



Andrea Parisella

IL VIRTUOSISMO ITALIANO

L'opera degli architetti V. Monaco e A. Luccichenti



DOTTORATO DI RICERCA
ARCHITETTURA
TEORIE E PROGETTO

Sapienza - Università di Roma | DiAP

Dottorato di ricerca in Architettura - Teorie e Progetto | XXXV Ciclo | Curriculum A
Coordinatore: Prof. O. Carpenzano | Tutor: Prof. O. Carpenzano

Andrea Parisella

IL VIRTUOSISMO ITALIANO

L'opera degli architetti V. Monaco e A. Luccichenti

Grazie,

ai docenti del corso di dottorato, per aver alimentato con costanza le prospettive di questo lavoro, contribuendo significativamente allo sviluppo delle tematiche attraverso seminari e confronti.

Al prof. Orazio Carpenzano, per la dedizione e la generosità con il quale mi ha trasmesso gli strumenti per affrontare il tema di ricerca.

Agli amici e colleghi: Domenico, Fabrizio, Alessandra D. G., Fabio, Paolo, Luca, Stefano, Antonio e Alessandra G., costanti punti di riferimento e confronto.

Ai miei familiari, affettuosi sostenitori di ogni passo.

A Francesca, puntuale sollievo tra le pagine di questo lavoro.



DOTTORATO DI RICERCA
ARCHITETTURA
TEORIE E PROGETTO

Sapienza - Università di Roma
DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto

Dottorato di ricerca in *Architettura - Teorie e Progetto*
XXXV Ciclo | Curriculum A | *Architettura - Teorie e Progetto*
Coordinatore: *Prof. Orazio Carpenzano*
Vice-coordinatore: *Prof. Andrea Grimaldi*

Collegio docenti

Orazio Carpenzano
Rosalba Belibani
Maurizio Bradaschia
Andrea Bruschi
Roberto Cherubini
Alessandra Criconia
Paola Veronica Dell'Aira
Emanuele Fidone
Nicola Flora
Gianluca Frediani
Cherubino Gambardella
Maria Clara Ghia
Anna Giovannelli
Paola Gregory
Andrea Grimaldi
Paola Guarini
Filippo Lambertucci
Renzo Lecardane
Domizia Mandolesi
Luca Molinari
Caterina Padoa Schioppa
Antonella Romano
Antonino Saggio
Guendalina Salimei
Antonello Stella
Nicoletta Trasi
Nilda Maria Valentin
Massimo Zammerini

Membri esperti

Lucio Altarelli
Lucio Barbera
Renato Bocchi
Marcello Pazzaglini
Franco Purini
Giancarlo Rosa
Piero Ostilio Rossi
Roberto Secchi

Dottorando: *Andrea Parisella*
Tutor. Prof. *Orazio Carpenzano*

In copertina: Amedeo Luccichenti e Vincenzo Monaco in una foto d'epoca. (Archivio privato Edoardo Monaco, Roma)

INDICE

-Introduzione	7
-Parte Prima. <i>Elementi di contesto</i>	
1.1 Il Razionalismo	17
1.2 Il rapporto con l'arte	27
-Parte Seconda. <i>Il codice Monaco - Luccichenti</i>	
2.1 Le tracce della modernità. Dagli inizi agli anni 60'	37
2.2 Tra congegno e dispositivo. La proiezione urbana di un modello abitativo	53
2.3 Il sodalizio con l'arte. Nuove forme di collezionismo	67
2.4 Duttilità urbana	77
2.1 L'alterabilità del linguaggio	89
-Parte Terza. <i>Lecture e trascrizioni</i>	
3.1 Mostra dell'organizzazione del PNF all'E42, Roma 1939-1940	105
3.2 Concorso per il Palazzo dei Congressi, Roma 1937-38	113
-Bibliografia	121
-Referenze iconografiche	129

Introduzione

“Definirò ulteriormente come maestri quegli architetti che si costruiscono come modelli simulati della condizione dello studente e che sono in grado di mettere in opera dei transfert speculari attraverso i quali sperimentare modelli faustiani di ininterrotta rigenerazione. Ancora, definirò maestri quegli architetti che sono in grado di essere nello stesso tempo, nella stessa frase, direi, assertivi e dubitativi. Altalenare dubbi e certezze significa costruire una condizione, ovviamente oscillante, all'interno della quale l'unità diventa molteplice e la molteplicità sa come unificarsi. Ma in definitiva riconoscerò un maestro in colui che, come il Dorian Grey di Oscar Wilde, trasferisce il proprio invecchiamento nel mondo, cambiando l'idea di tempo della sua epoca.”¹

Questo lavoro di ricerca propone una riflessione sull'opera degli architetti V. Monaco e A. Luccichenti, protagonisti a pieno titolo della cultura architettonica italiana tra gli anni 30' e il dopoguerra e prolifici attori di ciò che è stato il transito di Roma attraverso il Movimento Moderno².

¹ F. Purini, *Un'educazione sentimentale all'architettura*, in: M. Montuori (a cura di), *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*, Electa, Milano, 1994, p. 272

² Sul tema è di rilevante interesse la lettura che ne danno gli autori G. Accasto, R. Nicolini, V. Fraticelli: “Il termine Architettura Moderna ha assunto, nella letteratura critica corrente, valori di radicale rottura con la tradizione accademica e di impegno ideologico e sociale, che non ritroviamo nella vicenda architettonica degli anni 20' e 30' a Roma e in Italia, se non come casi sporadici. E tuttavia, è indiscutibile che, a partire dal 1925 - dopo la fase di transizione e di riflessione, per più versi rinunciataria ed anacronistica, del

Il merito che gli si riconosce è quello di aver saputo tradurre gli impulsi della modernità in una maniera del tutto autentica e avanguardistica, proiettando, all'interno del panorama romano, un tratto distintivo soprattutto nell'ambito dell'edilizia residenziale.

Il loro impegno sul tema della palazzina, profuso ininterrottamente durante tutto l'arco della carriera, e l'attenzione che la critica ha riposto a tale argomento, fornisce un ritratto storico, in alcuni casi fuorviante, generalizzato ad una storia descritta attraverso un'attenzione quasi esclusiva alla produzione residenziale. Vi è però, senza dubbio, all'interno del loro operato, un'importante varietà di temi oltre la residenza, che per molti versi hanno alimentato la loro ricerca sul linguaggio, portandola ad un grado di universalità che esula da concetti quali la tipologia edilizia, la morfologia urbana o qualsivoglia campo tematico di carattere funzionalista.

Questa dissertazione rivolge lo sguardo soprattutto a quest'ultima componente del loro lavoro, individuando, nei progetti di concorso della prima fase della loro carriera e nelle esperienze progettuali più effimere, quei tratti autentici di una sperimentazione libera e audace; prove utili ad una verifica in forma embrionale e provvisoria di soluzioni architettoniche che troveranno applicazione a controprova in uno stadio successivo più complesso, dove l'oggetto della costruzione avrà a che fare con dati prescrittivi, limiti dimensionali e vincoli materiali.

L'operazione di rilettura, per quanto complessa e avventurosa, nutre un fascino indiscusso considerando la ricchezza e la qualità del loro operato; allo stesso modo può presentarsi scivolosa se la si intende come un atto di riconciliazione verso quanti nel corso degli anni hanno espresso un giudizio morale sul tema della palazzina, al

barocchetto – si realizzi a Roma, come in Italia, un indiscutibile mutamento, sia dei modi architettonici sia delle prospettive storiche e critiche in cui gli architetti operano, che coinvolge anche le tendenze più moderate e accademiche. Ne nasce quindi una questione critica di carattere generale, che ci porta a revocare in dubbio, per quanto *scomodo* sia, la validità della sistemazione storiografica corrente che tendenziosamente qualifica come *moderni* solo personaggi ed opere ideologicamente alla particolare rilettura delle esperienze delle avanguardie europee operata negli anni 40' da Pevsner e Giedion astraendole dal contesto politico e sociale determinato e dal fare edilizio comune in cui si sono realizzate." G. Accasto, R. Nicolini, V. Fraticelli, *L'architettura di Roma Capitale*, GOLEM, Roma, 1970, p. 361

quale i due architetti hanno dedicato un'importante pagina della loro carriera professionale. A tal proposito Franco Purini tiene a sottolineare questo passaggio, commentando il giudizio indiretto di alcuni esponenti del mondo accademico romano nei confronti del tema:

“L'immagine della città dall'alto mostra migliaia di puntini, ciascuno dei quali rappresenta una narrazione. La palazzina romana è intrinseca alla tesi muratoriane, mentre non lo è in quelle quaroniane. È un tipo edilizio che corrisponde alle modalità insediative di una specifica comunità, c'è un rapporto quasi fisiologico oltre che spirituale alla base del suo sviluppo. La serialità della palazzina si rappresenta come una sorta di necessità superiore, incarna l'ideale abitativo in un determinato momento storico, con i suoi limiti, è parte di un ciclo evolutivo. Quaroni ha sempre visto la palazzina come una sorta di difetto, la città doveva avere un carattere più collettivo, il suo spazio aperto come spazio pubblico, c'è in questo atteggiamento un pregiudizio politico ed ideologico molto forte, quello sulla palazzina per Quaroni è di fatto un giudizio morale.”³

Una valutazione che ravvisa, a suo dire, l'inoggettività del giudizio storico sulla palazzina rispetto agli esiti formali che ne hanno delineato il genere, ponendo in ombra gran parte della produzione residenziale del dopoguerra romano ed il nutrito gruppo di professionisti che per opportunità e per aderenza alla realtà storica si è trovato a definire un nuovo modello di insediamento urbano.

In linea con quanto già espresso, il virtuosismo del loro operato rappresenta una testimonianza fondamentale della florida stagione del professionismo romano, la cui essenza è riferita alla costruzione come circostanza culminante dell'attività dell'architetto.

In un contesto disciplinare disomogeneo, i cui limiti tra la dimensione teorica e quella pratica non assumono lineamenti circoscritti, il loro operato si caratterizza per un'armoniosa commistione delle due dimensioni essenziali della professione, in cui il limite, pur pendendo verso una dimensione materiale e terrena del costruire, cela

³ F. Purini, *La scuola romana del Dopoguerra*, Intervista a cura di M. Pietrosanto, 2008, consultabile sul portale web: ArchiDiAP, <https://archidiap.com/intervista/franco-purini-la-scuola-romana-del-dopoguerra/> (data ultima visita 21 Gennaio 2022)

la ricerca di un fondamento teorico solido, e allo stesso tempo mutevole, in una forma che solo la diretta sperimentazione costruttiva può misurare.

Questa riflessione è fondamentale per ribadire con decisione quanto l'importanza didattica di alcuni esponenti della scuola romana sia deducibile a partire proprio dalla loro volontà di confrontarsi con la professione, tralasciando, per certi versi, qualsiasi tentativo di speculazione teorica.

Tale tendenza è in contrasto con quanto accaduto per la generazione successiva, attiva negli anni della contestazione, e impegnata a prendere posizione sui temi della costruzione della città a partire dai valori ideologici e politici. Come afferma con estrema chiarezza Massimo Scolari:

“In realtà alla fine degli anni Sessanta la generazione di mezzo costruiva poco e scriveva molto. Questa qualità, unita al disprezzo per il “professionalismo” della speculazione edilizia, sembrava agli studenti un nobile comportamento da seguire; e come tale entrò a far parte delle rivolte anti-istituzionali di quegli anni.”

Per tali ragioni, il lavoro che si intende affrontare basa i suoi presupposti sulla convinzione che il dibattito sull'architettura contemporanea possa rinverdirsi, riconoscendo nel lavoro dei due architetti le intuizioni spaziali e figurative che hanno contraddistinto la stagione del “Moderno Italiano” e il carattere sperimentale di tutta la loro produzione.

Come già precisato, l'opera in esame non può sottrarsi a un'operazione di confronto con le circostanze storiche e culturali che hanno delineato gli sviluppi dell'architettura italiana durante il primo e secondo dopoguerra. Un'operazione necessaria per farsi largo attraverso concetti che indissolubilmente hanno legato l'opera del duo al proprio tempo di origine, ma che invece questa dissertazione intende riattualizzare, separandola da ciò che la storia ha cristallizzato in un racconto informe e a volte privo di una lettura critica interessata al linguaggio.

Sulla base di questi presupposti è possibile analizzare il loro operato esclusivamente attraverso una ricognizione sul campo: un'indagine deduttiva che a partire dalla comprensione dei testi architettonici tenta di ricostruire le modalità di pensiero, le origini, i riferimenti



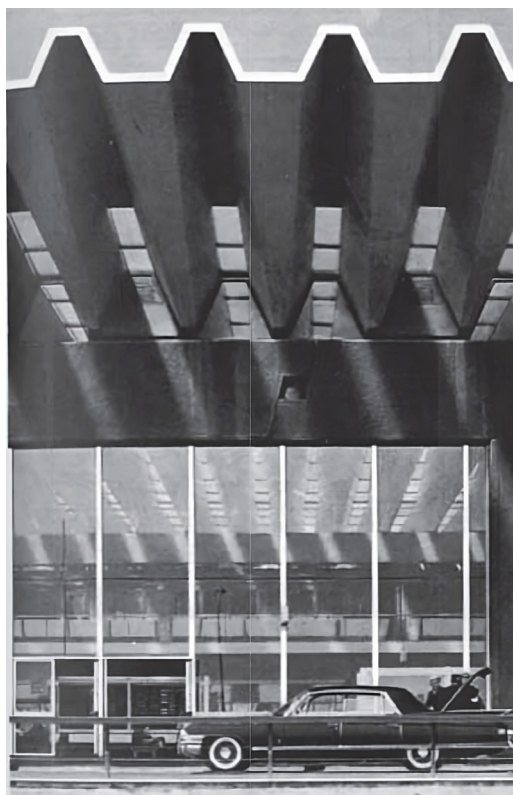
Disegno giovanile
di V. Monaco.
Studio d'archi-
tettura d'après Le
Corbusier.

e l'essenza del loro lavoro.

Dalla complessità degli esordi, arrivando ad una fase matura e autentica nel dopoguerra, i loro progetti attraversano gli anni in cui l'architettura italiana si misura con il Movimento Moderno, dapprima attraverso un passaggio forzato nella retorica di Regime, in una forma più libera successivamente negli anni della ricostruzione.

Un periodo storico fondamentale per la formazione della cultura contemporanea, in cui Roma, loro principale campo d'azione, si eleggeva a portavoce delle diverse vicende architettoniche, culturali e sociali della nazione.

In questo contesto si possono rintracciare tre momenti fondamentali della loro carriera: il primo riferibile alla fervida stagione dei concorsi pubblici tra la fine degli anni 30' e la Seconda Guerra Mondiale, opportunità che conduce i due giovani architetti a riunirsi per fondare le basi del proprio sodalizio. La considerazione ottenuta dalle prime prove degli anni 30' e 40' li conduce, nell'immediato dopoguerra, ad affiancarsi ai più grandi progettisti dell'epoca sperimentando, in forme raffinate ed ardite, il tema della palazzina e del villino; sono gli anni del boom economico, delle necessità dovute



Terminal 3 Aeroporto Intercontinentale
"Leonardo Da Vinci", Fiumicino
(1957-1960), con R. Morandi, G.
Covre, A. Zavitteri. Foto d'epoca.

alla ricostruzione, che vede gli architetti gestire i grandi progetti infrastrutturali del paese in una fase di completa maturazione.

La densità di occasioni del periodo storico e la capacità di mettere a punto un'efficiente macchina progettuale, porterà gli architetti Monaco e Luccichenti ad imporsi sulla scena nazionale e internazionale come punto di riferimento dell'architettura italiana, realizzando dal 1936 al 1969, anno di morte di Vincenzo Monaco, circa 500 progetti. L'immensa mole di lavoro è stata oggetto di riordino e inventariazione, a cura dell'architetto Rosa De Rose sotto la supervisione del Prof. Paolo Melis. Un'immane lavoro che dal 2005 si è protratto fino al 2011, meritevole di aver dipinto uno spaccato di modernità italiana dal valore inestimabile, un ritratto approfondito della società attraverso i progetti di chi, consapevolmente, ne stava delineando il futuro avvenire: il passaggio attraverso il Fascismo, le grandi com-

mittenze private, ma soprattutto la raffigurazione della classe borghese, di cui il lavoro dei due diveniva lo specchio in cui riflettere le proprie ambizioni domestiche.

Probabilmente anche per quest'ultima considerazione, il loro impegno professionale ha subito il peso del pregiudizio, dell'ideologia anti-borghese che ha pervaso gli anni della contestazione e che ha fatto ravvedere molti critici e architetti dall'osservare le loro opere spogliate dai contesti sociali e culturali che ne avevano sancito la nascita.

Ragion per cui, salvo qualche sporadica apparizione, si è dovuti attendere all'incirca mezzo secolo per vedere alla luce una pubblicazione esaustiva sullo studio Monaco Luccichenti, ad opera del Prof. Paolo Melis che, con paziente dedizione, ha cercato di ricostruire le tappe del sodalizio, rompendo il muro dell'indifferenza che per diversi motivi aveva occultato la qualità delle loro opere.

A suo dire:

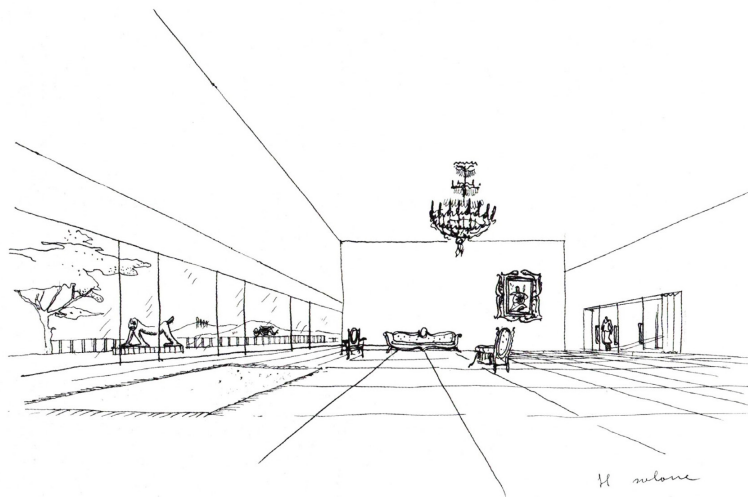
“ Si è trattato di un fenomeno che non ha riguardato soltanto Monaco e Luccichenti, conseguenza di un giudizio negativo su quegli architetti italiani non accademicamente integrati, né impegnati e dei quali non si è voluto riconoscere il valore ma soltanto la diminutio della pratica professionale; un giudizio che poteva concludersi in un vero e proprio misconoscimento per quanti, decisi a puntare sul valore delle architetture “corrette”, si trovavano a stabilire un proficuo rapporto progettuale con una committenza benestante.”⁴

Il punto di partenza è quindi inequivocabilmente Roma, con tutto il suo bagaglio di vicende che si ripercuotono su di essa tra la dittatura e il dopoguerra, e che generano all'interno del panorama nazionale le occasioni per l'architettura di esprimere la condizione del proprio tempo.

Forse proprio in quest'ultima considerazione va riconosciuta l'audacia dei due autori nel piegare a proprio favore le opportunità concrete di misurarsi con la professione, dal Fascismo alla ricostruzione. Un disinteresse quasi totale verso qualsiasi forma di espressione

⁴ P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017, p. 9

Villa Petacci, Roma
(1938-39). Schizzo
di progetto del salo-
ne al piano terra



lontana dal progetto di architettura, che li porterà durante la loro carriera a riversare nell'attività professionale tutto il loro impegno.

La prima parte della dissertazione si occuperà quindi delle condizioni al contorno che, nell'operato di Monaco e Luccichenti, risultano fondamentali per scindere il contesto storico-ideologico dalle questioni progettuali.

La seconda parte del lavoro di ricerca vuole essere l'occasione per costruire un codice linguistico attorno all'opera degli architetti, nell'ottica di definire quelli che sono i campi d'azione e di conseguenza lo spazio di manipolazione. Un'operazione che prefigura quindi una scomposizione analitica del progetto per individuarne i caratteri evidenti, ma soprattutto per restituire un cifrario con il quale proiettare l'opera nel panorama contemporaneo.

Nel costruire questo apparato linguistico risulta necessario individuare alcune formule di lettura che riescano a prelevare dall'opera i suoi elementi costitutivi, per coglierne la matrice compositiva e l'ordine con il quale si giustappongono; supportando la tesi che nell'architettura di Monaco e Luccichenti insiste una logica di iterazione e variazione di alcuni elementi costitutivi che in maniera perentoria identificano la loro produzione architettonica.

L'indagine assimila quindi alcuni concetti di carattere teorico-dimostrativo, attraverso i quali identificare gli aspetti caratterizzanti



Palazzina Domus,
Roma (1950-52),
fronte su Via Salaria.
Prospettiva di
progetto.

dell'opera. I temi individuati fanno muovere il lavoro di Monaco e Luccichenti su diversi livelli di studio: dalla tipologia edilizia all'astrazione della forma architettonica, il linguaggio nella sua capacità di deformarsi e alterarsi fino allo studio delle configurazioni urbane, infine il dispositivo e il congegno quali figure in grado di condensare una serie di ragionamenti sul piano compositivo.

Nella terza parte l'indagine conoscitiva sul linguaggio viene messa alla prova da una serie di letture analitiche su alcune opere selezionate; attraverso lo strumento del ridisegno interpretativo l'opera di Monaco e Luccichenti viene sezionata nella sua struttura compositiva, in una logica di smembramento e riassettraggio che confluisce in un esercizio dal carattere sperimentale, dove il problema è misurato attraverso la manipolazione del corpo architettonico e dei suoi elementi costitutivi.

Parte Prima. *Elementi di contesto*

1.1 Il Razionalismo

“Tu sei la vedetta avanzata a Roma. Investi a fondo di questa responsabilità: ricorda le ragioni profonde della nostra fede: dobbiamo liberare il nostro paese dai parassiti che lo sfruttano”¹

Con queste parole Giuseppe Pagano concludeva una delle frequenti lettere spedite ad Amedeo Luccichenti dal fronte bellico greco-albanese. Era il novembre del 1941 e l'investitura solenne del giovane Amedeo Luccichenti ad avamposto romano rappresentava la testimonianza fondamentale del valore che Pagano attribuiva alla loro amicizia.

Nel gennaio del 1941, visti gli sviluppi del secondo conflitto mondiale, furono richiamati alle armi gli esponenti della Scuola Mistica Fascista, tra cui lo stesso Pagano che ne aveva fatto adesione volontaria. In quel periodo, e sino ai tragici eventi che portarono alla morte dell'architetto istriano, i due intrattennero un intenso rapporto epistolare, da cui emerge la convergenza di visioni e la stima dal punto di vista umano e professionale che lo stesso Pagano nutriva per i due architetti romani. Gli argomenti delle missive riassumono tutta la delusione che quella parte di architetti al di fuori della cerchia romana nutriva nei confronti del sodalizio messo in piedi da Piacentini e l'establishment fascista, ma anche la speranza che la fine del conflit-

¹ F. Luccichenti, *Lettere ad A. Luccichenti 1941-1943 – Giuseppe Pagano*, Palombi editore, Roma, 1987, pp. 9

A. Luccichenti
(1907-63)
e V. Monaco
(1911-69)
in una foto
d'epoca.

G. Pagano *Pogatschnig*
(1896-1945)



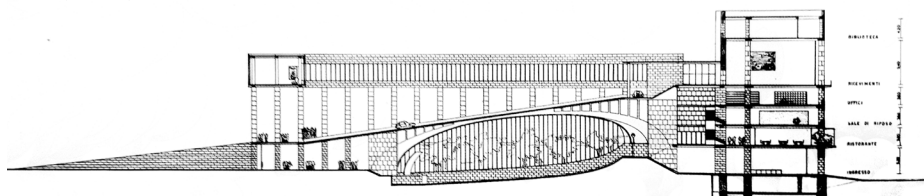
to potesse dare seguito ad un riequilibrio delle sorti dell'architettura italiana.

Il ruolo di Giuseppe Pagano è determinante nella stesura di un ritratto storico della situazione dell'architettura italiana nel periodo fascista; lo è ancor di più per cercare di collocare le figure di V. Monaco e A. Luccichenti all'interno di quel particolare periodo storico, in bilico tra la retorica del Regime, che aveva fatto intendere un'apertura alle nuove correnti del Movimento Moderno, e la presa di posizione di personaggi dal carattere reazionario, tra i quali Pagano, traditi dalle speranze disattese e pronti a difendere le ragioni del loro impegno per un'architettura nuova, razionale.

La disputa che mette di fronte Marcello Piacentini e Giuseppe Pagano in occasione della gestione del piano regolatore generale per l'E42 può sintetizzare quella che fu la divergenza tra l'architettura del Regime e le speranze di un nutrito gruppo di giovani architetti vicini all'ambiente razionalista. Se in una prima fase di convivenza, tra l'inizio degli anni 30' e la fine del decennio, gli interessi sembravano convergere verso un'architettura nazionale che guardava con interesse alle avanguardie europee ed ai movimenti nazionali, gli sviluppi successivi determineranno il fallimento della visione unitaria tanto prospettata.

L'apice della disputa si può trovare nella lenta estromissione di Pagano dalla gestione del piano per l'E42 e la sua quasi totale esclusione dalle giurie di concorso che furono fatte per i principali edifici del nuovo piano. La reazione di Pagano non tardò ad arrivare,

A. Luccichenti, V. Monaco, A. Adriani, L. Bellante, Progetto di I grado, concorso per il palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, Roma, EUR (1937-38).



perentoria e sincera come era suo solito, affidata al saggio “Occasioni Perdute”² apparso sulla rivista Costruzioni-Casabella nel 1941. Nell’occasione, oltre alle critiche mosse da Pagano, vengono presentati alcuni dei progetti di concorso meritevoli di nota ed esclusi dalle commissioni per i nuovi edifici all’E42. Tra questi si rintraccia il progetto di II grado per il Palazzo dei Congressi e dei Ricevimenti presentato da V. Monaco e A. Luccichenti in collaborazione con gli architetti A. Adriani e L. Bellante, classificatosi in seconda posizione.

Le parole del saggio sono durissime, l’attacco a Piacentini e all’Accademia è diretto e sancisce la frattura che le precedenti vicende avevano determinato; in maniera più velata si accusa lo stesso Regime di non aver vigilato sulla qualità delle opere. Dissensi già espressi dallo stesso Pagano in una lettera del 1941 diretta a Cipriano Efisio Oppo, allora commissario aggiunto per lo studio del Piano Regolatore all’E42 e considerato, seppur il minor responsabile della catastrofe morale, anche l’unico personaggio in grado di “rappresentare i veri santi giusti interessi dell’arte moderna e della moralità dei giovani”³.

L’illusione che la nuova architettura razionalista potesse imprimere una svolta epocale alle sorti dell’architettura italiana si ritrova allo stesso modo nelle parole di Giulio Carlo Argan che, con lucida fermezza, riassume la vicenda declinandola attraverso la visione dei personaggi più emblematici dell’epoca, in Italia e nel resto d’Europa:

“Gropius è un uomo tormentato, che vive con lucida angoscia

² G. Pagano, G. Veronesi, *Occasioni perdute*, in “Casabella-Costruzioni”, n. 158, pp. 7

³ F. Luccichenti, *op. cit.*, pp. 8

la crisi che la prima guerra (e non parliamo della seconda) non ha concluso ma aperto; Le Corbusier reagisce alla situazione con la paradossale irruenza e l'incostante eccitazione di un Picasso, ed è il primo a scoprire che le terse forme "razionali", appena trovate si trasformano a vista in miti, idoli, feticci; Mies van der Rohe plana in un livello di coscienza altissimo e rarefatto, ma sa la vertigine dell'abisso che ha sotto. E gli italiani? Per Persico il "razionalismo" è l'occasione di una critica indiretta, lo sfogo di una passione politica repressa; per Pagano è la leva con la quale assurdamente si sforza di rovesciare una situazione; per Terragni è il sostegno di una volontà di poesia, che l'iniquità dei tempi "grossi" minacciava di soffocare. Non occorrono, credo, altre prove per dimostrare che il movimento architettonico tra le due guerre non è affatto legato a una sistematica razionalista (della quale, del resto, non si trova traccia in altri campi della cultura), ma a una flagrante problematica del comportamento umano, a una situazione di sperrima lotta politica: e in questa, appunto, ha un posto così avanzato, una funzione così attiva, che vien fatto di chiedersi come mai questa architettura non sia stata definita, meglio che razionale, radicale."⁴

Se il termine radicale esprime, seppur con qualche riserva, la prospettiva di Giuseppe Pagano, lo stesso, ma per differenti aspetti, può dirsi per i due architetti romani.

Radicali nell'esprimere con fierezza e disinvoltura le formule provenienti dalle avanguardie europee, talvolta senza alcuna trafilatura di linguaggio, nella stessa maniera con la quale i primi disegni giovanili di V. Monaco cercavano conferme nell'emulazione delle opere di Le Corbusier.

Ostinati nel concepire nelle prime occasioni progettuali⁵ di squa-

⁴ G. C. Argan, *Architettura e ideologia*, in M. Biraghi, *Un'antologia di testi e critici: 1945-2000*, Einaudi editore, Torino, 2009, p. 67-68

⁵ Ci si riferisce nella fattispecie alle opere concepite nel biennio 1938-1940 nell'ambito dei concorsi indetti per l'Esposizione universale del 1942 e delle diverse mostre a cui i due architetti furono invitati a contribuire: Concorso di I e II grado per il palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'E42, Concorso per la piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42, Allestimento del padiglione dei minerali ferrosi alla Mostra Autarchica del Minerale Italiano, Villa Petacci, Concorso per il Palazzo dell'Acqua e della Luce all'E42, Progetto di idee per una Mostra Speleologica e Paleontologica, Progetto per la Mostra dell'Organizzazione del PNF all'E42.



Villa Petacci, Roma (1938-39). Prospettiva a tempera del fronte principale della villa in una versione preliminare, realizzata dall'artista L. Vicentini

dra soluzioni audaci dal punto di vista plastico e continuamente libere da qualsiasi timore di appartenere ad un determinato orientamento. Poco inclini ad una riverenza scontata verso l'Accademia o verso gli stereotipi di un razionalismo da manifesto.

Dalla loro vi era un precedente di non poco conto: la villa costruita per la famiglia Petacci tra il 1938 ed il 1939 alla Camilluccia, tra i clamori della relazione tra Claretta Petacci, secondogenita, e Benito Mussolini, e che molto più tardi G. Muratore definirà: "il punto di arrivo più importante del razionalismo romano"⁶.

Deliberatamente incline ad un'emancipazione espressiva dal panorama romano, fedele alle linee programmatiche che i maestri del Movimento Moderno perseguivano e debitrice delle esperienze lecorbuseriane di Villa Stein a Garches e della poetica miesiana di Villa Tugendhat.

Sulla questione allora viene da riflettere sui motivi che legavano in maniera così forte i due architetti romani a Giuseppe Pagano.

Per quest'ultimo, alla guida della rivista *Casabella* dal 1933, era

⁶ G. Muratore, *Dalla "Balilla alla Coca-cola"*, in "Metamorfosi", Quaderni di architettura: La palazzina romana degli anni cinquanta, n. 15, 1991, Roma



Villa Stein, Garches (Francia), Le Corbusier (1927-28).
Vista sulla loggia situata nel retro dell'edificio.
Foto d'epoca.



Villa Tugendhat, Brno (Rep. Ceca), Mies Van Der Rohe (1929-30).
Scorcio di dettaglio sul fronte vetrato.

naturale intrattenere rapporti fuori dall'ambiente milanese, ancor di più a Roma, per tentare di togliere dall'ala piacentiniana due possibili pedine dello scacchiere romano. Tuttavia, questa non poteva essere l'unica spiegazione plausibile.

Dal loro canto emerge la diffidenza verso le principali riviste di settore dell'ambiente romano, attorno al quale gravitavano gran parte dei loro coetanei, come a proposito accenna Paolo Melis:

“Colleghi, tuttavia, poco propensi ad aperture verso programmi e battaglie di avanguardia e prossimi a gravitare, pur coltivando le loro spiccate personalità, intorno ad «Architettura» la rivista che Piacentini varerà di lì a poco (1932) [...]. Al contrario, Monaco e Luccichenti anelavano a smarcarsi dalle orbite romanocentriche e filosindacali e all'incontro con la variegata galassia del razionalismo architettonico italiano che la rinnovata «Casabella» [...] favorirà, offrendo loro quello strumento di cultura moderna nel quale ricono-

scersi e rispecchiare la propria azione.”⁷

Resta da credere allora che la corrispondenza di vedute e le affinità di pensiero sia stata la più probabile delle motivazioni alla base della stima reciproca; a testimoniarlo sono le frequenti lettere con il quale lo stesso Pagano esortava i due architetti ad inviare disegni e foto dei loro progetti per pubblicarli sulla rivista da lui diretta. Lo è ancor di più il ritrovamento, di non poco valore, emerso nel 2014 dagli archivi di Casabella — di cui si ignorava l'esistenza fino a quella data — di un intero fascicolo a cura dello stesso Pagano, dedicato al Piano per la città corporativa all' E42⁸. All'interno del quale, oltre ai preziosi disegni e alla minuziosa descrizione dell'impianto, si accenna ai progettisti individuati per lo sviluppo delle diverse aree del piano. Nelle aree 1 e 2, sotto la supervisione dello stesso Pagano appaiono i nomi dei due giovani architetti romani, in ordine di elenco posizionati subito dopo i suoi più fidati collaboratori e amici milanesi: F. Albini, G. Palanti, I. Gardella e G. Romano.

La posizione di Pagano riassume per alcuni versi la postura assunta dai due architetti nei confronti della vicenda storica, o perlomeno fino al termine del secondo conflitto mondiale. Vicini, ma con una chiara autonomia culturale, a quel mondo reazionario nei confronti delle interpretazioni storicistiche e monumentali dell'architettura così come l'avevano intesa Piacentini e i suoi sodali; aderenti a quella speranza che i giovani fuori dalla capitale intravedevano nell'apertura alle correnti avanguardistiche che si sviluppavano nel resto dell'Europa.

Il passaggio attraverso il razionalismo è stato il presupposto per cambiare rotta, o forse, vista all'epoca la giovane età dei due architetti, per individuarne una. Rimanendo di certo restii ad assumere per inerzia schemi ideologici e postulati dal valore puramente dottrinale a favore di un'identità autentica, preludio a quello che nel dopoguerra sarà stato lo sviluppo del loro lavoro.

⁷ P. Melis, op. cit., p. 26

⁸ Il fascicolo è stato oggetto di pubblicazione a cura della redazione di Casabella. Hanno contribuito in diversi articoli a commento: F. Bucci, S. Sala, M. Mullazzani, P. Nicoloso, in *“Casabella”*, n. 842, 2014, Milano, pp. 4-45.



G. Pagano, 1939, Piano regolatore della città italiana dell'economia corporativa all'E42. Planimetria generale (1929-30). Scorcio di dettaglio sul fronte vetrato.



G. Pagano, 1939, fianco della galleria della meccanica verso il viale delle industrie.
Prospettiva di progetto ad acquerello

G. Pagano, 1939, la piazza delle grandi industrie e il padiglione della meccanica.
Prospettiva di progetto ad acquerello



G. Pagano, 1939, il viale delle industrie verso la piazza della mostra della romanità.
Prospettiva di progetto ad acquerello

G. Pagano, 1939, il gruppo della ceramica, del vetro e del padiglione dei materiali da costruzione
Prospettiva di progetto ad acquerello

1.2 Il rapporto con l'arte

“L'arte, in senso proprio, è un modo di comporre delle opere secondo determinati metodi ottenuti o per apprendimento o per invenzione”¹

Se le fasi di decollo del sodalizio professionale possono rappresentare la messa in prova delle istanze apprese dalle avanguardie architettoniche, mutate dal carattere e dall'audacia, gli anni che seguirono al secondo conflitto mondiale furono la constatazione che il sospetto sulle capacità dei due giovani architetti fosse saldamente fondato. Il ritorno tra i tavoli da disegno, all'indomani della Liberazione di Roma del 1944, fu il momento per l'invenzione di un preciso codice morale, di una modalità di affermare la propria posizione, saldamente orientata nella direzione di apertura nei confronti di un sentimento comune che vedeva le porte della professione spalancarsi alle istanze della ripresa post-bellica.

A Roma, il fragore del secondo conflitto mondiale e i fasti del Ventennio fascista, avevano ridotto la città ad un corpo mutilato, nella forma e nello stato d'animo; da un lato i bombardamenti, dall'altro gli esiti di alcune assordanti scelte urbanistiche², aprivano

¹ Igor' F. Stravinskij, *Poetica della musica*, Edizioni Curci, 1942, in S. Protasoni, *Figini e Pollini. La Scuola di Milano*, Electa, 2010, p. 5

² Per la ricostruzione precisa degli esiti urbanistici del Ventennio e degli sventramenti nel centro storico: I. Insolera, *Roma Moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2011 e A. Cederna, *Mussolini urbanista*, La-

un dibattito sul destino culturale e urbanistico della capitale, incentrato soprattutto sull'ultimo di questi temi, che di fatto necessitava di azioni più immediate, e sul quale prendeva forma la Ricostruzione.

L'ampiezza culturale del fenomeno poneva le basi per un sentito dibattito, come spiega Roberto Lacarbonara:

“Negli anni dell'immediato dopoguerra, è proprio sul fenomeno dell'urbanistica e dell'edilizia che si apre il confronto più serrato tra artisti e intellettuali comunemente impegnati nelle ipotesi sociali e culturali della ricostruzione. Il rapido stravolgimento del paesaggio urbano – sorto tra le macerie ancora rimestate nell'immaginario neorealista e il terrain vague della spinta alla modernità – non lascia indifferente il mondo dell'arte che, solo pochi anni prima, aveva rinnovato il solitario accordo con la pittura del paesaggio romano e del centro Italia, sulla scorta della indimenticata lezione di metafisici, realisti magici, tonalisti e primordiali.”³

In questo contesto matura una significativa alleanza tra i diversi territori della cultura, ossia quella particolare unione d'intenti, che condurrà l'Italia fuori dalla depressione post-bellica. La prontezza e la vivacità dei due architetti li porterà a non defilarsi rispetto ai grandi temi del rapporto tra cultura e società, tra l'arte — disciplina in grado di anticipare le trasformazioni culturali — appunto, e la nuova dimensione urbana da assumere.

Da una posizione non marginale guadagnata con spirito di applicazione e serietà negli anni 30' e 40', sperimenteranno negli anni a seguire, in una maniera del tutto libera e informale, le tendenze ereditate dal Bauhaus, cioè l'immersione nella cultura artistica che vedeva confluire nelle sortite domenicali a casa Monaco⁴, le voci dei

terza, Bari, 1972

³ R. La Carbonara, *Giuseppe Capogrossi e l'architettura. La cancellata della facoltà di Giurisprudenza a Bari*, Silvana Editoriale, Milano, 2023, p. 13

⁴ “Con Capogrossi e sua moglie Costanza Mennyei si erano instaurati momenti di vita in comune molto solidi. Tutte le domeniche i due giungevano puntualmente a mezzogiorno a casa Monaco, nel casale al vicolo Antoniano contornato da un giardino di alte palme per trattenersi fino al pomeriggio inoltrato con i comuni amici Libero de Libero, Giuseppe Ungaretti, Argan, Palma Bucarelli («Palmina» per tutti), i fratelli Nicola e Francesco Ciarletta e altri ancora. In questi appuntamenti domenicali che a volte si protraggono fino anche oltre il dopocena,

principali protagonisti della vicenda culturale e artistica della Roma del dopoguerra.

Una posizione di mediazione assunta tra il mondo dell'arte e quello della nascente società, tra l'esigenza abitativa della nuova classe borghese ed il rischio di impoverimento morale della comune edilizia.

Delle numerose opere residenziali di questi anni, ciò che si coglie è l'evoluzione di un percorso, saldamente delineato nella tipologia della palazzina, ma negli esiti continuamente mutuato dalla sconfitta ricerca lessicale.

Parafrasando l'efficace formula con la quale Giuseppe Ungaretti commenta l'opera di Capogrossi, si rintraccia, per analogia, una possibile descrizione di tale processo evolutivo:

“È il più vario, così furiosamente uguale a sé stesso, il più vario pittore che ci sia al mondo. La variazione è tutta ragionata e ragionevole, e quindi minima, e la varietà, la differenziazione infinita da opera a opera, da un attimo all'altro in ogni opera, potrebbe essere un'improvvisa intrusione di rosso o dell'inchiavardarsi più serrato della catena.”⁵

Sul tema della variazione linguistica si individuano appunto le linee di ricerca che hanno contraddistinto l'opera di Monaco e Lucichenti dal dopoguerra. Ricerche intraprese nella sfera del rapporto tra edificio e città, e sperimentate attraverso il lavoro costante sulla maschera edilizia e sul valore della facciata, attribuendogli il ruolo che si rintraccia nelle parole di Cesare Brandi:

“C. Brandi descrive tre fasi concettuali, la tettonica, la conformazione e la forma come base per la definizione di un organismo architettonico. Identifica sostanzialmente la forma con la facciata

Capogrossi portava Gualtieri da San Lazzaro e Sebastian Matta; Nino Corpora faceva conoscere i pittori francesi di passaggio a Roma quali Victor Brauner e i suoi amici e critici d'arte come Christian Zervos; Mimmo Rotella recitava le sue poesie «epistaltiche», i poemi fonici e le conversazioni del «pesce muto».” Op. cit., P. Melis, p. 110

⁵ F. R. Morelli (a cura di), *Capogrossi, dalla figura al segno*, Studio d'arte Campaiola, Roma, 2018, p. 42

dell'edificio, il suo prospetto. Attribuisce quindi al limite verticale dello spazio interno il ruolo di elemento che determina il carattere e l'identità dell'architettura.”⁶

Converge quindi, all'interno dell'identità degli edifici, un'attitudine ad una ricerca espressiva dal temperamento astratto, diretta conseguenza della responsabilità che l'architettura detiene verso la vicenda culturale che si propone di rappresentare e che rimanda nell'immediato al binomio etica-estetica, rintracciabile nelle parole di E. N. Rogers:

«Mi preme di segnalarvi subito un principio sul quale insisterò sempre, ed è l'assimilazione tra etica eestetica [...] non esiste una cultura senza un'etica, anzi vorrei aggiungere che non esiste un'estetica senza un'etica e che, dunque, l'arte è proprio la forma sensibile del nostro mondo morale”.⁷

Da questa premessa nasce la necessità di costruirsi un apparato etico per delineare una corrispondenza estetica, quindi il bisogno di rifugiarsi nell'arte per fuggire dagli specialismi della professione e poterla affrontare con una visione differita.

Ed è così che l'intera parabola dei due architetti si è divisa tra la solidale compagnia di artisti, letterati ed intellettuali ed il premimente rapporto con la cinica industria della costruzione romana, affrontata con la consapevolezza di chi ha inteso che l'architettura è autonoma ma non autosufficiente e che l'arte è l'unica disciplina che può sopperire alle difficoltà della professione.

In merito alla questione Paolo Melis fornisce un ritratto esaustivo degli orientamenti artistici dei due architetti:

“Fondamentali, per Monaco e Luccichenti, sarebbero stati sia l'intesa intellettuale e umana con alcuni esponenti di primo piano del nuovo universo artistico esploso a partire dal 1945-46 tra via Mar-

⁶ Cfr. C. Brandi, *Arcadio o della scultura - Eliante o dell'Architettura*, Editori Riuniti, Roma 1992, in M. Pietrosanto, *Relazioni tra lo spazio interno e la tipologia dell'edificio. La residenza borghese del dopoguerra*, Tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Architettura degli interni e allestimento, Sapienza Università degli studi di Roma, XX ciclo, a.a. 2008, p. 72

⁷ E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1958, p. 163



Palazzina per la cooperativa Ariete, Roma, Via di San Valentino (1947-50). Vista del fronte principale

gutta, via di Ripetta e Piazza del Popolo nel “tridente” barocco della capitale (Attardi, Consagra, Franchina, Accardi, Capogrossi, Perilli, Turcato, Dorazio, Corpora, Burri, Vedova, Colla), sia un’attiva partecipazione alla vita dei gruppi e delle tendenze dell’astrattismo romano e italiano fra gli anni quaranta e cinquanta – dall’Art club a Forma 1, dal MAC (Movimento Arte Concreta) al Gruppo Origine.”⁸

A cui si aggiungono le intense collaborazioni con Gino Severini e Pericle Fazzini.

Dall’intesa con le avanguardie artistiche si possono intravedere due modalità distinte che ne esprimono i rapporti; la prima ha un carattere fisico, deriva da un bisogno corporale: la definizione di un nuovo codice di ornamento declinato alla scala urbana, debitore della florida stagione delle mostre sperimentate nel periodo fascista e negli anni a seguire, in cui la novità sta nel conferire al corpo edilizio lo spazio sul quale poter applicare interventi parietali. Tuttavia questo è un tema che ha che fare con una vera e propria forma di

collezionismo di cui il presente lavoro tratterà nei prossimi capitoli.

La seconda ha per i due architetti, una misura del tutto personale, intima, lontanamente retorica. Ricercata negli apporti dei loro sodali, la cui influenza non determina necessariamente una diretta corrispondenza figurativa, ma innesca processi compositivi in cui è latente il rimando a memorie artistiche.

Ed è così che le maschere applicate ai corpi edilizi sui fronti stradali, assumono la complessità ed al contempo l'armonia delle trame spaziali derivanti dagli studi di Pietro Consagra, ordinate nel rapporto tra orizzontalità e verticalità ed alterate nella figura dal valore plastico delle appendici: sbalzi, coronamenti, scale in facciata, parapetti e cornicioni.

Determinanti questi ultimi nella valenza che gli si riconosce e riconducibili in un certo modo agli "accenti estetici" a cui Theo Van Doesburg affida tutto il valore dell'opera d'arte:

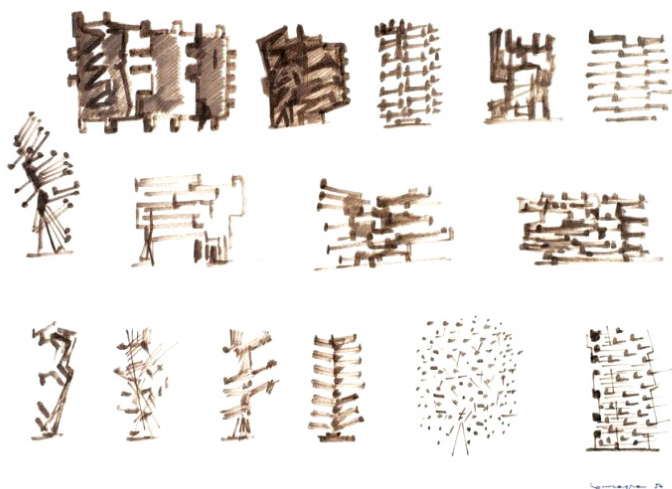
"Il fenomeno naturale si ricostruisce in accenti estetici che conferiscono all'oggetto un nuovo modo di essere. Il valore di un'opera d'arte dipende dal grado di precisione degli accenti"⁹

Ed ancora, l'attitudine nelle palazzine ad affidare al solo prospetto principale lo svelamento dell'identità dell'edificio, sembra corrispondere, per alcuni versi, a quanto teorizzato ancora da Pietro Consagra nella "Città Frontale"¹⁰ nel 1969. E precedentemente anticipato dai suoi studi condotti sul dialogo paritario tra l'opera e il fruitore, nella serie Colloqui del 1952, in cui il tema della frontalità e quindi di una visuale unica a cui sottoporre l'opera d'arte corrisponde per l'artista ad una necessità di natura politica:

"L'esigenza morale di liberare la scultura dalla tridimensionalità in quanto le tre dimensioni, costringendoci a girare attorno all'opera come se questa fosse un idolo, instaura sempre un centro autoritario. La frontalità, invece, ci viene incontro favorendo un rapporto

⁹ T. Van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden kunst*, Mann, Berlino, 1966, trad. italiano in G. Bonini, *Contaminazioni tra arte e architettura*, Tesi di Dottorato, Dottorato di ricerca in ingegneria edile-architettura, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, XXIII ciclo, a. a. 2012, p. 28

¹⁰ Cfr. P. Consagra, *La città frontale*, De Donato Editore, Bari, 1969



P. Consagra, senza
titolo, 1954. Pennarello
su carta
34,4 x 49,3 cm

diretto e paritetico tra scultura e osservatore”¹¹

In maniera analoga si può considerare l’atteggiamento frontale verso il paesaggio urbano come una rinuncia al valore scultoreo della massa edilizia, in favore di un’architettura che tramite la sua maschera si pone in dialogo con la città, rinunciando alla sua esibizione in solitaria per aderire all’orchestra urbana, alle giaciture del tessuto e degli assi viari sul quale si attesta.

Di assoluto valore appare inoltre il tema della profondità spaziale della facciata, debitore, in alcuni esiti progettuali, delle esperienze dei pittori non figurativi ed in particolar modo dell’opera di Antonio Corpora, a cui si deve l’insediarsi nello spazio pittorico di un moto vibrante: “[...] la muta presenza di una luminosità sommossa, che vibra, espandendosi aldilà delle stesure cromatiche e della materia stessa, variegata di segni e increspature.”¹²

Nella stessa formula con il quale il fronte principale della Palazzina Domus si dissolve in uno schermo a diverse profondità simultanee, denunciate dalla frammentarietà dell’ombra che rileva la prevalenza del segno grafico sulla massa edilizia.

¹¹ I. Bernardi, *Consagra si racconta, tra frontalità e ordito*, in “Il Manifesto”, 4 marzo 2018

¹² I. Mussa, *La situazione delle arti a Roma*, in “Capitolium”, anno XLIII, n.5 maggio 1968, p. 206



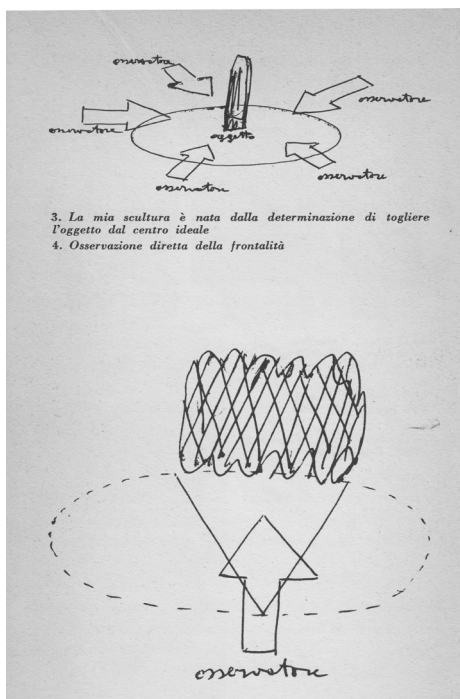
Palazzina Domus,
Roma, Via di San
Crescenziano,
(1950-52). Scorcio
del prospetto su Via
Salaria.



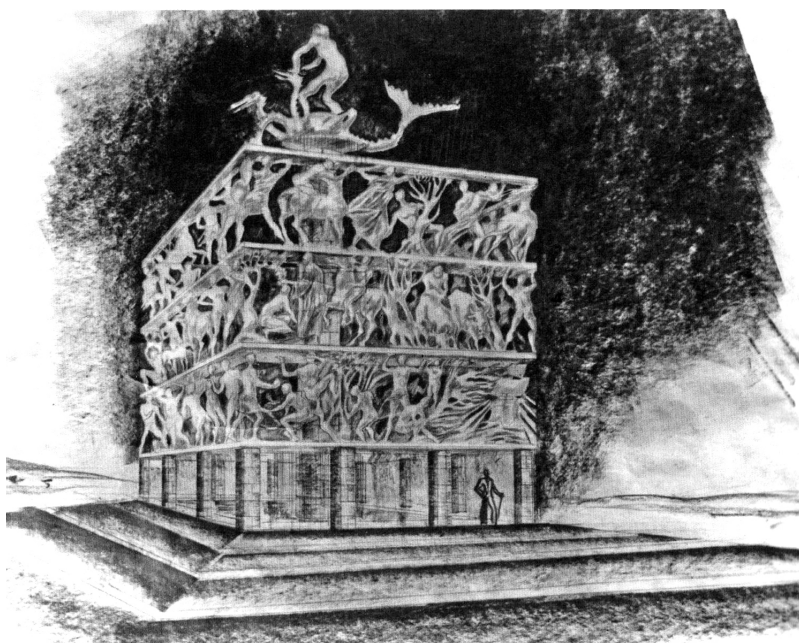
Ed infine le vertiginose trame scultoree di Pericle Fazzini che, nella fontana progettata per Spalato — durante la permanenza in Dalmazia assieme all'amico A. Luccichenti — assumono una consistenza tale da configurarsi recinto di una stanza urbana a cielo aperto.

Tali interazioni risulteranno fondamentali durante tutto l'arco della loro carriera, a testimonianza della curiosità, insita nel carattere dei due architetti, di esplorare territori contigui, di assorbire le esigenze della società attraverso le voci dei personaggi ne sapevano presagire il cambiamento.

P. Consagra, Serie
Colloqui, Colloquio
pubblico, 1955,
bronzo,
33 x 29,6 x 1,5 cm.



P. Consagra, La città frontale, 1969. Elaborato estratto dal volume



P. Fazzini, A. Luccichenti, V. Monaco, fontana monumentale per Spalato (ca 1942). Prospettiva di progetto

Parte seconda. *Il codice Monaco - Luccichenti*

2.1 Le tracce della modernità. Dagli inizi agli anni 60'

Vi è senza dubbio, fin dai primi esercizi progettuali degli anni Trenta, una propensione a guardare con estremo interesse aldilà dello stretto recinto romano. Propensione risalente agli anni della formazione accademica¹, svoltasi per ambedue tra i banchi della Scuola Superiore di Architettura di Roma, i cui indirizzi tardavano ad aprirsi ai venti di rinnovamento che investivano l'Europa, in favore di tradizioni ben consolidate nell'ambiente romano e nella pratica dei principali docenti: E. Del Debbio, V. Fasolo, F. Vagnetti, G. Giovannoni, M. Piacentini, E. Calandra², A. Foschini.

A Roma il Movimento Moderno non si è mai del tutto insediato, troppo forte era il peso del mondo accademico, ideologicamente posizionato verso linee di ricerca espresse attraverso gli stili: Baroc-

¹ Vincenzo Monaco (1911-1969) si iscrive alla Scuola Superiore di Architettura di Roma nell'anno 1929 laureandosi nel 1934. Amedeo Luccichenti (1907-1963) frequenta la stessa Scuola dal 1926 concludendo gli studi nel 1935 ben oltre i termini previsti dal piano di studi.

² Dal 1935 al 1936 V. Monaco è assistente al corso di "Caratteri distributivi degli edifici" tenuto dal Prof. E. Calandra. Tale vicenda assume un particolare interesse secondo P. O. Rossi che in una recente conferenza sullo studio Monaco - Luccichenti, tiene a precisare che difatti all'epoca tale insegnamento risultava il più affine con i caratteri della modernità. P. O. Rossi, *conferenza MAXXI - I grandi maestri del Novecento italiano. Amedeo Luccichenti e Vincenzo Monaco, la formazione, gli esordi, il sodalizio professionale*, Roma, 4 Maggio 2023

chetto, Eclettismo, Liberty. Ancor più soffocante era il tentativo di controllo messo in atto dal Regime che, pur mostrando una strenua apertura ai nuovi impulsi, operava vigile una celata influenza attraverso il Sindacato di settore e le riviste affini.

Certo fu che alla fine degli anni 20' gli sforzi verso un rinnovamento culturale si riducevano a singoli episodi architettonici, ai tentativi dei giovani³ di colmare il divario attraverso la Prima e Seconda Mostra dell'Architettura Razionale (1928 e 1931), dunque quasi mai quindi ad una modalità corale che convogliasse in un fare comune gli architetti del tempo.

Per raggiungere, in estrema sintesi, un giudizio sugli effetti del Movimento Moderno a Roma è necessario un cambio di prospettiva, che ne individua le tracce in episodi sporadici, piuttosto che in un movimento rinnovatore dello spirito, così come affermato da G. Accasto, V. Fraticelli e R. Nicolini:

“Occorrerà invece acquisire il concetto di una molteplicità e contraddittorietà dell'architettura moderna, frammentata in diversi centri non unificabili e non necessariamente progressiva, i cui rapporti di scambio e di filiazione non avvengono per deterministica necessità di evoluzione storica ed i cui valori di *tendenza* non sono rapportabili al generico e mistificato minimo comun denominatore dell'impegno *civile* ed *ideologico* connaturale al razionalismo ma si

³ La I esposizione dell'Architettura razionale si svolse a Roma tra marzo e aprile 1928 e fu promossa dai due giovani più attivi nel contesto romano: Adalberto Libera e Gaetano Minnucci. Aderirono alla rassegna, con seguente rammarico, gli esponenti del Gruppo 7, che nello stesso anno aveva aderito al M.I.A.R. (Movimento italiano per l'architettura razionale), i cui componenti erano: Luigi Figini, Gino Pollini, Guido Frette, Sebastiano Larco Silva, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni e Ubaldo Castagnoli, sostituito nel 1927 proprio da Adalberto Libera. La II esposizione dell'Architettura razionale organizzata nel 1931, vide l'epilogo del M.I.A.R. costretto a sciogliersi dopo l'aspra polemica che suscitò l'esposizione della “Tavola degli orrori” per opera di Pier Maria Bardi, che rappresentò con sarcasmo l'architettura accademica ufficiale. L'associazione si sciolse appunto sotto la minaccia dell'espulsione dei suoi iscritti da parte del sindacato fascista degli architetti, che organizzò al suo posto il RAMI (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani). Alcuni membri del MIAR passarono al RAMI, ma la maggior parte proseguì isolatamente la propria ricerca, pur partecipando a iniziative ufficiali, come la realizzazione della città universitaria di Roma.

Villa Petacci, Roma,
(1938-39).
Veduta del fronte princi-
pale durante il cantiere.
Foto d'epoca



qualificano autonomamente come casi particolari.²⁴

Sull'idea di un frammento speciale di modernità si delinea l'esordio professionale di Monaco e Luccichenti, a partire proprio da quella traccia di assoluta autenticità che fu la Villa costruita per la famiglia Petacci tra il 1938 e 1939 alla Camilluccia. Una testimonianza fondamentale per affermare la tendenza ad esprimere i propri interessi verso le più radicali sfere delle avanguardie europee e verso quei principi espressi dai maestri a partire dagli anni 20'.

Il modello della villa suburbana è stato un tema di alto carattere sperimentale durante tutta la vicenda architettonica degli anni 20' e 30', sia in Italia che nel resto d'Europa, da cui ne è scaturito un modello i cui temi preminenti erano definiti dalla mediazione con il paesaggio, introiettato ed occluso secondo una logica che ne determinava la scansione degli spazi interni, e dai principi paradigmatici che si ritrovano nelle opere caposaldo di Le Corbusier e Mies Van Der Rohe.

Il ragionamento da affrontare riguarda in questo caso la dipendenza, o se vogliamo, l'ammontare del debito che l'opera realizzata dai due architetti detiene verso i capisaldi della nuova architettura; certo fu che, nonostante le declinazioni al contestualismo e le sof-

⁴ G. Accasto, V. Fraticelli, R. Nicolini, *L'architettura di Roma Capitale 1870-1970*, Golem, Firenze, p.361



Dettaglio della
rampa a gradoni
al primo. Foto
d'epoca.

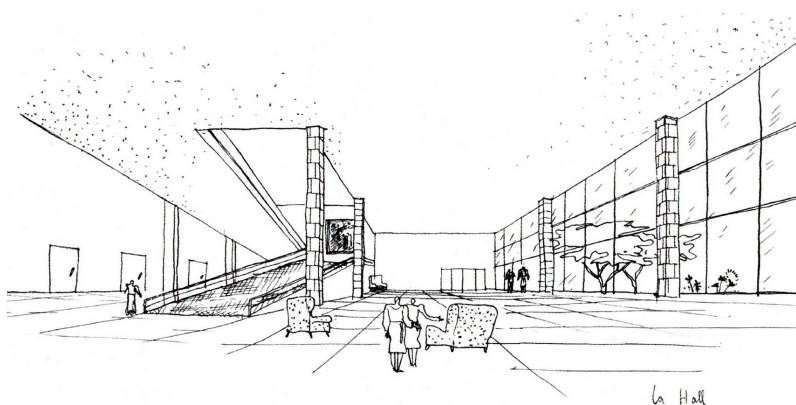


Veduta generale.
Foto d'epoca.

ferre mediazioni con la committenza, la villa è la testimonianza del silenzioso e flebile transito del Movimento Moderno a Roma, uno dei casi sporadici che si è contraddistinto per l'adesione dichiarata ai postulati del Moderno, a quei principi che nel 1932 erano confluiti nel fenomeno globale dell'International Style.⁵

Da una posizione di rilievo sulle pendici della Camilluccia la villa padroneggiava il territorio, adagiata sulla parte sommitale del colle e rivolta verso il paesaggio di Monte Mario; l'orientamento privilegiato verso est viene denunciato dal fronte principale, articolato su tre livelli, che in un motivo ascensionale subisce una netta scarnificazione volumetrica fino a divenire completamente aperto verso il paesaggio nella loggia al secondo livello.

⁵ Gli storici collocano la nascita dell'International style nel 1932, in concomitanza della mostra "Architettura Moderna: mostra internazionale" organizzata da Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock negli spazi del Museo di Arte Moderna (MoMA) di New York. Gli architetti furono chiamati a presentare progetti di residenze private, la tipologia che interessava di più alla gente comune. La mostra non solo sanciva il trionfo dell'architettura moderna ma, attraverso la residenza privata, intesa come oggetto, stabiliva un legame indissolubile tra il modernismo e la *middle-class*, consentendo al primo di conquistare un immenso mercato per le proprie opere.



La configurazione del prospetto principale è inscritta all'interno di un'architettura che imprime la condizione morfologica del territorio sul volume edilizio; i ricorsi delle lastre di travertino lucidato e le grandi aperture vetrate scandiscono orizzontalmente l'impaginato introiettando il paesaggio naturale ad est e lasciando spazio, ai due livelli superiori, alle grandi logge. Unico elemento che sfugge alla logica razionale è la scala elicoidale che dal primo livello raggiunge esternamente la loggia al secondo piano trascinandosi nella sua evoluzione una porzione del parapetto.

La variazione di densità del prospetto principale lascia il posto nei restanti versanti ad un volume estremamente compatto, dove le uniche sottolineature appaiono nel raccordo sommitale tra la copertura del terrazzo e le pareti che talvolta superano la misura del parapetto in alzato per collimare con il filo delle coperture.

La configurazione planimetrica della villa si struttura attorno a due corpi, il principale, precedentemente illustrato, che occupa il fronte est ed ospita ad entrambi i livelli le sale di rappresentanza. Il secondo corpo, in continuità con il volume ad est, subisce un arretramento sul fronte settentrionale, in prossimità dell'atrio di accesso. In questo corpo trovano spazio gli ambienti privati e le stanze di servizio distribuite su entrambi i livelli. L'atrio si configura in una posizione baricentrica tra gli ambienti di rappresentanza e gli spazi più intimi della villa, caratterizzato dalla cordonata marmorea che rallenta l'ascesa verso il primo livello.

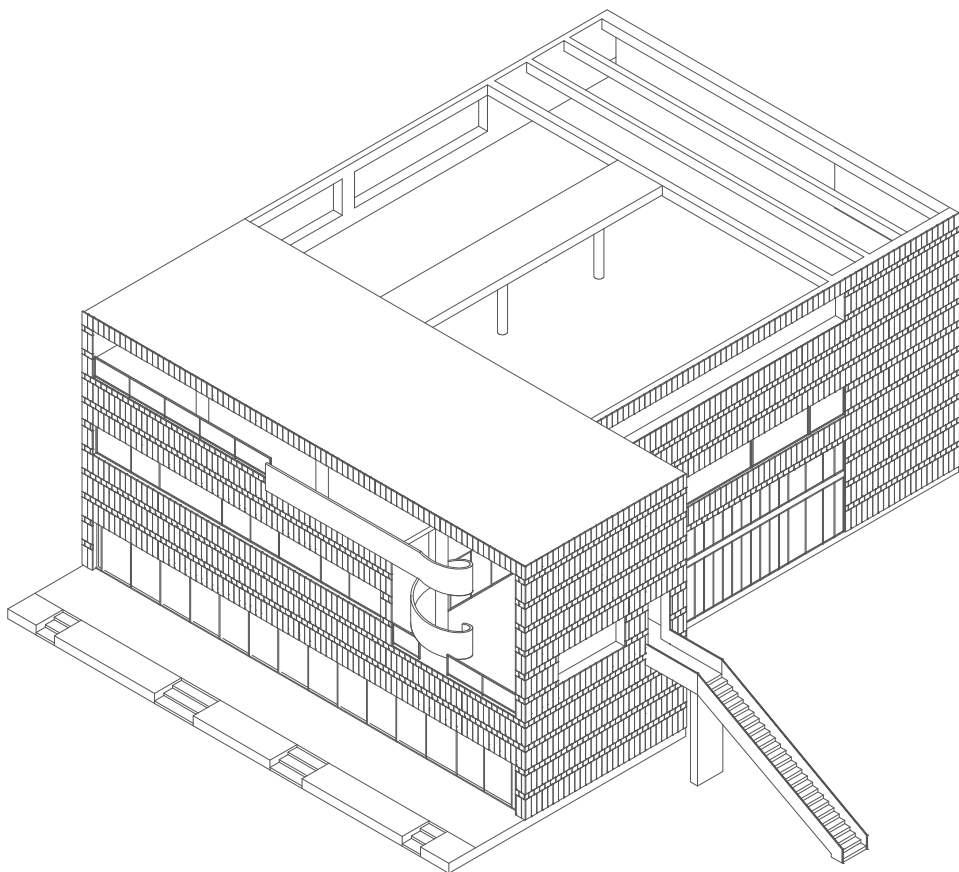
L'organizzazione spaziale corrisponde ai modelli della casa a cor-

te, in cui quest'ultima è fatta coincidere con il grande atrio d'ingresso; l'eccezione al modello si trova nell'organizzazione degli ambienti ad est, che voltano le spalle all'atrio centrale, denunciando una propria autonomia funzionale e figurativa all'interno della villa.

Stessa autonomia pretesa nell'alzato che in questo fronte diviene quasi autonomo, trattato con una differente accortezza compositiva, che gli conferisce una propria capacità espressiva rispetto alla totalità del volume. Appare in questa modalità compositiva quanto precedentemente affermato rispetto alla "Città frontale", ossia un atteggiamento sotteso ad individuare una *facies* preminente a cui affidare tutta la carica espressiva della composizione; tema che sarà di grande importanza per tutta la produzione residenziale del dopoguerra.

La villa, in una lettura complessiva, assume le caratteristiche di

Villa Petacci,
assonometria.
Elaborazione a
cura dell'autore



un negoziato tra il palazzo nobiliare, riconosciuto nella grande mole volumetrica, e l'utilizzo di un impianto planimetrico agile, in cui si riconosce un'attenzione ai principi distributivi del funzionalismo più radicale. Compromesso raggiunto, tra le sfarzose ambizioni di Giuseppina Persichetti (moglie di Francesco Saverio Petacci) e le vedute dei giovani figli Clara e Marcello Petacci, per ragioni anagrafiche più vicini al gusto estetico delle nascenti avanguardie e principali sostenitori delle scelte compositive dei due giovani architetti.

Dal tormentato rapporto epistolare tra G. Persichetti e i due architetti emerge tutta l'ambiguità del risultato estetico della villa, esternamente dotata di un aspetto materico essenziale, mutuato dai rivestimenti in travertino dorato e ridotti accenni a differenti materiali. Mentre all'interno, le appariscenti pretese nobiliari della Persichetti, trasformano gli ambienti in uno sfavillio di materie e soluzioni dal gusto eccessivo, talvolta arricchite da arredi dall'indubbia aderenza allo spirito dell'edificio.

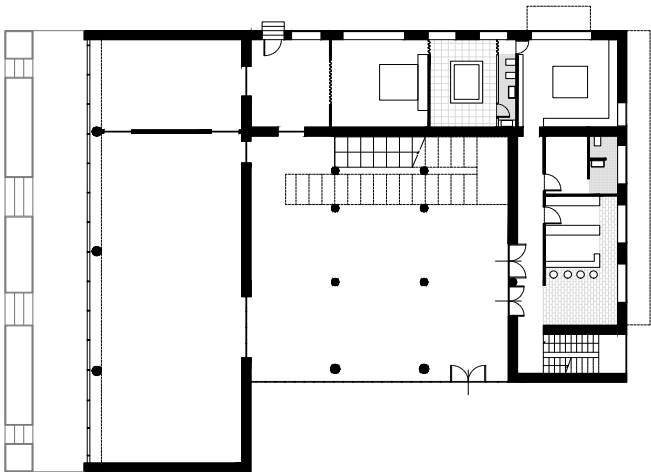
Nell'ala sud al piano terra risiedeva l'appartamento privato di Clara Petacci, organizzato in una sequenza di ambienti passanti di consistenti dimensioni: un salotto, stanza da letto, sala da bagno con una vasca in marmo incassata nella pavimentazione, un servizio igienico ed una guardaroba.

Un'alcova pensata per dare massimo agio alle visite di B. Mussolini, amante dal 1936 di Clara, e sul quale si abbatterono con violenza¹ i giudizi della stampa, destando le preoccupazioni — data la natura della relazione — degli alti ranghi del partito fascista. Si arrivò a battezzare la villa “Ministero della Camilluccia”, ad indicare l'effettiva influenza che la “banda Petacci”² aveva sul Duce, e la diffidenza con la quale veniva vista dall'opinione pubblica la collusione di quest'ultimo con tali personaggi.

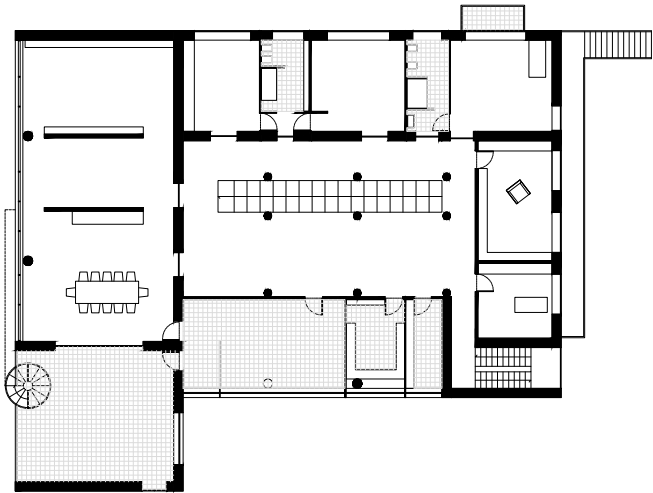
¹ Di particolare interesse è il duro attacco che apparve a distanza di qualche mese dalla liberazione di Roma del giugno 1944, su una rivista di cinema e spettacolo e per mano di autore sconosciuto che si firmò con lo pseudonimo di “Don Ferrante”. Cfr. Don Ferrante (pseudonimo), *Interno per dittatore ovvero la bomboniera del vecchio gagà*, “Star”, anno n. 6, settembre 1944, p. 7

² L'appellativo è parte del titolo dell'articolo apparso su *Capitolium* per mano di P. O. Rossi e F. R. Castelli nel 1999, in cui viene ricostruita la vicenda della Villa Petacci e dei legami che la famiglia ebbe con B. Mussolini. P. O. Rossi, F. R. Castelli, *Una villa per la “banda Petacci”*, “Capitolium-Millennio”, n.13-14, dicembre 1999, pp. 87-91

Villa Petacci,
planimetria piano
terra.
Elaborazione a
cura dell'autore



Villa Petacci,
planimetria piano
primo.
Elaborazione a
cura dell'autore





Villa del Gombo,
Parco regionale di
Migliarino, San Ros-
sore, Pisa (1955-60).
Vista zenitale

Il destino della villa subì le sorti del Regime: confiscata nel 1944 dal Tribunale di Roma, in quanto bene riconducibile a B. Mussolini, fu adibita prima ad asilo e successivamente restituita alla famiglia Petacci che dimostrò di averla costruita a proprie spese. Successivamente fu venduta e adibita a ristorante, con evidenti manomissioni rispetto all'assetto originale, cadendo nell'oblio fino alla sua demolizione, avvenuta nel 1975, per far posto all'attuale Ambasciata dell'Iraq.

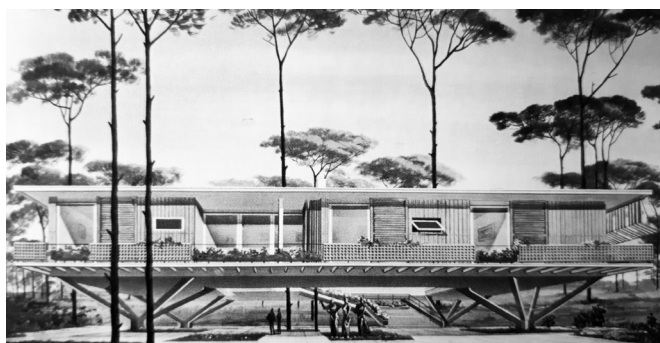
Se la Villa Petacci può essere considerata un'interpretazione da manualistica dei principi del Movimento Moderno, seppur contaminata da evidenti rimandi contestuali, il percorso evolutivo dei due architetti trova un secondo episodio che si confronta con un tema non troppo dissimile. È il caso della Villa del Gombo, realizzata su incarico del presidente della Repubblica Giovanni Gronchi tra il 1955 ed il 1960 nella Tenuta presidenziale di San Rossore in provincia di Pisa. Qui il tema della villa suburbana, affrontato brillantemente in gioventù, è permeato dall'esperienza professionale raggiunta nel dopoguerra. La spinta sovversiva della Petacci lascia spazio ad una consapevolezza ed una padronanza degli strumenti espressivi, tale da configurarsi in un modello insediativo del tutto inusuale: una villa a corte sospesa sul suolo, immersa nella pineta toscana.

Il tema è affrontato attraverso una sensibile attenzione alla condizione paesaggistica del sito, che suggerisce la soluzione di non radicare l'edificio al suolo evitando la contaminazione percettiva del paesaggio. L'unico livello della villa si sviluppa ad una quota di circa 3.00

Veduta del fronte sud.



Fronte d'ingresso.
Riproduzione a tempera.



metri rispetto al suolo, configurandosi attorno alla corte centrale; gli ambienti residenziali vengono distribuiti da un corridoio anulare rivolto verso l'interno, lasciando alle stanze un rapporto preminente con la riserva naturale.

Lo spazio di demarcazione tra il piano abitato e il suolo è connotato dalla presenza di quattro piloni angolari che ad una distanza di poche decine di centimetri dal suolo si dispiegano in ulteriori quattro elementi di sostegno che insistono sugli angoli della corte.

Tutto il volume edilizio è sorretto da un'armatura metallica tessuta sul perimetro interno della corte e sul filo più esterno del manufatto, un grande diaframma che si ripete in maniera pressoché identica sulla copertura giuntandosi alla struttura di base del primo solaio attraverso delle esili colonne metalliche, in alcuni casi visibili, in altri integrate nelle partizioni verticali.

L'esito progettuale custodisce un paradosso creativo: un volume dall'aspetto rassicurante, dotato di elementi e materie riconducibili



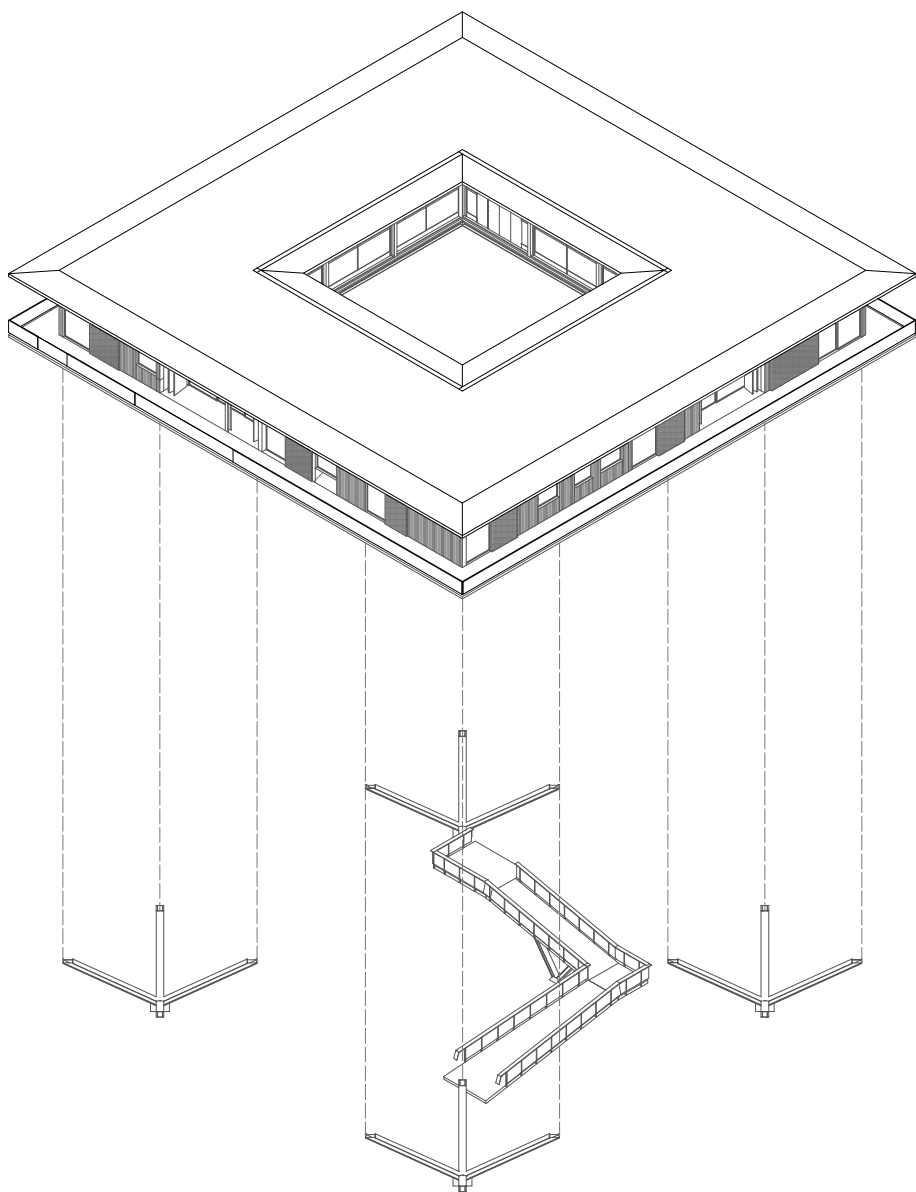
alla tradizione vernacolare, che si contrappone ad un'ossatura metallica dalla forte valenza plastica, che in un certo qual modo denuncia lo sforzo che sta sostenendo, mostrando tutte le tensioni e le linee di forza interne alla materia. Un contrasto dall'indiscussa potenza figurativa, che depone il prelievo di un frammento domestico su radici dal carattere mobile, temporaneo, a suscitare l'idea di un'abitazione che può allo stesso modo essere disassemblata per ricollocarsi in un sito differente. La soluzione, fatte le dovute riconsiderazioni di scala e di senso, suggerisce l'immaginario delle ricerche che da lì a qualche anno intraprenderanno le giovani generazioni di architetti londinesi, tra i più noti gli Archigram, con la provocazione lanciata dalla pubblicazione di *The Walking city*.¹

Il tema del rapporto con il suolo in questo edificio acquisisce un valore fondamentale; l'intuizione progettuale è tutta racchiusa nel gesto della sospensione, dell'isolamento della figura dal sedime, al pari di un oggetto prezioso da esibire con fierezza. In realtà ciò che

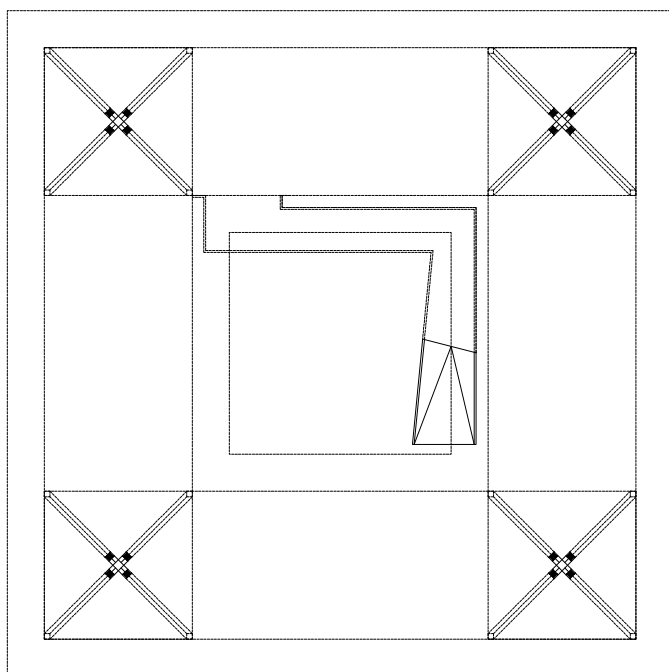
Dettaglio del
pilastrino metallico

Scorcio angolare.

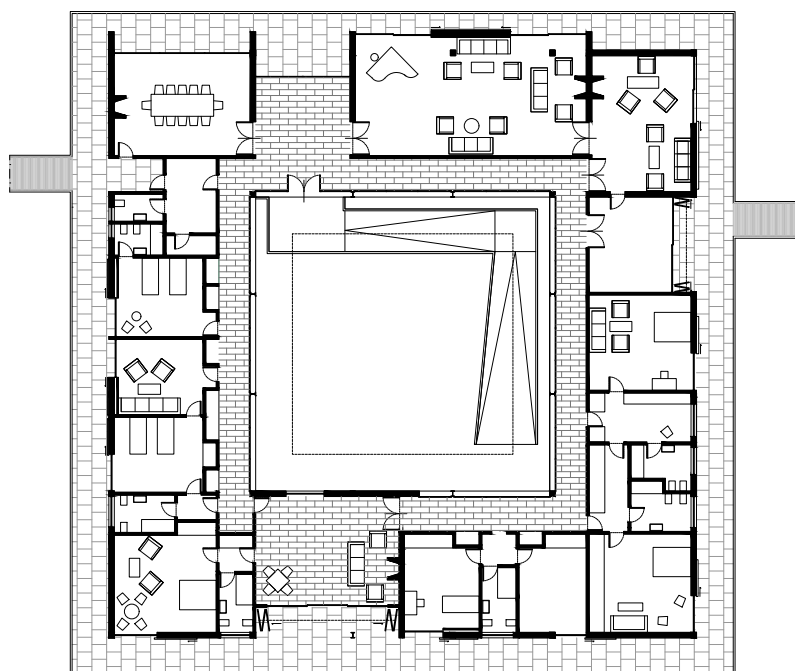
¹ “progetto elaborato nel 1964, in seno al Gruppo Archigram, da Ron Herron (1930- 1994) e Warren Chalk (1927-1987) con la collaborazione di Frank Brian Harvey per la stesura degli elaborati grafici, la tavola *A Walking City* è parte di una serie di disegni che prefigurano l'idea avveniristica di una città organizzata in unità meccaniche mobili, intrisa di un'atmosfera postapocalittica e caratterizzata da una vocazione programmaticamente utopica.” V. Menchetelli, *A Walking City del Gruppo Archigram: sulla dimensione utopica del disegno*, in “Disegno”, n. 9, 2021, p.



Esploso assonometrico
Elaborazione a cura
dell'autore



Villa Gombo,
planimetria piano
terra.
Elaborazione a
cura dell'autore



Villa Gombo,
planimetria
piano primo.
Elaborazione a
cura dell'autore

2.2 Tra congegno e dispositivo. La proiezione urbana di un modello abitativo

“Si possono presentare le architetture in tanti modi; un modo è anche quello di presentare l’opera degli architetti dal punto di vista del “loro paesaggio”. Ogni architetto costruisce tante case qua e là: esse costituiscono come una sua città ideale, una città mancata, i cui frammenti sono sparsi, e le loro espressioni sono così sprecate, mescolate con le altre cose, e si ricompongono in unità stilistica solo sulle riviste o nei libri. [...] Riunendo qui le loro architetture, ricostruiremo qui la loro “piccola città”, la “Monaco di Luccichesi”, che si potrebbe dire la città delle verande e delle logge e delle balconate”¹

Era il 1952 e le pagine di *Domus* raccoglievano un dettagliato resoconto dell’opera romana dei due architetti; il palinsesto figurativo traspariva attraverso una città ideale, costituita da frammenti, in cui la figura della palazzina emerge nel valore dei suoi attributi.

Si è lontani ben oltre mezzo secolo dalla lettura che la rivista milanese ebbe modo di fare sul lavoro dei due architetti e la percezione di quella piccola città oggi non è cambiata, anzi ha consolidato il suo

¹ *Paesaggio di Monaco e Luccichenti*, *Domus*, n. 271, giugno 1952, p. 12

primato. Le logge e le verande si sono moltiplicate, i balconi hanno assunto un carattere sempre più articolato, le scale hanno trovato nuove configurazioni. L'orchestra di elementi primari dell'architettura ha prevalso sull'unità formale dell'edificio.

Per analizzare l'opera di Monaco e Luccichenti è necessario a questo punto introdurre due concetti sostanziali: il dispositivo ed il congegno, che prefigurano una lettura dell'apparato compositivo a partire dalla qualità plastica e figurativa della facciata attribuendogli, in senso traslato, il significato e la valenza di volto urbano.

Quest'analogia figurativa pone il tema della dipendenza tra la realtà interna, intesa nell'organizzazione spaziale della pianta, e la sua proiezione urbana, una questione di fondamentale importanza, la cui definizione si può trovare nelle parole di M. Vitta:

“La personalità di un edificio, ciò che fa di esso un'opera, si condensa quasi sempre nel suo guscio esteriore, nella *facies* che ne costituisce appunto la *facciata*, ovvero, in un senso traslato, il *volto*. Sebbene nell'architettura contemporanea la facciata sia ormai rappresentata dall'intero corpo della costruzione, la sua identità sembrerebbe, in ogni caso, tradursi in un *ritratto*, destinato a fissare nel tempo l'immagine della sua realtà interna, quella che, come abbiamo visto, si condensa nella pianta.[...] il prospetto si assume la responsabilità della comunicazione: ad esso tocca, in effetti, esprimere il valore sociale dell'opera, fissarne nel tempo l'identità, assegnarle una precisa collocazione non solo nello spazio fisico, ma anche in quello storico e culturale.”²

La configurazione degli alzati non rappresenta dunque la premessa per un'indagine geometrica, tuttavia, nel caso di Monaco e Luccichenti, aiuta a stabilire un lessico e con esso alcune modalità operative che in un'ottica generale aspirano e definirsi pensiero progettuale.

Il tema introduce alla profondità spaziale della facciata, intesa nello spazio fisico e virtuale, misurato nella distanza che intercorre tra il parapetto ed il limite esterno degli ambienti abitati, uno spazio che talvolta è contenuto in pochi centimetri, in altre occasioni as-

² M. Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2008, pp.136-137

sume una profondità evidente, tale da divenire protesi dello spazio interno, in altre ancora assume una consistenza e si scinde dal corpo principale.

Nello spessore indicato si assiste alla messa in scena di un vasto repertorio di elementi intermediari tra il vivere all'aperto ed il vivere al chiuso che, se da un lato corrispondono all'immaginario delle architetture mediterranee³, dall'altro pongono tale modalità e spazio d'azione in continuità con la tradizione Manierista e Barocca, come ben evidenziato da Marco Pietrosanto:

“Attraverso la *profondità spaziale* della facciata, in analogia a quanto accade con il Manierismo ed il Barocco, si descrivono gli attributi dello spazio nei confronti del contesto, mettendo in relazione lo spazio interno e quello esterno attraverso un filtro, una sorta di camera oscura in cui la realtà circostante viene ritagliata e selezionata.

Il non disvelare in modo meccanico la distribuzione dello spazio interno in facciata diviene l'elemento distintivo attraverso cui la palazzina assume una sua identità formale, altrimenti celata dall'omogeneità dimensionale del modello di riferimento.”⁴

In questo spazio di mediazione tra il contesto e l'edificio si articola appunto tutta la poetica di Monaco e Luccichenti.

Le diverse soluzioni proposte oscillano, in un movimento discontinuo, tra la compostezza del dispositivo razionalista, omogeneo nell'insieme delle parti, e quella del congegno, riconducibile alla

³ Nel 1936 G. Pagano e G. Daniel pubblicano il catalogo “Architetture rurale italiana” che racchiude un'indagine sulla casa rurale italiana. Il lavoro è frutto di un reportage fotografico in parte realizzato dai due autori, in parte pervenuto per corrispondenza. Gli studi sulle case rurali si estendono a tutto il mediterraneo, dimostrando negli esempi geograficamente più a sud del bacino, particolari dispositivi per la protezione dall'irraggiamento solare e conformazioni volumetriche degli edifici che si contraddistinguono per il forte sviluppo di elementi esterni alla massa edilizia. G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1936

⁴ M. Pietrosanto, *Relazioni tra lo spazio interno e la tipologia dell'edificio. La residenza borghese del dopoguerra*, Tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Architettura degli interni e allestimento, Sapienza Università degli studi di Roma, XX ciclo, a.a. 2008, p.

Palazzine Sacec (sx) e Palatina Domus (dx), Roma, Via del Circo Massimo (1950-52). Veduta d'insieme dei fronti sul Circo Massimo. (Archivio Monaco - Luccichenti, MAXXI)



logica del meccanismo, in cui avviene il dispiego eterogeneo delle componenti senza alcuna aspirazione ad un'unità formale e figurativa. Nel primo caso gli elementi che compongono la facciata sono tutti racchiusi nell'impaginato razionale, con accenni a scarti dimensionali nel volume e sbalzi repentini, che in generale attribuiscono all'edificio eleganza e rigore formale. Si assiste in questo caso ad una modalità compositiva in cui l'intero corpo della facciata principale si giustappone al volume come entità precostituita, solitamente differente per trattamento rispetto ai fronti meno evidenti.

L'esito progettuale in cui si riconosce tale modalità è sicuramente il doppio intervento che i due architetti propongono nei pressi del Circo Massimo (1950-52). Nelle due palazzine l'aggetto dei volumi in direzione dell'asse viario principale, corrispondente con il Circo Massimo, definisce i prospetti principali, impaginati con rigore formale secondo una logica di ricorsi orizzontali e verticali. Nel caso della Palazzina Sacec, posizionata nell'angolo tra Via del Circo Massimo e Viale Aventino, il prospetto si organizza in 24 campi rettangolari definiti da marcapiani orizzontali e da esili pilastri, ogni campo a sua volta individua un sottosistema, leggermente arretrato, all'interno del quale si legge un'ulteriore suddivisione che dà luogo a due differenti bucatore ed un campo rivestito in laterizio. Tutta l'organizzazione in questo caso è racchiusa all'interno di una cornice virtuale che misura l'intera larghezza del fronte.

Nel caso invece della Palatina Domus, viene meno l'ordine verticale ed il prospetto è organizzato da una sequenza di finestre a nastro



che lo scandisce per intero marcando fortemente l'orizzontalità della costruzione.

In entrambi i prospetti i campi più esterni vengono contraddistinti da logge su tutti i livelli che concorrono insieme all'arretramento del piano attico, all'attenuazione della massa volumetrica su questo fronte.

Di ulteriore rilievo per questo tema è la coppia di Palazzine costruite in Via di San Crescenziانو nel 1952. Entrambe adagate su un crinale della Via Salaria e rivolte verso il paesaggio di Villa Ada, si contraddistinguono per l'eccellenza dei fronti principali. In questo caso si assumono due differenti modalità operative: nella prima, riferibile alla Palazzina Federici, il prospetto principale, riprende il tema lecorbuseriano delle finestre a nastro presente nel fronte su Via di San Crescenziانو, che deviano la loro corsa in occasione di due grandi logge a tripla altezza, a loro volta solcate da balconi fortemen-

Palazzina Sacec,
veduta angolare
tra il fronte di
Via del Circo
Massimo e Viale
Aventino

Palazzina
Palatina Domus,
fronte principale
su Via del Circo
Massimo

Palatina Domus,
dettaglio delle
logge angolari



Palazzina Sacec,
dettaglio della
partitura sul pro-
spetto principale



te aggettanti.

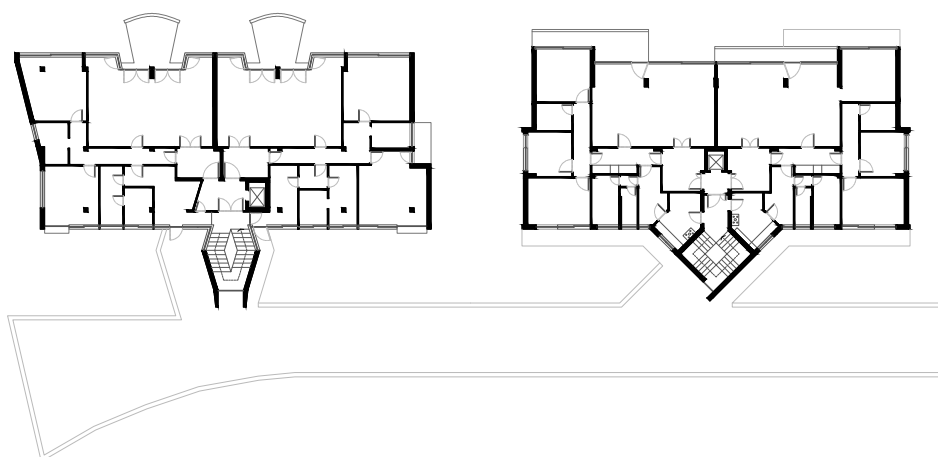
Nel caso invece della Palazzina Domus il tema diviene di ancor più interesse; il prospetto, solcato anch'esso dalla sequenza ordinata di finestre a nastro, subisce una sottrazione volumetrica nelle quattro campate centrali e per tutta la dimensione verticale. Tale azione produce la liberazione dei balconi dalla plastica muraria che si protendono verso il vuoto assumendo due differenti profondità. Il prospetto in questo caso perde del tutto la sua complanarità, per adottare una profondità spaziale differenti a diversi gradi chiaroscurali. Il parapetto perde la sua autonomia figurativa simulando una porzione di involucro dell'edificio che meccanicamente ha subito un distacco dal volume per traslare verso l'esterno. Si determina qui una sovrapposizione di segni e di ombre dal forte carattere espressivo, il tutto contenuto nell'ingombro planimetrico dell'edificio e proiettato ad una dialogo verso il paesaggio di Villa Ada.

Nel caso del congegno invece gli elementi che caratterizzano il prospetto sfuggono alla logica dell'impaginato e conquistano un'autonomia figurativa sul prospetto; il sereno dispositivo di interazione



Palazzina Federici,
Roma, Via di San
Crescenziano
(1950-52). Veduta
del fronte su Via
Salaria.
Foto d'epoca.

Palazzina Federici (sx) Palazzina
Domus (dx).
Planimetria piano primo.
Elaborazione a cura dell'autore



Palazzina Domus,
Roma, Via di San
Crescenziano
(1950-52). Veduta
angolare del fronte
su Via Salaria.
Foto d'epoca.



con l'esterno si trasforma in un meccanismo in cui prevale l'instabilità delle componenti e delle loro traiettorie, che ambiscono a scindersi matericamente dalla struttura formale dell'edificio rivendicando la propria presenza.

In questo caso la facciata scompare nella profondità degli aggetti, nelle evoluzioni acrobatiche delle rampe di scale esterne e nei sistemi di schermatura. Il telaio strutturale alcune volte arretrato rispetto all'involucro dell'edificio riemerge solo in occasione degli ultimi due livelli dell'edificio, a sostegno di pensiline aeree che risolvono l'incombenza della riduzione volumetrica che avviene nel piano attico e super-attico⁵. Tutti gli elementi si giustappongono al nucleo de-

⁵ “con regio decreto del 16-12-1920 n. 1937 le norme che definiscono in astratto il tipo edilizio sono ben note: 25 metri di fronte estendibile a 35 purché con ritiri parziali; altezza massima metri 17, comprensivi di tre piani oltre al terreno sopraelevato o a livello del suolo; superficie dell'attico uguale a 3/5 dell'area coperta; distacchi dai confini interni di metri 5,70; soluzione architettonica di tutti i prospetti”, P. Portoghesi, *Palazzina romana*, in “Casabella”, n.407, novembre 1975, pp.18-25, a tal proposito viene annoverata tra le norme fissate per la realizzazione del tipo edilizio della palazzina la riduzione dimensionale del piano attico. Tale

gli spazi interni interferendo in maniera quasi dissonante con la configurazione spaziale e altimetrica dell'edificio.

Per comprendere tale concetto si può considerare ad esempio la Palazzina per la Cooperativa Cassiopea (1948) costruita in Via Archimede tra il 1949 e il 1950. In questo caso l'edificio, assecondando la forma del lotto, subisce una deformazione nella mezzeria del volume, divaricandosi in maniera perfettamente simmetrica attorno al corpo scale. La conformazione assunta definisce due testate terminali che in ragione dell'orientamento verso l'asse stradale differiscono dal resto del volume assumendo un carattere preminente.

Su tali fronti tutti gli elementi si dissociano dalla parete muraria: il telaio strutturale assume una propria autonomia e domina l'organizzazione verticale arrivando a toccare il suolo in due esili cerniere. Ad ogni livello una coppia di balconi si protende dalle propaggini a sbalzo del telaio marcando in maniera evidente il distacco con il volume edilizio. Ad alimentare la destrutturazione del fronte concorrono i trattamenti delle pareti murarie, alternate in campi di pitch-pine e fasce d'intonaco bianco. Il resto della superficie è occupato dalla finestra a nastro che, oltre a definire tutto il fronte in esame, risolta negli angoli, evidenziando lo



Palazzina Cassiopea, Roma, Via Archimede (1949-50). Veduta del fronte su strada. Foto d'epoca.

norma ha prodotto tra le opere di Monaco e Luccichenti alcune soluzioni per ovviare al disequilibrio volumetrico, attraverso il prolungamento del telaio strutturale fino alla quota del piano attico e l'inserimento di pensiline aeree di coronamento. Tali soluzioni riprendono il fronte proposto in precedenza da Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl nella Palazzina Rea, realizzata a Roma in Viale di Villa Massimo nel 1935-36.



Palazzina
Giammarusti,
Roma, Via Elli
Ruspoli angolo
Largo Messico
(1953-54).
Veduta del
fronte su Via
Elli Ruspoli. Sullo
sfondo si nota
la palazzina "La
nave" progettata
da U. Luccichenti.



Veduta d'angolo
tra Via Elli
Ruspoli e Viale di
villa Grazioli.

spessore del corpo di testata che differisce dal restante volume; nella sommità dell'edificio il telaio termina sorreggendo una pensilina di coronamento che, come da consuetudine in molte delle loro opere, viene utilizzata per riportare in facciata l'altezza virtuale di tutto il corpo edilizio.

In questo edificio si accenna ad una logica dell'elenco, in cui l'unità formale dei fronti è disgregata in favore di una sequenza che mostra le sue fasi costruttive e i suoi elementi costitutivi, in una forma di correlazione con l'organismo rintracciabile nelle parole di E. Pitzalis:

"Le giunzioni nodali non più assorbite e dissimulate all'interno di una solida massa muraria mostrano l'"anima dell'edificio", il quale annovera tra gli impaginati le varie fasi del proprio costituirsi. È come se tutto, dalla struttura, ai riempimenti, alle bucature, contri-



Dettaglio del
fronte su Viale di
villa Grazioli



Veduta d'insieme,
angolo Viale di
Villa Grazioli e
Viale Messico.
© Moreno Maggi
Fotografo

Villini gemelli
sul mar Tirreno,
Santa Marinella
(Roma), Via Au-
relia (1952-54).
Veduta d'insieme
dei fronti sull'are-
nile. Foto d'epoca



Villino Pettenelli,
Fregene (Roma)
1949.
Vista d'insieme.
Foto d'epoca

buisse a restituirci, come in una tavola sinottica, un esatto catalogo degli elementi.”⁶

Di ancor più interesse per la questione risulta la Palazzina Giammarusti (1953-54) realizzata nell'angolo tra Via Fratelli Ruspoli, Largo Messico e Viale di Villa Grazioli, nel lotto contiguo alla ben nota Palazzina “La nave” realizzata nel 1949 da Ugo Luccichenti, fratello maggiore di Amedeo.

L'impronta planimetrica dell'edificio asseconda la natura del lotto, ponendosi in continuità con l'andatura curvilinea della strada a nord-ovest, e con le traiettorie individuate dai singolari balconi progettati da U. Luccichenti.

Su questo fronte si assiste al dispiego di una compagine muraria

⁶ E. Pitzalis, *Elementi architettonici del progetto moderno*, Quaderni del dottorato di ricerca in composizione architettonica, Gangemi, Roma, 1994, p. 47

dalla forte valenza materica, organizzata nella griglia strutturale a vista e nella tamponatura realizzata ad opera incerta, in una combinazione di diverse materie e qualità cromatiche: tufo, pietra sperone, travertino, peperino e scaglie di selce.

Nell'angolo tra Viale di Villa Grazioli e Via F. Ruspoli avviene un risvolto del tutto inconsueto: la massività dell'involucro passa in secondo piano, aggredita dalla sovrapposizione di nuovi elementi in intonaco chiaro. Una serie di masse aggettanti che marciano l'orizzontalità dei fronti, rigirando anche sul prospetto di Largo Messico; all'interno delle masse si distinguono balconi e bow-window, che perdono la loro singolarità per confondersi nella scansione orizzontale dei parapetti. Permane in secondo piano la tessitura ad opera incerta della compagine muraria, alleggerita dalla costante presenza di ampie finestrate.

Agli ultimi due livelli la sequenza di balconi viene interrotta dalla presenza di due rampe di scale, una per ogni fronte, che proseguono la corsa dei parapetti connettendoli con il livello superiore. Il tutto è chiuso in sommità dal cornicione in aggetto che, in prossimità dell'angolo con Via F. Ruspoli, si libera dal volume, simulando per una piccola porzione il tema della pensilina libera di coronamento, ripercorso in diversi progetti precedenti.

Nell'espressività di questo edificio si ritrovano i temi sperimentati negli stessi anni nei Villini Gemelli di Santa Marinella (1952-54) ma anche nel Villino Pettenelli (1949) e nelle Ville sovrapposte Minciaroni (1949-55), in cui è evidente l'uso di elementi aerei e fortemente aggettanti che si dispongono a corollario dei volumi edilizi. Ne consegue la disgregazione percettiva delle masse murarie a cui si antepone un nuovo ordine di motivi fortemente dominanti: intradossi a travetti in vista, coronamenti pronunciati, scale esterne, elementi schermanti in laterizio, parapetti continui ecc.

La lettura proposta in questo capitolo non assolve ad una classificazione di differenti modalità compositive, ma contrariamente intende descrivere due concetti che si pongono nella stessa prospettiva di progetto, misurandosi però con esiti compositivi di diversa natura. Nell'intermezzo tra i due concetti si manifesta tutta la ricerca condotta da Monaco e Luccichenti, costantemente impegnati a mettere alla prova il proprio linguaggio e sintesi di un'attitudine alla sperimentazione che ha contraddistinto tutto il loro percorso.

2.3 Il sodalizio con l'arte. Nuove forme di collezionismo

Si è già accennato, nei precedenti capitoli, della solidale intesa che i due architetti avevano stabilito con una nutrita cerchia di personalità: artisti, poeti, letterati, scultori, studiosi, critici d'arte e giornalisti, accomunati in quel virtuoso crogiuolo di energie che animava il dopoguerra romano e che a fatica era uscito indenne dalla catastrofe culturale del ventennio fascista.

Rapporti di stima e affiatamento che “non rappresentavano solamente un'amicizia confortante ma uno sprone indispensabile per accogliere l'invenzione e l'immaginazione dentro il cemento e le masse murarie che invadevano la città in quegli anni di edificazione ipertrofica.”¹

Questa posizione risultava essenziale per alimentare in modo continuo la pratica professionale, abbracciando un approccio “umanistico” in grado di travalicare i limiti imposti dalle diverse discipline per inserirsi all'interno del dibattito culturale.

Una tendenza comune a molte figure del panorama architettoni-

¹ Op. cit., R. La Carbonara, p. 33

co di questi determinati anni, tra cui Luigi Moretti che in un'intervista del 1936 ne sancisce il principio:

“Non esiste l'uomo architetto, esiste l'uomo artista. L'unità umanistica è inscindibile. In architettura, come in tutte le arti, la struttura pratica è un dato antecedente che non va confuso col momento della ispirazione. Solo quando quest'ultimo è raggiunto, la struttura pratica si identifica con quella ideale e nasce il Partenone”²

Dal sodalizio con la cultura artistica dell'epoca emerge un racconto denso di contaminazioni, in cui svariati esiti progettuali incrociano la traiettoria dei maggiori artisti della scena romana e nazionale, fin dalla prime prove degli anni 30'.

Fondamentali, ad esempio, furono le collaborazioni giovanili con il pittore Gino Severini, autore di importanti opere nell'allestimento proposto dai due architetti per il Padiglione dei minerali ferrosi, in occasione della Mostra Autarchica del Minerale Italiano che si svolse al Circo Massimo nel 1938.

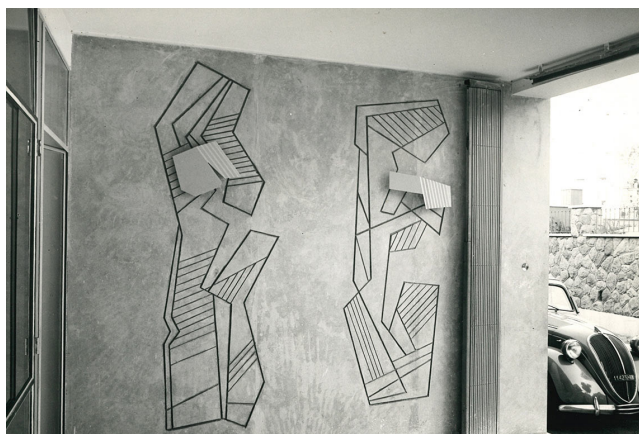
Ancor più prolifica fu la collaborazione con lo scultore Pericle Fazzini, che per intercessione di Amedeo Luccichenti fu trasferito a Zara per svolgere il servizio militare nel biennio 1942-43, aggiungendosi insieme all'amico Luccichenti, alla ricca coltre di personalità al seguito della corte di Giuseppe Bastianini, allora Governatore della provincia dalmata appena conquistata dall'esercito fascista.

In Dalmazia il giovane Luccichenti, ricopriva il ruolo di principale referente per quelle che erano le nuove opere edilizie da realizzarsi nelle principali città italo-dalmate; posizione che gli consentiva di avvalersi di collaboratori ed artisti in totale autonomia decisionale.

Di questi anni sono numerose le opere scultoree dell'artista, tra cui il Progetto per una fontana monumentale da realizzare a Spalato del 1942 che ripercorre i temi affrontati dai due architetti nel progetto per la Mostra del PNF all'E42 del 1938, nel pieno delle euforie giovanili.

Di maggior rilievo fu infine l'opportunità che si presentò in

² Dall'intervista rilasciata da L. Moretti a L. Diemoz, pubblicata in “Quadrivio”, a. IV, n. 3, dicembre 1936, p. 7. In R. Butini, *L'arte nell'opera di Luigi Walter Moretti*, in “Firenze architettura”, n.2, 2018, pp.110-115



occasione dell'Esposizione Internazionale dell'Agricoltura del 1953 all'Eur, in cui Monaco e Luccichenti furono chiamati insieme ad A. Libera ad allestire due delle principali mostre: quella per la Cassa per il Mezzogiorno al Palazzo della Civiltà Italiana e la Mostra della Federazione dei Consorzi agrari al Palazzo dei Congressi.

In entrambe le mostre i due architetti, oltre a progettare gli apparati allestitivi, diedero sfoggio della capacità organizzativa e relazionale che avevano acquisito durante la carriera, facendo convergere all'interno dell'evento le opere dei più rinomati artisti, in una fusione di linguaggi ed esperienze che contraddistingueva la variegata galassia di avanguardie nazionali. Per l'occasione furono invitati a contribuire: Capogrossi, Consagra, Franchina, Turcato, Savelli, Corpora, Montanarini, Severini, Cagli, Mafai, Pietro e Andrea Cascella, Bianchi e Barriviera.

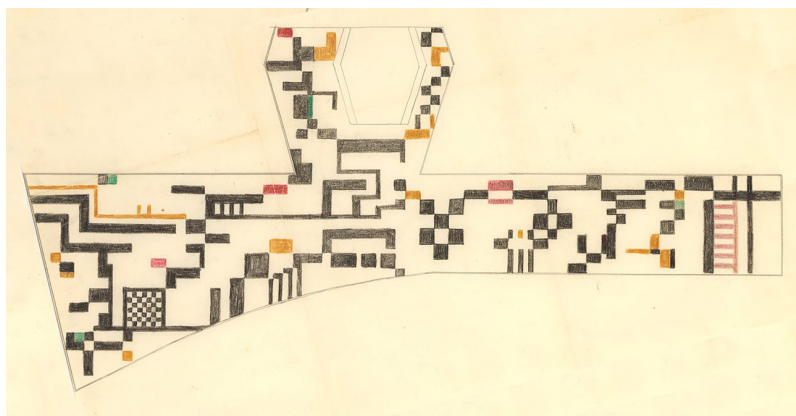
Sul versante della produzione residenziale, la tendenza ad integrare opere artistiche trovò continuità nella palazzina, adottando una consuetudine ampiamente consolidata già durante il periodo fascista, soprattutto negli edifici di carattere pubblico.

Gli atrii d'ingresso diventano così occasione per l'inserimento di interventi parietali, da bassorilievi ad opere pittoriche, quasi sempre per mano dei noti artisti, nonché usuali collaboratori: Franchina, Corpora e Consagra, che non disdegneranno ulteriormente di fornire il loro apporto attraverso il disegno di dettagli a corredo degli spazi interni.

Nella Palazzina Federici, Consagra si spingerà oltre sperimentan-

Palazzina Federici, Roma, Via di San Crescenziano (1950-52). Dettaglio dell'androne con graffiti e lumi di Pietro Consagra.
Foto depoca.

Palazzina Vega, Roma, Via Barnaba Tortolini (1949-50). Dettaglio degli affreschi di Nino Corpora.



do per la prima volta il tema dei grandi tappeti musivi, in questo caso rappresentato da una tessitura di piastrelle quadrangolari di colore bianco e nero, alternate ad inserti di colore senape e rosso, che andranno a rivestire la copertura dell'avancorpo basamentale sul fronte di Via di San Crescenziano.

Questi interventi artistici assumono il ruolo di un nuovo linguaggio ornamentale, basato sui caratteri dell'informale, dell'astrattismo e dello spontaneismo, che in un processo di evoluzione storica si sostituirono ai precedenti di inizio Novecento: l'Eclettismo ed il Barocchetto.

La circostanza era sostenuta da un élite culturale che favorì in modo costante lo sviluppo e la crescita di avanguardie artistiche legate ai nuovi linguaggi espressivi, e che trovava nella palazzina, oltre alla propria architettura rappresentativa, la sede ideale per la divulgazione delle ricerche prodotte in quel periodo storico.

Emerge tuttavia un'ulteriore occasione d'incontro tra le nascenti produzioni dei due architetti e le espressioni artistiche delle avanguardie, occasione che culminerà con l'intenso rapporto che Giuseppe Capogrossi ebbe con i due architetti, ed in particolar modo con Vincenzo Monaco, durante una lunga parte della sua carriera. Un rapporto alimentato dalla magnetica personalità dell'architetto romano, che inciderà particolarmente sul percorso e sulle scelte dell'artista.³

³

Op. cit., R. La Carbonara, p.32



Palazzina Federici, veduta del fronte su Via di San crescenziانو. Foto d'epoca.

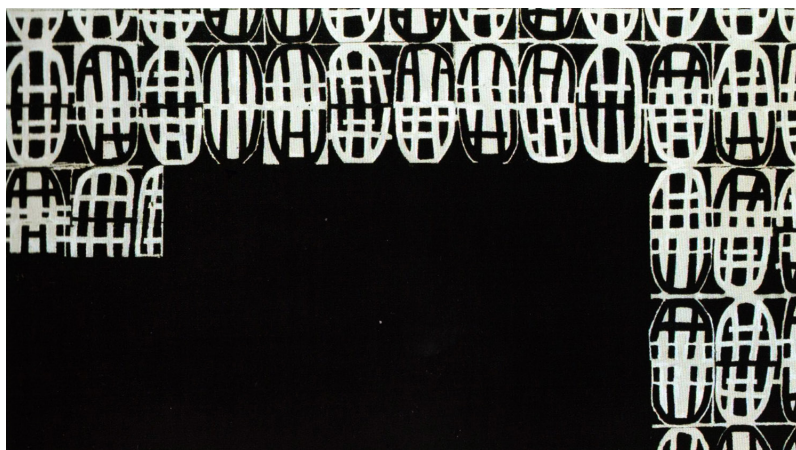
Con il consolidarsi dei legami, la ricerca pittorica dell'artista romano incontra un'inaspettata evoluzione: la trasposizione orizzontale della tela in tappeti pavimentali alla scala edilizia, realizzati con una tessitura di piastrelle bicromatiche. I grandi pavimenti d'autore troveranno il primo banco di prova nel Complesso immobiliare per uffici SLE, costruito a Roma in via S. D'Amico tra il 1966 ed il 1969; di seguito nuovamente a qualche anno di distanza nella copertura del corpo basso nel Palazzo della Confindustria all'Eur, progetto che vide l'apertura del suo cantiere nel 1969 a poco più di un mese dalla precoce scomparsa di Vincenzo Monaco.⁴

Un'ulteriore sperimentazione del codice segnico di Capogrossi fu affidata al progetto di concorso per il Padiglione Italiano all'Esposizione Mondiale di Osaka del 1970, progetto redatto dal solo Monaco in collaborazione con Cesare Ligini e Gino Covi. Nell'occasione le tipiche figure dell'artista romano, realizzate in plastica bianca, si staccavano dalla superficie pavimentale per galleggiare in una vasca d'acqua dal fondo nero posizionata in copertura al padiglione.

Per Capogrossi la fuga dalla pittura rappresentava l'occasione per esprimere con una libertà assoluta dalla tela il nuovo alfabeto segnico, con una tecnica del tutto differente dalle precedenti, ed una scala del segno che ampliava le modalità espressive.

⁴ La morte di Vincenzo Monaco avvenne a Roma il 3 marzo 1969 a seguito del secondo infarto dopo quello che lo aveva colpito ad ottobre del 1966. Amedeo Luccichenti muore qualche anno prima, il 10 Ottobre 1963 nell'Ospedale americano di Parigi, dove da tempo era in cura per una neoplasia alla gola.

G. Capogrossi,
disegno del tap-
peto pavimentale
sul corpo basso
del Palazzo della
Confindustria,
Roma Eur (1968-
74).

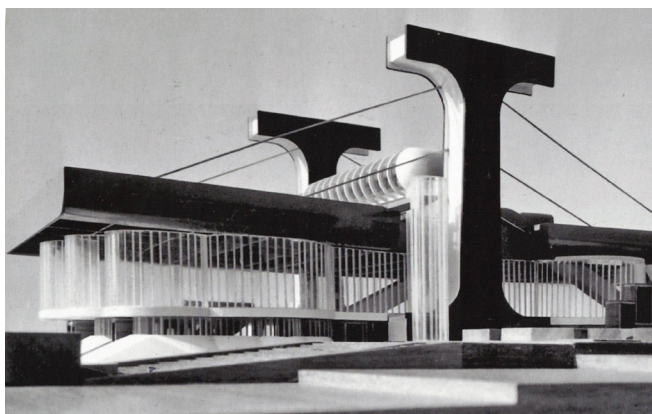


Palazzo della
Confindustria,
Roma, Eur (1968-
74).
Veduta aerea del
corpo basamen-
tale e del tappeto
pavimentale



Per alcuni aspetti l'evoluzione del codice pittogrammatico avveniva di pari passo con la mutazione della tecnica, ipotesi avanzata dal critico e storico d'arte francese Marcel Brion in un'intervista del 1975:

“Capogrossi è rimasto colpito, suggestionato dalla stilizzazione dei mosaici. Da questa semplificazione delle forme, dalla nettezza



dei contorni, e anche dall'importanza attribuita in ogni tratto alle piccole tesserine di pietra o di vetro, capaci di esprimere qualcosa di vivo, se non altro per il modo in cui riflettono la luce. I mosaici, dunque, gli hanno rivelato che c'era una grande semplificazione da compiere, e che il singolo tassello poteva essere isolato e diventare elemento di un quadro nel quale non sarebbe stato più parte di una figura, ma avrebbe cominciato a vivere per sé.⁵

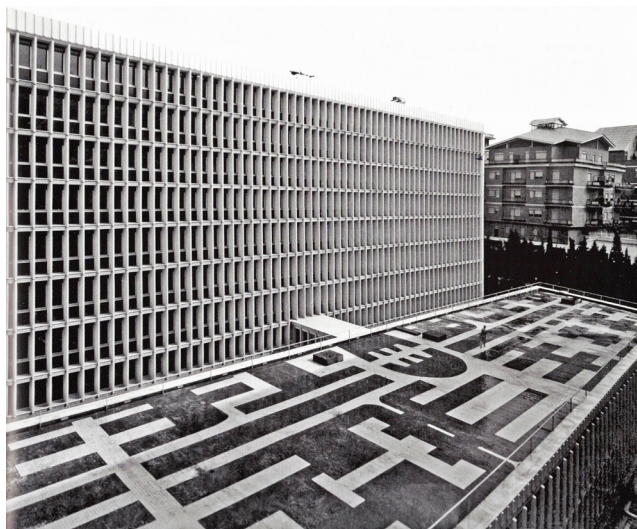
Progetto di concorso per il padiglione italiano all'Expo di Osaka 1970. Viste del modello di progetto.

Fu decisiva per l'artista l'esperienza maturata nel 1963, nella rassegna organizzata in occasione della realizzazione della nuova passeggiata degli artisti ad Albissola Marina (SV), in cui fu invitato a realizzare uno dei 20 tappeti musivi per il percorso pedonale che costeggiava il lungomare.

Ma ancor prima fu fondamentale la Mostra dei Mosaici Moderni, realizzata nel 1959 a Ravenna, in cui lo stesso Capogrossi fu coinvolto dagli amici ed estimatori Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli, puntuali frequentatori domenicali di casa Monaco, insieme all'artista romano e molti altri illustri personaggi.

La rassegna ravennate, nata nell'ambito del Gruppo Mosaicisti dell'Accademia di Ravenna, prevedeva una collaborazione tra i mosaicisti ed alcuni dei principali protagonisti della scena artistica

⁵ Dall'intervista rilasciata da Marcel Brion alla redazione Rai Cultura, pubblicata in <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2022/10/Capogrossi-una-testimonianza-di-Marcel-Brion-d328e563-c668-4cde-af7a-801a8ac9b747.html> 5, (data ultima visita 11 giugno 2023)



Complesso immobiliare per uffici SLE, roma, Via S. D'amico (1966-69). Veduta del corpo basso e del tappeto pavimentale ad opera di G. Capogrossi

Rielaborazione planimetrica Catacombe di Santa Tecla

del momento, al quale fu chiesto di eseguire dei bozzetti preparatori, il cosiddetto “cartone”, da poter essere trasferito attraverso la tecnica musiva.

Per l'occasione furono invitati: Afro, Birolli, Cagli, Campigli, Capogrossi, Cassinari, Chagall, Corpora, Deluigi, Gentilini, Guttuso, Mathieu, Mirko, Moreni, Paulucci, Reggiani, Saetti, Sandqvist, Santomaso e Vedova. L'obiettivo della rassegna fu quello di dimostrare la contemporaneità del mosaico, incoraggiando una stretta collaborazione tra gli artisti, capaci di riportare in vita l'antica distinzione tra i “*pictores imaginarii*” che concepivano il disegno e i “*pictores musivarii*” incaricati di realizzarlo attraverso la tecnica del mosaico.

Tali esiti furono fondamentali per maturare la consapevolezza della versatilità del suo codice, in grado di essere trasferito sotto nuove forme di rappresentazione, senza subire deterioramenti, ma al contrario traendo linfa vitale dal sedime sul quale si distribuiva.

Tale condizione risulta esemplare nell'intervento per il Complesso immobiliare degli uffici SLE citato precedentemente, in cui il tappeto pavimentale, costruito a copertura del volume minore, sembra trovare un riferimento consistente nell'imprevisto ritrovamento delle catacombe di Santa Tecla durante le opere di sbancamento. Delle stesse catacombe, inglobate poi alla base dell'edificio, si era già a co-

noscenza a partire dal VII secolo, attraverso gli itinerari per i pellegrini che identificavano nel sito una basilica ipogea dedicata appunto alla mmartire, in prossimità della tomba dell'Apostolo Paolo.

La riscoperta in occasione della costruzione dell'edificio portò la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra ad approfondire gli scavi, rivelando l'esistenza di diverse arterie che si dipanavano dalla Basilichetta, nelle quali furono ritrovati vari vani con sepolture, tombe terragne e diversi mausolei.

La configurazione degli ambienti ipogei sembra aver suggestionato l'opera realizzata da Capogrossi sul terrazzo dell'edificio, costringendolo ad una mutazione del suo linguaggio in favore di segni che sembrano ripercorrere le andature delle catacombe, incorporando il sistema di sviluppo ramificato tipico di questi ambienti ipogei.

Un'operazione di indiscussa lungimiranza, a testimonianza dello spirito di collaborazione che vedeva nell'architettura il presupposto per aprire il mondo dell'arte a nuovi campi di esistenza, ma soprattutto è la prova di una possibile interazione tra arte contemporanea e archeologia che tutt'oggi, trova inesplorati i propri rapporti.

2.4 Duttilità urbana

Si è già accennato, nella parte introduttiva di questo lavoro, alla correlazione tra la ricerca messa a punto sul codice e la tipologia edilizia della palazzina, collegamento che sorge naturale dato il primato quantitativo che di tale modello insediativo si riscontra nell'operato dei due architetti.

La volontà di un'indagine approfondita sui caratteri della loro produzione residenziale ci riporta di conseguenza a considerare la stagione della palazzina romana non solo dal punto di vista degli esiti formali, ma con uno sguardo proiettato a quelli che furono i presupposti e le conseguenze del fenomeno edilizio.

A partire dagli anni 30', ed in pochi decenni, l'evoluzione del tessuto urbano al di fuori della cinta muraria storica fu caratterizzato dall'esplosione della richiesta di alloggi; da un lato il crescente bisogno di residenze economicamente adeguate ad un ceto sociale basso, attirato dalla possibilità lavorative offerte dalla capitale, dall'altro le ambizioni residenziali della nascente società borghese, ancora troppo debole per aspirare a nuclei abitativi di carattere individuale, ma di sicuro restia ad accettare compromessi. Condizione quest'ultima che agì da volano per la nascita di nuovi agglomerati urbani, la cui matrice appunto era definita dall'unità minima della palazzina.

Il successo di tale modello insediativo risiedeva in una convergenza di fattori, taluni da ricercare nel rapporto tra il potenziale economico che la nuova classe borghese acquisiva nel dopoguerra e la

prontezza organizzativa dell'industria¹ edile romana.

Altre ragioni si riconoscono nell'incertezza mostrata dagli organi statali e comunali nel dopoguerra tardando ad adeguare le politiche urbanistiche alle necessità che vedevano l'avanzare della ripresa edilizia. Questo ritardo, come sottolineato da Italo Insolera², favorì l'intraprendenza dell'iniziativa privata, insediatasi in tessuti edilizi già impostati e avviati, precedentemente previsti a villino, in cui erano già state realizzate le principali opere di urbanizzazione e che vedevano ulteriormente estese le possibilità di aumento volumetrico concesse dal Regio Decreto del 16-12-1920.

L'insorgere di tali condizioni portò a Roma un rapido fenomeno di accrescimento urbano, esploso nell'immediato dopoguerra, con il manifestarsi di un modello di sviluppo del tutto inusuale: la città giardino di matrice anglosassone, diretta antitesi dei tessuti di sedimentazione storica e modello anti-urbano per antonomasia.

Tali contrasti con la tradizione urbana di Roma apparivano chiari già a pochi anni di distanza dalla fine del fenomeno, nel 1975 infatti Paolo Portoghesi definiva così la stagione della palazzina:

“La palazzina, figlia del villino signorile sperimentato con qualche brillante risultato nei primi anni del secolo in funzione delle esigenze di una borghesia in ascesa, iniziò così negli anni 20' la sua parabola distruttiva nei confronti dell'organismo città, sostituendo al tessuto continuo tipico della città antica un tessuto discontinuo, in cui i volumi edilizi sono accostati l'uno all'altro senza che alcuna relazione formale li colleghi, divisi solo da un'esile striscia di verde, di solito suddivisa dalle alte muraglie erette sui confini dei lotti.

Vista dall'aereo, la periferia romana appare come qualcosa di

¹ Sono singolari a tal proposito le parole con il quale G. C. Argan descrive il fenomeno dell'edilizia romana, apparse in un'intervista del 1978 di Mino Monicelli: “quando parlo di ipotesi di contenimento, cioè di non sviluppo quantitativo della città se non entro margini molto limitati, ti puoi immaginare cosa succede: da un lato mi saltano addosso i costruttori, dall'altro gli edili. Devi renderti conto che la sola grande industria romana, l'edilizia, vive edificando, cioè vive seguendo a gonfiare la città, perché la materia prima di questa industria non è il petrolio, non è il carbone è Roma; quindi riuscire a far prevalere una tesi di contenimento significa discutere molto con le forze politiche, e anche litigare.” G. C. Argan, *Un'idea di Roma. Intervista di Mino Monicelli*, Edizioni di Comunità, Roma, 2021, p. 55

² Op. cit., I. Insolera, p. 204

disgregato, di polverizzato, simile ad un limo diviso in solchi dalla siccità, più che ad una vera struttura urbana. Una manciata di dadi a getto continuo ha sepolto in cinquant'anni le colline che un tempo facevano da corona alla città murata, ha riempito le valli, si è sparsa per ogni dove lasciando così pochi varchi da porsi non come una continuazione sia pure rinnovata e variata del racconto della città ma come un suo rovesciamento, una assurda parodia”³

Una concezione di città che per l'appunto, appariva ben diversa dai piani di edilizia popolare nati a partire dall'istituzione dell'ICP agli inizi del secolo, proseguita poi con l'INA⁴ casa nel dopoguerra, con l'intento non solo di dotare le grandi masse di alloggi, ma di definire il destino urbanistico della città, con l'attenzione al rapporto tra la tipologia ed il tessuto urbano.

Le iniziative promosse in quest'ambito videro il dispiegarsi di modelli residenziali di carattere intensivo, che promuovevano uno sviluppo della città a partire dalla qualità dello spazio pubblico e delle attrezzature a servizio dei nuovi quartieri.

Differentemente, nel rapporto tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia della palazzina, l'atteggiamento di quest'ultima si limitava ad uno sviluppo in agglomerati senza alcun principio di subordinazione, ma con la pretesa di divenire essa stessa matrice del territorio.

Il disegno dei lotti derivava essenzialmente dal dato catastale, dalla struttura particellare delle proprietà e dalla condizione orografica del territorio.

Condizioni che diedero vita alla città del non-piano, in cui l'organizzazione dei volumi veniva demandato alla sensibilità dei singoli architetti e alla loro capacità di considerare non solo il dato economico, cioè lo sfruttamento massimo della volumetria consentita per assecondare le richieste degli investitori, ma con esso anche il dato urbano, cioè assorbire all'interno di tale modello edilizio tutti i caratteri identitari della città.

Tale sensibilità, riscontrata in diversi protagonisti di questa sta-

³ P. Portoghesi, *Palazzina romana*, in “Casabella”, n. 407, novembre 1975, pp. 18-19

⁴ Op. cit. I. Insolera. p. 201

gione, è il fulcro dei ragionamenti alla base del presente studio, volti a controbattere allo screditamento che di tale modello insediativo si ebbe a partire dagli anni che seguirono il suo *exploit*.

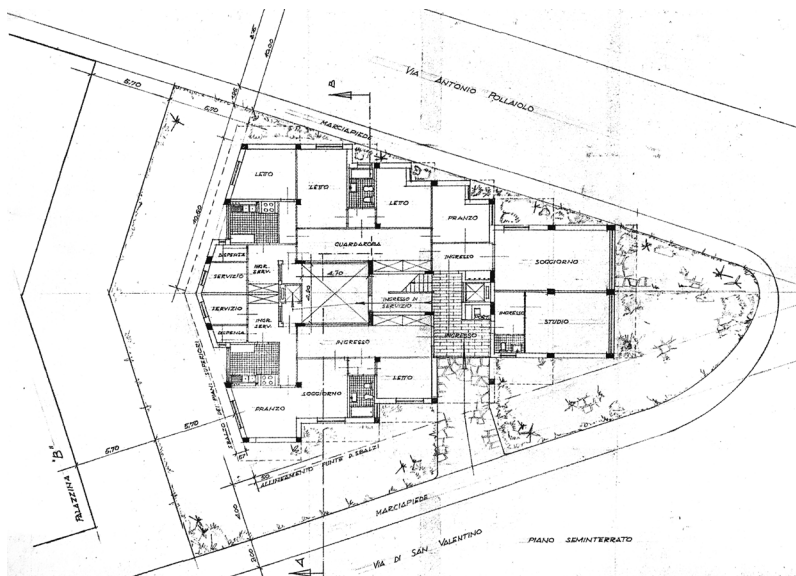
In questa cornice, a partire dal Dopoguerra, Monaco e Luccichenti riverseranno tutta la propria formazione, insediandosi in quel segmento di tessuto sociale che ambiva a costruire la propria città attraverso “un itinerario composto di pezzi speciali”⁵, talvolta reiterati, in altre occasioni rimodellati, al fine di risolvere i nodi urbani, mettendo alla prova il tipo che per sua inconsistenza anagrafica non presentava limiti in termini di alterabilità.

In linea teorica, la sua accezione di non-tipo⁶, la rendeva inevitabilmente l'unica forma adatta ad affrontare lo sviluppo incontrollato della città, come afferma C. Andriani:

“la palazzina può essere un non-tipo soggetto a rischio, terribile per l'effetto destabilizzante che può provocare mescolando costruzione logica ed arbitrio, regola ed eccezione, armonia e disarmonia del fatto urbano; ma è pure vero che l'assuefazione all'ibrido, alla contaminazione delle parti, alla discontinuità dell'aggregato, in definitiva ad una sempre reinventata anarchia dei segni, rende questo non-tipo il più adatto ad abitare gli spazi eterogenei della città diffusa, e nelle

⁵ F. Purini, *Un'educazione sentimentale all'architettura*, in Montuori M. (a cura di), *Lezioni di progettazione, 10 maestri dell'architettura italiana*, Milano 1978, p. 272.

⁶ In tal senso risulta di rilevante interesse la nozione di non-tipo che fornisce Alessandra Muntoni nell'intervista Angelo Di Castro e l'ordinario romano: “Anzitutto la palazzina non è un “tipo edilizio”, non ha cioè, come la casa in linea, la casa a schiera, la casa-torre, e nemmeno il villino dal quale, ma è un'errore, sembrava provenire, una precisa caratteristica distributiva. È una semplice dimensione volumetrica, normata solo per quanto riguarda distacchi, altezza e larghezza su filo strada, ma nessun cenno alle normative sull'articolazione dei suoi elementi. Ecco perché gli architetti e gli ingegneri, soprattutto nel secondo dopoguerra — penso a Moretti, ma anche a Luigi Pellegrin, Lucio Passarelli, Cesare Pascoletti, Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti e allo stesso Zevi con Silvio Radiconcini — hanno potuto reinventarne lo spazio, l'articolazione, le modalità dell'ingresso, i dettagli, l'evidenza del corpo scala, la dialettica, interno-esterno, i dettagli, l'evidenza del corpo scala, la dialettica interno-esterno, la configurazione delle terrazze e dei balconi.” in F. Balducci, *Angelo Di Castro. Tra le pieghe del Moderno*, Quodlibet DiAP PRINT / DOTTORATO, Macerata, 2022, p. 58



Palazzina Antares, Roma, Via di San Valentino (1951).
Planimetria piano terra.

prove migliori, a capovolgerne il senso della loro qualità urbana.”⁷

La palazzina quindi si configura come elemento duttile del paesaggio urbanizzato, assoggettandosi ad accogliere le emergenze e le peculiarità del tessuto: irregolarità dei lotti, rapporto con il paesaggio, esposizione solare, trattamenti d'angolo, rapporto dei fronti e del basamento con gli assi prospicienti.

Assumendo in tal senso delle posture che riscattano il tessuto dall'impoverimento politico dell'intervento privato, predisponendosi ad un atteggiamento partecipativo nei confronti della città.

Si distinguono sotto questa lente alcune opere paradigmatiche all'interno dell'operato dei due architetti, che in virtù della propria conformazione adattiva, cedono il passo al disegno urbano, qualificandosi non solo nella sfera dell'intervento privato, ma nel dialogo che intraprendono con l'organismo urbano.

Un caso emblematico è la Palazzina Antares, costruita nel 1951 in un lotto residuale compreso tra Via di San Valentino e Via Antonio

⁷ C. Andriani, *Palazzine romane di Mario Ridolfi: dalla Rea alla Zaccardi, alterazione distorsione e corruzione della figura razionalista*, in “Rassegna di Architettura e Urbanistica”, n. 89-90, maggio – dicembre 1996, p. 122



Palazzina Antares, vedute dei fronti nell'angolo tra Via di San Valentino e Via A. Pollaiuolo. Dettaglio del sistema di aperture lamelliformi



Pollaiuolo. La particolare conformazione del lotto triangolare, unita alla condizione orografica, suggeriscono la soluzione di un volume che antepone alle naturali giaciture dei confini una sequenza di aperture lamelliformi rivolte verso il paesaggio. Il blocco edilizio perde la sua compattezza in favore di slittamenti progressivi degli ambienti interni, che determinano sui fronti laterali la possibilità di garantire anche agli spazi situati nelle retrovie del lotto un affaccio direzionato verso il panorama sottostante.

La figura che ne deriva assimila la componente muraria ad una lastra superficiale che perde la sua linearità per frammentarsi verticalmente, avanzando in maniera progressiva rispetto alla sede iniziale. Gli scarti dimensionali danno luogo ad aperture che ribattono tutta l'altezza dell'edificio, introiettando il paesaggio a nord. Tale carattere diviene predominante in una visione frontale dell'edificio, ed è amplificato dall'arretramento che subisce il piano basamentale, isolando il corpo superiore dall'innesco con il terreno.

L'operazione condotta in questo progetto corrisponde ad un gesto di recisione della massa edilizia, i rimandi sono chiaramente rinvenibili nelle esperienze coeve della cultura artistica, che da lì a qualche anno avrebbe portato il movimento degli spazialisti e Lucio Fontana



a mettere in dubbio la bidimensionalità dello spazio pittorico.⁸

L'esperienza della Palazzina Antares segue la ricerca formale sull'articolazione della plastica muraria riscontrabile già nella Palazzina Palladium, la cui realizzazione è databile al 1950. In questo caso il lotto occupato dall'edificio è di forma regolare e rivolto verso la valle del Tevere; l'articolazione del volume si deve alla volontà di conquistare il panorama, infatti il presupposto alla base in questo caso non è rispetto alla conformazione del lotto ma la volontà di conquistare un'esposizione solare migliore. La monolicità del volume è scardinata dalla rotazione degli ambienti che si dispongono sui lati

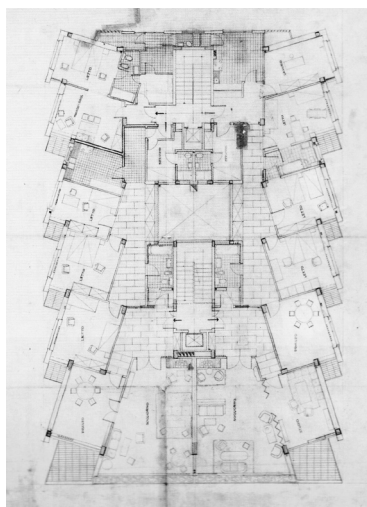
⁸ È del 1947 il "Primo Manifesto dello Spazialismo" con il quale Lucio Fontana introduce il tema della profondità nella tela pittorica annullando di fatto la distinzione tra pittura e scultura. Il concetto fu espresso in maniera approfondita nella serie di opere denominata "I tagli" che occupò l'artista dal 1958 al 1968, e nel quale il gesto di recisione della tela avviene in maniera netta e secondo una geometria ben precisa. Si ritrova nella palazzina Antares un'azione calibrata sulla superficie muraria che apre allo svelamento della realtà interna all'edificio, e si contraddistingue dalla compagine muraria per un differente trattamento materico della superficie recisa. Cfr. L. Fontana, *Manifesti Scritti Interviste*, Angela Sanna (a cura di), Abscondita, Milano, 2015

Palazzina
Palladium, Roma,
Via Archimede
(1951).
Veduta del fronte
stradale.



maggiori del parallelepipedo; tale rotazione produce sulla facciata una serie di aperture branchiali che corrispondono a tutta la dimensione verticale dell'edificio e mostrano lo svelamento degli ambienti interni, marcati dalla presenza di grandi aperture rivolte verso il paesaggio a nord.

In entrambe le precedenti opere l'esfoliazione delle pareti perimetrali produce all'interno dell'organismo edilizio un sussulto planimetrico. Nel caso della palazzina Palladium la rotazione di vani si contrappone internamente ad una fascia centrale orientata perpendicolarmente rispetto al fronte stradale, in cui trovano spazio gli ambienti di servizio e di risalita oltre alla chiostrina; l'accostamento delle due giaciture differenti orientate specularmente rispetto all'asse centrale dell'edificio, viene risolto dallo spazio connettivo che si interpone a mediazione delle due diverse geometrie ed articola gli ingressi degli ambienti disposti in maniera anulare sui fronti.



Nel caso della palazzina Antares invece la tormentata geometria dei fronti viene assorbita internamente da una configurazione planimetrica a pianta centrale, organizzata attorno alla chiostrina sul quale affacciano gli ambienti distributivi degli appartamenti ed i percorsi di risalita. Ne consegue una modulazione costante della dimensione dei vani prospicienti gli scatti volumetrici, che ne definiscono il passo e la destinazione d'uso dell'ambiente. L'edificio ospita due appartamenti per ogni piano, di cui uno presenta una metratura maggiore guadagnando tutto il prospetto collocato sull'angolo.

Palazzina Palladium, dettaglio del sistema di aperture sui fronti interni.

Di diversa natura, ma di sicuro interesse per il tema appaiono invece le configurazioni urbane delle due palazzine Federici e Palatina Domus, realizzate anch'esse a partire dal 1950. In questo caso la natura informe del lotto verso Via di San Crescenziانو viene risolta attraverso l'introduzione di un corpo basamentale che asseconda il confine liberando le due palazzine dall'incombenza di rapportarsi con la geometria del tessuto. Tale configurazione permette di concentrare la volumetria degli alloggi sul limite est del lotto in ragione di un posizionamento più prossimo all'altura sulla Via Salaria.

Palazzina Palladium, planimetria piano tipo

Nelle opere citate si assiste alle conseguenze della frattura zeviana⁹: l'apertura dei volumi a diverse azioni di natura organicista, che

⁹ F. Purini, "La scuola romana del Dopoguerra", Intervista di Marco Pietrosanto, in Archidiap <https://archidiap.com/intervista/franco-purini-la-scuola>

vede la traiettoria della palazzina razionalista cedere il passo ad un nuovo filone di sperimentazione sugli impulsi del Moderno, alimentando la sua parabola positiva sull'organismo urbano.

2.5 L'alterabilità del linguaggio

La naturale premessa a questo approfondimento risiede nell'idea che l'architettura, al pari di altre discipline, sia codificabile in un linguaggio, che per sua natura assume il carattere di incompiutezza e dunque è suscettibile a sovrascritture e nuove significazioni.

Per Umberto Eco il codice in architettura trova valore non più direttamente nei campi della semantica e della sintassi, ma nella definizione di un codice-lingua¹, che non insiste su una corrispondenza biunivoca tra parola e significato ma stabilisce “un sistema di relazioni possibili dalle quali si possono generare infiniti messaggi”.²

Nel costruire l'antefatto a questo studio si è cercato di identificare un codice a partire dall'individuazione dei singoli campi d'esistenza dello stesso; operazione che ha visto l'opera dei due architetti muoversi sotto la lente di diversi temi e figure, che a partire dai testi architettonici hanno individuato i caratteri principali, le ossessioni, le attitudini, le peculiarità e le strategie.

Tale ricerca, condotta sui progetti che spaziano dalla fine degli anni 30' al Dopoguerra inoltrato, ha delineato la presenza di una determinata modalità espressiva, saldamente ancorata alla poetica del Moderno ma proiettata ad una nuova autonomia lessicale. Capace di assolvere a quel compito morale che Bruno Zevi affidava alla propria generazione:

¹ Cfr. U. Eco, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Bompiani, Firenze, 1967

² B. Zevi, *Il linguaggio Moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973, p. 115

“Il compito della prima avanguardia (da William Morris a Le Corbusier; o se si vuole, da Michelangiolo e Borromini a Scharoun e Aalto) è stato quello di creare una lingua. La responsabilità della seconda avanguardia, la nostra, sta nel precisarne le leggi dinamiche, nel diffonderla, arricchirla, garantirne la continua apertura.”³

In questa cornice, si delinea un’ipotesi che trova nell’evoluzione del linguaggio nuove modalità compositive, libere da alcuni paradigmi dottrinali della cosiddetta prima avanguardia, in favore di una rinnovata espressività.

I volumi non ambiscono a far prevalere la propria presenza, la figura è tutta ritagliata nell’estro degli attributi architettonici, nella qualità plastica dell’involucro, nell’articolazione delle componenti strutturali e nella ricchezza chiaroscurale degli impaginati.

Il rapporto forma-funzione perde la sua esplicita corrispondenza, soggetta ad una dominanza linguistica del tutto preponderante.

In estrema sintesi la figura domina sull’apparato interno. Volendo prendere in prestito i termini proposti da Cesare Brandi: il fenotipo si manifesta sul genotipo.⁴

³ Ivi, p. 133

⁴ A tal proposito Cesare Brandi afferma: “Testo letterario e testo figurativo si pongono naturalmente come due formazioni parallele, indipendentemente dal fatto che insistano o no su uno stesso genotipo o per dirlo in modo meno formale ma più corrente, sullo stesso contenuto. I fatti che sono alla base dell’Orlando Furioso hanno dato luogo al poema e hanno dato luogo a varie serie di illustrazioni del poema: alla radice c’è uno stesso genotipo ma le somiglianze si arrestano qui. In realtà si può parlare di una serie figurativa anche ignorando quel che rappresenta, può anche non rappresentare nulla, come nel caso tutt’altro che marginale, della pittura astratta, e tuttavia potere affermare che si tratta d’opera d’arte. Ad esempio, su un quadro famoso, come la Tempesta di Giorgione, si sono accavallate le ipotesi su quale possa essere lo schema narrativo su cui si fonda: nessuna di queste ipotesi resiste al vaglio critico, ma il quadro si fruisce ugualmente. Certo, anche di un testo letterario è lecito asserire lo stesso: si può dissentire ad esempio su qualche allegoria dantesca e ciò nonostante concordare sulla valutazione estetica della poesia, ma in questo caso, come in altri (si pensi solo alle difficoltà interpretative di Mallarmé) c’è sempre un’interpretazione di superficie, che, riprendendo una terminologia della più recente linguistica russa, si può chiamare del fenotipo e che non può mancare, altrimenti, nell’incomprensibilità assoluta del testo, cessa anche l’apprezzamento estetico. Ma per la letteratura è un caso limite, assai più eccezionale che nel caso della pittura astratta: continua tuttavia il parallelo fra testo letterario e testo figurativo.” Si individua quindi il termine “genotipo” per indicare il contenuto di un’opera e “fenotipo” per rappresentare la

Tale aspetto è riferito ad una circostanza comune a diversi architetti dell'epoca⁵, il cui lavoro pur riferendosi alla cosiddetta edilizia minore, rivela l'uso di forme espressive di grande valenza iconica che, seppur insediate nell'omogeneità di ambiti residenziali monotipo, non rinunciano a smarcarsi per esibire la propria identità.

La stagione della palazzina romana rappresenta un passaggio fondamentale per la crescita della cultura urbana e architettonica di Roma, un momento in cui la generazione della cosiddetta seconda avanguardia matura la consapevolezza di un elevato livello tecnico e culturale raggiunto.

Tale consapevolezza conduce ad esercitare un progressivo innalzamento degli standard qualitativi e culturali che, riprendendo le parole di Heinrich Wölfflin, proiettano l'architettura ad affermare il ruolo rappresentativo dei valori sociali raggiunti:

“Le culture mature pretendono sempre una grande superiorità della forza della forma sulla materia. L'effetto sereno di una massa muraria omogenea diventa loro insopportabile. Si desidera il movimento, l'eccitazione, come abbiamo già avuto occasione di notare. Rispetto alla decorazione ne risulta un'arte che non offre più ai sensi dell'osservatore alcuna superficie tranquilla, ma provoca in ogni muscolo un pulsare di vita. Così è nel Gotico, nell'arte araba e — seppur in tutt'altre condizioni architettoniche — nell'Antica Roma. Si “ravvivano” tutte le superfici con nicchie, colonne e simili, semplicemente

sua interpretazione superficiale.

C. Brandi, *Testo letterario e testo figurativo*, in (a cura di) L. Russo, *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica Preprint – Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2006, p. 237

⁵ Ci si riferisce in questo caso alle opere di architetti attivi a Roma tra gli anni 20' fino agli anni 60' e che rivestono un ruolo fondamentale nella definizione della tipologia edilizia della palazzina. Nello specifico: P. Aschieri, G. Capponi, M. Ridolfi, M. De Renzi, L. Piccinato, G. Pediconi, M. Paniconi, U. Luccichenti, L. Moretti, A. Libera, V. Ventura, A. Di Castro. Per una completa ricognizione sulle opere fondamentali della stagione della palazzina si segnalano i testi: C. Mezzetti, *Il disegno della palazzina romana*. Kappa, Roma, 2008. P.O. Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2012. A. Muntoni, *La Roma delle palazzine dagli anni Venti agli anni Sessanta*, in R. Cassetti, G. Spagnesi (a cura di), *Roma Contemporanea. Storia e Progetto*, Gangemi, Roma, 2006.

per esprimere l'eccitazione che scuote il proprio corpo e non permette più il godimento di un'esistenza serena.”⁶

Il fatto di evidente valore è che l'infinita variazione linguistica non si dispone come un repertorio autoreferenziale, ma è teso a controbattere alla rigidità dei regolamenti edilizi in tema di fili fissi e allineamenti urbani, cercando un punto di mediazione tra struttura e forma in ambiti fortemente vincolati dalle logiche di mercato.

Si assiste quindi al dispiego di un linguaggio perentorio, immediatamente riferibile, frutto di un'attitudine alla sperimentazione, che non ha subito il difetto di appiattirsi sulla tipologia ma contrariamente si è nutrita della continuità di potersi esercitare su tale modello, testando continuamente il proprio gradiente di alterabilità.

La città delle logge, delle verande, dei balconi e di tutti gli attributi architettonici individuati nei precedenti capitoli, sopravvive alla reiterazione, si moltiplica alimentandosi di costanti alterazioni in ragione di fattori esterni, derivanti da esigenze geografiche, economiche, culturali e normative. Un tema questo che risiede in tutta la poetica del Moderno e nella capacità dello stesso di autoalimentarsi, di non esaurirsi ad un manipolo di esiti formali ma di fornire una classificazione sistematica dei principi compositivi.

Ragion per cui il codice Monaco – Luccichenti non ambisce a definire parametri restrittivi, né tantomeno formule precostituite da interpretare con rigore, ma individua gli spazi di manipolazione, le ossessioni figurative, i rapporti con la città, le traiettorie di sviluppo del linguaggio, ammettendo per ognuna di queste voci il loro tradimento⁷, l'alterazione del singolo grafema e la sua risignificazione.

Dal lavoro sulla maschera edilizia nella palazzina, alle provoca-

⁶ L. Scarpa, D. Fornari (a cura di), *H. Wölfflin, Psicologia dell'architettura*, Et al – edizioni, Milano, 2010, p. 65

⁷ Il concetto deriva da quanto espresso da Orazio Carpenzano a proposito della Maison Tarnisien di Le Corbusier: “Nella sua maison Tarnisien abbiamo nella stessa composizione un canone (quello della casa razionalista, avulsa nella sua geometria) e il suo tradimento: la casa porta dentro di sé un virus, il principio di adattività che la spinge a ripercorrere la sagoma del lotto, cosa inedita per il maestro svizzero, anzi da lui in ogni modo avversata. Questa idea di radicamento è uno dei tentativi più interessanti che Le Corbusier abbia mai prodotto sul rapporto tipo-morfologico.” O. Carpenzano, *Qualcosa sull'architettura*, Quodlibet, Diaprint / Teorie, Macerata, 2018, p. 121

zioni spaziali e figurative nel campo delle mostre, fino alla caratterizzazione degli elementi archetipici — culminata nell'opera paradigmatica dell'Aerostazione per l'Aeroporto intercontinentale di Fiumicino (1957-60) — il lavoro di Monaco e Luccichenti ha individuato il proprio campo di azione nella sfera del tangibile, in quel bisogno di fisicità ed eccitazione plastica che incarnava lo spirito del contesto artistico e culturale.

Se la Villa Petacci, concepita agli albori del sodalizio professionale, può rappresentare una prova di emulazione linguistica, tutti gli elementi di quel lessico, nel corso della loro carriera, sono stati ricodificati, assorbiti, alterati, riadattati, graficizzati in una sequenza genetica che ha prodotto continue prove di sviluppo.

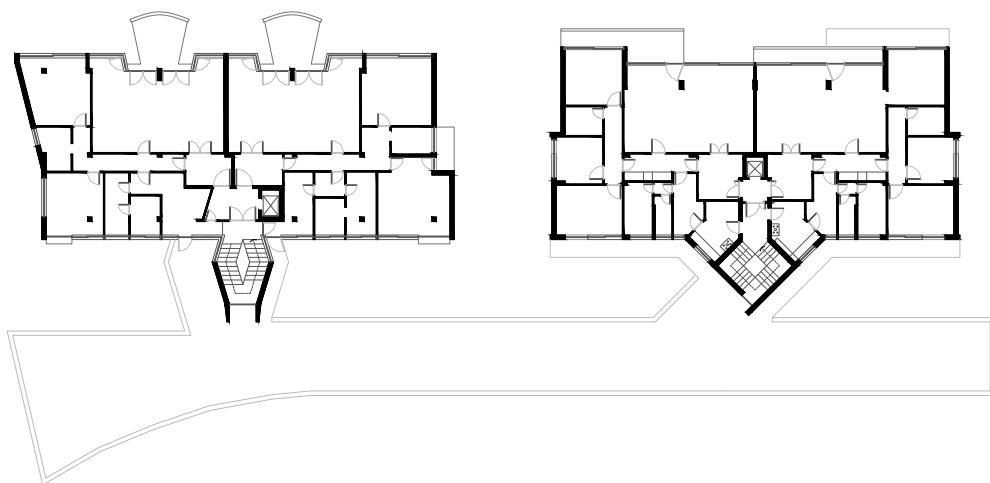
Il concetto dell'evoluzione del linguaggio e della sua alterabilità appare evidente nella coppia di palazzine di Via San Crescenziano, soffermandosi per la precisione sul ruolo del corpo scala nell'impostazione planimetrica e nella sua proiezione verticale.

Entrambi i fronti est degli edifici si configurano attorno al tema dell'estromissione della scala dal volume edilizio che, oltre a definire lo schema degli alloggi, guadagna un ruolo preminente sull'impaginato verticale.

Nella differenza di trattamento tra i due corpi di risalita può sintetizzarsi tutta la tematica fin qui affrontata: i due volumi estradosati, derivanti dalla stessa azione manipolativa, trascinano nel loro movimento l'involucro edilizio, conferendo a quest'ultimo il valore di elemento plastico capace di dispiegarsi organicamente.

Tale azione decreta l'espulsione della scala verso l'esterno, inseguita appunto dalla sua compagine muraria, che altera la natura del prospetto per tutta l'altezza, arrivando a ribattere in prossimità del piano attico dove si manifestano nuovamente due diverse soluzioni di continuità con quest'ultimo.

Nel caso della palazzina Federici il corpo scala assume una forma esagono-romboidale, disponendosi perpendicolarmente alla lunghezza del fronte occupato; sul lato corto del volume i fronti murari avanzano rispetto al sedime della scala, lasciando nell'ombra l'esile finestratura derivante dal mancato incontro geometrico tra i due setti convergenti. Tale gesto simula un'operazione fortemente legata al mondo delle arti plastiche, in cui la materia da plasmare consiste in una lastra litica ma al contempo capace di subire piegature nette ed adattarsi ad una nuova condizione di stabilità.



Palazzina Federici (sx) Palazzina Domus (dx).
 Planimetria piano primo.
 Elaborazione a cura dell'autore

Nell'immagine che ne deriva converge tutta la poetica espressionista di Mendelsohn — studiato profondamente in gioventù come testimoniano gli schizzi di V. Monaco — e rivelata apertamente nelle finestrate a nastro che dal prospetto deviano la loro corsa in una porzione del corpo scala, arrestandosi nella metà del suo aggetto.

Diversamente, il corpo scala della palazzina Domus, incorpora tutta la lezione Neoplastica riferita all'opera paradigmatica del Padiglione Tedesco per l'Esposizione di Barcellona del 1929 di Mies Van Der Rohe.

In questo caso il corpo scala assume una forma quadrangolare, ruotando di 45° gradi rispetto alla giacitura del prospetto. Tale movimento produce una reazione nell'involucro che insegue la rotazione della scala per entrambi i lati, mancando l'innesto nel punto di giunzione angolare, dove il vuoto creato viene colmato dalla finestratura per tutta l'altezza del corpo.

Nella parte sommitale, uno dei due speroni angolari recupera l'altezza del piano attico, determinando un ulteriore scarto con il suo contrapposto e consentendo alla finestra di dilatarsi fino a colmare la



Palazzine Federici (sx) e Domus (dx), Roma, Via di San Crescenziano (1950-52). Veduta d'insieme dei fronti su Via di San Crescenziano in cui appaiono i differenti trattamenti dei corpi scala e dei prospetti. Foto d'epoca

distanza tra i nodi angolari.

In entrambi gli esiti si assiste ad un'azione manipolativa sulla plastica muraria, in cui la soluzione geometrica determina due punti di altissima tensione; capaci di svelare non solo la propria carica ma anche la dinamica che li ha generati, in una sintesi di formidabile forza espressiva, testimone dell'inesauribile capacità inventiva dei due architetti.

Di ulteriore interesse per il tema appaiono i due edifici residenziali realizzati in Piazza Carbonelli a Taranto, in cui appare una soluzione dei fronti del tutto inusuale per il contesto edilizio, tuttavia profondamente radicata nel rapporto tra l'edificio e le caratteristiche geografiche del sito. Anche in questo caso il lessico subisce due deformazioni differenti, scaturite dalla stessa necessità: proteggere l'edificio dall'esposizione solare verso meridione.

Il primo edificio (Taras 1947-48), costruito in un lotto intercluso tra due fronti edificati, presenta un forte sviluppo verticale, che articola la sequenza di 6 alloggi sovrapposti. Il fronte su Piazza Carbonelli è contraddistinto dalla presenza di balconi fortemente aggettan-



Palazzina Domus e Federici, foto di dettaglio delle due soluzioni di corpi scale.

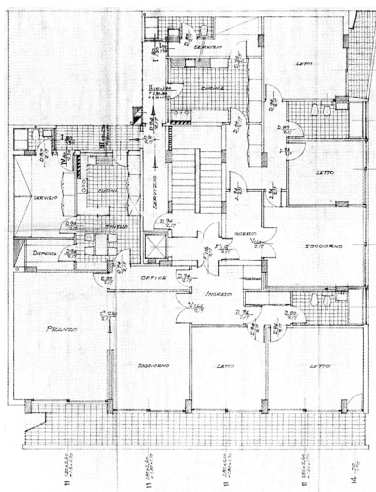
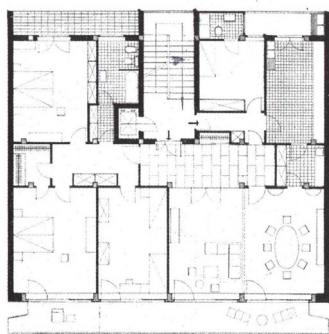


ti, in ragione del controllo dell'irradiazione solare, che nei punti di giunzione con il volume retrostante subiscono un leggero distacco.

In sovrapposizione alla soletta aggettante viene predisposta una lastra prefabbricata, realizzata in cemento e pietra pomice, articolata con una sequenza di brise-soleil verticali che, visto lo sviluppo della lastra, assolvono alla doppia funzione: superiormente fungono da parapetto, nella parte inferiore si prolungano oltre il solaio offrendo riparo dai raggi solari.

Di diversa natura appare l'edificio d'angolo (1956), costruito in continuità con il precedente a distanza di qualche anno. Anche in questo caso si assiste al dispiego di uno schermo epidermico per il controllo dell'irraggiamento solare, organizzato secondo una scansione di elementi prefabbricati che si sovrappongono agli aggetti verso Piazza Carbonelli.

La tessitura di questo fronte si articola attraverso l'orditura in file sovrapposte di esili mattoni in calcestruzzo alleggerito, disposti di taglio rispetto alla giacitura del fronte, che alternano il proprio orientamento nella sequenza verticale. Il filtro sovrapposto alla facciata trova corrispondenze con l'esterno attraverso tagli orizzontali



Edificio per abitazioni Taras, Taranto, Piazza Carbonelli (1948). Planimetria piano tipo

Edificio per abitazioni, Taranto, angolo Piazza Carbonelli - Via Regina Margherita (1956). Planimetria piano tipo con doppio alloggio

che non ribattono lo spartito del fronte finestrato ma assumono una diversa autonomia nella loro disposizione.

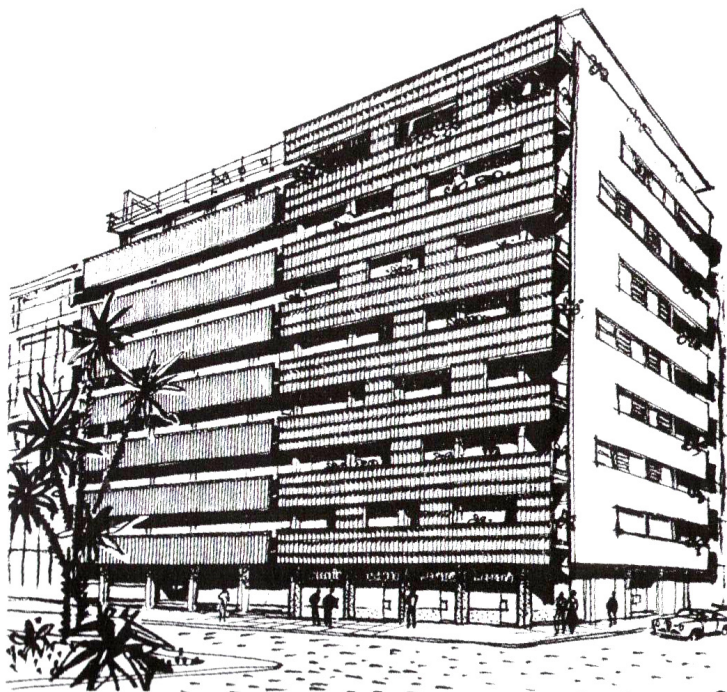
Anche in questo caso la giunzione angolare con il fronte di Viale Regina Margherita viene a mancare, denunciando la raffinata consistenza dello schermo sovrapposto e la sezione dell'apparato di facciata.

Le due configurazioni si contraddistinguono per la marcata astrazione, in cui il fattore determinante risiede nella minuziosa cura del dettaglio, fondamentale per assicurare la riuscita della figura generale. La selezione accurata degli spessori, dei materiali, del ritmo e delle finiture, ma soprattutto delle tecniche costruttive con il quale mettere in forma le proprie immaginazioni, testimonia l'elevato livello di preparazione raggiunto e l'aderenza morale ai principi del proprio mestiere.



Edificio per
abitazioni
Taras, veduta del
fronte su piazza
Carbonelli. Foto
d'epoca

Edificio d'an-
golo, veduta del
fronte su Piazza
Carbonelli. Foto
d'epoca



Prospettiva di
progetto.



Edificio d'angolo,
dettaglio del
sistema di
schermatura del
fronte su Piazza
Carbonelli. Foto
d'epoca



Edificio d'angolo,
articolare del
sistema di giun-
zione tra i balconi
e la cortina edili-
zia su Via Regina
Margherita

Parte terza. *Lecture e trascrizioni*

“[...] all'EUR, dove ancora si vede il cimitero delle nostre sconfitte, ognuno ha perso come poteva. Se non c'erano colonne, dopo aver vinto un concorso nazionale, non accettavano un nostro progetto e ci dicevano: “Se non fai le colonne non si costruisce.” Allora abbiamo visto tante cose. C'è un [mio] edificio all'EUR in cui ci sono colonne fatte in un certo modo dorico, molto contenuto, colonne fatte da razionalista, diciamo.”¹

Le parole di Adalberto Libera esprimono chiaramente il senso della sconfitta, dell'impotenza provata verso la volontà di un potere centrale stabilitosi nelle mani di M. Piacentini che di fatto dissuase le speranze dei più giovani di vedere confermate le proprie visioni.

Stessa sorte subirono le speranze di G. Pagano, sopraffatto dal rapporto con Piacentini, destinato fin dal principio al naufragio.

La vicenda E42 lega con un doppio filo Pagano e i giovani Monaco e Luccichenti, autori questi ultimi delle prove più vicine alle ragioni che l'architetto istriano si era sforzato di affermare.

Contraddistinte dall'audacia e dall'euforia giovanile che i venti di rinnovamento sembravano presagire e che costituirono il fondamento sul quale gettare le basi del proprio sodalizio.

In questo capitolo sono raccolti due dei quattro progetti che videro i due architetti impegnati nella fervida stagione dei concorsi

pubblici per l'E42 a ridosso degli anni 40'. A partire dal materiale cartografico presente nell'Archivio Monaco Luccichenti, si propone il ridisegno di due opere principali di questa stagione, il progetto della I fase di concorso per il Palazzo dei ricevimenti e dei Congressi, vinto da Adalberto Libera, e che vide i due architetti classificarsi in seconda posizione a pari merito, ed il progetto per la mostra dell'Organizzazione del Partito Nazionale Fascista che fu oggetto di un incarico diretto mai espletato.

Nel caso del Progetto di concorso per il Palazzo dei Congressi e dei Ricevimenti, nonostante siano stati redatti due ulteriori varianti per la II fase, si è scelto di rappresentare la prima soluzione in quanto essa si pone a testimonianza del valore di autenticità della prova, non ancora contrassegnata dalle osservazioni esercitate della giuria di concorso.

Si segnalano inoltre, all'interno della stessa stagione progettuale (1937-1940) le partecipazioni ai concorsi indetti all'E42 per: il Palazzo dell'Acqua e della Luce (1939 con A. Adriani) e la Piazza e gli edifici per le Forze armate (1938 con S. Mezzina) che valse ai due architetti la segnalazione da parte della giuria "per eventuali incarichi d'architettura nell'ambito dell'E42"².

² Op. cit. Paolo Melis, p. 286



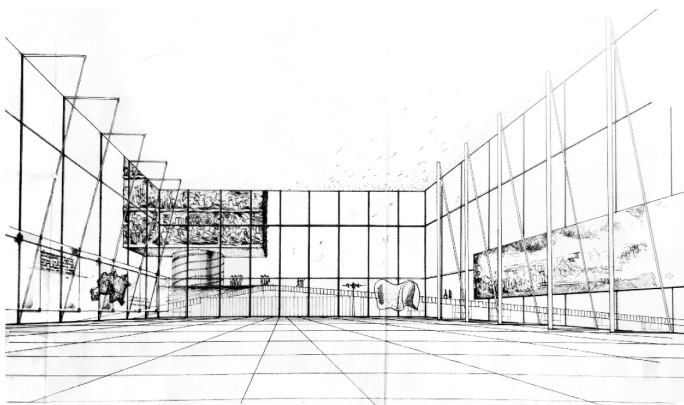
3.1 Mostra dell'organizzazione PNF, Roma Eur (1939-1940)

Organizzato in prossimità della “Porta del Mare”, sul versante sud del nascente quartiere per l'Esposizione Universale del E42, la mostra si sarebbe manifestata ai visitatori i con un sistema di 4 rampe direzionate secondo gli assi Nord-sud Est-ovest e culminanti, dopo un lento percorso di 265 metri, al di sotto dell'imponente cubo marmoreo. Quest'ultimo, scalfito da una serie di bassorilievi suddivisi in quattro sequenze orizzontali, avrebbe rappresentato il “Nuovo ordine mondiale”, che nei piani del Regime avrebbe avuto seguito all'indomani della vittoria del secondo conflitto mondiale.

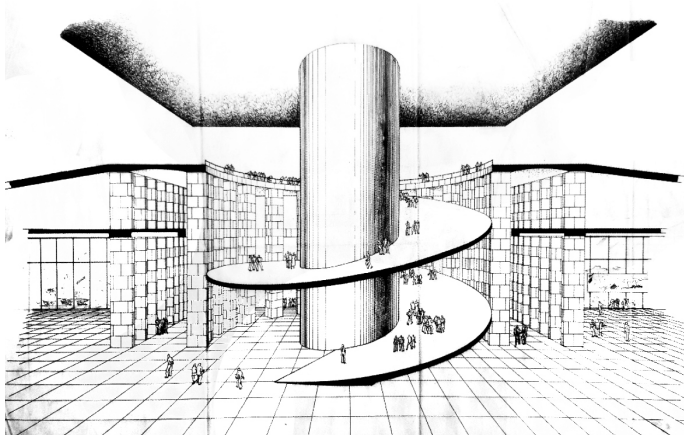
Al di sotto del cubo marmoreo una rampa elicoidale raggiungeva l'atrio sottostante, ancorata ad un pilone cilindrico che data la mole avrebbe sostenuto il cubo sospeso, senza ulteriori strutture. Dall'atrio si sarebbero poi dispiegati i quattro edifici, deputati ad ospitare le otto mostre dell'organizzazione e organizzati su una tessitura di cubi marmorei di 3 metri di lato. I cubi, posizionati alla quota del terreno, si organizzavano in quattro giardini di pietra costituiti ognuno da 64 elementi, organizzati in modo da ricreare 4 precisi ambiti sopra il quale gli edifici delle mostre si articolavano ognuno in forme diverse. Le sale per l'esposizioni avrebbero dovuto bilanciare con la loro leggerezza l'imponenza delle rampe e del grande cubo, ed attraverso pareti trasparenti, permettere di trapiandare la grande “ara” centrale da qualsiasi punto.

Verso nord gli apparati della mostra si confrontavano con il grande arco progettato da A. libera per la porta sud all' E42, riflettendosi poi nelle acque del lago e del sistema di cascate che avrebbe accompagnato alla base l'organizzazione della grande porta celebrativa.

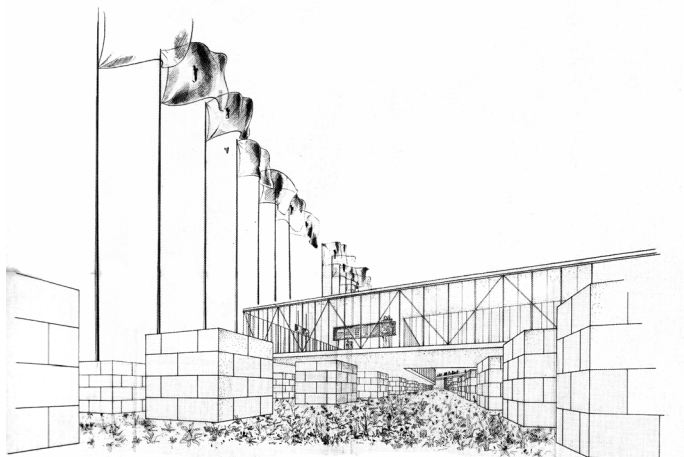
Prospettiva di progetto. Veduta del cubo centrale da una delle quattro sale adibite all'esposizione della mostra

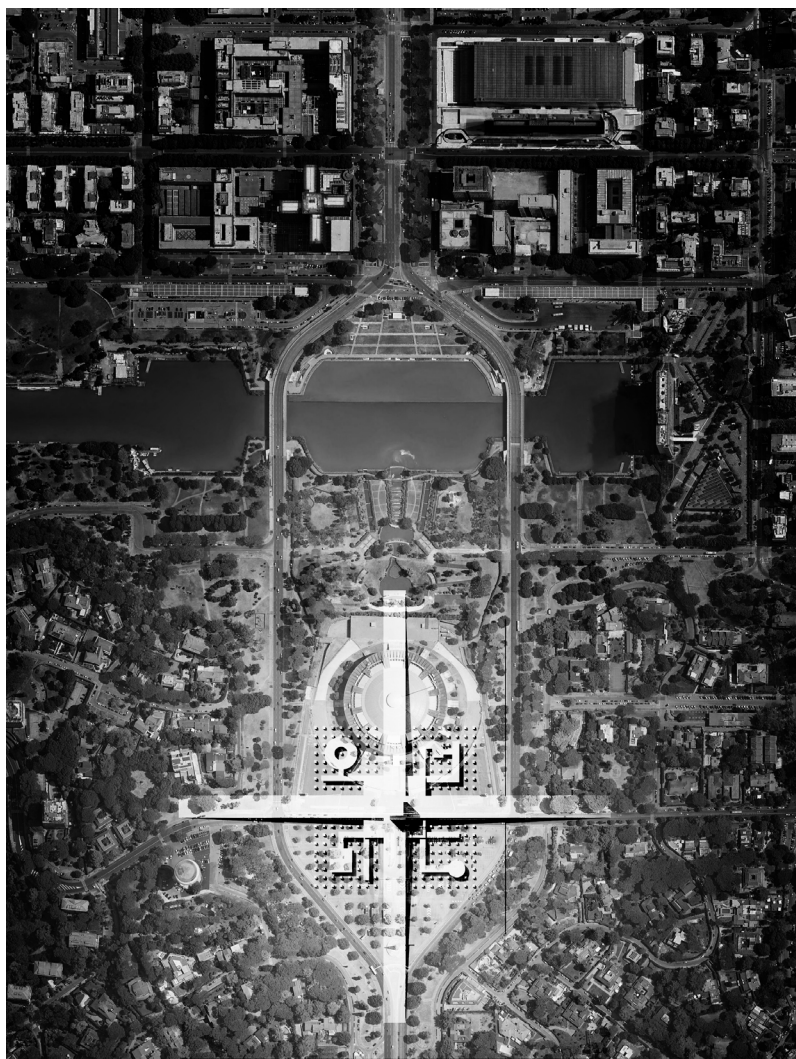


Prospettiva di progetto. Rappresentazione del sistema di salita elicoidale all'interno dell'atrio

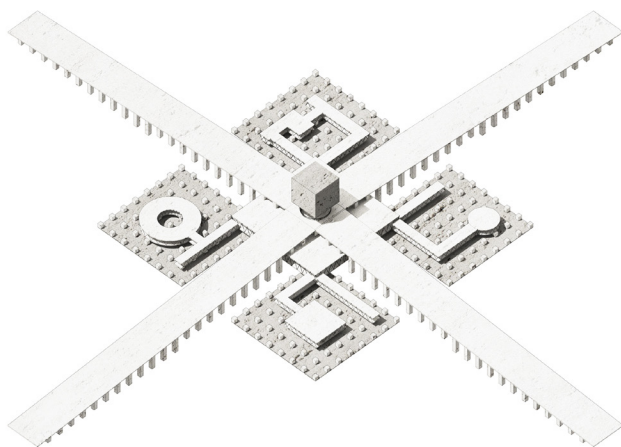


Prospettiva di progetto. Veduta da uno dei quattro giardini alla base del complesso

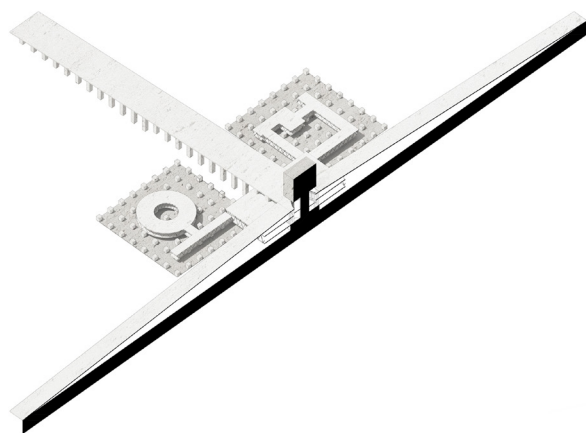




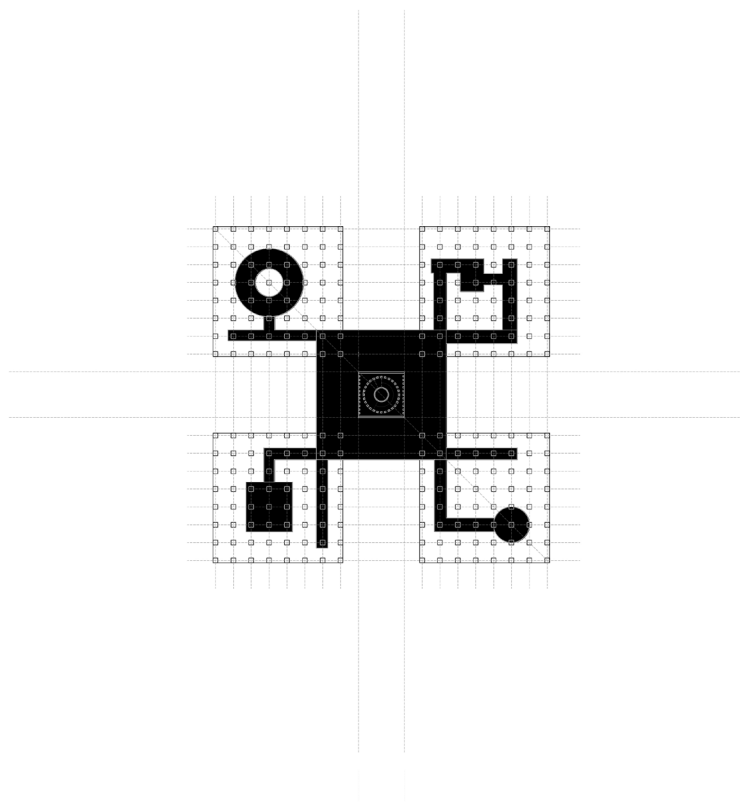
Sovrapposizione planivolumetrica dell'impianto per la Mostra dell'organizzazione del PNF all'E42 all'Eur nei pressi della Porta del Mare. Elaborazione a cura dell'autore



Assonometria



Sezione assonometrica



Schema d'impianto
planimetrico.



Elaborazione
tridimensio-
nale



Elaborazione tridimensionale

3.2 Progetto di concorso di I grado per il palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'E42 (1937-38)

All'indomani dei risultati ottenuti per il progetto di concorso per la Colonia marina di Castelfusano (Roma), che valse ai due architetti la copertina di *Casabella* del novembre 1937, si presentava, con l'E42, l'occasione per testare le proprie capacità in territori fortemente competitivi.

Uno dei primi concorsi banditi per la nascente Esposizione Universale del 1942, fu appunto quello per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, che vide la partecipazione di Monaco e Luccichenti in gruppo con A. Adriani e L. Bellante.

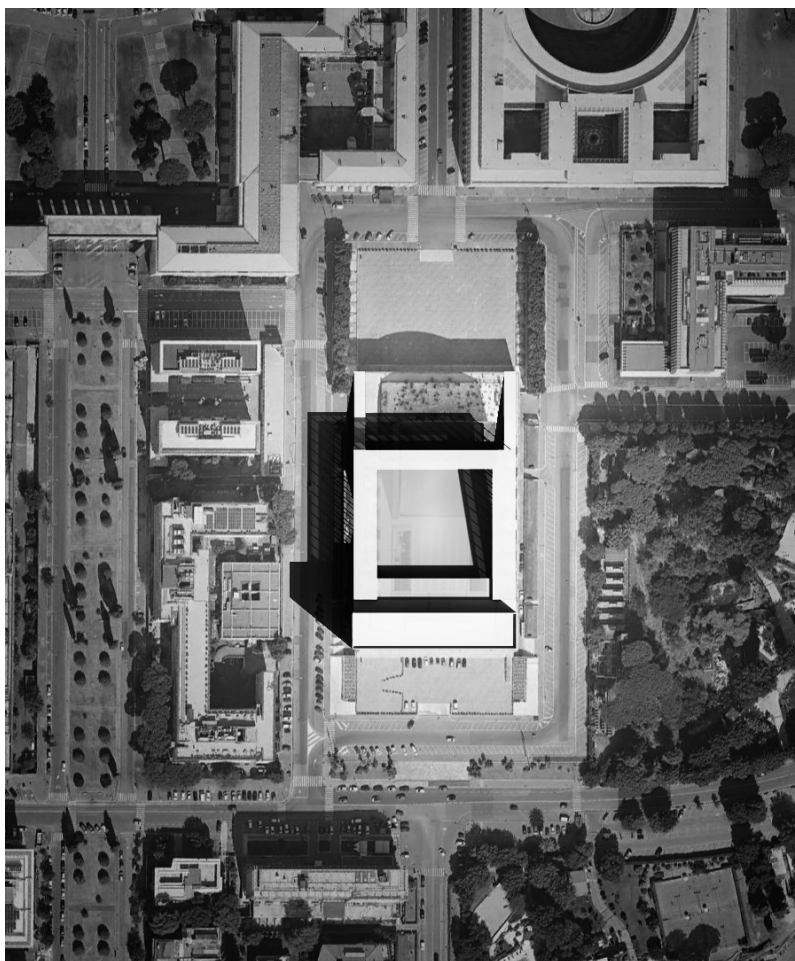
La proposta di primo grado, meritevole di approfondimento e quindi ammessa alla fase successiva del concorso, fu poi del tutto rielaborata secondo le osservazioni che la commissione pose in sede di giudizio. In sostituzione della grande stoà anulare fu previsto un edificio estremamente compatto, che si apriva sul fronte principale attraverso un'immensa vetrata scandita dal passo degli infissi e delle statue.

Il progetto per la I fase si articola sullo sviluppo di un vasto piano inclinato che prosegue la traiettoria delle due rampe posizionate agli estremi del fronte principale. Su quest'ultimo si erge l'attico anulare, sospeso su un ritmo di colonne dal forte sviluppo verticale che definisce il foro dei congressi. Conclude la composizione un corpo su sei livelli che si colloca sul fondale dell'ampia corte inclinata, superando in altezza i volumi anteriori; in questo corpo sono ospitati i principali servizi del palazzo: atrio ricevimenti, biblioteca, uffici, sale ristorante ed un secondo ingresso ad est dell'edificio. Al di sotto della corte viene ricavata la sala dei congressi, scandita nella sezione da una sequenza di archi fortemente ribassati, che subiscono una deformazione per assecondare la giacitura del piano inclinato sovrastante, e che permettono ai fronti nord e sud di aprirsi liberamente ai giardini inferiori. La profilatura della base della sala permette di definire la cavea gradonata, connessa con il foyer ed accessibile direttamente dal fronte principale dell'edificio.

Il grande attico anulare domina la composizione anteponendosi alla corte inclinata ed al fondale dell'edificio, tutti i fronti dell'ele-

mento sospeso sono marcati da un'ampia finestratura continua che ripercorre tutto l'andamento di quest'ultimo, donando all'interno una forte relazione con il paesaggio.

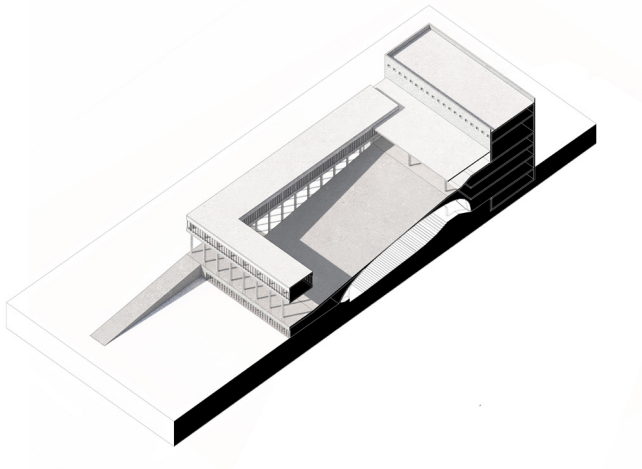
Il progetto presentato in questa fase corrisponde nella sua organizzazione ai modelli di carattere funzionalista, in cui le masse assumono un'autonomia figurativa prescindendo dall'unità formale dell'edificio. Si legge in questo caso il dispiego di elementi che si contrappongono per accostamento, e secondo una specifica sequenza: il grande basamento inclinato all'interno del quale è scavata la grande sala dei congressi, il corpo in adiacenza alla sala congressi che assume un compattezza tale da definirsi fondale della composizione ed infine la stoà sospesa sulle possenti colonne.



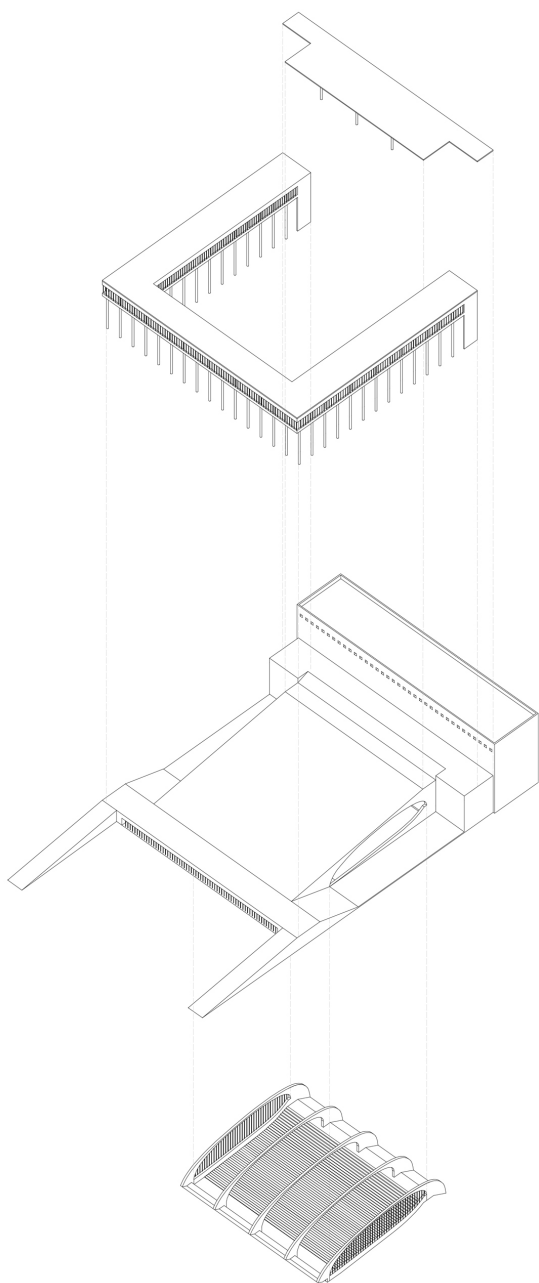
Sovrapposizione planivolumetrica del Progetto di Concorso (I grado)
per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi. Elaborazione a cura
dell'autore



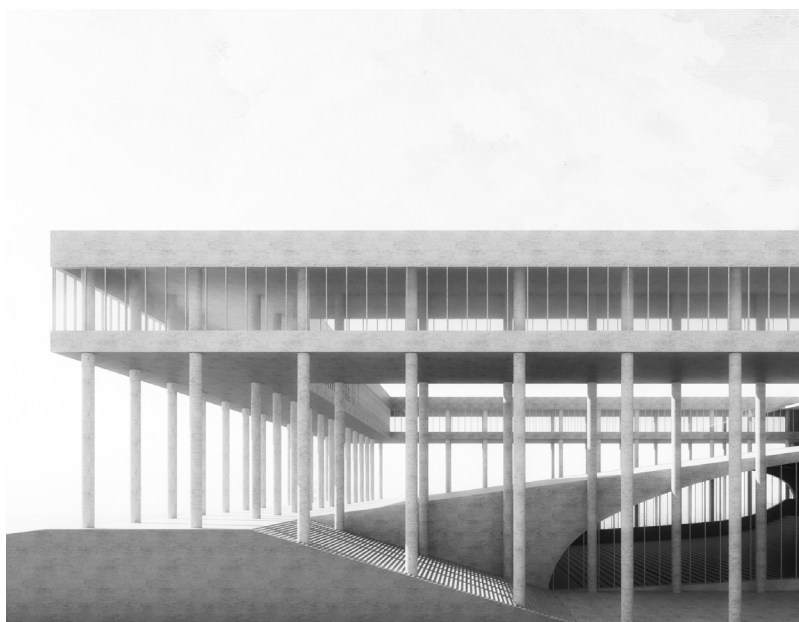
Assonometria



Sezione assonometrica



Esploso assonometrico



Bibliografia

Testi di riferimento all'approccio metodologico e agli strumenti di analisi dell'opera di architettura

- U.Cao, *Giuseppe Vaccaro*, Edilizia Popolare, n° 243, Società editrice edilizia popolare srl, Roma, 1996.
- O. Carpenzano, *Giuseppe Vaccaro – Opere dal 42' al 1970*, Edilizia Popolare n° 243 , Società editrice edilizia popolare srl, Roma, 1996.
- O. Carpenzano, *Cesare Ligini ritrovato*, in: *Cesare Ligini Architetto*, a cura di V. Lupo, Prospettive edizioni – Architetti di Roma, Roma 2014.
- O. Carpenzano, *Idea immagine architettura. Tecniche d'invenzione architettonica e composizione*, Gangemi, Roma, 2013.
- O. Carpenzano, *La dissertazione in Progettazione architettonica. Suggerimenti per una tesi di dottorato*, DiAP print/teorie, 12, Quodlibet, Macerata, 2017.
- O. Carpenzano, *Qualcosa sull'architettura*, Quodlibet, Diap Print / Teorie, Macerata, 2018.
- P. Eisenman, *Giuseppe Terragni: trasformazioni, scomposizioni, critiche*, Quodlibet, Macerata, 2004.
- F. Garofalo, *Giuseppe Vaccaro – Opere dal 25' al 1935*, Edilizia Popolare, n° 243, Società editrice edilizia popolare srl, Roma, 1996.
- V. Palmieri, Mario De Renzi. *Casa sul mare a Sperlonga 1952-1955*,

Iliosbooks, Bari, 2015.

E. Pitzalis, *Giuseppe Vaccaro – Opere dal 35' al 1942*, Edilizia Popolare n° 243, Società editrice edilizia popolare srl, Roma, 1996.

M. Porta, *L'architettura di Ignazio Gardella*, Etas libri, Milano, 1985.

Bibliografia generale di riferimento

1920- 1950

A. Libera, G. Minnucci, *Introduzione*, in *I Esposizione italiana di architettura razionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1928), De Alberti, Roma, 1928.

M. Piacentini, *Problemi reali più che razionalismo preconcelto*, "Architettura e Arti decorative", 1928.

V. Paladini, *L'imborghesimento del razionalismo*, "Quadrante", n. 3, 1933.

G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1936.

G. Pagano, *Presupposti per un programma di politica edilizia*, Costruzioni Casabella 186, Milano, 1943.

1950-1960

L. Moretti, *Eclettismo e unità di linguaggio*, Spazio n°1, Roma, 1950.

C. Pagani, *Documentario dell'architettura italiana*, Spazio n°1, Roma, 1950.

A. Pica, *Architettura nuova in un giardino antico*, Spazio n°1, Roma, 1950.

L. Moretti, *Casa d'abitazione in Roma sui Monti Parioli*, Spazio n°3, Roma, 1950.

P. Coppola Pignatelli, *Rassegna di Abitazioni*, Rassegna critica n°19, Roma, 1951.

Una palazzina a Roma, architetti A. Luccichenti e V. Monaco, Prospettive n°2, Roma, 1952.

Una nuova casa ai Monti Parioli di A. Luccichenti e V. Monaco, Pro-

- spettive n°3, Roma, 1952.
- Paesaggio di Monaco e Luccichenti*, Domus n°271, Milano, 1952
- Case d'abitazione al Circo Massimo di Monaco e Luccichenti*, Metron n° 45, Roma, 1952.
- Una palazzina sulla Salaria di Monaco e Luccichenti*, Domus n°271 1952.
- G. Roisecco, *Rassegna di recenti case d'abitazione in Italia*, Rassegna critica n°26/27, Roma, 1952.
- Nuove architetture a Roma di Ugo Luccichenti*, Edilizia Moderna n° 52, 1954.
- Pubblicazione di quattro progetti di Monaco e Luccichenti*, Domus n°308, Milano, 1955.
- Recenti costruzioni di Monaco e Luccichenti*, Domus n°308, Milano ,1955.
- B. Di Gaddo, *Opere di Ugo Luccichenti, professionista romano*, L'architettura cronaca e storie n°15, Roma, 1957.
- E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1958.
- R. Ivella, *Palazzine e villini a Roma*, Milano, 1959.
- P. Portoghesi, *La scuola romana*, in Comunità, n. 75, 1959.
- A. Libera, *La mia esperienza di architetto*, in “La casa”, n. 6, 1959.

1960-1980

- C. Perogalli, *Case e palazzine isolate*, Milano, 1963.
- U. Eco, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Bompiani, Firenze, 1967.
- P. Consagra, *La città frontale*, De Donato Editore, Bari, 1969.
- I. Mussa, *La situazione delle arti a Roma*, in “Capitolium”, anno XLIII, n.5 maggio, 1968.
- G. Accasto, R. Nicolini, V. Fraticelli, *L'architettura di Roma Capitale*, GOLEM, Roma, 1970.
- A. Cederna, *Mussolini urbanista*, Laterza, Bari, 1972.
- B. Zevi, *Il linguaggio Moderno dell'architettura. Guida al codice anti-classico*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973.
- V. Fraticelli, *La mostra dell'abitazione all'E 42*, Architettura di Mario

- Ridolfi/1, Controspazio n°1, 1974, Dedalo, Roma, 1974.
- G. Monti, *Le "palazzine" romane. Architettura di Mario Ridolfi/2*, Controspazio n°3, Dedalo, Roma, 1974.
- P. Portoghesi, *La palazzina romana*, Casabella n°407, Milano, 1975.
- P. Portoghesi, *La palazzina romana*, Casabella n°451, Milano, 1979.

1980-2000

- M. Manieri Elia, *Ugo Luccichenti architetto*, Laterza editore, Bari-Roma, 1980.
- M. Manieri Elia, *La cultura della palazzina, Italia Moderna immagini e storia di una identità nazionale*, vol. III, Milano, 1983.
- M. Manieri Elia, *La cultura della palazzina*, in O. Calabrese (a cura di), *Italia Moderna III 1939-1960. Guerra, dopoguerra, ricostruzione, decollo*, Banca nazionale del lavoro – Electa, Milano, 1984.
- F. Purini, *Palazzina goodbye*, Domus n°660, Milano, 1985.
- M. L. Neri, *Le case e "l'edilizia cittadina. Un modo di costruire la qualità urbana"*, Quaderni di architettura Metamorfosi n°8 - Dal villino alla palazzina, Roma, 1986.
- P.O. Rossi, *Il villino e la Palazzina nel panorama architettonico di Roma degli anni venti*, Quaderni di architettura Metamorfosi n°8- Dal villino alla palazzina, Roma, 1986.
- F. Luccichenti, *Lettere ad Amedeo Luccichenti 1941-1943. Giuseppe Pagano*, Roma, 1987.
- F. Purini, *"La scuola romana dai primi anni sessanta agli anni ottanta. Un'educazione sentimentale all'architettura"*, *Lezioni di progettazione 10 maestri dell'architettura italiana*, Electa, Milano, 1988.
- M. Montuori (a cura di), *Lezioni di progettazione: 10 maestri dell'architettura italiana*, Electa, Milano, 1988.
- Insolera, *Roma moderna. Un secolo di Storia urbanistica 1870-1970*, Einaudi 1993 (nuova edizione), Milano, 1990.
- R. Lucente, *Le palazzine dello Studio di V. Monaco e A. Luccichenti*, in Metamorfosi, 1990, n. 15 A. Muntoni, *La palazzina romana*

degli anni '50, *Metamorfosi*, n. 15, 1990.

- L. Ciancarelli, *La palazzina romana degli anni cinquanta. Tipi e Miti*, Quaderni di architettura *Metamorfosi* n°15 –La palazzina romana degli anni cinquanta, Roma, 1991.
- M. Manieri Elia, *Il contributo di Ugo Luccichenti*, Quaderni di architettura *Metamorfosi* n°15 –La palazzina romana degli anni cinquanta, Roma, 1991.
- R. Lucente, *Le palazzine dello studio di Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti*, Quaderni di architettura *Metamorfosi* n°15 –La palazzina romana degli anni cinquanta, Roma, 1991.
- G. Muratore, *Dalla "Balilla alla "Coca- cola"*, Quaderni di architettura *Metamorfosi* n°15 –La palazzina romana degli anni cinquanta, Roma, 1991.
- C. Brandi, *Arcadio o della scultura - Eliante o dell'Architettura*, Editori Riuniti, Roma, 1992.
- E. Pitzalis, *Elementi architettonici del progetto moderno, Quaderni del dottorato di ricerca in composizione architettonica*, Gangemi, Roma, 1994.
- C. Conforti, *Paradigma residenziale del professionismo romano del dopoguerra*, Zodiac n°17, Torino, 1996.
- C. Andriani, *Palazzine romane di Mario Ridolfi: dalla Rea alla Zaccardi, alterazione distorsione e corruzione della figura razionalista*, in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", n. 89-90, maggio – dicembre 1996.
- G. Mondaini, *Palazzina "Organismo" Città*, Rassegna di architettura e urbanistica n°89/90, Kappa, Roma, 1997.
- A. Terranova, F. Gorio, *Palazzina: tipo edilizio o opera d'autore*, Rassegna di architettura e urbanistica n°89/90, Kappa, Roma, 1997.
- G. Muratore, *Un maestro romano :Ugo Luccichenti*, Rassegna di architettura e urbanistica n°89/90, Kappa, Roma, 1997.
- A. Terranova, *Riflessioni sulla palazzina*, Rassegna di architettura e urbanistica n°89/90, Kappa, Roma, 1997.
- F. Toppetti, *La palazzina come luogo della qualità*, Rassegna di architettura e urbanistica n°89/90, Kappa, Roma, 1997.
- P. O. Rossi, F. R. Castelli, *Una villa per la "banda Petacci"*, "Capito-

lium-Millennio”, n.13-14, dicembre, 1999.

2000-2023

- G. Remiddi, A. Greco, A. Bonavita, P. Ferri, *Il Moderno attraverso Roma - 200 architetture scelte*, Palombi Editore, Roma, 2000.
- I. De Guttry, *Guida di Roma moderna dal 1870 ad oggi*, De Luca, Roma, 2001.
- A. Aymonino, *La Palazzina romana*, Abitare n° 408, Milano, 2001
- G. Remiddi, A. Greco, A. Bonavita, P. Ferri, *Il Moderno Attraverso Roma - 200 architetture scelte*, Groma quaderni n°9, Palombi editore, Roma, 2002.
- G. Remiddi, A. Greco, *Il Moderno Attraverso Roma - Ludovico Quaroni - guida alle opere romane*, Groma quaderni n°3, Palombi editore, Roma, 2003.
- G. Cappelli, *Roma prima Roma dopo Roma*, Edizioni Kappa, Roma, 2004.
- L. Ciancarelli, *La palazzina romana: 40 anni di architettura tra ricerca modellistica e produzione corrente*, Biblioteca Nazionale, Kappa, 2005.
- L. Russo, *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica Preprint – Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2006.
- R. Cassetti, G. Spagnesi (a cura di), *Roma Contemporanea. Storia e Progetto*, Gangemi, Roma, 2006.
- N. Sardo, *Una borghese piccola piccola, la palazzina romana nel cinema*, in (a cura di) C. Mezzetti, *Il disegno della palazzina romana*, Kappa, Roma, 2008.
- M. Pietrosanto, *Relazioni tra lo spazio interno e la tipologia dell'edificio. La residenza borghese del dopoguerra*, Tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Architettura degli interni e allestimento, Sapienza Università di Roma, XX ciclo, a.a. 2008.
- M. Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2008.
- M. Biraghi, *Un'antologia di testi e critici: 1945-2000*, Einaudi editore, Torino, 2009.
- L. Scarpa, D. Fornari (a cura di), H. Wölfflin, *Psicologia dell'architettura*

- tura, Et al – edizioni, Milano, 2010.
- S. Protasoni, *Figini e Pollini. La Scuola di Milano*, Electa, Milano, 2010.
- P. O. Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2012.
- I. Insolera, *Roma Moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2011.
- G. Bonini, *Contaminazioni tra arte e architettura*, Tesi di Dottorato, Dottorato di ricerca in ingegneria edile-architettura, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, XXIII ciclo, a. a. 2012.
- L. Fontana, *Manifesti Scritti Interviste*, Angela Sanna (a cura di), Abscondita, Milano, 2015.
- P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017.
- F. R. Morelli (a cura di), *Capogrossi, dalla figura al segno*, Studio d'arte Campaiola, Roma, 2018.
- I. Bernardi, *Consagra si racconta, tra frontalità e ordito*, in "Il Manifesto", 4 marzo 2018.
- R. Butini, *L'arte nell'opera di Luigi Walter Moretti*, in "Firenze architettura", n.2, 2018.
- P. Portoghesi, *Roma/amoR. Memoria, racconto, speranza*, Marsilio editori, Venezia, 2019.
- V. Menchetelli, *A Walking City del Gruppo Archigram: sulla dimensione utopica del disegno*, in "Disegno", n. 9, 2021.
- G. C. Argan, *Un'idea di Roma. Intervista di Mino Monicelli*, Edizioni di Comunità, Roma, 2021.
- F. Balducci, *Angelo Di Castro. Tra le pieghe del Moderno*, Quodlibet - Collana DiAP Print / Dottorato, n. 20, Macerata, 2022.

Referenze iconografiche

-Introduzione

Pag. 11 - Fonte: P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017 (Archivio privato Edoardo Monaco, Roma)

Pag. 12 - Fonte: <https://blog.masterpesenti.polimi.it/proposta-di-ri-qualifica-della-facciata-del-terminal-3-dellaeroporto-leonardo-da-vinci-di-fiumicino/>

Pag. 14 - Fonte: P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017 (Archivio privato Edoardo Monaco, Roma)

Pag. 15 - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

-Il Razionalismo

Pag. 19 - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

Pag. 21 - Fonte: P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017, p. 31 (Archivio privato Furio Luccichenti)

Pag. 22 (in alto) - Fonte: <https://lily-nmz.blogspot.com/2013/11/the-mathematics-of-ideal-villa-and-la.html>

Pag. 22 (in basso) - Fonte: <https://www.area-arch.it/da-barragan-a-le-corbusier-il-tour-virtuale-nelle-case-dei-maestri/>

Pag. 24-25 - Fonte: Giuseppe Pagano (1896-1945). *La città corporativa all'Eur*, in "Casabella", n. 842, 2014, Milano (Archivio Casabella)

-Il rapporto con l'arte

Pag. 31 - ©Fabrizio Marzilli

Pag. 34 (a sinistra) - ©Fabrizio Marzilli

Pag. 34 (a destra) - Fonte: <https://pietroconsagra.org/en/colloquies/>

Pag. 35 (in alto) - Fonte: P. Consagra, *La città frontale*, De Donato Editore, Bari, 1969

Pag. 35 (in basso) - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

Pag. 35 (in basso) - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

-Le tracce della modernità. Dagli inizi agli anni 60'

Pag. 39 - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

Pag. 40 (a sinistra) - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

Pag. 40 (a destra) - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

Pag. 41 - Fonte: P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017 (Archivio privato Edoardo Monaco, Roma)

Pag. 45 - Fonte: <https://www.toscana-notizie.it/-/la-villa-del-gombo-1>

Pag. 46 (in alto) - Fonte: <https://www.toscana-notizie.it/-/la-villa-del-gombo-1>, ©Giulio Aprin

Pag. 46 (in basso) - Fonte: P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017 (Archivio privato Edoardo Monaco, Roma)

Pag. 47 - Fonte: <https://www.toscana-notizie.it/-/la-villa-del-gombo-1>, ©Giulio Aprin

-Tra congegno e dispositivo. La proiezione urbana di un modello abitativo

Pag. 56 - Fonte: P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017 (Archivio privato Edoardo Monaco, Roma)

Pag. 57 - ©Fabrizio Marzilli

Pag. 58 - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

Pag. 59 - ©Fabrizio Marzilli

Pag. 60/61 - Fonte: P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017 (Archivio privato Edoardo Monaco, Roma)

Pag. 62 - ©Fabrizio Marzilli

Pag. 63 (in alto) - ©Fabrizio Marzilli

Pag. 63 - <https://morenomaggi.com/portfolio/monaco-luccichenti/>
©Moreno Maggi

Pag. 64 - Fonte: P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017 (Archivio privato Edoardo Monaco Roma)

-Il sodalizio con l'arte. Nuove forme di collezionismo

Pag. 69 (a sinistra) - Fonte: "L'Architecture d'aujourd'hui", n.41, giugno 1952. Fotografo Oscar Savio

Pag. 69 (a destra) - Fonte: <https://www.tribune.com/progettazione/architettura/2023/02/mostra-maxxi-roma-novecento/>, ©Giovanna Silva

Pag. 70/71 - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

Pag. 72/73/74 (a sinistra) - Fonte: P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017 (Archivio privato Edoardo Monaco, Roma)

Pag. 74 (a destra) - <https://www.flickr.com/photos/dealvaris/3576488996>

©Pasquale Testini

-Duttilità urbana

Pag. 81 - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

Pag. 82/83/84/85 (a sinistra) - ©Fabrizio Marzilli

Pag. 85 (a destra) - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

-L'alterabilità del linguaggio

Pag. 95 - Fonte: P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017 (Archivio privato Edoardo Monaco, Roma)

Pag. 96 - ©Fabrizio Marzilli

Pag. 97 - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

Pag. 98/99 (a sinistra e in basso) - Fonte: P. Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano, 2017 (Archivio privato Edoardo Monaco, Roma)

Pag. 99 (a destra) - ©Domenico Faraco

-Mostra dell'organizzazione PNF, Roma Eur (1939-1940)

Pag. 106 - Fonte: Archivio MAXXI, Roma, Fondo Monaco - Luccichenti

