



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI STORIA DISEGNO E RESTAURO DELL' ARCHITETTURA

Dottorato di Ricerca in “Storia e Restauro dell' Architettura”

Sezione B – Restauro dell' Architettura, XXV Ciclo

---

Il rapporto fra l'architettura moderna e contemporanea nella trasformazione della  
preesistenza nell'architettura di Roma dal 1945 ai giorni nostri.

I quartieri Esquilino, Castro Pretorio, Sallustiano e Ludovisi

Lettura a scala urbana e architettonica.

---

---

Dottorando: Giuseppe GRIECO

Supervisore: Prof. Arch. Tancredi CARUNCHIO

Coordinatore del Dottorato (XXV): Prof.ssa Maria Piera SETTE

MAGGIO 2013



# INDICE

INTRODUZIONE .....	3
Le voci e i termini adottati: premessa per una univoca interpretazione.....	3
CAPITOLO 1.....	11
LA NUOVA CAPITALE E LE ESIGENZE DELLO STATO ITALIANO.....	11
1.1. La nuova Roma e le nuove esigenze dello Stato italiano: i primi Piani Urbanistici.....	11
1.2. Lo spostamento verso est del centro di Roma nelle previsioni dei Piani.....	15
1.3. Il rapporto tra antico e nuovo nelle città dell'Europa tra le due guerre.....	20
1.4. Verso il terzo piano regolatore di Roma.....	24
IMMAGINI – CAPITOLO 1.....	41
CAPITOLO 2.....	57
ALCUNI NUOVI INTERVENTI A ROMA DAL 1945 AI GIORNI NOSTRI.....	57
2.1. LATESTATA DELLA STAZIONE TERMINI (1948-1950).....	59
2.1.1. La Testata della Stazione Termini: una nuova immagine per una nuova funzione.....	59
2.1.2. La Stazione Termini e il Piano Regolatore Generale di Roma.....	60
2.1.3. Il progetto di Angiolo Mazzoni.....	62
2.1.4. La Testata della nuova Stazione Termini.....	64
La Testata della nuova Stazione Termini: i progetti vincitori.....	69
2.1.5. La Testata della nuova Stazione Termini: il progetto prescelto.....	70
2.1.6. Il rapporto con la preesistenza.....	72
Il progetto di Marcello Piacentini e la Piazza dei Cinquecento.....	76
2.1.7. La Stazione Termini e gli interventi più recenti.....	79
2.2. LA RINASCENTE A PIAZZA FIUME (1957-1961).....	81
2.2.1. La Rinascente di Piazza Fiume: F. Albini e F. Helg nell'ambiente romano.....	81
2.2.2. La Rinascente di Piazza Fiume e il rapporto con la preesistenza.....	84
2.3. LA BIBLIOTECA NAZIONALE DI CASTRO PRETORIO (1959-1970).....	91
2.3.1. La Biblioteca Nazionale: tecnologia e novità funzionali.....	91
2.3.2. I progetti della Biblioteca Nazionale e il rapporto con la preesistenza.....	95
2.4. L'AMBASCIATA BRITANNICA A ROMA (1960-1971).....	99
2.4.1. Il linguaggio Inglese nel contesto storico romano: l'Ambasciata Britannica di Sir Basil Spence.....	99
2.5. L'EDIFICIO POLIFUNZIONALE IN VIA CAMPANIA – 1963-1965 -.....	105
2.5.1. L'edificio polifunzionale a via Campania dello Studio Passarelli e le Mura Aureliane.....	105
IMMAGINI – CAPITOLO 2.....	113
CAPITOLO 3.....	171
IL RAPPORTO DEL NUOVO CON LA PREESISTENZA. UN DIBATTITO ANCORA APERTO..	171
3.1. Gli autori dell'architettura moderna e contemporanea e il loro approccio con la preesistenza .	171
3.1.1. G. Giovannoni e M. Piacentini: la lettura delle prime trasformazioni moderne della città.....	172
3.2. IL DIBATTITO A PARTIRE DAL SECONDO DOPOGUERRA.....	183
3.2.1. L'incontro tra antico e nuovo e il dibattito sulla rivista "Casabella".....	183
3.2.1. Ernesto Nathan Rogers e il valore della tradizione.....	184
3.2.2. La modernità italiana e la tradizione nell'incontro tra antico e nuovo.....	189

3.2.3. La modernità, la tradizione, l'ambiente e il contesto.....	195
3.3. IL DIBATTITO NEI CONGRESSI NAZIONALI E INTERNAZIONALI SULLE RIVISTE DI ARCHITETTURA.....	197
3.3.1. Il Congresso Nazionale di Palermo e il dibattito negli anni Cinquanta.....	197
3.3.2. I protagonisti di Venezia del 1965.....	216
3.3.3. Contro le Soprintendenze: critiche e proposte.....	237
APPENDICE CAPITOLO 3.....	245
IMMAGINI – CAPITOLO 3.....	247
CAPITOLO 4.....	249
LE NUOVE TECNOLOGIE: MEZZI O FINI DELL' ESPRESSIONE ARCHITETTONICA?.....	249
4.1. LE NUOVE TECNOLOGIE E LA PREESISTENZA.....	249
4.1.1. Impiego di nuove tecnologie: la nuova immagine architettonica della preesistenza trasformata.....	249
4.1.2. L'acciaio e i nuovi materiali: il rapporto tra tecnica ed espressione artistica.....	254
CAPITOLO 5.....	259
ALCUNI ESEMPI A CONFRONTO: IL CASO DI LISBONA.....	259
5.1. LISBONA: ALCUNE TRASFORMAZIONI A SCALA URBANA.....	259
Premessa 259	
5.1.1. La questione dei centri storici in Portogallo.....	260
5.1.2. L'intervento sul quartiere "El Chiado" a Lisbona.....	263
5.1.3. Il Centro Culturale di Belém di Vittorio Gregotti.....	267
IMMAGINI – CAPITOLO 5.....	271
Lisbona – Portogallo.....	271
CONCLUSIONI.....	285
APPENDICE.....	289
SCHEDE.....	289
GRAFICI – SOPRALLUOGHI.....	291
Indice delle immagini.....	293
Indice dei luoghi.....	307
BIBLIOGRAFIA.....	311
.....	319

## INTRODUZIONE

### **Le voci e i termini adottati: premessa per una univoca interpretazione.**

L'intervento “nuovo” sulla “preesistenza” architettonica, rappresenta una tematica sulla quale, spesso, nascono diverse interpretazioni a seconda del modo di intendere e di definire alcuni termini utilizzati. Questa ricerca prende l'avvio proprio dalla puntualizzazione di alcuni termini utilizzati, al fine di ridurre il più possibile una interpretazione soggettiva, a vantaggio di una più ampia condivisione del significato stesso dei termini adottati.

La presente sezione è stata sviluppata richiamando l'attenzione sulla terminologia specifica della ricerca, partendo dalla definizione del significato di nuovo e antico, moderno e preesistenza:

Riguardo al termine “nuovo”, si richiamano due definizioni, l'una del Dizionario Zanichelli e l'altra del Dizionario Enciclopedico Treccani.

#### **Nuovo:**

1) *Che è stato fatto, conosciuto o è successo da poco, di recente: vino, vestito n.; notizia nuova.* 2) *Ciò che è nuovo, novità: il vecchio e il n.. Contrario di Vecchio.* 2) *In contrapposizione a usato, l'insieme dei prodotti industriali o artigianali che vengono messi in vendita per la prima volta: il prezzo del n.*<sup>1</sup>.

1) *Di cosa fatta da poco, da poco accaduta o comparsa (...).* 2) *Si contrappone a vecchio e ad antico.* 3) *Di cosa che si vede o si conosce per la prima volta*<sup>2</sup>.

Il termine “nuovo” lo si potrebbe rapportare al momento in cui compare, perché si verifica per la prima volta, e porta con sé la “novità”, rispetto, evidentemente al già conosciuto. Nel caso specifico dell'incontro tra “nuovo e antico”, potremmo definire “nuovo” anche ciò che viene utilizzato per la prima volta in un contesto specifico, come ad esempio quello della città antica, anche se ciò non implica che non sia mai stato impiegato prima anche altrove. Il significato della parola nuovo non viene citata nel Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica di Paolo Portoghesi, nel quale invece è presente il termine “antico”.

---

<sup>1</sup> Vocabolario della Lingua Italiana, *lo Zingarelli*, di N. Zingarelli, Zanichelli Bologna 2002, p. 1194.

<sup>2</sup> G. TRECCANI, *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma 1970, Vol. VIII, MOM-PAN, p. 4443.

## **Antico:**

“S’intende con questo termine, in rapporto alla storia della civiltà, l’insieme di quei fenomeni che appartengono a epoche del passato non legate da diretta continuità di vita e di sviluppo con la nostra”. Quindi al termine antico si attribuisce anche una certa discontinuità tra due momenti diversi della storia, il passato e il presente. La spiegazione del termine, richiama l’attenzione anche in rapporto all’importanza nella storia delle tendenze e degli stili artistici e architettonici, considerando l’influenza del termine antico “sullo spirito e sulle forme di civiltà successive o addirittura il consapevole ritorno ai suoi modelli, che si manifesta in diversi momenti della storia della cultura e dell’arte”<sup>3</sup>. Il Dizionario Enciclopedico Treccani attribuisce al termine antico il seguente significato: 1) *Di età passata remota; che risale a molti anni o a molti secoli fa: i tempi a., un a. palazzo; un proverbio a., un’a. leggenda; abito d’a. foggia; famiglia di a. nobiltà*. E ancora “*Termine architettonico classico, indicante la parte anteriore di un monumento*”<sup>4</sup>.

## **Moderno:**

1) *Introdotta o cominciata da poco, tipico dell’epoca attuale o d’un periodo recente*. In riferimento alla storia, per moderno si definisce un arco di tempo ben preciso, spesso motivo di discussione tra gli storici: 2) *Storia moderna, che comprende il periodo compreso tra il Rinascimento e la Rivoluzione francese*<sup>5</sup>. Il Nuovo Zingarelli attribuisce al contrario del termine moderno il termine antico.

Il Dizionario Enciclopedico Treccani, richiama l’origine latina del termine moderno: [dal lat. tardo *modernus*, der. dell’avv. modo «or, ora recentemente»]. – 1) *Che appartiene o si riferisce al nostro tempo o ai tempi più vicini a noi*. Nel Dizionario moderno, di Alfredo Panzini<sup>6</sup>, così intitolato perché registra soprattutto i neologismi della lingua contemporanea, «*la parola non precisa di per sé i limiti di tempo entro i quali si estende il concetto di “moderno”, che sono perciò assai variabili non solo per ciò che riguarda il termine d’inizio ma anche per il termine d’arrivo. Così per es., nella frase le costruzioni m. della periferia, s’intende accennare alle costruzioni recentissime, sorte in questi ultimi anni*»<sup>7</sup>.

Secondo il Dizionario di P. Portoghesi, «*la formazione del concetto di “moderno” nella cultura occidentale presuppone l’acquisizione del concetto di “antico” (già riportata)*,

---

<sup>3</sup> P. PORTOGHESI, *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Istituto editoriale Romano, Roma 1968, p. 115.

<sup>4</sup> G. TRECCANI, *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Vol. I, A-BACCA, cit. p. 494.

<sup>5</sup> lo Zingarelli, Zanichelli Bologna 2002, cit. p. 1121.

<sup>6</sup> Alfredo Panzini, (1863 – 1939), scrittore e critico letterario italiano.

<sup>7</sup> A. Panzini, *Dizionario Moderno*, Edizione Hoepli Milano, 1950.

*cioè la formazione – in un determinato momento storico – della volontà di abbandonare una “tradizione” per ricostruire un mondo il cui modello è derivato dalla storia».* Proseguendo ancora *«in architettura, il termine di moderno non sottintende alcun determinato codice linguistico che possa essere assimilato ad uno “stile” in senso tradizionale; moderno è piuttosto quel prodotto architettonico concepito con la volontà che esso sia contemporaneo alle tensioni di una società lacerata da profonde trasformazioni strutturali e con la determinazione che esso costituisca il campo di scontro fra le forze “rivoluzionarie” e forze conservatrici»*<sup>8</sup>. E' evidente l'indeterminatezza del termine in architettura, che, come si avrà modo di vedere in seguito, proprio a partire dai primi del Novecento, produsse un costante dibattito sul come il moderno si esprimeva, sia in termini formali, sia in termini di significato, sia intermini di contenuti architettonici.

Il termine “*preesistenza*” nei dizionari della lingua italiana viene associato a ciò “*che esisteva in precedenza*”; diversamente, il dizionario di Architettura e Urbanistica considera la preesistenza come “*qualsiasi testimonianza architettonica del passato che si trova in situazione diversa da quella in cui fu determinata e che va sottoposta pertanto a particolari vincoli di salvaguardia*”<sup>9</sup>. Nel testo viene anche attribuito il compito di salvaguardia alla soprintendenza, accostando alla definizione del termine un aspetto pratico.

Un altro termine ritenuto molto importante per la presente ricerca è “linguaggio”, visto che il rapporto tra antico e nuovo passa attraverso il linguaggio con il quale i diversi momenti storici esprimono o ricercano la propria identità, culturale, formale, ecc., per il nuovo disegno della città; il significato attribuito a questo termine è stato ampiamente descritto.

### ***Linguaggio:***

Il dizionario italiano così definisce il termine: 1) *Capacità peculiare della specie umana di comunicare per mezzo di un sistema di segni vocali (...)* 2) *Sistema di segnali per mezzo dei quali gli animali comunicano tra di loro (...)* 3) *Particolare significato che l'uomo riconosce o attribuisce a determinati segni, gesti, oggetti, simboli e sim. e facoltà di esprimersi mediante il loro uso: il l. degli occhi; il l. dell'arte, della natura*<sup>10</sup>.

Nel dizionario di Architettura, il termine viene ampiamente spiegato:

---

<sup>8</sup> P. PORTOGHESI, *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, cit., pp. 66-69.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>10</sup> lo Zingarelli, Zanichelli Bologna 2002, cit. pp. 1006-1007.

«A proposito dell'architettura (il termine comprende l'architettura vera e propria, il design e l'urbanistica) il problema del linguaggio architettonico può essere risolto assumendo che a) l'architettura è un fenomeno di comunicazione e non la semplice organizzazione di funzioni e stimoli; b) articola talora elementi con valore significativa indipendente dal contesto sintattico in cui si organizzano; c) è regolata da leggi che non sono uguali a quelle dei linguaggi detti naturali ma può essere descritta in base a categorie semiologiche più generali, applicabili sia alle lingue naturali che ad altri sistemi di comunicazione non linguistica.

(...) Dall'altra parte il problema del linguaggio architettonico, dei suoi segni e dei suoi codici si è volta a volta identificato col discorso sulla tipologia, con la rassegna storica dei caratteri stilistici e con la fenomenologia di quelle regole compositive che al limite costituiscono l'oggetto di una scienza delle costruzioni. (...). La nota aderenza tra forma e funzione significa in fondo che la forma dell'oggetto deve comunicare senza possibilità di equivoco la funzione a cui è destinato, stimolando così la risposta dei contemporanei. L'oggetto architettonico funziona come segno. (...) "l'oggetto d'uso è il significante di quel significato esattamente e convenzionalmente denotato che è la sua funzione". Ma una sedia non dice soltanto che ci si deve sedere sopra; se essa è anche - poniamo - un trono, non serve soltanto a far sedere, serve soprattutto a far "sedere con dignità"<sup>11</sup>.

«Si è parlato e si parla comunemente di linguaggio anche a proposito di architetti e di architettura, ma non sempre in una accezione rigorosa. Nello stesso linguaggio, inoltre, si sogliono designare taluni elementi con parole di valore polisemi: quali linea, massa, spazio, volume, colore, che pure corrono e vengono ripetute; (...) È lecito affermare che non può esistere arte senza forma linguistica, senza parole, suoni, precisazioni di figura e numero, immagini percettibili. (...) Se esaminiamo, le forme di un edificio, i primi e più immediati elementi che queste offrono sono dei fatti visibili, caratterizzabili alla luce dei concetti della geometria: come linee, superfici, volumi, delimitanti masse piene, spazi vuoti o zone cromatiche, e costituenti certe figure piane o solide. Ad essi il nostro intelletto può riconoscere un significato, per così dire, figurativo e certi attributi particolari in base a concetti, come quelli di proporzione, ritmo, simmetria, prospettiva (...). L'espressione architettonica si offre inoltre alla nostra percezione nella sua realtà corporea, nella sua consistenza di materia più o meno pesante, compatta e resistente. (...) accanto al linguaggio degli architetti, (...) prende corpo l'idea di un linguaggio

---

<sup>11</sup> P. PORTOGHESI, *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, cit., pp. 397-399.



*dell'architettura che, nonostante la sua apparente genericità terminologica, non è un sistema di termini universali, cristallizzati e definiti una volta e per sempre*<sup>12</sup>.

La spiegazione del termine linguaggio, come è stato possibile vedere, è molto complessa e porta con sé diversi fattori di tipo percettivo dell'individuo, di tipo materiale, nella consistenza fisica, di forma, di geometria dell'architettura. Nel rapporto tra antico e nuovo, la problematica più rilevante è proprio quale linguaggio adottare nella contemporaneità per intervenire sulla preesistenza senza che quest'ultima venga alterata. Al contempo però il “nuovo” porta con sé il diritto di esprimere la “modernità del proprio tempo” cercando una “organica” continuità con l’“unicità” del contesto antico con cui deve dialogare. Evidentemente, anche il “nuovo” nella preesistenza, non è un disegno nuovo nel territorio privo di altri segni (a parte quelli della natura); nel contesto antico il nuovo si accosta ad un disegno con una propria identità, da conservare proprio perché unico e con il quale anche la modernità può diventare in quel luogo “unico e irripetibile” perché appartenente solo a quel contesto. L'unicità di entrambi i momenti storici, in primo luogo è espressa dal linguaggio con cui il nuovo e la preesistenza esprimono la propria identità architettonica.

L'interazione dell'intervento nuovo sulla preesistenza, come riporta il titolo della ricerca, produrrebbe, in misura più o meno larga, una “trasformazione”. Su tale argomento ne riportiamo la definizione di Gianfranco Spagnesi che accenna anche al concetto di irreversibilità dell'intervento nuovo sulla preesistenza.

### ***Trasformazione:***

*«In architettura, soprattutto nel progetto sulla preesistenza, tanto le aggiunte che i rifacimenti, comunque vengano giudicati, sono trasformazioni irreversibili, nuove spazialità o aggiornamenti figurativi che i singoli momenti storici, con la loro cultura, producono, modificando il valore dei singoli organismi architettonici»*<sup>13</sup>.

Sinteticamente si riportano la definizione di altri termini di supporto alla presente trattazione:

### ***Contemporaneo:***

---

<sup>12</sup> ZIINO VITTORIO, *Linguaggio degli architetti e terminologia critica*, in «Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Perugia, 23, settembre, 1948», Centro di studi per la Storia dell'Architettura, Roma, Firenze, Casa Editrice R. Nocchioli, 1957, pp. 103-108.

<sup>13</sup> G. SPAGNESI, *Storicità, autenticità e contemporaneità delle architetture*, in «Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, Castel Sant'Angelo, 24-27 novembre, 1999», (tratto da *Quaderni di Storia dell'Architettura*, a cura del Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, Nuova Serie, fascicoli 34-39 (1999-2000) Bonsignore Ed. Roma 2002., p. 21.

1) *Che si verifica nello stesso tempo.* 2) *Che appartiene alla stessa epoca: gli scrittori contemporanei di Dante.* 3) *Che si riferisce, appartiene e sim. all'epoca attuale, al presente*<sup>14</sup>.

Nel dizionario di Paolo Portoghesi il termine contemporaneo, che comunque avrebbe una sua rilevanza nel campo architettonico, non compare.

**Vecchio:**

1) *Di persona che ha molti anni di vita, che è nel periodo della vecchiaia.* 2) *Che risale a molti anni addietro, che dura da molto tempo, inveterato*<sup>15</sup>.

A conclusione di questa breve precisazione, il termine “nuovo” verrà inteso sia come ciò che rappresenta una novità e come ciò che viene impiegato per la prima volta “*in un determinato contesto*” (un esempio potrebbe essere l’uso delle strutture in acciaio a vista, che possono essere utilizzate per la prima volta sulla preesistenza per ragioni strutturali, ma anche a partire da una scelta di linguaggio architettonico e non solo tecnico).

Il termine “antico” verrà inteso nel senso di età passata non legata direttamente al momento presente anche se ad essa connessa in quanto esiste nel presente nella sua consistenza fisica e con la quale il “nuovo” dovrebbe rapportarsi attraverso i nuovi interventi.

Il termine “moderno”, al di là delle diverse definizioni dei limiti temporali, rispetto agli avvenimenti della storia, verrà considerato come qualsiasi evento, realizzazione o atteggiamento che, in un determinato momento storico, abbandona la tradizione per ricostruire un mondo in cui “*il nuovo modello è derivato dalla storia*”. Questa definizione di moderno include la novità nel presente, la continuità con il passato (da cui il moderno deriverebbe) e una continua evoluzione verso il futuro.

La “preesistenza”, invece, sarà riferita a tutto ciò che costituisce testimonianza architettonica del passato e che presuppone il riconoscimento di un valore, legato ai caratteri e alle qualità che quell’architettura porta con sé.

Infine, il termine linguaggio, verrà considerato innanzitutto legato ai modi di esprimersi delle diverse epoche storiche, compresa la contemporanea, cioè quella che appartiene a un dato tempo cioè al momento in cui si interviene. L’espressione architettonica, si concretizza attraverso le scelte dei progettisti che esprimono la propria identità architettonica (quella contemporanea al proprio tempo), con i mezzi della tradizione o

---

<sup>14</sup> lo Zingarelli, Zanichelli Bologna 2002, cit. p. 436.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 1988.

della modernità, con i segni, i codici e le tipologie sviluppate attraverso un solido e sapiente percorso culturale.

La consapevolezza che ogni intervento, anche il più piccolo, produrrebbe una “*trasformazione*” della realtà urbana e architettonica del proprio tempo, e che tale trasformazione non è prodotta solo dalle aggiunte ma anche dalle possibili perdite, dovrebbe indurre a riconoscere che è necessario un “*consapevole e sapiente percorso culturale*” per rapportarsi alla conservazione della preesistenza senza perdere l’identità contemporanea.



## CAPITOLO 1

### LA NUOVA CAPITALE E LE ESIGENZE DELLO STATO ITALIANO

#### 1.1. La nuova Roma e le nuove esigenze dello Stato italiano: i primi Piani Urbanistici.

La volontà di riconoscere un chiaro e preciso punto di partenza degli sviluppi e delle trasformazioni di Roma sulla quale insisteranno, a partire dai primi anni del dopoguerra, gli interventi architettonici oggetto della presente trattazione, impone la necessità di proporre una descrizione degli sviluppi di Roma dopo l'unità d'Italia. L'esposizione degli eventi urbanistici e architettonici che hanno origine a partire dalla fine dell'Ottocento consentirà di comprendere meglio le scelte e i risultati raggiunti dai protagonisti del Novecento a Roma.

L'argomento su cui è importante focalizzare l'attenzione dopo il 20 Settembre del 1870, (Fig.1) è il rapporto tra la Roma alla fine dello Stato pontificio e il suo sviluppo futuro. La sovrapposizione di un nuovo assetto della città al tessuto fino ad allora consolidato, o la contrapposizione di una "nuova Roma" a quella esistente, sono alternative politiche che mirano comunque a «determinare una forma della città del tutto nuova rispetto a quella precedente»<sup>16</sup>. Il proposito di Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti, 1846-1878<sup>17</sup>) di razionalizzazione della città, che era ancora in grado di rispondere al ruolo richiestole dalle strutture del potere temporale, non poteva comprendere le esigenze del nuovo Stato Italiano. Il tessuto urbano esistente era caratterizzato dalla coesistenza tra attività artigianali e residenza ma non era adatto ad accogliere il nuovo ceto impiegatizio e le necessità amministrative del nuovo assetto dello Stato. In realtà questa difficoltà di adattamento del centro urbano alle nuove esigenze della capitale costituirà di fatto un limite concreto all'equilibrio dei rapporti tra la città antica, la nuova espansione e le nuove e più corrette funzioni a cui doveva rispondere la città.

Il clima socio-culturale in cui si attuò l'annessione di Roma allo Stato Italiano fu caratterizzata da una economia capitalista, da una struttura liberale istituzionale e politica e da una cultura borghese della classe che ne determinò l'egemonia sociale. Durante questo periodo storico la società era portatrice di nuovi stili di vita, di nuovi modi di

---

<sup>16</sup> G. ACCASTO, V. FRATICELLI, R. NICOLINI, *L'architettura di Roma capitale, 1870-1970*, Ed. Golem, Roma 1971, p. 155.

<sup>17</sup> G. ZIZOLA, *Il conclave. Storia e segreti*, Newton & Compton editori, Roma 2005, p. 157.

abitare, basati sull'igiene, sul decoro e sul confort abitativo; tali aspetti della moderna società ottocentesca richiedevano nuove strutture edilizie e uno spazio urbano adeguato. Quella ottocentesca era una società che credeva nel progresso della tecnica, del sapere e del governo della società; ciò diede origine a una nuova idea di città nella quale nuove funzioni e nuove attività avrebbero portato alla realizzazioni di grandi attrezzature rappresentative di questa nuova società. Nacque una nuova idea di città nella quale si introdussero nuovi tipi edilizi (l'isolato e il villino), spazi verdi (parchi, giardini, piazze e viali alterati), nuove grandi attrezzature (centri espositivi, musei, teatri, ospedali, centri di governo e dell'amministrazione) e nuovi edifici monumentali. Un nuovo disegno della città si fece interprete dello sviluppo e delle esigenze di questa nuova società; furono migliorate le condizioni igieniche, vennero applicate le condizioni di soleggiamento e di ventilazione determinate dall'ampiezza delle strade che furono anche studiate per rispondere meglio alle nuove condizioni di traffico e alle nuove reti tecnologiche. Nacque un nuovo ordine urbano caratterizzato dalla dilatazione e dalla regolarità dello *spazio urbano* rispetto a quello storico; vi fu una prima separazione delle funzioni: la residenza, le grandi attrezzature, l'industria. Una *nuova città* si sviluppò accanto alla città esistente; per rispondere anch'essa alle nuove esigenze, fu oggetto di sventramenti e di trasformazioni così come era avvenuto in tutta Europa nell'ultimo quarto dell'Ottocento e nel primo quarto del Novecento, sull'esempio parigino dell'architetto Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), (Fig. 2), su quello del *Ring*<sup>18</sup> viennese (Fig. 3) di Ludwig Ditter von Förster (1797-1863). Le trasformazioni della città europea, si iniziarono a programmare dando vita all'idea di *piano in senso moderno*, basato non solo su un progetto ma anche su un quadro di regole prestabilite da rispettare nella costruzione del nuovo assetto urbano: venne organizzato lo scenario dello sviluppo fisico e funzionale della città stessa. Anche in Italia, a Firenze, il piano di Giuseppe Poggi del 1865, disegnava una nuova città a scacchiera intorno alla città esistente, avvolta da tre grandi parchi e dove, la città storica e quella nuova furono raccordate da un ampio viale alberato, ottenuto dalla demolizione delle antiche mura (Fig. 4).

In questo contesto storico di idee e di realizzazioni, anche a Roma si iniziarono a delineare le vicende urbanistiche che avrebbero dovuto dare alla città un nuovo assetto adeguato alle esigenze della nuova società. Il primo passo fu determinato dall'insediamento della Commissione di studio, il 30 settembre 1870, che indicò le

---

<sup>18</sup> Nel 1857 a Vienna venne bandito un concorso con il quale fu prevista un'imponente sequenza di verde, il cosiddetto *Ring*, caratterizzato da parchi, giardini pubblici, viali alberati e grandi parchi, al posto delle antiche mura, per formare un grande sistema di accesso tra la città storica e la città nuova in espansione..

direzioni dell'espansione della città: in primo luogo ad est, verso la stazione intesa come la nuova porta di ingresso alla città; in secondo luogo anche se in misura minore, verso ovest. Il deputato liberale Quintino Sella (1827-1884) che sosteneva lo sviluppo verso est, nella parte alta della città, riconosceva un modello economico fondato sull'amministrazione pubblica. La nuova Roma direzionale, estesa all'interno delle antiche mura, tra l'Esquilino e Porta Pia, con gli assi di via Nazionale e via XX Settembre, doveva essere caratterizzata da contenuti positivi derivanti dall'unione tra le scienze, la cultura e la politica; secondo Sella Roma doveva essere un centro scientifico, un ambiente politico, legislativo degno di una capitale.

È del 4 luglio 1873 il Piano Regolatore di Roma dall'ingegnere Alessandro Viviani (1825-1905) che prevedeva un complesso di arterie principali e secondarie, con le quali del centro storico sarebbero rimasti pochi ritagli formati da qualche isolato (Fig. 5). Il piano non venne approvato anche se assunse un'importanza rilevante in quanto per la prima volta si delinearono i nuovi quartieri della città, previsti con un impianto a scacchiera, con grandi piazze, viali alberati e con gli edifici pubblici in costruzione. Il nuovo piano prevedeva due assi principali: uno con andamento nord-sud, l'altro est-ovest, senza contare anche altri assi minori di connessione dei nuovi quartieri tra loro e di questi alla città storica.

L'insieme delle opere e degli interventi realizzati tra la fine del XIX e i primi anni del XX secolo, permisero di cogliere una continuità tra un modo di edificare tipico della Roma dei papi fino a Pio IX e l'eclettismo, anche se, già da questa fase, si iniziò a comprendere che le esigenze della nuova società, dettate dal commercio e dalla rapidità di transitare nelle città, prevalsero sulla qualità del nuovo disegno e della nuova immagine della città stessa: la città storica veniva ad adattarsi alle nuove funzioni sociali emergenti. Dal 1873, Roma si sviluppò in assenza di una programmazione urbanistica, fino a quando il 20 giugno 1882 fu adottato un nuovo piano regolatore (Fig. 6), elaborato ancora una volta dall'ingegnere Alessandro Viviani e, approvato l'8 marzo 1883. Il nuovo piano cercò di avvicinare la nuova capitale alle altre città europee utilizzando elementi tradizionali quali strade, piazze, case, emergenze, inserendo la novità costituita dal verde pubblico attraverso la realizzazione di parchi, viali e piazze alberate: per la prima volta Roma assunse il valore di forma di governo della città.

Tra il 1876 e il 1883 furono banditi grandi concorsi che costituirono il tentativo politico di creare l'*immagine* della nuova capitale attraverso alcuni interventi di prestigio. Il senso urbanistico delle proposte di quegli anni, se esaminate nel loro insieme, fu decisamente

contraddittorio e rispondeva a logiche radicalmente diverse tanto da dar vita ad una incoerenza formale di una larga parte della città. La problematica relativa alla ricerca di uno “*stile moderno*” si articolò in varie componenti: la polemica antiecclettica, la tematica del rinnovamento tecnologico, la contraddizione tra stile nazionale e centri regionali. Ma proprio la polemica antiecclettica si sviluppò in modo contraddittorio collegandosi a definizioni contrastanti: in questo clima, l’unico elemento comune fu individuabile proprio nella necessità del superamento dell’«*ecclettismo*»<sup>19</sup> attraverso il nuovo stile: lo stile del XIX secolo. Questa contraddittorietà trova la sua origine nell’ambigua nascita del termine ecclettismo, divenuto in seguito praticamente, e negativamente, onnicomprensivo dell’architettura ottocentesca. Il termine, già introdotto dal Winckelmann (1717-1768) quasi a sinonimo di anticlassico fu poi assunto anche negli scritti di Camillo Boito (1836-1914) con un significato totalmente diverso: «*per ecclettismo non intendiamo lo studio libero delle differenti epoche passate, ma la serva imitazione di parecchie insieme*»<sup>20</sup>. L’ecclettismo venne individuato come prodotto di un’epoca di transizione, come momento, positivo o negativo, da superare. La mancanza di uno stile nazionale venne attribuita alla condizione italiana di quegli anni. Camillo Boito riconobbe la superiorità della Francia anche dal fatto che essa ammetteva come necessaria la nazionalità dell’architetto.

La ricerca di uno stile moderno, rappresentò una necessità dell’Italia di fine Ottocento tanto da attivare un dibattito legato anche all’impiego delle nuove tecniche e ai nuovi materiali che si svilupparono in quegli anni.

Nel dibattito sull’architettura moderna, infatti, uno dei temi più significativi era stato quello del “*rinnovamento*” e della “*invenzione*” di tipologie adatte ad esprimere i bisogni della nuova società che si andava configurando su cui si incentrava la polemica antiecclettica che riconosceva l’impossibilità di ritrovare nel passato i modelli di riferimento delle nuove strutture: si pensi ad esempio la stazione ferroviaria, l’albergo, il magazzino, lo stabilimento industriale; l’architettura moderna «*dovrà procedere libera all’interpretazione del carattere nuovo e speciale della nostra società*»<sup>21</sup>. Fu data notevole importanza alla preparazione culturale e scientifica degli architetti che avrebbero dovuto soddisfare le nuove esigenze. Gaetano Koch (1849-1910)

---

<sup>19</sup> “*L’ecclettismo ottocentesco era stato un modo per interpretare ciò che di diverso avveniva nel mondo culturale del secolo, assecondando i gusti, le manie, e i desideri, a volte inconfessati, di una società che si era liberata da molti confini: ad esempio dal confine nazionalistico. (...) L’ecclettismo è l’inserimento del dubbio all’interno della visione culturale che esprime il gusto*”. P. PORTOGHESI, *La democrazia dell’ecclettismo*, cit., pp. 10-11.

<sup>20</sup> G. ACCASTO, V. FRATICELLI, R. NICOLINI, *op. cit.*, p. 69.

<sup>21</sup> Ivi, p. 118.



all'Esposizione del 1890<sup>22</sup> fu ritenuto un esempio concreto di una professione modernamente concepita, libera da evasioni di tipo romantico e da nozioni del costruire intesa come pura attività di speculazione. Fu apprezzato per la ricerca cosante di soluzioni tipologiche moderne, concilianti tutti gli aspetti, sia formali che di mercato, cui doveva soddisfare l'edificio.

Altro contributo romano al modernismo fu dato da Giulio De Angelis (1845-1906), che indagò il rapporto tra nuove tecnologie, storia dell'architettura e linguaggio, superando le ambiguità e gli equivoci che si erano generati in sede critica sulla relazione tra tecnica e architettura. L'attuale Rinascente (Fig. 7 e Fig. 8) a Largo Chigi (ex magazzini «*alle città d'Italia*»), che realizzò a Roma tra il 1889 e il 1890, superò il riferimento romantico dell'architettura utilitaria, per affrontare la «*costruzione*» di un «*linguaggio nuovo*», determinato questa volta dalla logica propria dell'opera, capace di fondere gli «*opposti*» valori architettonici della superficie muraria e delle proprietà della tecnologia del metallo. Infatti il rapporto tra l'involucro esterno, concepito in maniera unitaria in muratura e quello interno, realizzato con pilastri di ghisa e travature metalliche, determinò un corretto uso di entrambe le tecnologie

Ad una poetica tipicamente romantica è possibile ricondurre l'Acquario Romano (Fig. 9) di piazza Manfredo Fanti realizzato nell'area dell'Esquilino tra il 1887 e il 1912 ad opera dell'architetto Ettore Bernick (1850-1914). L'Acquario, voluto dall'esperto di piscicoltura Pietro Garganico, si sviluppa con un interno composto da un doppio ordine in ghisa ed è inserito in un contesto evocativo archeologico proprio di tutta l'opera del suo progettista.

In questo breve cenno sull'approccio alla ricerca di uno stile moderno dopo l'unificazione d'Italia è possibile riconoscere la volontà di un legame anche alle esigenze della nuova società attraverso l'impiego delle nuove tecniche a supporto delle nuove architetture anche se rimane sempre aperto il dibattito sul linguaggio architettonico da adottare in una fase storica in cui sono presenti diversi apporti culturali.

## **1.2. Lo spostamento verso est del centro di Roma nelle previsioni dei Piani**

All'inizio del nuovo secolo si assistette ad un sostanziale cambiamento nella concezione della forma della città, sostituendo ad un tessuto omogeneo nei suoi rapporti, derivante

---

<sup>22</sup>Gaetano Koch diede un notevole contributo al piano del 1890-91 per l'Esposizione nazionale in Roma del 1895, poi annullata, prevista nella vasta area compresa tra via Flaminia e villa Glori.

dal piano del 1883, una concezione per parti monofunzionali, che trovarono nella qualità residenziale la qualità urbana e la loro giustificazione nell'assetto generale della città. La volontà di dimensionare i servizi in funzione della densità residenziale, costituì anche un tentativo di avviare la formazione di unità a elevate densità separate da zone verdi e villini collegate dalla nuova rete viaria; questo rappresentò una politica essenzialmente nuova ed espressa dalla nuova amministrazione di Ernesto Nathan (1845-1921) che, nel 1907, fu eletto nuovo sindaco di Roma e rimasto in carica fino al 1937. Le importanti iniziative di politica urbanistica che caratterizzarono la nuova amministrazione furono sorrette dalle due «*Leggi Giolitti*» per Roma, una del 1904 e l'altra del 1907, che offrirono un importante supporto normativo e finanziario.

Facendo un piccolo passo indietro, prima delle elezioni del 1907, l'Ufficio d'Arte municipale nel 1906 aveva messo a punto una nuova proposta di revisione del Piano Regolatore del 1883 (ormai prossimo alla scadenza). La proposta dell'Ufficio d'Arte municipale, elaborata da Bonfiglioli nel 1906 (Fig. 10) presentava i principi compositivi del 1883 vivacizzati da grandi prospettive e piazze stellari anche se la logica spaziale passava da una forma relativamente aperta, quasi a raggiera, del piano precedente, ad una forma chiusa, circolare di edificazione concentrica evidenziata da un grande anello di circonvallazione. In questa proposta il soggetto vero e proprio del piano fu la realizzazione di un sistema di tracciati stradali che regolavano l'edificazione in quelle aree in cui era maggiore la pressione dei proprietari a costruire. Tale proposta, in realtà, successivamente fu abbandonata e si preferì affidare l'incarico ad un tecnico milanese, Edmondo Sanjust di Teulada (1858-1936) che nel 1908, sotto la nuova amministrazione, elaborò un nuovo progetto (Fig. 11) di notevole interesse sia tecnico che normativo, anche in vista delle necessità di prefigurare un nuovo assetto della città per le manifestazioni del Cinquantenario dell'unità d'Italia. Il nuovo progetto fu adottato dal Consiglio Comunale il 10 febbraio 1909 e fu reso operante con un decreto del 29 agosto dello stesso anno; esso si riferiva ad una popolazione di poco più di un milione di abitanti (Roma nel 1908 ne contava 559.715).

Nel 1908 con il nuovo piano di Roma capitale elaborato dal Sanjust cominciò a perdersi la composizione unitaria dell'organismo urbano per frantumarsi in tanti episodi distinti. Esso continuò, anche se in misura ridotta, con l'azione di rimodellamento della città vecchia, con nuovi tracciati e ampi slarghi. Il progetto del Sanjust fu preliminarmente rivolto all'assetto del centro antico, imperniando la composizione su un grande rettilineo centrale est-ovest, costituito dall'allargamento di via dei Coronari fino a raggiungere il

Tritone e con una particolare attenzione alla sistemazione e all'ampliamento di piazza Colonna (Fig. 12); la proposta prevedeva anche l'isolamento del Mausoleo di Augusto e del Teatro di Marcello nel rispetto dei nuovi canoni di igiene e di decoro. In queste aree della città storica i principi della viabilità e dell'igiene dominarono in contrasto su quelli della "conservazione" di cui fu esemplare proprio la questione di via dei Coronari. Lo stesso Sanjust di Teulada affermò: «*nella questione della via dei Coronari bisogna considerare due necessità supreme della modernità civile: la viabilità e l'igiene (...) a queste supreme necessità moderne si oppongono, a detta dei contrastanti, due supreme ragioni artistiche e storiche (...) di conservare una strada caratteristica della vecchia Roma (...) Apprezzo io pure il pittoresco di simili disgraziati particolari urbani, ma non credo che possa autorizzarsi (...) a conservare (...) Ciò è contrario all'igiene e alla decadenza*»<sup>23</sup>.

E' evidente in questo brano tratto che le necessità funzionali e di sviluppo della nuova città prevalsero sui criteri e sulle volontà di conservare la preesistenza dando luogo a nuove trasformazioni e a una nuova immagine della città.

La costruzione della città nuova, a differenza del piano precedente, avvenne da un lato disegnando episodi distinti di edificazione serrata, geometrica con una distribuzione a cerchio intorno alla città storica; dall'altro, tracciando una rete a maglia ampia di strade curvilinee che avrebbe dovuto sorreggere una possibile edificazione di cui, però, il piano non ne delineava i caratteri fisici ma solo quantitativi. Il piano prestò molta attenzione al problema delle reti tecniche, infatti esso fu corredato da uno studio accurato della rete fognaria e da una proposta di sistemazione tramviaria. I singoli quartieri, quello di piazza d'Armi, che ospitò l'Esposizione Universale nel 1911<sup>24</sup>, (Fig. 13), Flaminio, Tiburtino, piazza Verbano, piazza Bologna, San Giovanni, Nomentano, Monteverde e San Pietro, furono definiti formalmente con la tradizionale scacchiera arricchita di piazze a stella, tracciati diagonali e con tre tipi edilizi: fabbricati, villini e giardini le cui caratteristiche furono poi definite quattro anni dopo con il regolamento edilizio del 1912.

Nell'area a nord-est, rispetto al 1883, si ridussero gli sventramenti ma furono previsti interventi rilevanti tra il Viminale e l'Esquilino. Tra i servizi di grande interesse pubblico fu prevista l'occupazione di un'area adiacente al Castro Pretorio destinata alla Città Universitaria (Fig. 14) corrispondente all'incirca a quella dove fu realizzata

---

<sup>23</sup> R. CASSETTI, *Roma e Lazio. L'urbanistica. Idee e piani dall'Unità ad oggi, Roma 2006*, p. 61.

<sup>24</sup> Il progetto dell'Esposizione Universale del 1911, prevista per il cinquantenario dell'Unità d'Italia comprendeva due sezioni a Roma e una a Torino. Le sezioni romane erano la Esposizione etnografica e regionale, realizzata sul suolo di Piazza d'Armi e l'Esposizione Internazionale di Belle Arti a Valle Giulia. Le avrebbe unite quel ponte (il ponte Risorgimento) che determinò l'assetto finale del nuovo quartiere Delle Vittorie.

effettivamente a partire dal 1932; lungo l'asse piazza del Popolo – San Giovanni fu previsto il traforo sotto il Colle Oppio; a sud furono collocati i Mercati Generali e nel quartiere di piazza d'Armi furono previsti uno o due ministeri, un ospedale, una caserma ed edifici pubblici vari; nel parco dei Parioli il Palazzo delle Belle Arti in vista dell'Esposizione Universale del 1911.

Delle «*Leggi Giolitti*», quella del 1907, in particolare, fornì significativi strumenti attuativi per il nuovo piano regolatore: mutui per gli espropri, una nuova determinazione della tassa sulle aree fabbricabili, incentivi per l'Istituto Case Popolari, finanziamenti per nuove opere pubbliche e l'obbligo di predisporre un Regolamento edilizio. Alla correttezza tecnica evidente sulle singole zone residenziali corrispondeva un generico invito a sistemare le attività direzionali nella zona di piazza d'Armi, con l'intento politico di valorizzare ulteriormente le aree cedute dallo Stato al comune. Il nuovo Piano Regolatore del 1908 si presentava più come uno strumento di razionalizzazione dei rapporti tra modi di produzione diversi che come un tentativo di determinare un “*nuovo assetto di città*”.

Fuori dal perimetro di validità del nuovo piano erano previste solo costruzioni rurali o industriali mentre all'interno si sarebbe applicata la tassa sulle aree fabbricabili. Nel 1911 però, il regolamento edilizio prevede la norma secondo cui, per favorire la costruzione di sobborghi fuori dalle periferie del piano regolatore, il comune si riservava di determinare caso per caso, e sottoporre al Regio Governo, le condizioni delle borgate. La nuova proposta innanzitutto provocò l'assalto ai vuoti della zona interna (dove era stato istituito una forma di premio di fabbricazione). I criteri su cui sembrava ridursi la progettazione della città erano quelli prospettici-visuali: a ciò si aggiunse il problema di collegare il centro storico alle arterie di circolazione rispetto alle quali, si cercò di salvaguardarlo comunque allacciando alle nuove arterie le vie che si trovavano nella direzione richiesta. La volontà di salvaguardare il centro storico non si realizzò perché, più che opporre una drastica critica alle teorie sugli sventramenti di quegli anni, si tentò una soluzione delle contraddizioni funzionali attraverso un maggior grado di inserimento nel tessuto, anche se, le posizioni assunte comportarono l'acquisizione dei valori di “*ambiente*” del centro storico come “*insieme organico*”: «*la rete stradale dell'antico quartiere compreso tra il lungotevere degli Altoviti, il Corso Vittorio Emanuele, il Circo Agonale e via Zanardelli (...) deve essere conservata per quanto è possibile perché i numerosi edifici del XV e XVI secolo, che in quel quartiere si incontrano ad ogni passo, possano restare nel loro ambiente per il quale furono costruiti. Ciò non esclude, anzi richiede come necessario*

*completamento il risanamento igienico e una vera sistemazione artistica dell'intero quartiere. Alla demolizione qua e là di fabbricati più moderni per formare dei larghi o piccoli giardini, che gioverebbero anche a mettere in miglior luce gli edifici più degni di interesse dovrebbe seguire la liberazione di questi ultimi dalle superfetazioni posteriori ed il restauro di essi ispirato a sani criteri artistici e storici»<sup>25</sup>.*

La mancata scelta nel piano del Sanjust tra vecchi e nuovi strumenti compositivi (di progetto fisico e di regola per l'edificazione) portò la pianificazione verso una perdita di organicità, frantumando l'immagine urbana complessiva. Il piano, come descritto, si ridusse ad una somma di arterie, di vie e di piazze, senza prescrizioni più precise sull'edificazione se non per i due terzi dell'espansione prevista, ossia per i quartieri già progettati. Il piano divenne soggetto al rapporto con la proprietà privata con l'individuazione delle aree da vincolare per l'esproprio e la facilitazione dell'opera degli speculatori privati che andrebbero visti come alleati del comune e che il piano vedeva come suo obiettivo. La forma urbana della città nuova divenne espressione degli interessi fondiari; la logica della pianificazione ottocentesca che attribuiva al disegno dello spazio pubblico valore in sé, come espressione degli interessi collettivi, nel 1908 si trasformò facendo discendere il disegno del piano dai bisogni dei proprietari delle aree. La città si sviluppò in tutte le direzioni dando inizio a quello che poi fu chiamato "sviluppo a macchia d'olio" che prevedeva l'edificazione continua, anche se più o meno densa, intorno alla città vecchia. Le strade divennero elementi a sé, progettati separatamente dagli edifici generando la rottura dello spazio urbano della città storica.

Quanto avvenne con il piano del 1908 indirizzò le scelte per lo sviluppo della città verso interventi singoli disorganici con l'esistente e con quanto si stava realizzando: in questo clima, il nuovo non sembrava riuscire a ricercare una "modernità" integrata con il passato, piuttosto diede vita ad architetture spontanee, senza controllo nei loro caratteri e nelle loro qualità che invece avrebbero forse potuto costruire un'immagine più vivida della città così come invece era quella del piano del 1883.

A questo periodo storico potrebbe essere attribuita la responsabilità di aver disgregato l'unità della città, perdendo il rapporto con le aree libere che caratterizzavano dal Medioevo il paesaggio urbano di Roma.

---

<sup>25</sup> G. ACCASTO, V. FRATICELLI, R. NICOLINI, *op. cit.*, p. 311.

### 1.3. Il rapporto tra antico e nuovo nelle città dell'Europa tra le due guerre

Lo sviluppo delle città italiane tra le due guerre passò attraverso un atteggiamento diverso da quello che ebbero i vari paesi d'Europa. Gli stili di vita e i modi di abitare si diversificarono e di conseguenza portarono alla differenziazione dello spazio urbano e dei tipi edilizi realizzati. In questo scenario, particolarmente vivace in Europa, si possono distinguere due approcci dominanti nel modo di intervenire sull'architettura e sul disegno della città: uno era dettato dalla nuova idea del Movimento Moderno e l'altra dal Monumentalismo. Le due idee si distinguevano, in particolar modo, nella forma urbana della città, nel tipo di trama e di spazio insediativo che creavano, e nel rapporto tra questo e la città esistente. Il Movimento Moderno si affermò nel nord Europa sulla base dell'efficienza, dello sviluppo tecnologico e della funzionalità, e si espresse con una forte carica utopica e di rottura con la tradizione ottocentesca che non aveva precedenti. Le idee di progresso e di interesse collettivo spinsero il Movimento Moderno a individuare e costruire una città ideale, "*razionale*" che avrebbe dovuto creare i tipi più adatti a rispondere alle diverse funzioni della collettività del tempo: l'alloggio, la viabilità, i servizi il verde. Il nuovo assetto urbano avrebbe generato una trama radicalmente nuova creando uno tipo di spazio urbano inconciliabile con quello preesistente: i principi della città funzionale rappresentarono il nuovo criterio di riferimento dello sviluppo delle città. In questo periodo, per la prima volta nella storia, vi fu una "*netta contrapposizione tra la città nuova e la città preesistente*"; una frattura tra "*vecchio e nuovo*" che rese impossibile imprimere in tutta la città il nuovo ordine urbano. Il vero soggetto del progetto della città fu la "*città nuova*" mentre per la città storica fu sancito il concetto di "*conservazione*".

Nel resto dell'Europa, intanto, in particolare negli stati ancora dominati da regimi autoritari, tra cui anche l'Italia, si celebravano i valori di identità e della potenza nazionale rappresentati, in forma simbolica, nella costruzione della forma urbana, proseguendo la composizione urbana ottocentesca ma accentuandone la grandiosità degli spazi e delle forme. Le grandi volumetrie avrebbero fatto da sfondo ai grandi spazi; grandi viali e piazze vennero riproporzionate da schermi arborei per focalizzare l'attenzione su elementi monumentali che avrebbero simboleggiato la potenza nazionale. Identica grandiosità venne attribuita ai grandi monumenti dell'antichità tanto da isolarli e immetterli nei punti focali del nuovo disegno della città. La città divenne essenzialmente

spazio di rappresentanza, modello simbolico nelle nuove espansioni e nella riqualificazione della città esistente.

Nel clima che si era sviluppato nel periodo fra le due guerre, il volto di tante parti di Roma, e in particolare del centro antico, a seguito di consistenti interventi demolitori, cambiò completamente. Nel 1940, infatti, la zona del centro storico risultava completamente trasformata, in seguito ai diversi interventi che distrussero le preesistenze storiche di epoca successiva a quella della Roma antica, al fine di far emergere quest'ultima nella nuova immagine della Roma moderna, voluta da Mussolini: *“Il duce voleva una nuova Roma interamente integralmente fascista, mussoliniana fin dalle fondamenta”*<sup>26</sup>.

Proprio nel 1940, vennero demolite le ultime case rimaste lungo le pendici est del Campidoglio; la direzione era assegnata al Soprintendente Antonio Muñoz (1884-1960) che aveva iniziato le demolizioni attorno al Campidoglio già dal 1931 (Fig. 15). A lui si attribuiscono anche altre operazioni distruttive avvenute sotto il governo di Mussolini (1883-1945), per far riemergere, senza un piano preciso, la Roma del passato. È del 1933 l'inaugurazione di via dei Trionfi, allargamento di via di San Gregorio, i cui lavori furono diretti ancora dallo stesso Muñoz.

Nel 1938 si cominciò ad allargare via delle Botteghe Oscure, su progetto di Armando Brasini (1879-1965). Arnaldo Foschini (1884-1962), nel 1935, aveva progettato il corso Rinascimento e l'anno seguente cominciarono le demolizioni tra piazza di Sant'Apollinare e piazza Sant'Andrea della Valle, alle spalle di piazza Navona. Nello stesso 1936 si inaugurò il corso Rinascimento e si effettuarono le demolizioni per realizzare il progetto piacentiniano di piazza Nicosia. Fu completato nel 1950, invece, il progetto di Marcello Piacentini (1881-1960) e Attilio Spaccarelli della *“distruzione”* del Borgo, che si sarebbe concluso con la realizzazione di via della Conciliazione (Fig. 16). Il progetto, non previsto nel piano del 1931, trovò un forte contrasto da parte di Gustavo Giovannoni (1873-1947).

Nel 1926 cominciarono i lavori di liberazione del Teatro di Marcello (Fig. 17), sotto la guida di Alberto Calza Bini (1881-1957) mentre il vuoto intorno al Tempio della Fortuna Virile, fu realizzato con le demolizioni tra l'Arco di Giano e il Tevere a partire dal 1925. Queste trasformazioni della città antica, furono avviate a partire già dal 1924 quando si iniziarono a demolire le case tra la Salita del Grillo e il Monumento a Vittorio Emanuele

---

<sup>26</sup> A. MUNTONI, *Roma tra le due guerre. 1919-1944. Architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità*, Kappa Edizioni, Roma, pp. IX-X.

Il per mettere in luce i Mercati Traianei (Fig. 18), il Foro Traiano, il Foro di Cesare e il Foro di Augusto. In quegli anni, tra il 1906 e il 1919, alla guida delle distruzioni vi era il direttore generale alle Antichità e belle arti, Corrado Ricci (1858-1934) che aveva proposto una organica campagna di scavi per riportare alla luce tutto il sistema dei Fori Imperiali, situato sotto il quartiere tra Tor dei Conti e via Cremona. Nel 1930 si continuò a demolire, al di là del Foro di Augusto e del Foro di Cesare, per portare alla luce il Foro di Nerva, realizzando così la via dell'impero, tra piazza Venezia e il Colosseo (Fig. 19), l'attuale via dei Fori Imperiali.

L'elenco delle numerose e note demolizioni e distruzioni avvenute durante il ventennio fascista, vuole richiamare l'attenzione ai risultati degli interventi, non programmati ma realizzati in nome di ragioni politiche e prive di approcci culturali e di rispetto per il valore del palinsesto storico dell'architettura antica. Come affermava Italo Insolera, «*L'incultura si accompagna sempre all'incoerenza; la conclusione degli scavi non fu di mostrarci l'insieme dei Fori come Cesare, Augusto, Nerva, Vespasiano e Traiano li avevano costruiti e come i romani li avevano utilizzati per tanti secoli*»<sup>27</sup>, tanto è vero che su buona parte degli scavi fu gettata la “*banchina di via dei Fori Imperiali*”.

Lo scenario delle distruzioni appena menzionate, che secondo alcuni non nasceva con una programmazione vera e propria, secondo altri, trova orientamenti precisi e risolvimenti proprio nella costruzione «*dell'immagine, dello “stile”, o semplicemente dell'allestimento*»<sup>28</sup>. della Roma degli anni Trenta.

Mentre il centro storico veniva trasformato con le devastanti e incontrollate demolizioni, le palazzine (Fig. 20) caratterizzavano la crescita della Roma contemporanea della metà degli anni venti, e divennero motivo di lavoro per molti giovani architetti moderni. Nacquero i quartieri alto borghesi, Pinciano, Salario, Parioli e Aventino.

In aree lontane dal centro, negli stessi anni, si realizzarono due modelli di insediamento: una “*città giardino*” a Montesacro e un “*sobborgo giardino*” alla Garbatella dove, sotto la diretta partecipazione di Gustavo Giovannoni si sperimentava il «*barocchetto*»<sup>29</sup> che verrà sostituito, man mano che avanzavano altre valenze linguistiche. Tra i nuovi progettisti l'opera di Pietro Aschieri (1889-1952) alla Garbatella (Fig. 21) e di Mario De Renzi (1897-1967), abbandonò il popolare “*barocchetto*” per avvicinarsi a un'immagine che interpretasse in chiave rinnovata gli elementi del passato; De Renzi si distaccò da ogni richiamo letterale agli elementi architettonici della tradizione romana. Anche Enrico

---

<sup>27</sup> Barocchetto: secondo come viene inteso da Giovannoni, il “barocchetto” costituirebbe un linguaggio che assorbe diverse valenze formali della Roma storica e popolare, attuando un mimetismo che allude esplicitamente alla città vecchia e alla tradizione romana.

<sup>28</sup> A. MUNTONI, *Roma tra le due guerre. 1919-1944. Architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità*, op.cit., pp. 39-40.

<sup>29</sup> I. INSOLERA, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 1962, pp.135-136.



Del Debbio (1891-1973), abbandonò il barocchetto, impiegando gli elementi caratteristici costituiti da timpani spezzati, conchiglie, nicchie, per trasformarli nelle architetture progettate a partire dal 1926-27, e in particolare quella del Foro Mussolini (Fig. 22).

Questa fase, a Roma, fu contraddistinta anche dall'emergere di un linguaggio classico e "onirico", che rappresentò, contemporaneamente, il complesso punto di partenza per lo sviluppo del Razionalismo italiano, e l'eredità della polemica futurista del periodo prebellico. Nel 1927 sette architetti, provenienti dal Politecnico di Milano, formarono il Gruppo dei 7<sup>30</sup>. Nonostante la dichiarazione di forte fiducia nei confronti della tradizione, le prime opere dei razionalisti, mostravano una preferenza per le composizioni basate sui temi industriali. Nel 1930, il movimento razionalista italiano si costituì come gruppo ufficiale nel Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR). A seguito delle reazioni accademiche originate dalla 2<sup>a</sup> esposizione di Architettura Razionale, svoltasi a Roma nel 1931, il MIAR, che aveva ricercato consenso da parte di Mussolini, non ottenne alcuna fiducia da parte del fascismo. Infatti, a seguito del "conflitto tra modernità e tradizione" che caratterizzò l'ideologia architettonica del movimento fascista italiano dal 1922 al 1931<sup>31</sup>, l'Unione degli Architetti, sostenuta dal governo, ritirò il suo appoggio al Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR) per raccogliersi sotto la direzione di Marcello Piacentini, per difendere la causa della riconciliazione delle fazioni antagoniste in un'unica formazione ideologica, il Raggruppamento Architetti Moderni Italiani. A Piacentini fu lasciato il compito di meditare fra il tradizionalismo metafisico del Novecento e l'avanguardismo dei razionalisti, e di proporre il suo "stile littorio" estremamente eclettico. Lo stile ufficiale fascista, fu fissato con la realizzazione della nuova Università di Roma dove Piacentini impose le direttive ai nove architetti che collaborarono con lui nel 1932: la ripetizione di elementi semplici era la base su cui si fondavano i principi dello stile ufficiale fascista, che però, in alcuni edifici dell'università, sembravano richiamare una certa affinità con il Razionalismo. L'avvicinamento, comunque riconosciuto, di Piacentini ai razionalisti era basato sul tentativo di un compromesso con gli uomini di maggior prestigio del movimento. In quegli anni, si possono riscontrare degli esempi, nell'ambiente romano, dell'effimera fortuna politica del razionalismo nei palazzi postali come ad esempio quelli di Giuseppe

---

<sup>30</sup> IL GRUPPO 7: era composto da Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni e Ubaldo Castagnoli; quest'ultimo fu sostituito nel 1927 da Adalberto Libera. Il gruppo si espresse pubblicamente per la prima volta su "Rassegna Italiana". Di ispirazione razionalista, il loro obiettivo era quello di esplorare un terreno intermedio tra i valori nazionalistici del classicismo italiano e il dinamico repertorio della forma industriale che era stata trasmessa dai futuristi.

<sup>31</sup> K. FRAMPTON, *Storia dell'architettura moderna*, ed. Zanichelli, Bologna 1986, p. 252.

Samonà (1898-1983) nel quartiere Appio (Fig. 23) e Adalberto Libera (1903-1963) con Mario De Renzi, a via Marmorata (Fig. 24).

Nell'architettura della trasformazione urbana, nei grandi interventi pubblici degli "sventramenti"<sup>32</sup> e nei nuovi quartieri, si può constatare una certa rinuncia all'"elaborazione linguistica" nel periodo tra le due guerre, in nome di un modernismo che approda nel monumentalismo. Il razionalismo italiano, lascia poche tracce di sé nella trasformazione radicale della Roma degli anni Trenta. A parte i palazzi postali, in questi anni furono realizzate residenze private e tipi edilizi meno "razionali" della palazzina: in fondo, l'elemento che caratterizzò questi anni era proprio la questione del "rinnovamento architettonico di Roma" anche se, come abbiamo visto, senza trovare quel linguaggio architettonico tanto ricercato.

Questo breve cenno al nuovo modo di intervenire negli anni tra le due guerre sulla struttura urbana della città, caratterizzata dall'area antica e da quelle parti in cui si sviluppava la nuova, è stato indispensabile per cercare una visione unitaria delle diverse scelte adottate nella trasformazione della città.

#### **1.4. Verso il terzo piano regolatore di Roma.**

Durante la Marcia su Roma del 28 ottobre 1922, Benito Mussolini, non era in testa a nessuna delle colonne delle squadre fasciste: egli giunse da Milano nella capitale quando il re Vittorio Emanuele III di Savoia, lo convocò per formare il nuovo governo<sup>33</sup>. Il quadro politico cambiò e le conseguenze, in senso autoritario, nel governo e nell'amministrazione comunale condussero sempre più ad una potente liturgia dell'Urbe e del culto della romanità. In questo nuovo clima politico, si avviò un nuovo percorso che condusse al terzo piano di Roma capitale del 1931 con il quale si cercò di affermare una nuova immagine della città, scomposta in tessuti differenti, ciascuno assegnato a determinati ceti sociali, inseriti in un nuovo imponente tracciato viario, arricchito da alcuni grandi complessi di attrezzature e da alcuni radicali interventi nel centro storico; il tutto diede vita ad una nuova spazialità monumentale. Il nuovo sistema di città, dunque,

---

<sup>32</sup> Sventramenti: Termine invalso nell'uso soprattutto durante il ventennio fascista per designare operazioni urbanistiche compiute, nello stesso periodo, in alcune tra le principali città italiane e, in particolare a Roma. Tali operazioni consistevano nel praticare tagli indiscriminati nel tessuto urbano dei quartieri centrali di una città (da cui il termine) allo scopo di creare nuove e più capaci arterie di traffico o nuovi assi prospettici, per isolare determinati monumenti e, più in generale, per soddisfare una malintesa esigenza di grandiosità connessa con la politica di potenza perseguita per il regime. Molti monumenti vennero isolati dall'ambiente in cui erano contestualizzati, con lo scopo di essere punti prospettici rilevanti, invece persero i loro "valori di scala" e ne furono sminuiti.

<sup>33</sup> I. INSOLERA, *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori riuniti, Istituto Luce, Roma, 2002, p.7.

fu caratterizzato da tre principali sistemi: il tracciato viario, la delimitazione di aree da costruire con i tipi edilizi specifici per ciascuna area e infine i servizi e le grandi attrezzature.

Nel 1923 in un clima generale ormai caratterizzato dalla figura di Mussolini, da pochi mesi capo del Governo, l'amministrazione Cremonesi (1872-1942) istituì una nuova commissione presieduta da Manfredo Manfredi (1859-1927) di cui facevano parte anche Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini a cui fu affidato il compito di revisionare e mettere a punto il Piano Regolatore adottato nel 1909; nel 1924 furono trasmesse le indicazioni all'ufficio tecnico comunale che, sotto la direzione di Massimo Settini, le rielaborò traducendole nella Variante generale del 1925-1926 (Fig. 25). Questo progetto, pur non divenuto mai legge ma, rimanendo sempre un documento ufficioso, condizionò lo sviluppo della città seguendo alcune direttive ben precise: lasciare il più possibile intatto il centro storico; decongestionare le strade attraverso circuiti periferici; differenziare i tipi edilizi nelle zone di nuova espansione; «*tendere a un progressivo spostamento verso est del centro cittadino*»<sup>34</sup>. Quest'ultima previsione rimase una pura dichiarazione di principio tanto è vero che nessun importante intervento infrastrutturale fu previsto perché ciò realmente avvenisse: accanto al Castro Pretorio fu solo localizzata la nuova Città Universitaria là dove per altro si trovava già nel Piano del 1909. Contrariamente a quanto descritto di fatto furono anche previsti numerosi sventramenti, alcuni dei quali già presenti nel Piano del Sanjust (Fig. 11).

Nel celebre discorso pronunciato in Campidoglio il 31 dicembre 1925, all'atto dell'insediamento del governatore Filippo Cremonesi, Mussolini espone le sue idee sul futuro della città di Roma che era stata prescelta come terreno sul quale sperimentare i temi cari alla mistica fascista, promuovendo la risoluzione dei «*problemi della necessità e quelli della grandezza*»<sup>35</sup>. Le iniziative propagandistiche che Roma conobbe negli anni a seguire, dimostrarono quale importanza assunse per il regime una nuova configurazione della città basata sulla simbolica esaltazione del mito della romanità. In questo clima fu proposto sulla falsariga di quanto era accaduto a Milano, un concorso nazionale per la

---

<sup>34</sup> P. O. ROSSI, *Roma. Guida all'architettura moderna; 1909-2000*, Bari 2000, p. 39.

<sup>35</sup> DISCORSO DI BENITO MUSSOLINI DEL 31 DICEMBRE 1925 –

“*In occasione della nascita del Governatorato Benito Mussolini si pronunciò sui propositi per Roma:*

“*Governatore!*

*Il discorso che ho l'onore e il piacere di rivolgermi sarà di stile romano intonato nella sua concisione alla solenne romanità di questa cerimonia. Rigorosamente esclusa ogni divagazione rettorica, il discorso consisterà in un elogio per quanto avete fatto e in una precisa «consegna» per quanto ancora vi resta da fare. Ricordo che quando, nell'aprile del 1924, mi faceste l'onore supremo di accogliermi tra i cittadini di Roma, vi dissi che i problemi della capitale si dividevano in due grandi serie: i problemi della necessità e quelli della grandezza.*

*Dopo tre anni di regio commissariato nessun osservatore obiettivo può contestare che i problemi della necessità sono stati energeticamente affrontati e in buona parte risolti. Roma ha già un aspetto diverso. Decine di quartieri sono sorti alla periferia della città che ha lanciato le sue avanguardie di case verso il monte salubre, verso il monte riconsacrato” – I. INSOLERA, *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori riuniti, Istituto Luce, Roma, p.8- 2002*

redazione del nuovo Piano Regolatore di Roma. La proposta fu abbandonata e fu proprio Marcello Piacentini a presentare la mozione conclusiva con la quale fu considerata la Variante generale un ottimo studio preparatorio sul quale lavorare.

In occasione de Congresso internazionale della Federation for Housing and Town Planning, tenutosi a Roma nel 1929, si riportano tra gli studiosi i termini del dibattito internazionale in cui fu realizzata una mostra dove furono esposti i tre progetti per il nuovo piano.

Riprendendo le scelte della Variante del 1926 nel 1929, scaturì la polemica competizione non ufficiale tra i gruppi de «*La Burbera*» (nome di un verricello dei muratori romani) guidati da Giovannoni e degli «*Urbanisti Romani*» guidati da Piacentini.

Al GUR (Gruppo Urbanisti Romani) (Fig. 26 e Fig. 27) è attribuito il piano più interessante e moderno che aveva un contenuto essenzialmente tecnico e programmatico e che prevedeva l'espansione di Roma verso i Colli Albani e il conseguente spostamento verso est del centro cittadino riprendendo quanto già proposto nella Variante generale del 1925-1926. L'elemento portante di questo nuovo assetto era costituito da un asse viario centrale che separava la città vecchia dalla città nuova: tale asse collegava la via Flaminia con la nuova stazione ferroviaria che da Termini veniva arretrata oltre Porta Maggiore, consentendo così la liberazione dai binari di una vasta area destinata alla costruzione del nuovo centro sul quale avrebbe gravitato tutto il settore sud-orientale della città.

Il progetto proposto dal gruppo de «*La Burbera*» (Fig. 28), invece, prevedeva lo sviluppo della città nel settore compreso tra la via Nomentana e l'Ostiense, impostando i nuovi tracciati viari su tre livelli concentrici e due grandi arterie di penetrazione nel centro storico: il «*cardo*» e il «*decumano*» della nuova città che collegavano rispettivamente ponte Milvio con San Giovanni e San Pietro con la Stazione Termini incontrandosi in una grande piazza nei pressi di San Silvestro. Il tutto avrebbe accentuato ulteriormente la funzione di centro cittadino della zona di piazza Colonna anche se, il prezzo da pagare si sarebbe identificato nei numerosi sventramenti di parti della città esistente.

Il terzo progetto proposto dall'architetto Armando Brasini fu impostato secondo un'illustrazione scenografica (Fig. 29) del nuovo ordine monumentale; si basava sulla realizzazione di due grandi vie, larghe quaranta metri, perpendicolari tra di loro e imperniate sul Mausoleo di Augusto: una via era prevista da piazzale Flaminio a San Giovanni mentre l'altra avrebbe collegato il Mausoleo di Augusto con il Pincio. Al centro era prevista un ampio spazio ricavato dalla fusione dell'ambiente urbano tra piazza Colonna e il Pantheon.

Nel 1930, considerate superate le proposte della Variante generale sotto la pressione di Mussolini, il Governatore Francesco Boncompagni Ludovisi, ponendo fine alle discussioni, nominò una commissione da lui presieduta che avrebbe avuto il compito di elaborare lo schema del nuovo Piano Regolatore di Roma. La commissione era composta da quattro accademici Italia, (compresi i tre rappresentanti dei gruppi della mostra): Cesare Bazzani (1873-1939), Armando Brasini, Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini; dall'archeologo Roberto Paribèni (1876-1956), dai rappresentanti dei sindacati degli ingegneri e architetti, Edmondo Del Bufalo (1883-1968), e Arturo Calza Bini; inoltre vi erano i rappresentanti del Comune di Roma, Antonio Muñoz e Paolo Salatino; l'ing. Cesare Palazzo rappresentava il Ministero dei Lavori Pubblici mentre come segretari furono nominati gli ingegneri Arnaldo Maccari e Alfredo Bianchi, anch'essi del Comune di Roma. Insediata il 14 aprile 1930 la commissione concluse i lavori presentando il progetto di massima a Mussolini il 28 Ottobre dello stesso anno; il progetto fu approvato, con alcune modifiche nel luglio del 1931 diventando legge nel marzo 1932.

Il nuovo piano del 1931 (Fig. 30) attraverso i tracciati viari e gli edifici pubblici cercò di imprimere un nuovo volto alla forma urbana della città. Rapportandosi ad una crescita della popolazione di 800.000 abitanti, prevedeva un'imponente espansione di circa un terzo della città esistente, dividendo l'espansione in zone differenziate da una vasta gamma di tipi edilizi dove si cercò di frammentare, attraverso la varietà dei tipi edilizi stessi, l'uniformità della composizione ottocentesca ad isolati:

*«Abbandonato il concetto poco pratico e poco estetico di dividere sistematicamente le zone di espansione in colossali appezzamenti destinati ad un solo tipo di fabbricazione, s'è studiato un più organico e proporzionato avvicinarsi e intrecciarsi dei vari sistemi di costruzione, destinando i singoli terreni, a seconda della loro situazione, altimetria e planimetria, a villini a ville e villini di lusso, a palazzine, a casa a schiera, a costruzioni intensive»<sup>36</sup>.*

Il piano si sarebbe dovuto realizzare attraverso la costruzione di un'ampia gamma di tipi edilizi: intensivi (di cui tre anni dopo, nel 1934, nel nuovo regolamento edilizio, venne fissata l'altezza massima in venticinque metri nella zona centrale e trentacinque metri nella zona periferica), palazzine, villini, ville signorili, parchi privati, casette a schiera; questa zonizzazione, sostanzialmente, riprese la Variante del 1926. La rigidità offerta nel 1908 dal piano del Sanjust, nel 1931 fu superata con una conseguente frantumazione della morfologia insediativa. Il tessuto unitario con il quale si realizzava il piano del

---

<sup>36</sup> GOVERNATORATO DI ROMA, *Piano Regolatore di Roma. 1931, anno IX*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma, p. 31.

1909, nel 1931 si concretizzò attraverso la somma di più tessuti, ciascuno caratterizzato da una diversa tipologia edilizia. La città venne posta dinanzi ad una vera e propria “*rivoluzione formale*” in cui la forma della città appunto si disarticolava in aree distinte, ognuna dotata di una propria fisionomia. Alla contrapposizione tra città nuova e città vecchia dei piani del 1883 e del 1909 se ne sostituì una'altra, ben più radicale, composta da “*più tipi di città nuova*”, che segnò da quel momento in poi la città del Novecento. Tuttavia, il nuovo piano tentò di ricreare una composizione unitaria attraverso il disegno del tracciato viario che, ad est e a sud con grandi rettilinei e tridenti e ad ovest con un tracciato con andamento sinuoso, cercò di collegare e di innervare la nuova città alla preesistente.

Si cercò una nuova spazialità adatta alla nuova società di massa, alla concezione gerarchica del nuovo Stato. Tra gli interventi più rappresentativi di questo nuovo sviluppo della capitale, tre furono, in particolare, quelli più importanti. Il primo rappresentato dalla costruzione di un nuovo centro ad est, tra Piazza dei Cinquecento e Porta Maggiore. Il secondo fu costituito dal Foro Mussolini (Fig. 31), la cui realizzazione era già iniziata tre anni prima del piano e che era caratterizzato da un imponente complesso di attrezzature sportive, ordinate secondo un tridente avente un asse centrale che si concludeva nel Parco di Monte Mario e un asse diagonale che dal ponte sul Tevere, Ponte Duca D'Aosta, giungeva fino allo stadio attraverso una sistemazione a giardino. Il terzo intervento previsto fu rappresentato dalla Città Universitaria (Fig. 32) realizzata nei quattro anni successivi: il progetto prevedeva un complesso di Facoltà e di uffici, strutturato e anticipato da un sistema di monumentali propilei e organizzato su un breve ma ampio viale centrale.

Relativamente al tessuto storico, gli interventi previsti dal piano concernevano rimodellamenti con un nuovo apparato scenografico monumentale e con ampie prospettive, richiamando soluzioni già proposte in precedenza dal progetto «*La Barbera*» e dal progetto Brasini. Le solenni dichiarazioni di intangibilità del centro storico furono sacrificate alle esigenze della viabilità; nuovi sventramenti furono previsti per realizzare alcune delle principali direttrici del traffico. Come abbiamo avuto modo di vedere nel precedente paragrafo, relativo alle demolizioni e distruzioni di buona parte della città storica, il piano prevedeva l'isolamento, con slarghi e schermi arborei, di grandi monumenti dell'antichità: il Mausoleo di Augusto e i monumenti dei fori, sui quali il regime aveva già iniziato ad attivarsi; prevedeva interventi alle testate dei ponti, sui tridenti, sul viale al posto della Stazione Termini; attribuì al sistema urbano degli assi

viari di collegamento con la città nuova, di cui, due principali con andamento nord-sud (il primo da piazzale Flaminio, passando per Villa Medici, era diretto da un lato verso San Giovanni dall'altro verso Porta Pia, mentre il secondo da lungotevere Arnaldo da Brescia era diretto a Trastevere passando per il Mausoleo di Augusto e quattro con andamento est-ovest, dei quali in realtà fu realizzato ben poco, solo via dell'Impero (via dei Trionfi, via del Circo Massimo e via del Mare). Anche se, fortunatamente non tutte le demolizioni furono realizzate, i danni in diverse zone della città storica, furono comunque gravissimi e concentrati soprattutto proprio a via dell'Impero (Fig. 19), nel primo tratto della via del Mare, a Corso Rinascimento e all'Augusteo. La realizzazione integrale interessò le strade che circondarono il Campidoglio (Fig. 15) e cioè le attuali via dei Fori Imperiali, via di San Gregorio, via del Circo Massimo e via del Teatro di Marcello.

La definizione di questa nuova struttura viabilistica costituisce uno degli elementi portanti del Piano Regolatore di Roma del 1931, perché riguardava uno degli aspetti più delicati: il confronto con la città esistente. Le proposte partendo dalle esigenze del traffico, considerando anche questioni igieniche, di celebrazioni della romanità, istituirono una gerarchia nella rete stradale, introducendo un sistema di grandi arterie che avrebbero dovuto assorbire gli spostamenti da una parte all'altra della città.

Il 28 ottobre del 1930, il Governatore, in adunanza plenaria della Commissione, nel palazzo del Museo di Roma, proponeva nei primi brani della relazione illustrativa del progetto di massima del nuovo Piano Regolatore, i seguenti obiettivi:

*«Nel proposito di raggiungere quanto più possibile la perfezione, pur non trascurando di riesaminare i vecchi piani e le mille idee e progetti già noti e pubblicati, abbiamo voluto discutere ex novo intorno al programma edilizio, da accordarsi a quei concetti fondamentali, intorno alle tendenze varie che oggi indirizzano la trasformazione dei vecchi nuclei delle città artistiche e storiche, intorno ai nuovi intendimenti che guidano le espansioni periferiche»<sup>37</sup>.*

Mettendo in evidenza la differenza dimensionale tra il centro storico di Roma e quello delle altre capitali europee, il Piano Regolatore del 1931 pose sopra le problematiche della salvaguardia dello stesso centro storico la tradizionale esigenza della viabilità: *«Nell'intento di salvare fino all'impossibile il patrimonio artistico di Roma, abbiamo esaminato la opportunità e la possibilità di lasciare completamente inalterata tutta intera la vecchia Città; ma a questa assoluta intransigenza s'è dovuto rinunciare. Nelle*

---

<sup>37</sup> GOVERNATORATO DI ROMA, *op. cit.*, p. 21.

*grandi città che spesso si portano come esemplari in questo radicale rispetto, i nuclei vecchi – per lo più medievali, con la loro Cattedrale e il loro Palazzo Comunale - sono piccoli, racchiusi; mentre la vita attuale, densa e tumultuosa, si svolge nei quartieri moderni, a larghi viali e vaste piazze, creati nel secolo scorso.*

*Tali sono le condizioni non solo di Parigi, Londra e Berlino ma anche di Monaco, Francoforte e di tante altre città più paragonabili, per ampiezza, a Roma.*

*Noi invece viviamo ancora, e in pieno, nella Città del cinque e del seicento. Il Corso, che è oggi la via principale della Città, aveva questa sua supremazia pure sotto il Papa Innocenzo X (Giambattista Pamphili, 1623-1644<sup>38</sup>).*

*Noi possiamo considerare come nuclei intangibili quartieri di Trastevere, i Borghi, la zona Rinascimento, ma non la Città intera*

*S'è ancora riflettuto che la parte moderna, costruita alle porte della vecchia, è cresciuta senza larghezza di vedute e senza sensibilità d'arte, e s'è concluso come il metodo migliore per arrivare ad una soddisfacente soluzione fosse quello di rispettare nel modo più assoluto le opere monumentali, gli ambienti architettonici e panoramici, e gli interi quartieri caratteristici, pur apportando nella compagine edilizia della Città quelle miglorie, anche occorrendo, radicali imposte dalle necessità del traffico, arrivato ormai al più alto grado di congestione.*

*E s'è veduto come spesso queste miglorie, vale a dire questi tagli e diradamenti delle fitte costruzioni vecchie ci hanno offerto la possibilità di mettere in vista monumenti soffocati, dando alla cittadinanza godimenti insospettati e alla Città nuova grandezza»<sup>39</sup>.*

Come è facile notare dal testo riportato nella “Relazione della Commissione”, il lavoro svolto per la redazione del piano, viene giustificato nelle demolizioni “*tagli e diradamenti delle fitte costruzioni vecchie*” per apportare miglorie alla città e paragonando la minore estensione dei nuclei vecchi delle altre capitali europee al più esteso nucleo di Roma. Ciò assecondò le esigenze della nuova viabilità ma, al contempo ottenne certamente la monumentalità a cui il regime mirava nella città eterna.

Roma venne intesa come una Metropoli moderna:

*«Abbiamo ancora considerato come oramai in una Metropoli moderna, e Roma in ispecial modo, non sia più ragionevole la considerazione di un grande centro unico, ma che all'opposto il susseguirsi e il concentrarsi di tanti centri diversi vecchi e nuovi (da Piazza Venezia all'Esedra, da Piazza Colonna a Piazza Barberini, da Piazza del Popolo*

---

<sup>38</sup> G. ZIZOLA, *Il conclave. Storia e segreti*, Newton & Compton editori, Roma 2005, pp. 121-123.

<sup>39</sup> GOVERNATORATO DI ROMA, *op. cit.*, pp. 21-22.



*a Porta Pia) rispondono al più sano funzionamento della Città e insieme ne determinano una più variata bellezza»<sup>40</sup>.*

La modernità della città sembrava essere la motivazione principale per creare diversi centri vecchi e nuovi per garantire un migliore funzionamento della città. Le esigenze del momento storico prevalgono sulla salvaguardia della “*città vecchia*” che, frammentata, a vantaggio dei singoli monumenti soffocati dall’intero organismo urbano in cui erano collocati, non viene interpretata nella sua monumentalità insita nel processo storico urbano sviluppatosi, stratificandosi, nei secoli di storia passata.

Relativamente al centro storico, quanto programmato nel nuovo Piano Regolatore di Roma del 1931, si basava sui propositi espressi dalla Commissione il 14 aprile 1930, momento in cui il Governatore Francesco Boncompagni Ludovisi, affermava:

*«Rispetto al Piano Regolatore io distinguerei tre zone ben diverse nella Roma di oggi:*

*1) La Roma che a me piace chiamare «antica»,cioè preesistente al 1870;*

*2) La Roma che io chiamo moderna benché già vecchia, dai quartieri a casermoni, dalle vie diritte, monotone e piuttosto strette, dell’Esquilino, del quartiere Ludovisi, dei Prati di Castello;*

*3) La Roma nuovissima, cioè la periferica”<sup>41</sup>.*

Delle tre parti di città individuate dal Governatore Boncompagni Ludovisi, egli evidenzia di più difficile soluzione il problema della Roma da lui chiamata «*nuova e che è già vecchia: ben poco credo io ci sia da fare per ovviare al tristo passato*». Al contrario non sembrava per lui difficile il problema per la Roma antica.

Le soluzioni proposte sembravano due:

*«La prima vorrebbe lasciare così come è la Roma antica, quasi oggetto da museo, quasi città morta, straniata dalla vita dell’Italia vivente.*

*La seconda vorrebbe darle tutte le caratteristiche di una Metropoli moderna, abbattendo senza riguardo monumenti d’arte e di storia per creare nuove amplissime arterie».*

Secondo il Governatore: «*mai come in questo caso la soluzione meno peggiore sia l’intermedia*» e sul fatto di antichità egli così si espresse: «*L’antico va rispettato a patto però che non soffochi imprescindibili esigenze: la morte non deve soffocare la vita. Troppo spesso ci risuona all’orecchio il vecchio motivo del così detto «carattere locale». Troppo spesso si fa appello alla teoria delle quinte! Ora talvolta le quinte non sono altro*

---

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> Ivi, p. 16.

*che file di casupole brutte, sudicie, vecchie, non antiche; e il carattere locale, così caro in casa nostra allo straniero, è costituito da luridi vicoli, da fatiscenti catapecchie con i cenci stesi alle finestre. Questo non può dirsi carattere locale, bensì marchio di miserie materiali e morali, che vanno fortunatamente sperdendosi nelle nebbie di un oscuro passato.*

*La Capitale della nuova grande Italia rigetta con sdegno da sé questi avanzi di vergognose memorie, le distrugge rapidamente, e libera dalle strette del parassitismo che li soffoca il teatro di Marcello, i Mercati Trajanei, il Foro di Augusto, le antichità che testimoniano ai viventi e testimonieranno ai venturi la sua incancellabile grandezza»<sup>42</sup>.*

Dalle opinioni del Governatore risulta evidente che l'antico sarebbe stato rispettato nella misura in cui non fosse divenuto ostacolo alle nuove esigenze e, inoltre, come già accennato, si giustificò con le esigenze di igiene, contro una città costituita da parti sudice, vecchie (non antiche), fatiscenti, una liberazione dell'antica Roma dalle trasformazioni successive, nonostante fosse stata dichiarata la "Roma «antica»" quella "preesistente al 1870".

Quando i principi compositivi del nuovo tessuto urbano furono ritenuti inconciliabili con il tessuto preesistente, l'idea della conservazione del tessuto storico divenne l'asse di un movimento culturale maggioritario. I contemporanei dell'epoca, ritenevano naturale rimodellare, anche radicalmente, la città esistente secondo nuovi canoni funzionali e formali basati sulla «liturgia di Roma imperiale e sull'unità dell'Urbe», anche se ciò avveniva in contrasto con l'affermazione formale del rispetto per le opere monumentali e l'ambiente storico.

E' rilevante il valore che il piano del 1931 attribuisce anche alle aree verdi che ritornano a far parte del disegno urbano. Un cuneo verde, in nome del culto della romanità, intreccia la città con il territorio, spezzando la forma chiusa e compatta che diversamente si sarebbe prefigurata.

Si fa strada anche il principio di "destinazione d'uso" che ridusse il diritto di costruire entro limiti predeterminati.

La nuova forma urbana che emerse da questo nuovo piano fu data dall'evoluzione dei piani precedenti e definendo anche un'impronta alla città che durò fino agli anni Cinquanta. L'impostazione era di una città che cresceva a raggiera con la giustapposizione di una varietà di tessuti urbani tenuti insieme da un sistema di grandi

---

<sup>42</sup> *Ibidem*

assi e nodi viari. Si attua una zonizzazione sociale, esplicitamente indicata nel piano, derivante anche dalla standardizzazione dei tipi edilizi per aree: a diverse densità abitative, con diversi rapporti con il verde e una diversa quantità e qualità di attrezzature e dei servizi, corrisposero diversi livelli di reddito.

Nel 1931 il nuovo piano Regolatore di Roma, per la prima volta nella storia, fissando i confini e i tipi edilizi, fa strada all'esigenza di un altro piano di maggior dettaglio il "Piano Particolareggiato" al quale era demandata la definizione, la distribuzione degli edifici, i loro volumi e il rapporto con il loro tracciato stradale. L'adozione del Piano Particolareggiato, fu applicata qualche anno dopo con la legge urbanistica del 1942<sup>43</sup> che, oltre a segnare l'evoluzione della concezione del piano, lo trasformò intendendolo non più come strumento di regolazione fisica ma come strumento di ripartizione dell'edificazione. La nuova concezione di piano urbanistico separò la visione di lungo periodo dalle azioni operative; il disegno futuro della città fu separato dal suo controllo formale. Fu infranto il legame tra piano e realizzazioni. Il tutto fu anche conseguenza di una nuova articolazione del piano che si sviluppò in Europa in quegli anni attraverso le esperienze dell'urbanistica moderna che si proponeva di applicare un unico linguaggio nella costruzione dello spazio.

A Roma i nuovi elementi presenti in Europa non si svilupparono del tutto, infatti ci fu un linguaggio architettonico comune, ma non un linguaggio di composizione dell'edificato, causato anche da una struttura tecnica scadente e da un'amministrazione incapace di avere una cultura e una politica necessari per assolvere tale compito, dando vita, piuttosto, ad una "città costruita casualmente", per pezzi distinti, tutti modificati rispetto al piano, anche per via di speculazioni edilizie che sostituirono i tipi edilizi con altri più densi. La realizzazione dei nuovi quartieri, le famose borgate, sorte negli anni Venti nell'Agro Romano e poi realizzate negli anni Trenta, accolsero gli sfrattati dalle demolizioni del centro storico che furono condannati alla marginalità e all'esclusione, a vantaggio della politica urbanistica del fascismo che concentrò energie e finanziamenti negli interventi monumentali e rappresentativi nella nuova città.

Il Piano Regolatore di Roma del 1931, rivolse particolare attenzione anche alla nuova sistemazione della rete ferroviaria (Fig. 33). Sviluppando un'idea già esposta da Piacentini nel 1926, ripresa poi dal GUR, fu prevista l'eliminazione della Stazione

---

<sup>43</sup> Il 17 agosto 1942 fu emanata la Legge urbanistica, n. 1150 che, anche se con successive importanti modifiche, ancora oggi risulta essere la legge urbanistica fondamentale italiana e che ha regolato la ricostruzione e tutto lo sviluppo urbanistico del paese per oltre mezzo secolo. La strumentazione della Legge fu ispirata da Virgilio Testa, principale sostenitore della strategia urbanistica fondata sui «piani a cascata»: dal Piano Territoriale di Coordinamento al Piano Intercomunale, al Piano Regolatore comunale al Piano Particolareggiato.

Termini (Fig. 34) per sostituirla con due nuove stazioni, la Flaminia a nord, in corrispondenza del campo Parioli, e la Casilina a sud, all'altezza del Mandrione, «collegate lungo un diametro della città»<sup>44</sup>. Alla prima facevano capo le linee meridionali (Sulmona e le due per Napoli) alla seconda quelle settentrionali (Firenze, Ancona e Pisa). Il collegamento tra le due stazioni era nel tratto urbano ed era previsto sotterraneo con la sua uscita principale a Termini che conservava comunque il suo ruolo di importante nodo di distribuzione anche se non in superficie: Termini sarebbe diventata una stazione sotterranea con almeno 16 binari e collocata in posizione strategica tra la città nuova e la città vecchia. Questo intervento avrebbe prodotto un effettivo spostamento del baricentro della città verso est, quadrante nel quale il Piano prevedeva di concentrare la maggiore espansione. Il progetto non fu mai attuato sia per le difficoltà tecniche, sia per i costi che l'operazione comportava; la sistemazione ferroviaria anzi fu stralciata all'atto dell'approvazione del piano decidendo di mantenere a Termini la stazione principale di Roma. Nel 1938 furono iniziati i lavori di costruzione dei nuovi fabbricati (Fig. 35) progettati da Angiolo Mazzoni (1894-1979), di cui Marcello Piacentini spiegò come la nuova stazione fosse «un avvenimento di importanza capitale per la trasformazione di Roma in una vera metropoli»<sup>45</sup>.

La decisione di avviare l'espansione di Roma verso il mare, aveva modificato sensibilmente la strategia complessiva dello sviluppo della città tanto da prevedere la realizzazione dell'E42<sup>46</sup>.

Contemporaneamente all'istituzione della commissione furono varati due provvedimenti attraverso i quali fu definito il quadro nel quale erano stati chiamati ad operare i progettisti: il decreto legge n. 2 del 6 gennaio 1941 (*Piano regolatore di massima per l'espansione della città di Roma verso il mare*) e la legge n. 346 del 6 febbraio 1941 (*Norme per la creazione e l'esercizio della nuova Zona industriale di Roma*). Al decreto legge fu allegata una planimetria sulla quale furono indicati i confini del Piano del 1931 e quelli della nuova espansione. La variante, i cui grafici di progetto furono distrutti durante la guerra, non divenne mai operante anche se, pur se in misura minore, come accadde alla Variante del 1925-26, anche le indicazioni del 1941 costituirono un riferito per lo sviluppo della città tanto da essere poi riassorbite in parte nel nuovo Piano del 1962. La nuova variante del 1942, a differenza dell'espansione a macchia d'olio del 1931, proponeva uno sviluppo a forma di cometa, nella quale erano riconoscibili quattro

---

<sup>44</sup> P. O. ROSSI, *op. cit.*, p. 63.

<sup>45</sup> A. MUNTONI, *Roma tra le due guerre. 1919-1944. Architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità, op.cit.*, pp. 39-40.

<sup>46</sup> L'Esposizione Universale di Roma del 1942 (E42) aveva l'obiettivo di richiamare in Italia le più importanti nazioni del mondo per sfidarle in una pacifica competizione, nei risultati tecnici, artistici e politici dell'Italia Fascista.

zone. La prima costituita dalla corona dei colli Monteverde e i Parioli destinate ad abitazioni signorili, uffici pubblici, sedi degli organismi del partito e attrezzature sportive; la seconda zona corrispondeva alla Roma vecchia caratterizzata dai quartieri ottocenteschi; la terza era la zona di nuova espansione tra la via Nomentana e l'Eur con il nuovo centro rappresentativo della città; infine, la quarta zona era collocata tra l'Eur e il mare ed era destinata alle industrie, ai commerci a nuove grandi infrastrutture. Sul centro storico, invece, secondo la nuova Variante del 1942, fu previsto «*il minor numero possibile di tagli e di sventramenti*»<sup>47</sup> anche perché una parte di quelli già precedentemente previsti furono ormai realizzati. Gli interventi più rilevanti, non attuati però, riguardavano l'allargamento di via Vittoria, la parallela del Corso attraverso piazza Claudio, una diagonale tra piazza SS. Apostoli e piazza Barberini con il sovrappasso di via del Traforo nei pressi del Tritone e il collegamento tra via Milano e via Merulana attraverso il Colle Oppio. Al Celio fu prevista la demolizione di tutti gli isolati ottocenteschi e la costruzione di una riserva di aree da destinare in futuro alla costruzione di edifici di «*alta destinazione e di carattere monumentale*»<sup>48</sup>. In questo periodo, fu rilevante un altro aspetto previsto dalla Variante e cioè quello relativo alle linee metropolitane di cui ne furono previste quattro: la linea A che avrebbe collegato le pendici di Monte Mario con l'Eur e il mare passando per il Foro Mussolini, piazzale Flaminio, la Stazione Termini e San Giovanni; la linea B che dalla città giardino avrebbe raggiunto la via Ostiense e il mare seguendo il tracciato della via Nomentana e innestandosi successivamente sulla ferrovia Termini-Eur già in costruzione; la linea C, prevedeva il collegamento tra San Pietro, la via Tiburtina e la linea D che a sua volta, partendo da San Giovanni si sarebbe sviluppata lungo la via Appia diramandosi poi in due tronchi: il primo che si sarebbe collegato con le linee tramviarie dei Castelli mentre il secondo, seguendo il tracciato dalla via Tuscolana, avrebbe raggiunto il Quadraro. Sulla base di quanto è stato possibile conoscere, la Variante del 1942 sarebbe stato un piano molto schematico che, sostanzialmente, avrebbe confermato le previsioni del 1931 adeguandole alla nuova realtà, adottando però un sistema che avrebbe consentito la realizzazione di una serie di nuclei urbani decentrati e attestati lungo il sistema infrastrutturale (tra l'Esposizione e il Lido di Ostia) spezzando però il meccanismo di crescita della città anulare intorno al centro storico.

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 150.

<sup>48</sup> Ivi, p. 153.

Alla fine degli anni cinquanta si programmò di utilizzare una parte dell'area del Castro Pretorio per costruirvi la nuova Biblioteca Nazionale per la quale fu bandito un bando di concorso nazionale nel 1959.

Nel 1946, la Commissione urbanistica dell'amministrazione provvisoria del principe Doria Pamphilj affrontò per la prima volta il problema del Piano Regolatore di Roma evidenziando quanto il Piano del 1931 era ormai superato. In particolare per il centro storico, infatti, la Commissione considerò la sua impostazione basata su sistemazioni finalizzate più ad un concetto di falsa grandiosità che ad una vera e propria esigenza di traffico nonché superata nei fatti anche la sua strategia generale.

A seguito del rifiuto delle Ferrovie dello Stato di trasformare la Stazione Termini e di attuare le previste modifiche alla rete ferroviaria e con la realizzazione dell'E42, furono rese inattuati anche le generiche previsioni di sviluppo del Piano del 1931. Proprio nel 1946 la Commissione Pamphili, affidò ad un gruppo di urbanisti l'incarico per redigere un piano per le nuove arterie di scorrimento veloce destinate a raccogliere il traffico in entrata a Roma dalle vie consolari.

Il gruppo formato dagli urbanisti Aldo Della Rocca, Mario De Renzi, Ignazio Guidi (1844-1935), Cherubino Malpeli, Luigi Piccinato (1899-1983), Mario Ridolfi e Giulio Sterbini, mise a punto un progetto che si configurò come un vero e proprio schema di Piano regolatore con indicazioni che prefigurarono quelle scelte intorno alle quali sarebbero ruotate tutte le discussioni degli anni successivi. Due strade (di scorrimento disposte a est e a ovest della città) avrebbero dovuto eliminare il traffico di attraversamento dal centro storico; le zone di espansione si sarebbero sviluppate nel settore orientale (Pietralata, Collatino, Prenestino, Centocelle) e nel settore meridionale tra la via Laurentina e la via Ardeatina. Un sistema di zone verdi furono previste a Monte Mario, sull'Appia Antica e a villa Pamphili e lungo la Nomentana. Lo schema, che ipotizzava anche la costruzione di alcune attrezzature primarie a Castro Pretorio tra cui la Biblioteca Nazionale (Fig. 36) e a Campo Parioli (Palazzetto dello Sport), non fu mai ufficialmente adottato anche se divenne la guida per la redazione dei successivi Piani Particolareggiati.

Malgrado la Legge Urbanistica del 1942 avesse fissato al 1° settembre 1952 il termine di validità per tutti i Piani approvati precedentemente all'entrata in vigore della stessa legge, il problema di un nuovo Piano fu del tutto accantonato. Solo nel Marzo del 1951, la nuova Giunta presieduta dal democristiano Salvatore Rebecchini (1891-1977), affrontò il problema del Piano regolatore proponendo al Consiglio Comunale una relazione di

massima alla quale il nuovo Piano avrebbe dovuto adeguarsi; l'approvazione della relazione avvenne nell'Ottobre dello stesso anno. Tra i punti più importanti vi era quella della tutela del centro storico, il rifiuto dell'espansione «a macchia d'olio», l'incremento delle zone verdi e delle attrezzature sportive, per le quali furono già individuate le zone del Foro Italico e dell'Eur per lo svolgimento delle possibili Olimpiadi del 1960. Altro intervento rilevante era l'ipotesi di «*adattamento del centro storico*», in particolare per la realizzazione di due gallerie sotto il Pincio per collegare i quartieri settentrionali con il Muro Torto e via Veneto. Fu riproposta l'allargamento di via Vittoria, come già prevista dalla Variante del 1942; su tale intervento si scatenò sulla stampa (in particolare quella di sinistra e ambientalista una polemica violentissima che portò, nel luglio del 1952 all'abbandono definitivo del progetto. Tale evento fu rilevante perché divenne un concreto segnale che la politica degli sventramenti era ormai superata, anche nell'opinione pubblica. Una nuova legge prorogò al 31 Dicembre 1955 la validità del Piano regolatore del 1931, anche se, nel maggio 1954 il Consiglio Comunale approvò all'unanimità un ordine del giorno con il quale vennero fissati definitivamente i criteri per la redazione del nuovo Piano. Tra i punti stabiliti, vi furono quelli finalizzati a preservare il centro storico da demolizioni e sventramenti, a evitare la crescita «a macchia d'olio» e vi fu la volontà di prevedere un adeguato sistema di zone verdi.

Nel giugno del 1954 si deliberò l'istituzione di una «Grande Commissione» che fu incaricata di redigere il nuovo piano per Roma; essa fu costituita da circa ottanta membri facenti parte ad organismi e istituzioni interessate. Fu istituito anche un Comitato di Elaborazione Tecnica (CET) di cui fecero parte Enrico Lenti, Roberto Marino, Vincenzo Monaco, Luigi Piccinato, Ludovico Quaroni (1911-1987), Saverio Muratori (1910-1973), Giuseppe Nicolosi (1901-1981), Enrico Del Debbio. La «Grande Commissione» avrebbe dovuto enunciare i criteri generali e fornire le direttive mentre il CET avrebbe avuto il compito di tradurre in elaborati le indicazioni della commissione. Nel marzo 1953 fu istituito anche L'Ufficio Speciale per il Nuovo Piano Regolatore (USNPR) per predisporre gli studi e le ricerche di base. Dopo quattro anni di travagliato lavoro della «Grande Commissione» e del CET si concluse tutto con un nulla di fatto; la commissione era composta da forze che più o meno dichiaratamente, non volevano alcun piano, da altre che gestivano i propri interessi o quelli dei gruppi che rappresentavano mentre altre ancora miravano ad un burocratico immobilismo. Nel 1956, inoltre, i lavori furono rallentati anche dalla caduta di Rebecchini e dalle nuove elezioni amministrative che, nel maggio 1956, videro come nuovo sindaco il democristiano Umberto Tupini;

quest'ultimo, dopo le sue dimissioni del gennaio 1958, fu sostituito da Urbano Ciocchetti. Nel 1957 il CET presentò alla «Grande Commissione» lo schema del nuovo Piano regolatore che, nonostante le difficoltà e le pressioni costituì un buon Piano; in esso, si cercò di alleggerire il centro storico dalla concentrazione delle attività terziarie trasferite nei nuovi centri direzionali dell'Eur, di Centocelle e Pietralata e lo si sottopose a tutela non consentendo trasformazioni ma solo interventi di conservazione o di risanamento. Nel 1958, ancora una volta, un'altra legge prorogò al 1° settembre dello stesso anno la validità del Piano del 1931. Una forte discussione tra la «Grande Commissione» e il CET, nell'aprile del 1958, portò ad un ordine del giorno con cui si dichiarò concluso il lavoro dello stesso CET e della Commissione che, incapace di esprimersi, rimise gli elaborati al Consiglio Comunale che, nella seduta del 26 giugno 1958 respinse il Piano e diede mandato alla Giunta di predisporre in collaborazione con l'USNPR una nuova e definitiva stesura. Il nuovo «Piano della Giunta» fu presentato in Consiglio Comunale nel gennaio 1959 e fu approvato, dopo cinque mesi di dibattito, il 24 giugno dello stesso anno. Le modifiche rispetto al piano del CET introdussero soluzioni tendenti a confermare il carattere concentrico della città snaturando il carattere di Piano aperto e asimmetrico.

Al centro storico fu attribuito il ruolo baricentrico, circondato da percorsi veicolari chiusi: un «anello interno» e un «anello intermedio».

In vista delle Olimpiadi del 1960, si ribaltò il naturale ordine delle priorità, privilegiando lo sviluppo della città nel settore nord-occidentale; il Piano fu adottato con l'entrata in vigore delle «misure di salvaguardia», che prevedevano la facoltà da parte dell'Amministrazione di non lasciare licenze in contrasto con le previsioni del Piano per tre anni, in attesa della definitiva approvazione da parte del Ministero dei Lavori Pubblici (la scadenza era fissata per il 24 giugno 1962).

Nel 1961 il Consiglio Comunale fu sciolto e Francesco Diana fu nominato commissario straordinario. Nel Novembre dello stesso anno il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici concluse l'esame del Piano della Giunta con un parere sostanzialmente sfavorevole. Nel marzo del 1962 il Ministro dei Lavori Pubblici Fiorentino Sullo nominò una commissione che avrebbe avuto il compito di modificare il Piano sulla base delle osservazioni del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici; la sovrintendenza fu affidata al subcommissario all'Urbanistica del Comune di Roma Alberto Bianchi, il quale fu affiancato da un comitato di consulenza formato da Mario Fiorentino (1918-1982), Leonardo Lugli, Luigi Piccinato, Michele Valori e Vincenzo Passarelli (1904-1985). Il 9



giugno 1962 il Piano era pronto ma, il Commissario prefettizio Diana, con argomentazioni piuttosto deboli, rifiutò di firmare l'adozione. Al fine di evitare l'anarchia urbanistica di Roma fu necessaria l'emanazione di un decreto legge con cui fu ordinata la pubblicazione del Piano entro quindici giorni e con cui furono prorogate le «*misure di salvaguardia*» fino all'adozione dello stesso Piano e comunque per non più di sei mesi.

Il nuovo progetto di Piano, firmato da Cesare Valle, presidente della VI sezione del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, dal direttore generale dell'Urbanistica al Ministero dei Lavori Pubblici Spanò, dal subcommissario per l'Urbanistica al Comune di Roma, Alberto Bianchi, dal direttore della XV Ripartizione del Comune, l'avvocato Giuseppe Furitano, dal direttore dell'Ufficio Speciale per il Nuovo Piano Regolatore (USNPR Ignazio Guidi e da altri cinque consulenti costituì un miglioramento al «Piano della Giunta». Nel nuovo Piano tornò ad avere un ruolo decisivo l'«asse attrezzato» nello spostamento ad est del baricentro della città e del trasferimento dal centro delle attività terziarie. Il centro storico viene ad essere maggiormente tutelato anche grazie all'insieme dei vincoli ai quali esso viene sottoposto.

Dal luglio del 1962 governò la città una nuova Giunta guidata dal democristiano Glauco Della Porta; con il nuovo assessore all'Urbanistica Amerigo Petrucci, il nuovo Piano fu ulteriormente rielaborato e modificato soprattutto nel settore meridionale della città. Il nuovo Piano Regolatore Generale di Roma fu adottato dal Consiglio Comunale il 18 dicembre 1962 (Fig. 37). Dopo l'adozione del Piano scattarono ancora una volta le «*misure di salvaguardia*»; a due giorni dalla loro scadenza, il 16 dicembre 1965, il Presidente della Repubblica Giuseppe Saragat (1964-1971) firmò il decreto di approvazione che introdusse d'ufficio una serie di ulteriori varianti.

Il Piano Regolatore Generale del 1962 prevedeva la suddivisione della città in tredici zone, con differenti destinazioni e modalità di intervento. La zona A (Conservazione e Risanamento) era quella destinata alla tutela e alla salvaguardia del centro storico e di altri settori particolarmente importanti della città e articolata in tre sottozone in relazione alle diverse caratteristiche monumentali ed ambientali. Nella sottozona A3, quella di minore importanza storico-ambientale, potevano essere autorizzate solo interventi di trasformazione. Complessivamente, le norme della zona A ottenne lo scopo di salvaguardare la morfologia del centro antico della città, pur non riuscendo ad impedire la sua completa terziarizzazione con la conseguente sovrapposizione di funzioni a forte richiamo di pubblico con il conseguente incremento di traffico.

Nei primi dieci anni di validità del Piano del 1962 anche se può sembrare paradossale, fu completata l'attuazione del Piano Regolatore del 1931. Oltre ad una cattiva gestione, il Piano del 1962 fu messo in crisi da un insieme di altri fattori che, combinati tra loro, determinarono una configurazione reale della città molto diversa da quella prevista. Rilevante tra questi fattori fu la mancata attuazione dell'asse attrezzato e del sistema direzionale. Furono realizzate solo le zone direzionali dell'Eur e della Cristoforo Colombo; la collana dei centri direzionali compresi tra Pietralata e Centocelle e intersecati dall'asse attrezzato, che avrebbero dovuto costituire il nuovo centro lineare della città, rimase per trent'anni desolatamente sulla carta.

Il Piano Regolatore del 1962 fu elaborato sulla base di una strategia di crescita fisica della città e nel contesto economico di una società in cui sembrava non ci fossero limiti e che fosse comunque portatore di progresso.

## IMMAGINI – CAPITOLO 1

### I Piani Regolatori di Roma

---



---

*Fig. 1 – La breccia di Porta Pia dopo il 20 settembre 1870 (da “L’illustration, 1895)*

N. CARDANO, *Esquilino e Castro Pretorio. Patrimonio storico-artistico e architettonico del Comune di Roma, op. cit., p. 29*

---



*Fig. 2 – La Parigi di Haussmann*

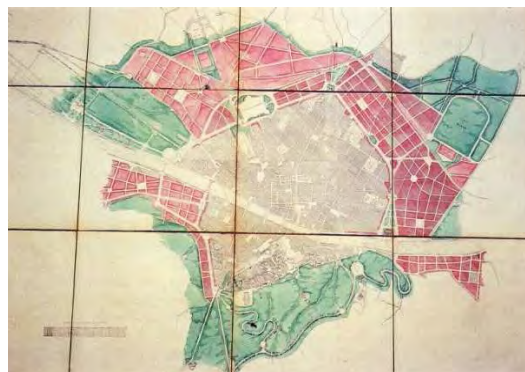
L. BENEVOLO, *Storia della città.4. La città contemporanea, op. cit., p. 101.*

Piano Regolatore di Ampliamento di Firenze - 1865



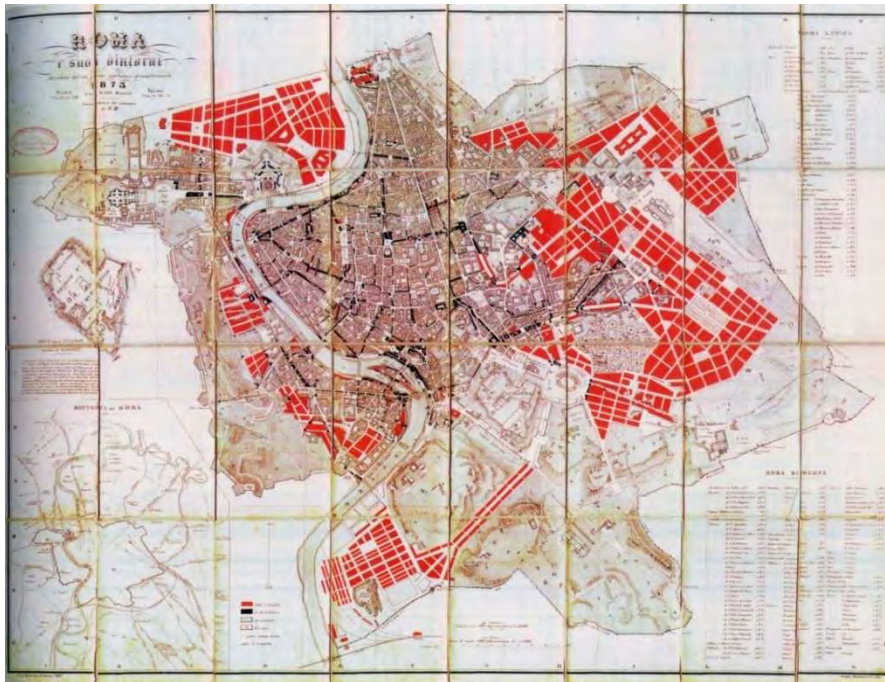
*Fig. 3 – Il Ring di Vienna di Ludwig Ditter von Förster.*

M. DOCCI, *Disegno e analisi grafica. 2. Dal Medioevo ai giorni nostri*, ed. Laterza, Bari 1988, p. 235



*Fig. 4 – Pianta indicativa dell'ingrandimento di Firenze, Firenze, A.C.G.V., Fondo Poggi.*

R. MANETTI, G. MOROLLI, *Giuseppe Poggi e Firenze, disegni di architettura e città*, Alinea Firenze 1989, p. 17.



---

*Fig. 5 – Progetto di piano per Roma del 1873 di A. Viviani*

R. CASSETTI, *Roma e Lazio. L'urbanistica. Idee e piani dall'Unità ad oggi*, op. cit., p. 43.

---



---

*Fig. 6 – Progetto di piano per Roma del 1883 di A. Viviani*

R. CASSETTI, *Roma e Lazio. L'urbanistica. Idee e piani dall'Unità ad oggi*, op. cit., pp. 22-23

---



*Fig. 7 – Magazzini «alle città d'Italia» - 1889-90 – Roma*

G. ACCASTO, V. FRATICELLI, R. NICOLINI, *L'architettura di Roma capitale, 1870-1970, op. cit., p. 136.*



*Fig. 8 – “La Rinascente” a Largo Chigi - Roma*

Foto dell'autore – Marzo 2013.



*Fig. 9 – Acquario Romano - 1887-1912 – Roma*

V. DE FEO, S. STUCCHI, *L'Acquario Romano* in «Quaderni dell'assessorato per gli interventi del centro storico del comune di Roma», Kappa Edizioni, Roma, p. 31.



*Fig. 10 – Progetto di piano per Roma del 1906 di A. Bonfiglioli*

R. CASSETTI, *Roma e Lazio. L'urbanistica. Idee e piani dall'Unità ad oggi*, op. cit., p. 59.

---



*Fig. 11 – Progetto di piano per Roma del 1908 di E. Sanjust di Teulada*

EDMONO SANJUST DI TEULADA, *Piano Regolatore della Città di Roma 1908*, op. cit., TAV. XII.





---

*Fig. 12 – Progetto di piano per Roma del 1908 di E. Sanjust di Teulada – Dettaglio dell'area centrale.*  
EDMONO SANJUST DI TEULADA, *Piano Regolatore della Città di Roma 1908*, op. cit., TAV. I.

---



---

*Fig. 13 – Esposizione Universale di Roma del 1911: l'area di piazza d'Armi con i padiglioni regionali*  
R. CASSETTI, *Roma e Lazio. L'urbanistica. Idee e piani dall'Unità ad oggi*, op. cit., p. 73.

---



---

*Fig. 14 – Pianta di Roma del 1908 di E. Sanjust di Teulada – Stralcio con l'individuazione dell'area della Città Universitaria.*

AA. VV., *La Città Universitaria di Roma*. (in) *Architettura*, rivista del sindacato nazionale fascista architetti, diretta da M. Piacentini, S.A. Treves editori, Roma 1935 XIV, p. 2.

---



---

*Fig. 15 – Da via Tor de' Specchi verso il monumento a Vittorio Emanuele II. La Scalinata del Campidoglio e dell'Ara Celi: demolizione di case e della chiesa di Santa Rita.*

I. INSOLERA, *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori riuniti, Istituto Luce, Roma 2002, p.105.

---

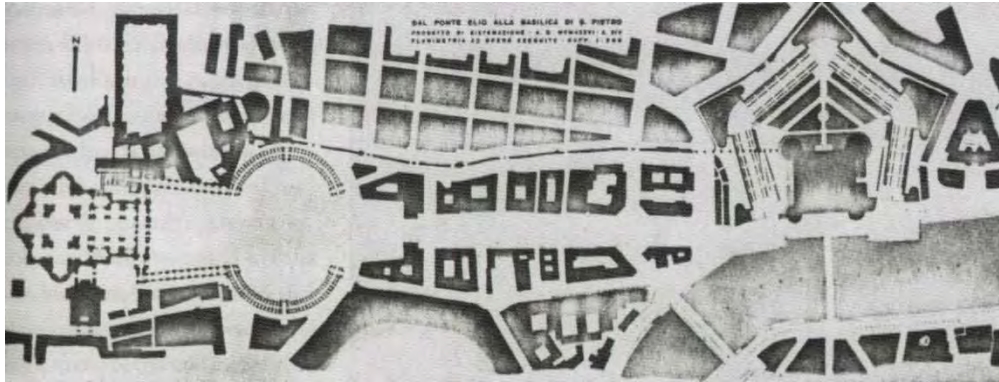


Fig. 16 – Una delle soluzioni per lo sventramento di Via della Conciliazione – Marcello Piacentini e Attilio Spaccarelli – 1937

A. MUNTONI, *Roma tra le due guerre. 1919-1944. Architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità*, Kappa Edizioni, Roma, p. 81.



Fig. 17– Demolizione delle abitazioni costruite dentro alle arcate inferiori del Teatro di Marcello, febbraio 1928.

I. INSOLERA, *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, op. cit., p.117.



Fig. 18– Lavori per la liberazione dell'edera dei Mercati Traianei, guardando verso la Torre delle Milizie, ottobre 1929.

I. INSOLERA, *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, op. cit., p.132.



Fig. 19– La demolizione della collina della Velia verso il Colosseo, febbraio 1932.

I. INSOLERA, *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, op. cit., p.151.



*Fig. 20 – Concorso dell’Istituto delle Case per i Dipendenti Comunali, Piazza D’armi, opera realizzata – Luigi Ciarrocchi e Mario De Renzi, 1929*

A. MUNTONI, *Roma tra le due guerre. 1919-1944. Architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità, op. cit., p. 241*



*Fig. 21–Borgata-Giardino Garbatella – Case tipo a schiera con quattro alloggi - Mario De Renzi, 1929*

A. MUNTONI, *Roma tra le due guerre. 1919-1944. Architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità, op. cit., p. 252*

---



*Fig. 22 – Foro Mussolini – Enrico Del Debbio - 1939.*

---



Fig. 23 – Il palazzo delle Poste al quartiere Appio (Via Taranto-Via Pozzuoli) – Giuseppe Samonà – 1933-1936.

A. MUNTONI, *Roma tra le due guerre. 1919-1944. Architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità*, op. cit., p. 267.



Fig. 24– Il Palazzo delle Poste a via Marmorata – Adalberto Libera e Mario De Renzi – 1933-1936.

A. MUNTONI, *Roma tra le due guerre. 1919-1944. Architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità*, op. cit., p. 271.

Progetto di Variante di piano per Roma del 1926



Fig. 25 – Variante generale di Roma del 1925-1926

R. CASSETTI, *Roma e Lazio. L'urbanistica. Idee e piani dall'Unità ad oggi*, op. cit., p. 89



Fig. 26 – Il progetto del GUR:  
piano d'insieme.

R. CASSETTI, *Roma e Lazio. L'urbanistica. Idee e piani dall'Unità ad oggi*, op. cit., p. 90.



Fig. 27 – Dettaglio del progetto del GUR tra Piazza del Popolo e la  
nuova stazione Tiburtina.

R. CASSETTI, *Roma e Lazio. L'urbanistica. Idee e piani dall'Unità ad oggi*, op. cit., p. 90.



Fig. 28 – Il Piano «La Burbera» del 1929

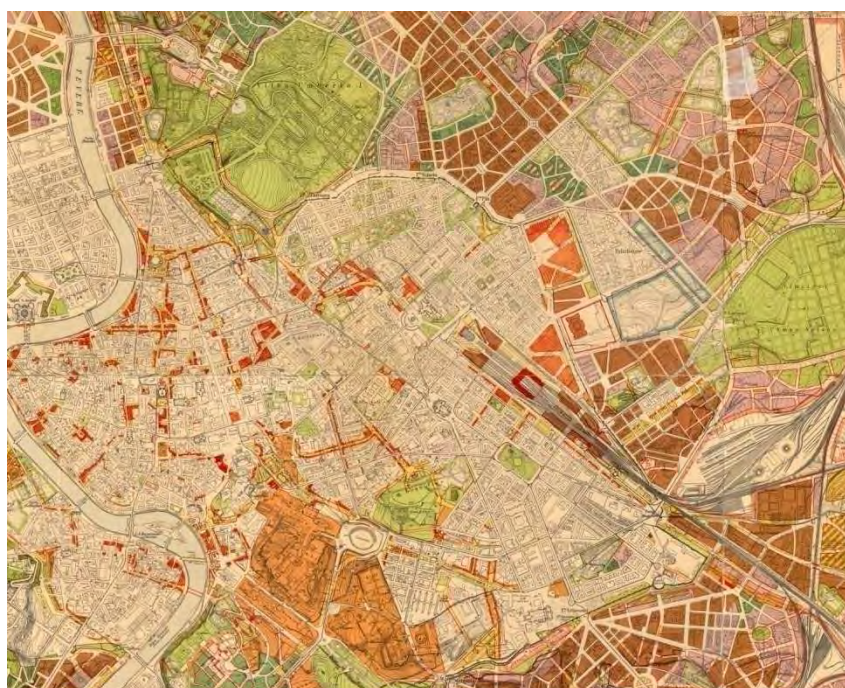
A. MUNTONI, *Roma tra le due guerre. 1919-1944. Architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità*, op. cit., p. 51.



Fig. 29 – Progetto di A. Brasini di sistemazione di Piazza Colonna per il Congresso Internazionale del 1929

R. CASSETTI, *Roma e Lazio. L'urbanistica. Idee e piani dall'Unità ad oggi*, op. cit., p. 93.

Progetto di piano per Roma del 1931



SPIEGAZIONE DELLE DESTINAZIONI E DEI VINCOLI

	COSTRUZIONE INTENSIVA
	PALAZZINE
	VILLINI COMUNI
	VILLINI SIGNORILI
	VILLE SIGNORILI
	CASETTE A SCHIERA
	COSTRUZIONI INDUSTRIALI
	PARCO PUBBLICO
	PARCO PRIVATO
	ORTI GIARDINO
	ZONA DI RISPETTO
	DEMOLIZIONE E RICOSTRUZIONE INTENSIVA
	DEMOLIZIONE E RICOSTRUZIONE A PALAZZINE
	DEMOLIZIONE E RICOSTRUZIONE A VILLINI
	DEMOLIZIONE E RICOSTRUZIONE A VILLINI SIGNORILI
	VINCOLO DI DEMOLIZIONE

Fig. 30 – Progetto di piano per Roma del 1931 - Stralcio - Stralcio fogli 5, 6, 8 e 9 e Legenda

GOVERNATORATO DI ROMA, *Piano Regolatore di Roma*. 1931, anno IX, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma, TAV. 5, 6, 8, 9.

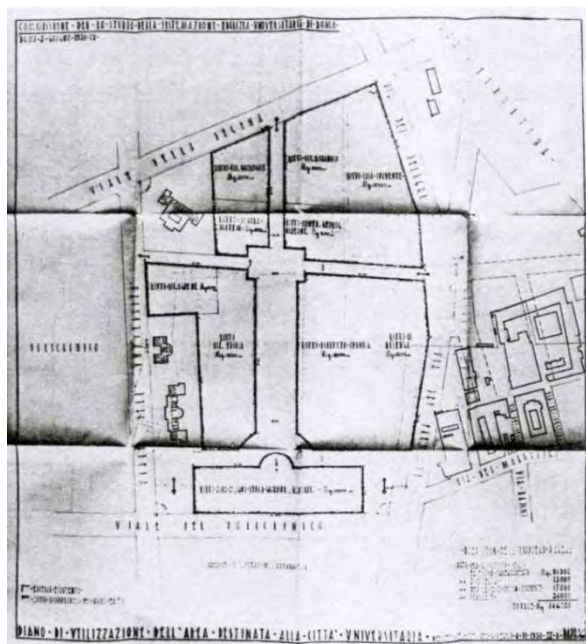


---

*Fig. 31 – Progetto di piano per Roma del 1931 – Stralcio: il Foro Mussolini (Foro Italico) Stalcio fogli 5, 6, 8 e 9.*

GOVERNATORATO DI ROMA, *Piano Regolatore di Roma. 1931, op. cit., TAV. 2-3*

---



---

*Fig. 32 – Prima idea per l'impianto urbanistico della nuova Città Universitaria, 3 giugno 1931*

AA. VV., *La Città Universitaria di Roma, op. cit., p. 30.*

---





*Fig. 33 – Progetto di piano per Roma del 1931 – Sistemazione dei servizi ferroviari*  
GOVERNATORATO DI ROMA, *Piano Regolatore di Roma. 1931, op. cit., TAV. 2-3*



*Fig. 34 – Stazione di Roma Termini - Prima del 1925*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, Roma 1983, p. 209.



*Fig. 35 – Stazione di Roma Termini – Scavo per la costruzione del fabbricato «B» del progetto Mazzoni lungo la via Marsala. Giu. 1930.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 276.



Fig. 36 – La Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II - Roma

Foto dell'autore – Giugno 2011.

Piano Regolatore Generale per Roma del 1962

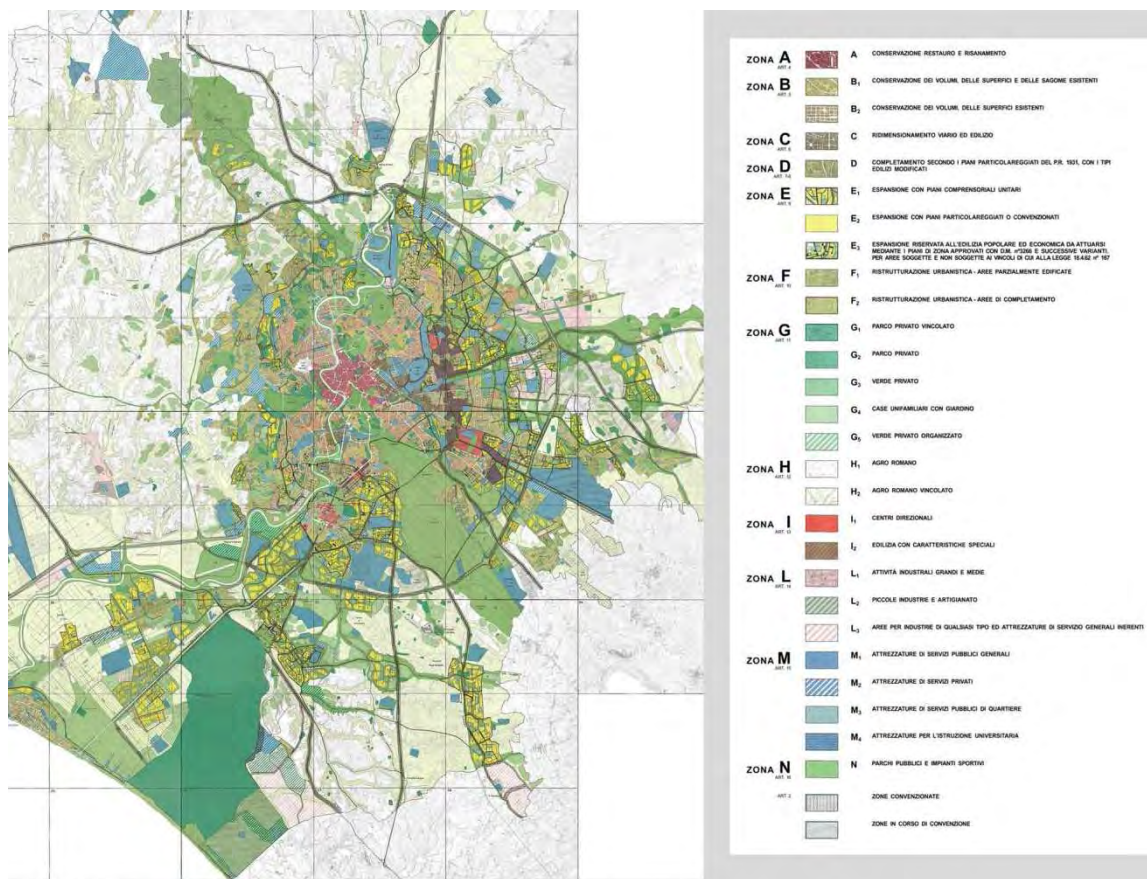


Fig. 37 – Progetto di Piano Regolatore Generale per Roma – 1962

R. CASSETTI, *Roma e Lazio. L'urbanistica. Idee e piani dall'Unità ad oggi*, op. cit., p. 142-143.

## CAPITOLO 2

### ALCUNI NUOVI INTERVENTI A ROMA DAL 1945 AI GIORNI NOSTRI

Sulla base dell'indagine svolta per individuare i nuovi interventi realizzati a Roma dal 1945 ai giorni nostri, è stato redatto un elenco delle nuove realizzazioni supportata da una planimetria di riferimento nella quale vengono localizzati gli interventi stessi<sup>49</sup>. Per quanto non esaustiva, ma di riferimento, soprattutto per gli interventi di seguito analizzati, l'elenco mette in luce che nel periodo che va dal 1945 al 1970, sono stati prevalenti gli interventi di nuove costruzioni all'interno del centro storico della città caratterizzati da costruzioni a scala architettonica, su lotti isolati e distanti tra loro. L'area in cui si concentrano maggiormente le nuove realizzazioni, è quella a nord di Roma. Dal 1980 al 2000, invece furono eseguiti soprattutto interventi di riqualificazione e arredo urbano; a partire da un numero maggiore negli anni Ottanta, verso la fine degli anni Novanta questi tendono a diminuire. Nello stesso periodo vennero realizzati anche interventi alla piccola scala che però si presentano in crescita rispetto agli interventi a scala urbana.

Tra gli interventi individuati, sono stati studiati i principali realizzati nella zona di Roma compresa tra i rioni Esquilino, Castro Pretorio, Sallustiano e Ludovisi: il progetto della Testata della Stazione Termini (1948-1950), l'edificio della Rinascente a piazza Fiume (1957-1961), la Biblioteca Nazionale di Castro Pretorio (1959-1970), la sede dell'Ambasciata di Gran Bretagna a via XX Settembre (1960-1971) e l'Edificio Polifunzionale di via Campania dell'architetto Lucio Passarelli (1963-1971).

In seguito, verranno analizzati, anche a titolo di confronto, alcuni interventi sulla preesistenza nella città di Lisbona (Portogallo), studiati in occasione della vincita di una "*Borsa di studio Erasmus all'estero*", conseguita nell'A.A. 2011/2012.

---

<sup>49</sup> Si consultino le schede e gli elaborati grafici a fine testo.



## 2.1. LA TESTATA DELLA STAZIONE TERMINI (1948-1950)

VINCITORI DEL CONCORSO - *ex equo*: progetto « *Servio Tullio prende il treno* » : Leo Calini e Eugenio Montuori; progetto « *Y = 0,005* » Massimo Castellazzi, Vasco Fadigati, Annibale Vitellozzi e Achille Pintonello.

AREA DI INTERVENTO - Piazza dei Cinquecento.

*“Noi restiamo qui in cerca di pace, con il cuore riscaldato ancora dall’amore per Roma, attaccati gelosamente alle sue antiche bellezze, ma sognando sempre, impenitenti, di aggiungerne nuove”*

*Nello Ciampi*

### 2.1.1. La Testata della Stazione Termini: una nuova immagine per una nuova funzione

La prima linea ferroviaria Roma dello Stato Pontificio, fu inaugurata il 7 luglio 1866 collegava Roma con Frascati; la costruzione del primo troncone della linea per Ceprano fu autorizzato dal cardinale Pasquale Gizzi, segretario di Stato del papa. La stazione di testa della prima ferrovia fu situata subito fuori le Mura Aureliane presso Porta Maggiore, in posizione notevolmente periferica rispetto all’abitato dell’epoca e difficile da raggiungere. Nel 1862 i binari di Porta Maggiore superarono le mura avvicinandosi al centro urbano attestandosi nell’area conosciuta come Piazza di Termini, attuale Piazza dei Cinquecento (Fig. 38). Il toponimo, legato alla stazione centrale di Roma, derivava dalla presenza delle imponenti rovine delle Terme di Diocleziano; per la sede della prima stazione furono utilizzate, provvisoriamente gli edifici delle antiche Botteghe di Farfa<sup>50</sup>. Risale al 1856 il progetto che posizionava la nuova stazione tra le Terme di Tito e il Colosseo (Fig. 39), mentre il 4 febbraio 1860, il duca Mario Massimo di Rignano ufficializzò la decisione di realizzare la nuova stazione centrale a Termini, occupando i terreni della Villa Montalto Peretti (Fig. 40 e Fig. 41) I lavori per la nuova stazione, basati sul progetto presentato da Salvatore Bianchi (1821-1884) (Fig. 42 e Fig. 43) furono avviati nel 1869, per concludersi nel 1874 a causa di difficoltà economiche e degli eventi bellici legati alla Presa di Roma con la Breccia di Porta Pia (Fig. 1).

L’abbattimento delle Botteghe di Farfa (Fig.44) avvenuto nel 1874, diede origine ad uno spazio tra la nuova stazione e le antiche Terme di Diocleziano, la piazza dei Cinquecento (Fig. 45) che, rispetto all’attuale, si sviluppava lunga e stretta, assai meno estesa dell’attuale. L’intervento rappresentò la prima sistemazione urbana nell’area dell’antica Piazza di Termini che, fino ad allora, aveva conservato un aspetto ancora marcatamente

---

<sup>50</sup> BOTTEGHE DI FARFA. Schiera di basse costruzioni sorte sotto il pontificato di Sisto V nel luogo dove il medesimo pontefice aveva voluto trasferire la fiera che tradizionalmente si svolgeva presso l’abbazia sabina e utilizzate inizialmente come botteghe per la lavorazione della seta - G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, Roma 1983, p. 22

campestre, caratterizzato da vigne, ville e rovine. La prima stazione si impose con la sua facciata misuratamente monumentale (Fig. 46); era costituita da due lunghi edifici paralleli, uno destinato agli arrivi e l'altro alle partenze, collegati tra loro da una grande copertura in ferro sovrastante il tratto terminale dei binari. In facciata un doppio ordine di colonne binate (tuscaniche in basso e ioniche in alto) era coronato da balaustre e fastigi in ordine corinzio, ispirati alla forma della cinquecentesca Porta Quirinale di Villa Montalto (Fig. 47 e Fig. 48). La realizzazione della stazione comportò degli scavi che interessarono il Monte della Giustizia, una piccola altura dalla quale, durante gli sbancamenti, gli scavi portarono alla luce anche il tratto di *agger serviano* (Fig. 49) che ancora oggi corre sul lato orientale della Piazza dei Cinquecento (Fig. 50).

L'area antistante la stazione, negli anni compresi tra il 1883 e il 1904 subì notevoli mutazioni: fu demolito l'antico palazzo di Termini della Villa Montalto Peretti (Fig. 40) e fu sostituito con il palazzo oggi sede del Museo Nazionale Romano (1883-1887).

Nel 1905 con l'unificazione della rete ferroviaria nazionale, la nuova stazione passò sotto la diretta gestione delle neo-costituite Ferrovie dello Stato. La facciata fu modificata e i nuovi coronamenti rettangolari, con timpano ad arco ribassato e le pensiline a protezione degli ingressi (Fig. 51), sostituirono i fastigi ispirati alle architetture della Villa Montalto; venne inoltre progettato un ampliamento che prevedeva nuovi padiglioni disposti in modo caotico fino ad occupare lo spazio disponibile e l'aumento dei binari che passarono da sei a venti per i treni passeggeri e fino a tredici per il traffico merci (Fig. 52 e Fig. 53).

### **2.1.2. La Stazione Termini e il Piano Regolatore Generale di Roma**

Nel Piano Regolatore Generale di Roma 1930, riguardo la nuova Stazione Termini, riprese le proposte elaborate nel decennio precedente che prevedeva l'arretramento dei binari fuori dalle mura urbane e la creazione al loro posto di un nuovo centro direzionale. La rassegna mensile *Capitolium*, nel numero di luglio-agosto del 1949, raccontava che, nell'arco di un venticinquennio, fu sempre viva l'attenzione per la nuova Stazione Termini con il susseguirsi di studi, di progetti e di notizie che hanno sempre alimentato la curiosità sull'esito finale della costruzione della nuova Stazione Termini di Roma. Curiosità che nasceva dal desiderio di vedere risolta l'incognita della nuova stazione che si voleva ora a nord, ora a sud a seconda delle esigenze della città in continuo sviluppo. I progetti di Gino Coppedè e di Filippo Ugolotti (Fig. 54), fin dal 1921 prevedevano l'arretramento della stazione principale da Termini a Porta Maggiore. Tra le proposte del

1924, quella di Marcello Piacentini reinterpreta l'idea degli architetti Coppedè e Ugolotti che avevano immaginato al posto della stazione, la *Grande via Sud Est*, un asse viario fiancheggiato da edifici pubblici e alberghi. Questa idea fu successivamente rielaborata insieme al Gruppo di Urbanisti Romani che presentarono un progetto rielaborato al Congresso della International Federation for Housing and Town Planning nel 1929.

Sistemato il contesto ferroviario di Roma, si pensò di conservare la stazione centrale a Termini, dotando però quest'ultima, di strutture edilizie adeguate; il vecchio edificio di Salvatore Bianchi era ormai in pericolo. I progetti di sostituzione o di radicale trasformazione del fabbricato viaggiatori cominciarono ad apparire dopo la revoca delle concessioni ferroviarie alle società private, dopo il 1905. Tra questi, il primo fu quello di Riccardo Bianchi che mirava ad accrescere soprattutto le disponibilità di locali per il pubblico e per gli uffici (Fig. 55). Nel 1924 i binari per accogliere i treni viaggiatori divennero venti, serviti da dieci marciapiedi con numerazione a destra e sinistra (Fig. 56) e, a partire da questo impianto anche altri progetti furono redatti tra cui quello di Roberto Narducci che prevedeva l'ulteriore aumento delle testate dei binari e la particolarità di una distribuzione a U invasa, per un buon tratto dell'area in essa compresa, dal muro Serviano. A spese dell'edificio esistente, il progetto prevedeva un nuovo corpo con la fronte coincidente con quella del vecchio anche se lungo quasi il doppio (Fig. 57); due corpi si sarebbero sviluppati lateralmente, l'uno lungo via Principe di Piemonte (attuale via Giolitti) e l'altro parallelo al fabbricato delle Poste in corso di costruzione su via Marsala. La proposta del professore Boccaletti, poco precedente al 1924, (Fig. 58) spostava le testate dei binari arretrandole di 185 metri. Mentre il nuovo edificio sarebbe rimasto compreso tra l'antico muro e la via Principe di Piemonte proprio sul lato di via Marsala si sarebbe elevato un fabbricato con pianta a U comprendente il fabbricato delle Poste e includenti l'aggere serviano. Ispirato all'architettura delle vicine Terme di Diocleziano era la proposta dell'ingegnere Ferruccio Businari avente la solita U che abbracciava il muro preesistente (Fig. 59). Risale agli anni venti una nuova soluzione che lasciava intatta la facciata e l'ala destra dell'edificio esistente e che demolendo l'ala sinistra, proseguiva la fronte in direzione perpendicolare al muro Serviano ricavandone maggiore spazio per i binari (Fig. 60). Questa proposta conservava le linee formali del Bianchi ma sostituiva il mattone all'intonaco e rimodellava in travertino le basi e i capitelli delle colonne e delle paraste e le cornici. Il fabbricato delle Poste chiudeva il lato sinistro esternamente; internamente invece, il muro preesistente avrebbe fatto da scenografia della stazione.

Fu sempre Ferruccio Businari l'autore di una nuova e, per quel tempo, insolita soluzione con una pianta compatta e con linea frontale arcuata. L'idea è espressa da uno schizzo che lascia intravedere una U zoppa che spezzava in due il muro Serviano racchiudendone il tratto maggiore all'interno della stazione stessa (Fig. 61). Al posto delle tettoie e delle pensiline metalliche si pensò a delle pensiline in cemento armato, snelle e eleganti create dagli architetti Businari e Mazzoni in collaborazione dell'ingegnere Giovanni Polonsi del tipo riscontrabili nelle stazioni di Siena e di Trento. Un grandioso corpo vetrato per le partenze, aggiunto al fabbricato pontificio, è l'idea prevista da un nuovo progetto degli anni trenta (Fig. 62) secondo il quale il vecchio edificio sarebbe stato modificato con l'eliminazione della rientranza dell'orologio e con la sopraelevazione del corpo centrale. Un porticato con pensilina e una ripartizione di finestroni centrali caratterizzarono l'idea di questo progetto sul lato di via Principe di Piemonte.

Abbandonata l'idea della stazione sotterranea prevista dal Piano Regolatore del 1931, perché considerata un «*progetto faraonico!*»<sup>51</sup>, si fece strada l'idea di sacrificare il vecchio fabbricato, arretrandosi con il nuovo in modo da liberarsi da «*quell'impiccio*» che era il Muro Serviano per poi regalarlo alla città. L'obiettivo era costruire, nei lati, quanto necessario per realizzare una stazione moderna" sulle aree già occupate dai servizi merci, da un lato, e di trazione dall'altro.

### **2.1.3. Il progetto di Angiolo Mazzoni**

Il Piano Regolatore di Roma del 1931, come già descritto, prevedeva due stazioni, l'una a nord (la Stazione Flaminia nella piana dei Parioli, zona occupata oggi dal Villaggio Olimpico), l'altra a sud (la Stazione Casilina all'altezza del bivio ferroviario del Mandrione) e la creazione di un'altra sotterranea nella stessa località di quella attuale. La mancanza dei capitali necessari allo spostamento della stazione fuori le mura impedirono l'attuazione delle direttive del piano che furono definitivamente abbandonate nel 1936 con il successo della candidatura di Roma come sede dell'Esposizione Universale del 1942. E' del 1937 la decisione finale che portava alla conservazione e all'ampliamento della Stazione Termini esistente. L'avvicinarsi della data stabilita per l'Esposizione Universale aveva determinato un nuovo orientamento dei problemi urbanistici della capitale anche al fine di assecondare l'impulso che si cercava di imprimere alle

---

<sup>51</sup> G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *op. cit.*, p. 239.



comunicazioni e alle costruzioni verso il nuovo quartiere dell'E42 e verso il mare. La sede della nuova stazione costituì il nuovo centro da cui sarebbero partite nuove vie di comunicazione e un nuovo sviluppo edilizio. Inoltre, la “terza Roma” aveva bisogno di una struttura che accogliesse i visitatori in un ambiente adeguato all’immagine monumentale che il regime voleva esaltare.

Il progetto del nuovo fabbricato viaggiatori fu assegnato all’architetto Angiolo Mazzoni Capo della Sezione Architettura del Servizio Lavori delle F.S e fu approvato nel 1938 con l’arretramento del fronte di oltre 200 metri rispetto al vecchio fabbricato (Fig. 63). I Dirigenti al Consiglio d’Amministrazione di allora, dopo aver segnalato le deficienze della vecchia stazione e le difficoltà di realizzazione della sistemazione definitiva del Piano Regolatore Generale di Roma del 1931, avvertivano testualmente: «*Ma intanto gli eventi precipitano, il traffico seguita ad aumentare, la conquista dell’Etiopia dà all’Italia l’Impero, l’esposizione mondiale si avvicina, non è più possibile procrastinare una sistemazione degli impianti ferroviari, per cui il Duce indica la soluzione da prescegliere e ordina una pronta realizzazione dando il primo colpo di piccone alle demolizioni il 16 febbraio 1930*»<sup>52</sup> (Fig. 64). La nuova stazione su Piazza dei Cinquecento avrebbe avuto un’unica galleria di testa con un porticato antistante (Fig. 65) per le carrozze che avrebbe permesso, dalla piazza, una visione dei treni dando al viaggiatore la sensazione di scendere direttamente nel cuore dell’Urbe circondato da grandiosi avanzi della Roma Imperiale. Si prevedeva che l’importanza dello scenario avrebbe dovuto creare una durevole impressione di prestigio e grandezza tanto da creare, un atrio monumentale diversamente da ciò che le altre stazioni prevedevano nel corpo frontale in cui una vasta sala d’ingresso, adibita a biglietteria, costituiva il centro a cui convergevano e a cui erano subordinate tutte le altre parti dell’edificio. Il progetto di Angiolo Mazzoni, prevedeva la distribuzione di tutti i vari servizi sui corpi laterali: il corpo su via Giolitti (Fig. 66) ospitava vasti saloni destinati a conferenze, a biblioteca, a ristorante di lusso, a banchetti, a danze e di questi saloni, a parte la sala conferenze e la biblioteca il resto rimase a rustico. In altri fabbricati su via Giolitti furono installati altri vari servizi di stazione come quelli per i dirigenti e il telegrafo. L’ala su via Marsala (Fig. 67), invece, nel primo fabbricato ospitava la Milizia ferroviaria; a seguire vi era un padiglione di rappresentanza e un lunghissimo fabbricato in gran parte riservato alle Poste, sia nei piani in elevazione che in quelli sotterranei. La porzione di testa della stazione fu demolita successivamente alla realizzazione delle ali laterali su via Giolitti e

---

<sup>52</sup> GOVERNATORATO DI ROMA, *op. cit.*, pp. 16-17.

via Marsala (Fig. 68 e Fig. 69); le parti degli edifici circostanti sarebbero state demolite secondo la pianta della stazione mazzoniana (Fig. 70).

La vecchia stazione, dunque, non era più adatta a rispondere alle esigenze dei cambiamenti sociali in atto e pertanto andava ampliata, anche pagando il prezzo della perdita totale della preesistente stazione del Bianchi. Ciò evidenzia quanto l'aspetto funzionale ha prevalso su altri fattori che forse, oggi, avrebbero impedito o almeno limitato la distruzione della vecchia stazione.

#### **2.1.4. La Testata della nuova Stazione Termini.**

Come è stato precedentemente descritto, nel 1938, sulla base di un programma di riordino dei servizi ferroviari di Roma, l'Amministrazione delle Ferrovie dello Stato iniziarono i lavori per la costruzione di un nuovo fabbricato viaggiatori presso la Stazione di Roma Termini, in "sostituzione" di quello allora esistente, «*non ritenuto più efficiente agli accresciuti bisogni di esercizio ferroviario*»<sup>53</sup>.

Non si prevedeva, in quegli anni, che la Stazione Termini, costruita in aperta campagna (la Villa Montalto, confinava con vigne e orti), sarebbe stata imprigionata in breve tempo dai nuovi popolosi quartieri (Fig. 71). Sin dall'inizio non si ebbe la percezione dello sviluppo della città in questo settore tanto che non si provvide ad affrontare subito i problemi attraverso il Piano Regolatore senza farsi sorprendere dall'iniziativa privata, sviluppatasi anche a seguito della febbrile attività edilizia degli adiacenti quartieri dell'Esquilino e del Macao. Il tutto rese ancor più difficile controllare la situazione e trovare soluzioni più convenienti in futuro. La Stazione Termini rimase per molti anni quella concepita all'epoca papale fino a quando l'aumento di popolazione e l'incremento dei traffici ferroviari non imposero un maggior numero di impianti che pian piano si estesero sul lato sinistro del vecchio fabbricato, nel largo tratto di terreno rimasto libero da costruzioni, forse per rispetto ai ruderi delle mura Serviane.

Già nel 1949 si denunciava la presenza di uno spazio, antistante la stazione, privo di una definitiva e chiara soluzione, pulita e organica nell'insieme del contesto urbano.

Abbandonato il progetto Mazzoni, attuato soltanto per i due lati lunghi della stazione, l'uno con il fronte su via Marsala e l'altro su via Giolitti (Fig. 66 e Fig. 67), era rimasto insoluto il grave problema del fabbricato centrale per i viaggiatori, interrotto a causa della guerra. Il vecchio progetto non teneva conto delle conseguenze derivanti dalla sua

---

<sup>53</sup> C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini* in «La nuova stazione di Roma Termini delle Ferrovie Italiane dello Stato», Roma 1951, pp. 52-55

attuazione rispetto a Piazza dei Cinquecento che sarebbe risultata più ampia rispetto agli antichi limiti con l'arretramento previsto, di oltre 200 metri, del fronte dell'edificio esistente (Fig. 72).

La Stazione Termini rappresentò il progetto con il quale si cercò di «*prendere una strada diversa da quella antica*»<sup>54</sup>, pur riconoscendo in questa scelta un grave azzardo, per affrontare il quale fu pur necessaria una buona dose di coraggio. Il superamento di ogni incertezza giunse grazie al concorso indetto proprio per risolvere la questione; sulla stampa cittadina ebbe vasta risonanza l'esito del concorso che portava con sé «*nuovi studi e nuove idee*» per risolvere un problema così delicato di tecnica costruttiva. Il nuovo progetto avrebbe dovuto rispondere principalmente a criteri di funzionalità, propri della tecnica ferroviaria; al contempo, però, ci si augurò che l'opera che sarebbe stata realmente realizzata apparisse conforme alle aspettative e che dicesse una «*parola nuova*» nel difficile ambiente di Roma.

Tracciati gli allineamenti degli edifici secondo il vecchio progetto, nulla di diverso si poteva compiere sulla estensione longitudinale della stazione. Tuttavia, nei limiti del possibile, si portò in avanti, il fabbricato di testa rispetto ai due laterali, già costruiti, consentendo in questo modo di prolungare i binari di altri 50 metri e di ridurre notevolmente lo spazio libero della grande piazza antistante (Fig. 73). La cronaca del tempo, attribuì alla piazza antistante la nuova stazione un ruolo rilevante: lo spazio, vastissimo che fosse, venne ritenuto «*troppo ristretto per contenere tanta copia di gente e di mezzi*»<sup>55</sup>, sicché, al fine di dare al traffico un ritmo composto e ordinato, nacque naturale il desiderio di attuare una razionale sistemazione dell'intera zona, compito, questo, delegato al comune della città.

In quegli anni, dunque, fu precisata l'importanza di volgere l'attenzione anche sulla piazza antistante la nuova stazione; di fronte al nuovo edificio *tengono il posto d'onore le Terme di Diocleziano e Mura Serviane, che presentavano una nota assai pittoresca; masse vive di verde fanno da guida al passeggero per avviarlo verso l'Esedra e formano uno schermo intorno ai ruderi monumentali delle Terme, che in tal modo sono separati dalla pulsante vita della piazza*<sup>56</sup>.

Tali affermazioni, evidenziano quanto fosse già molto sentito il problema del rapporto tra ciò che era prima della nuova costruzione ferroviaria e ciò che sarebbe stato dopo: le

---

<sup>54</sup> N. CIAMPI, *Intorno alla nuova Stazione di Termini*, in «Capitolium», Rassegna mensile del Comune di Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche, Roma anno XXIV, n. 7-8 luglio-agosto 1949, p. 149

<sup>55</sup> N. CIAMPI, *op. cit.*, p. 146

<sup>56</sup> Ivi, pp. 152-153

rilevanti parti storiche della città, le Terme di Diocleziano, le Mura Serviane, l'assetto urbano e la presenza del verde, inteso come filtro tra la storia e la vita della città.

Nello studio della sistemazione della piazza il comune aveva previsto una estesa zona a giardino per dare un carattere alla piazza così vasta, senza l'appoggio di edifici laterali di notevole mole. Secondo Nello Ciampi, pur riconoscendo che le piante potranno un accento atto a nobilitare la località, con grandi varietà di linee e colori, *«occorrerà sempre contare su qualche cosa di nuovo, per formare le opportune quinte della piazza e per dare a questo l'aspetto scenografico desiderato»*<sup>57</sup>. Egli non esitava nell'affermare che l'idea originalmente esposta da Giuseppe Zucca, della *«creazione di una torre leggera, lucente, vertiginosamente alta, in un angolo della piazza, atta a contrastare con il suo slancio verticale la orizzontalità del nuovo fabbricato viaggiatori»*<sup>58</sup>, aveva stimolato altre idee legate alla torre. *«Ci vuole una torre!»* diceva Zucca nel suo scritto sul «Giornale d'Italia». Secondo Ciampi, c'era bisogno di qualche cosa di più completo, *«che dalle linee della torre tragga origine, ma che costituisca un armonico insieme per vasto raggio e crei le solenni quinte di questo grandioso scenario»*<sup>59</sup>. Come si evince dal brano, è viva la volontà e il desiderio di *“creare un nuovo”* che viene visto in un quadro unitario che *«si presenta per prospettive e linee ben diverso da quello offerto attualmente dai fabbricati adiacenti a Termini»*<sup>60</sup>. Egli propone nuovi edifici dalle linee ardite che ben armonizzerebbero con quello della stazione (Fig. 74), che *«apparisce spaesato, così nudo e bianco com'è, in mezzo alle più modeste espressioni architettoniche del secolo scorso che Roma possa contare»*. Sempre secondo Ciampi, *«il sapore del nuovo, la facilità delle comunicazioni, il comodo afflusso di viaggiatori e di uomini di affari avrebbero creato un nuovo centro cittadino assai ambito dalle aziende alberghiere, dagli uffici di turismo, dalle banche, dalle grandi industrie»*<sup>61</sup>.

Nel 1945, finita la guerra, della nuova stazione erano state ultimate le ali su via Giolitti e via Marsala, mentre il fabbricato frontale era ancora da costruire (Fig. 75).

Nel diverso clima del dopoguerra si sentì il bisogno di riesaminare la questione della testata della stazione Termini

, sia dal punto di vista della funzionalità, sia dal punto di vista economico ma anche per ricercare la *«migliore soluzione architettonica»*<sup>62</sup>.

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 155

<sup>58</sup> *Ibidem.*

<sup>59</sup> N. CIAMPI, *op. cit.*, p. 155

<sup>60</sup> *Ibidem.*

<sup>61</sup> C.I.F.I., *Op. Cit.*, p. 13-15

<sup>62</sup> Ivi, p. 19

Diversamente da quanto si potrebbe immaginare, gli aspetti funzionali ed economici non erano gli unici presi in considerazione nelle scelte progettuali della nuova testata; è importante sottolineare quanto anche le scelte architettoniche divennero un aspetto rilevante nella definizione del progetto finale.

La complessità del problema che si presentava difficile e delicato, nel 1946 portò alla nomina di una Commissione di Studio composta da diversi autorevoli personaggi, tra i quali anche il Prof. Arch. Luigi Piccinato e il Prof. Arch. Guglielmo De Angelis d'Ossat (1907-1992, che in una riunione del 10 gennaio 1947, prese in esame la necessità di «*bandire un pubblico concorso*» per il progetto del fabbricato frontale proponendone lo schema.

La distribuzione del fabbricato ferroviario della stazione Termini prevista dal progetto del 1938 si portava dietro una serie di inconvenienti che si cercò di superare proprio con il progetto del corpo frontale.

L'area su cui sorgeva la stazione non era considerata tra quelle più adatte poiché, la presenza delle mura Aureliane, della Porta di San Lorenzo, delle mura di Servio Tullio, della Chiesa di Santa Bibiana e del Tempio di Minerva Medica (Fig. 76), ne *impedivano ogni ampliamento*. Inoltre, l'elevata quota della zona rendeva il servizio difficile, visto che l'area dell'Esquilino, dopo il Gianicolo, era uno dei punti più alti di Roma, situato a quota 59 metri s.l.m. (Fig. 77); nel progetto mazzoniano, tali preesistenze non furono viste come impedimenti (Fig. 78, Fig. 79 e Fig. 80). La vasta area in testa alla stazione, secondo il progetto del 1938, avrebbe dovuto essere occupata dal monumentale porticato frontale (Fig. 65) e rimanere vuota, fu più razionalmente utilizzata.

Le necessità funzionali e distributive furono il punto di partenza per la realizzazione della nuova testata della stazione Termini; non furono trascurate, però, le problematiche derivanti anche dalle limitazioni prodotte dal costruito preesistente “*antico*” e “*più recente*”. Tali aspetti, spesso poco menzionati, rappresentano elementi di un insieme complesso quale è il progetto sulla preesistenza che, anche dopo il recente periodo degli sventramenti e demolizioni a favore di scenari monumentali, preferiva tener conto dell'esistente in cui il nuovo andava articolato adeguatamente senza distruggere l'esistente.

Uno degli aspetti importanti nella realizzazione del nuovo progetto di testa della stazione fu quello architettonico. Infatti, uno dei quesiti rilevanti fu «*se l'edificio di una stazione, sia pure per Roma, debba soprattutto costituire un'opera monumentale, anche a scapito della funzionalità, oppure se l'effetto di grandiosità non possa essere ottenuto anche con*

*un edificio rispondente alle esigenze pratiche inerenti alla sua destinazione; se il progetto 1938, che si ispira a schemi classicheggianti, possa considerarsi espressione dell'architettura del nostro tempo; se infine il progetto stesso fosse realmente bene ambientato nella vastissima piazza progettata davanti alla stazione»<sup>63</sup>.*

L'insieme di tutti questi quesiti, indusse l'Amministrazione ad accettare la proposta della Commissione di Studio di chiamare in gara tutti gli ingegneri ed architetti italiani per trovare fra essi gli uomini più adatti a concretizzare un progetto che rispondesse alle nuove esigenze a cui doveva far fronte l'antica stazione e per risolvere le diverse problematiche emerse. La Commissione di Studio avanzò le sue proposte redatte nel luglio del 1946 e accolte dal Ministero dei Trasporti in carica; tanto che, nel febbraio 1947, fu pubblicato il «*Bando-Concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova Stazione di Roma Termini*»<sup>64</sup>. La Commissione Giudicatrice dei progetti concorrenti, fu composta dal Ministro in carica che, anziché scegliere i vari componenti, invitò i maggiori Enti interessati a designare i propri rappresentanti; fu inoltre evitato che i Funzionari delle F.S si trovassero in maggioranza nella Commissione.

Sui 40 progetti presentati, la Commissione si orientò su una valutazione di diversi requisiti dei progetti, tra i quali quelli architettonici connessi a quelli funzionali, economici e costruttivi ma anche «*l'armonia con le parti già costruite e con l'ambiente circostante*»; il progetto avrebbe dovuto anche «*affermare la più completa indipendenza dell'architettura da costruzioni stilistiche superate ed inattuali*»<sup>65</sup>.

Il criterio intelligentemente moderno rilevato dalla Commissione Giudicatrice, e la negazione della *tendenza al monumentale* raccontano la volontà di cambiamento nella lettura del primo importante ed impegnativo progetto del dopoguerra. È importante evidenziare quanto fu rivolta l'attenzione al rapporto tra il nuovo e le parti costruite con l'ambiente circostante, sulle quali fu richiamata lì attenzione già nel bando di concorso.

Il rapporto con l'esistente costituiva uno dei punti importanti già previsti dal Ministero dei Trasporti negli «*Studi per la sistemazione della parte frontale del fabbricato viaggiatori*». Tra le «*necessità urbanistiche*», veniva richiesto di «*Dare al corpo frontale del fabbricato una migliore ubicazione*», tale da consentire la maggiore possibile libertà di movimento per il traffico urbano tenendo conto dell'ostacolo alla viabilità costituito dalla presenza dell'*aggere*. Sempre sulla presenza dell'*aggere* tra i «*criteri*

---

<sup>63</sup> C.I.F.I. *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 52-57.

<sup>65</sup> C.I.F.I. *Op. Cit.*, p. 58.

*architettonici*» ed estetici veniva richiesto di «*Dare alla piazza della stazione ed all'insieme dei fabbricati una sistemazione tale che armonizzi con la presenza dell'aggere di Servio Tullio* (Fig. 49 e Fig. 50) *che si ritiene non si possa toccare*». La presenza dell'*aggere* doveva essere sfruttata a scopo decorativo attraverso l'avanzamento del corpo di fabbrica costituente la fronte della stazione verso Piazza dei Cinquecento, lasciandolo libero alla sinistra dell'osservatore che guarda la facciata. Secondo la proposta, occorreva dare alla parte architettonica una «*soluzione intonata alla vastità dell'ambiente*»<sup>66</sup>.

### **La Testata della nuova Stazione Termini: i progetti vincitori.**

La Commissione Giudicatrice, giunse unanime alla determinazione della graduatoria di merito, dichiarando vincitori *ex equo* i progetti «*Servio Tullio prende il treno*» (Fig. 82, Fig. 82 e Fig. 83) redatto dall'ingegnere Leo Calini e dall'architetto Eugenio Montuori(1907-1982) e il progetto «*Y = 0,005*» (Fig. 84, Fig. 85 e Fig. 86) degli architetti Massimo Castellazzi, Vasco Fadigati, Annibale Vitellozzi e l'ingegnere Achille Pintonello.

Il progetto vincitore *Servio Tullio prende il treno* fu considerato un progetto che riuscì a ricercare idee, motivi ed espedienti interessanti per conciliare le necessità e le richieste del bando relativamente a compiti funzionali e pratici, senza perdere le caratteristiche di un edificio pubblico e intonandosi con le monumentali ali già costruite con il progetto mazzoniano. L'altezza del fronte fu contenuta abbassando di 5 metri la nuova fabbrica rispetto alle ali laterali e fu quasi dimezzata dall'avanzamento del corpo centrale dell'atrio, per l'esistenza dell'*aggere* di Servio Tullio e dalla creazione di un fabbricato adibito a ristorante.

Il secondo progetto vincitore *ex-equo*, prevedeva una galleria di testa proporzionata in altezza alla vastità delle sue dimensioni planimetriche assolute. Architettonicamente, sul lato verso i binari manteneva quella continuità di pieni e di vuoti risultante nell'ultimo tratto delle ali laterali esistenti, alle quali il nuovo progetto si sarebbe intimamente collegato. La copertura dello spazio degli ingressi, era caratterizzata da una volta parabolica con strutture portanti longitudinali; la forma era dettata da esigenze strutturali ma anche da scelte compositive, al fine di dare una armonica visione prospettica dell'ingresso, da qualsiasi punto di vista essa venisse osservata.

---

<sup>66</sup> Ivi, pp. 49-50.

### **2.1.5. La Testata della nuova Stazione Termini: il progetto prescelto.**

Rispetto al progetto del 1938 i due progetti vincitori per la nuova Testata della Stazione Termini, furono considerati meno costosi delle possibili varianti che si sarebbero dovute apportare al progetto mazzoniano per rendere possibile lo spostamento di tutto il corpo di fabbrica frontale verso Piazza dei Cinquecento in conseguenza dell'allungamento dei binari.

Visto l'esito del concorso e sentito il Consiglio di Amministrazione delle F.S, il Ministero dei Trasporti, il 19 Novembre 1947, stabilì di affidare la compilazione del progetto definitivo per il completamento della Stazione di Roma Termini agli autori dei due progetti vincitori *ex equo*, dando nel contempo mandato alla Commissione Giudicatrice del Concorso di assistere i progettisti nei loro studi.

Il progetto per il nuovo fabbricato frontale della Stazione di Roma Termini, produsse non poche difficoltà ai progettisti incaricati che, seppero comunque anche liberarsi da ogni influenza dei progetti proposti durante il concorso del 1947. Nel Settembre 1948, così veniva descritto l'approccio al nuovo progetto: «*mutate le condizioni politiche ma più che altro mutato lo spirito dei tempi, si sentì il bisogno di abbandonare il carattere eccessivamente monumentale a vantaggio di un sentire più umano e più proprio, pur conservando il carattere civile e nobile di un pubblico edificio*»<sup>67</sup>.

Ragioni tecniche, funzionali ed economiche di un tale cambiamento derivarono da necessità pratiche, che obbligarono a cambiare totalmente la parte antistante del grande fabbricato. Abbandonati i due progetti di massima presentati al concorso gli autori conservarono l'impostazione e migliorarono i motivi e gli spunti più pregevoli, lavorando ancora per molti altri mesi.

L'importanza che assunsero l'aggere di Servio Tullio nella zona antistante il nuovo fabbricato rappresentò ancora una volta motivo di spunti progettuali sia in pianta che in alzato. Il cambiamento delle posizioni politiche non mutò il rapporto con la preesistenza delle antiche mura situate a pochi metri dal colonnato del vecchio progetto.

Il complesso edilizio progettato fu costituito da un insieme di corpi di fabbrica composti tra di loro a seconda della forma e del loro volume ottenendo un risultato architettonico e urbanistico che all'epoca fu considerato «*fuori dal comune*» (Fig. 87). Tale affermazione permette di comprendere quanto il progetto venisse osservato e interpretato dai contemporanei, nei suoi caratteri di novità e di modernità (Fig. 88). L'equilibrio tra i

---

<sup>67</sup> C.I.F.I. *Op. Cit.*, p. 62.



nuovi volumi, le ali esistenti (Fig. 89) l'ambiente circostante, la forma, l'altezza e il colore, fu la prima ricerca essenziale dei progettisti. Il rapporto tra vuoti e pieni, la posizione e la forma delle aperture da inserire in questi volumi, fu la seconda ricerca nello sviluppo del progetto. Le aperture adottate costituirono una profonda solcatura o bugnatura lungo tutta la facciata principale, risolvendo le necessità funzionali degli uffici ma anche il carattere estetico dell'edificio. Data la loro proporzione e la loro ritmica spartitura, la solcatura alleggeriva e faceva vibrare al massimo la grande parete muraria che, con la fitta tessitura delle lastre di travertino di rivestimento, bugiardate e battentate, non appariva come un muro senza forma e priva di interesse architettonico, ma chiudeva la piazza con una «*parete ricca di movimento e di vita*». Il risultato estetico, in una zona di rilevante interesse archeologico, destinata ad assolvere compiti di rappresentanza e di decoro, spinse i progettisti verso la ricerca più originale di idee e motivi atti a conciliare condizioni spesso contrastanti, dando vita ad una costruzione che fu riconosciuta «*nobile e importante*».

Urbanisticamente i progettisti impegnarono particolare cura nel valorizzare al massimo la presenza dei ruderi dell'*aggere* serviano (Fig. 90 e Fig. 91) anche attraverso la curva della copertura dell'atrio (Fig. 92 e Fig. 93) che, in questo caso, accompagna e idealmente racchiude la forma e l'andamento delle mura che costituirono, un motivo di alto interesse artistico e storico (Fig. 94 e Fig. 95). «*I fianchi del fabbricato sono stati risolti invece evitando stridori e contrasti con le ali esistenti*»<sup>68</sup> (Fig. 96). Ampie aperture vetrate denunciano il carattere della stazione, evidente anche dallo slancio accogliente delle linee orizzontali, dai volumi incombenti su toni scuri pronunciati, dall'impressione di solidità dei materiali impiegati (Fig. 97 e Fig. 98).

Da quanto riportato si evince che il progetto ricercava un intervento organico in tutte le sue parti e da diversi punti di vista: da quello architettonico a quello urbanistico, da quello funzionale a quello economico; il nuovo intervento avrebbe dovuto costituire un anello di congiunzione tra le ali esistenti della vecchia fabbrica, le antiche mura serviane e il contesto urbano delle vie laterali, oltreché della piazza antistante. Il tutto doveva rappresentare un sentire nuovo, più umano: diremmo oggi “contemporaneo”.

*«Il desiderio di fare cosa organica e moderna, sia all'esterno che all'interno del fabbricato, è sempre stato unito ad una visione semplice, sincera e funzionale delle forme, con un sentimento che ha ritrovato identica risonanza e fusione nell'animo di tutti i progettisti, i quali (...) parlano lo stesso linguaggio di sana modernità libera da*

---

<sup>68</sup> C.I.F.I., Op. Cit., p. 62.

*preconcetti*»<sup>69</sup>. L'architettura doveva trovare la sua espressione per mezzo del tipo e del dimensionamento delle strutture e che le strutture dovevano prendere significato e forma attraverso l'intuizione architettonica. Prospetti e piante «*furono studiate con libertà di visione per fare opera del tempo nostro*», ma con evidente semplicità classica di espressione e «*senza inutili stravaganze*»<sup>70</sup>.

Tra i materiali utilizzati furono considerati “*i più degni di un pubblico edificio*” il travertino classico romano, i graniti rosa pallido e bianco e quasi la totalità furono quelli già approvvigionati per il vecchio progetto. Anche le variazioni di colore all'interno furono lievi e contenute in una intonazione chiara e calda per evitare contrasti violenti. La galleria di testa fu coperta con un'ossatura in metallo evidentemente denunciato all'esterno; il metallo impiegato avrebbe dato una grande impressione di leggerezza costituendo un passaggio tra la pietrosa massa del corpo centrale e le strutture più utilitarie e leggere a contatto dei treni.

#### **2.1.6. Il rapporto con la preesistenza**

Già dalle direttive del bando di concorso del 1947 risultava che la Testata della Stazione di Roma Termini doveva rapportarsi a due tipi di preesistenze architettoniche rilevanti: le ali della vecchia stazione di Angiolo Mazzoni e il rudere dell' *aggere serviano*. L'articolo 5 del bando citava testualmente: “*Tutte le parti della stazione già costruite o, comunque, colorate con tinta neutra sulla planimetria (allegato n. 1) non dovranno subire alcuna modificazione, dato che la diversa sistemazione e utilizzazione dei locali, che si renderanno disponibili nelle due ali del fabbricato, sarà studiata a cura diretta dell'Amministrazione Ferroviaria.*

*Il nuovo corpo frontale su piazza dei Cinquecento dovrà avere forma tale che i resti della Mura Serviane risultino completamente in vista e liberi da qualsiasi costruzione.*

*Il concorrente dovrà tener conto, nello studio del prospetto interno del nuovo corpo frontale, della struttura delle pensiline di copertura dei marciapiedi del piazzale della stazione, nonché della forma e struttura delle due ali laterali già costruite.*

*Nello studio del progetto si dovrà tener presente altresì la opportunità di utilizzare in tutto o in parte i materiali già approvvigionati e che sono indicati nell'allegato n. 7. Ciò non costituisce però un vincolo assoluto per il progettista, ma una semplice*

---

<sup>69</sup> Ivi, p. 64.

<sup>70</sup> *Ibidem.*

*raccomandazione, che egli dovrà tener presente nei limiti del possibile e senza sacrificare la migliore soluzione del problema*<sup>71</sup>.

Varie furono le possibilità da impiegare per risolvere in maniera esteticamente e funzionalmente corretta il problema della creazione di cinque piani per uffici lungo tutto il fronte della nuova stazione. La larghezza minima ammessa della galleria di testa era di 20 metri ma la presenza dell'*agger Servianus*, condusse a fissare in 10,50 metri la misura finale del corpo centrale. La misura fissata portò alla sistemazione degli ambienti su un corpo di fabbrica doppio composto da ufficio e corridoio (Fig. 99), visto che la migliore lunghezza degli uffici per l'utilizzo di due tavoli in profondità fu di 6 metri (Fig. 100). Esteticamente, «*la sottigliezza del corpo di fabbrica, rientrava anche nel modo e nel gusto architettonico dell'epoca*», se si considerano esempi come l'edificio dell'O.N.U., l'Unité d'Habitation di Marsiglia di Le Corbusier, ecc. (Fig. 101).

I progettisti, riconobbero e confermarono l'importanza di conservare, di inquadrare e di mettere in evidenza l'*aggere serviano*, che definirono «*imponente nella sua massa ed onusto di significato storico*». La presenza dell'*aggere* obbligò i progettisti ad una soluzione asimmetrica del grande complesso; all'asimmetria fu però riconosciuta anche una logica conseguenza del concetto funzionale: ingressi ed uscite al centro, biglietteria unica accanto agli ingressi (Fig. 102). Immediatamente a destra dell'*aggere* e coincidendo con l'asse della stazione, furono collocati ingressi ed uscite per l'estensione di 56 metri. Anche la forma della copertura dell'atrio e della pensilina, nasceva da esigenze di tipo strutturali e dalle necessità funzionali e spaziali riuscendo al contempo però, ad inquadrare il muro romano, visibile attraverso ampie vetrate dall'atrio e dagli ingressi (Fig. 103 e Fig. 104). Anche il ristorante, a sinistra dell'*aggere*, fu caratterizzato dal muro, dal verde dei prati e dalle alberature.

Come si evince dalle richieste del bando vi sono punti fermi, vincolati come le preesistenze e “*raccomandazioni*” che non vincolano le scelte per una migliore soluzione. E'interessante osservare come sia richiesto un approccio al progetto rispettando altri punti importanti che non sono solo quelli economici e funzionali ma anche quelli di tipo relazionale con l'esistente. I progettisti, su alcuni temi, prendono spunto dall'esistente per definire alcuni punti bene definiti e di riferimento del proprio progetto. L'esempio della nuova Testata della Stazione di Roma Termini mette in evidenza come, anche in un progetto complesso, la preesistenza non è un limite, ma può essere interpretato come un punto di partenza della progettazione del nuovo.

---

<sup>71</sup> C.I.F.I. *Op. Cit.*, pp. 54-55.

E' evidente che il rapporto del nuovo con la preesistenza è frutto anche dell' influenza del tempo in cui esso viene realizzato e degli sviluppi dell'architettura nel tempo e in luoghi diversi, producendo una mescolanza dei linguaggi e delle forme, dei materiali e del disegno dell'architettura di tempi, epoche e luoghi diversi cercando comunque sempre un dialogo tra le parti. Tale dialogo in apparenza non sembra esistere ma, approfondendo lo studio, ci si accorge che esiste un confronto con il passato, con il presente di luoghi diversi, con le preesistenze del luogo in cui si interviene e con gli sviluppi contemporanei della ricerca architettonica.

In conclusione di questo esempio trattato della nuova Testata della Stazione di Roma Termini, è interessante riportare testualmente il brano di Nello Ciampi riguardante anche il rapporto tra il nuovo e il moderno nella realizzazione di altre nuove stazioni in quegli anni: *«All'inizio della loro vita, altre stazioni come quella di Milano e quella di Firenze hanno provocato passionate discussioni; eppure, pian piano, esse sono andate ambientandosi nonostante per quella di Firenze le linee architettoniche, pur assai pregevoli, sembrassero in contrasto con i monumenti circostanti (Fig. 105). Il connubio tra l'antico e il moderno, nell'armoniosa Firenze, è stato ormai accolto favorevolmente, sicché il suo esempio può invocarsi anche per altre soluzioni che per ora appaiono ardite e che forse, osservate dal giusto punto di vista, potranno anche essere ospitate senza aperta ostilità»*<sup>72</sup>.

Nei primi mesi del 1950, sempre sulla rivista *Capitolium*, lo stesso Nello Ciampi riconosceva il completamento della facciata con il profilo della sua *«eccezionale e strana pensilina»*, con il suo bianco rivestimento di pietra, anche se ancora difficile da ambientare bene, nelle linee e nel volume, nel grande spazio antistante ancora sconvolto dai lavori di sistemazione. Confermando una sua idea già precedentemente espressa, Ciampi riteneva opportuno costruire *«adatte quinte sui fianchi della nuova facciata, con alti e imponenti edifici»*<sup>73</sup> a completamento dell'opera. Con i suoi scritti egli riteneva opportuno richiamare l'attenzione di *« quanti dedicano a Roma intelletto e lavoro »* considerando la questione di Termini di così vitale importanza da ospitare le proposte più varie. A tale richiesta, giunse lo scritto di Marcello Piacentini con il quale l'architetto accennava ad una sua idea di sistemazione della piazza. La Stazione Termini, in fase di ultimazione, si preparava ad una prima ed importante prova data dal Giubileo del 1950. L'evento avrebbe permesso di individuare la manchevolezze della nuova struttura in

---

<sup>72</sup> N. CIAMPI, *op. cit.*, pp. 149, 150.

<sup>73</sup> Ivi, p. 10.

maniera tale da trarne un utile giudizio di «*coloro che, nuovi dell'ambiente e spogli di preconcetti, sono in grado di esprimere con sincerità la propria soddisfazione o delusione*»<sup>74</sup>.

Il riconoscimento dei buoni esiti o dei possibili errori, invitavano a riconoscere la possibilità di intervenire nuovamente per migliorare ulteriormente le qualità del progetto realizzato. La concretezza di questo scritto è individuabile nell'umiltà, se vogliamo, di chi voleva riconoscere nelle scelte fatte non un'opera perfetta e conclusa ma, un'opera sempre pronta ad accogliere le nuove idee migliorative.

L'Anno Santo avrebbe potuto incentivare lo sviluppo della città, non solo nel campo dell'ospitalità turistica ma anche nel campo edilizio e «*del miglioramento estetico*». Le esigenze estetiche e artistiche vennero considerate al pari dei bisogni contingenti della città, tanto da costituire oggetto di accorte riflessioni e di attenti studi. Uscendo dalla povertà ereditata dalla guerra, si considerò l'anno Santo il banco di prova di ciò che era stato già fatto e «*la pedana di lancio per quanto resta da fare*»; vi era il proposito di dedicare tutti i propri sforzi per realizzare opere adatte a Roma, completando quelle numerose già iniziate e «*dando mano alle nuove che l'esperienza e insieme la fantasia ci potrà suggerire*»<sup>75</sup>. Lo spirito di rinnovamento era già in atto, dunque, e senza porre limiti alla fantasia per dare vita al «*nuovo*». Si raccontava di quanto si stava compiendo con il «*ripristino*», definito già a buon punto, di numerosi monumenti religiosi e con il completamento di alcune opere di grande rilievo che però non vennero menzionate. Era il periodo in cui vi era un fervore di idee e di azioni che confermavano che la necessità di Roma, centro di vita spirituale e artistica, prevalevano su quelle di qualsiasi altra città italiana o estera. Si riprendono valori spirituali e artistici riconoscendoli come alimentati dalle «*memorie del passato, dalla suggestiva visione dei suoi monumenti, dalla gloria delle Basiliche*: Si accentuava però anche il bisogno di ammirare «*le opere del presente che armonicamente debbono innestarsi a quanto è stato creato in secoli di prosperità e di potenza. Queste opere siano dunque degne di affiancarsi a quelle che hanno creato l'universale fama di Roma*»<sup>76</sup>. Questa necessità ritenute di carattere nazionale, non si sarebbero dovute fermare solo a chi viveva a Roma ma a tutti i nati in terra italiana.

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 11.

<sup>75</sup> N. CIAMPI, *op. cit.*, p. 11.

<sup>76</sup> Ivi, p. 12.

## Il progetto di Marcello Piacentini e la Piazza dei Cinquecento

La Piazza dei Cinquecento, nel 1950 costituì motivo di dibattito tra i professionisti di quegli anni. Il tema della piazza antistante la Stazione di Roma Termini, evidenziava la necessità di intervenire prima che l'iniziativa privata assumesse il sopravvento nella zona. Marcello , con una idea illustrata attraverso uno schema, propose di costruire una serie di edifici tra il corpo della stazione e i ruderi delle Terme di Diocleziano (Fig. 106). Egli cercò di delimitare la piazza attribuendole nuove funzionalità (alberghi, agenzie di viaggi e così via), trovando la piazza troppo ampia e disadorna: l'idea divideva lo spazio in due zone elevando, nel mezzo della piazza, un edificio caratteristico che nelle sue linee veniva ritenuto ben armonizzato con il carattere modernissimo della facciata e con l'antico delle Terme (Fig. 107). La sua proposta ebbe il parere favorevole anche del Ministero dei Trasporti, che aveva l'interesse di migliorare l'assetto delle adiacenze della nuova stazione ferroviaria di Roma. Il tentativo era di ridare nuova bellezza a questa zona che, dall'epoca lontana della Villa Montalto, non aveva trovato più una sua armonia e un suo nuovo carattere. Si criticarono aspramente le opere realizzate nei pressi della stazione che avrebbero peggiorato in punti diversi l'aspetto già modesto della piazza; tra queste vi era anche l'edificio delle Poste e quello che venne definito il «*baraccone ad uso di biglietteria*»; queste opere provvisorie avrebbero accentuato quell'impronta paesana che, secondo i cronisti dell'epoca, si sarebbe dovuta ormai cancellare<sup>77</sup>.

La proposta di Piacentini, nasceva dal paragone delle stazioni ferroviarie delle grandi città alle anticamere dei grandi appartamenti principeschi, dove gli architetti del passato volevano accortamente suggestionare il visitatore, al quale si voleva dare immediatamente il senso della nobiltà del luogo, già da dove egli entrava. Analogamente l'architetto richiamava il confronto anche con gli urbanisti e gli architetti che avevano disegnato gli ingressi delle città: Porta Pia di Michelangelo, la Porta e la Piazza del Popolo, ingresso superbo e monumentali dell'Urbe, del Vignola la prima e del Valadier la seconda. Le stazioni e le piazze secondo Piacentini avrebbero sostituito le antiche porte, avrebbero costituito gli ingressi e le anticamere delle città; per questo esse si sarebbero dovute disegnare «*belle, accoglienti, armoniose, subito rivelatrici del carattere delle città che precedono*»<sup>78</sup>.

La critica alla nuova testata da parte di Piacentini era sul dominio assoluto del suo disegno per linee orizzontali che rendevano ancora più sconfinata la desolata piazza

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 11.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

ritenuta «*disordinata, irregolare senza essere pittoresca, piatta, tremendamente banale, così contornata da edifici ottocenteschi, commerciali e straccioni*». Il carattere modernissimo della nuova stazione dunque, in mezzo a tanta miseria di architettura, accentuava il senso di vuoto e di pena della piazza. Il progetto piacentiniano prevedeva due edifici al posto dei giardinetti e la sistemazione dell'area tenendo conto anche della necessità "funzionale" delle fermate delle tramvie, dei filobus e degli autobus; degli stazionamenti dei taxi, delle automobili private, degli autobus degli alberghi. Si pensò anche alla realizzazione degli edifici elevati su una serie di pilastri, completamente vuoti al pianterreno, non rubando spazio destinato al pubblico e in più creando zone coperte, a difesa delle intemperie e dove si avrebbero potuto trovare posto piccoli spacci di prodotti utili ai viaggiatori e gli accessi ai sotterranei. Questa proposta cercava di creare un nuovo inquadramento architettonico della piazza, ricercando sempre un «carattere unitario»<sup>79</sup>.

Risulta evidente una volontà di riscatto dal passato, pur richiamando esempi del passato; un desiderio di riqualificare e dare un carattere proprio e una organicità agli interventi nell'area della nuova stazione, ricercando anche una modernità, un'estetica degna della nuova città sulla quale però, era ancora presente l'influenza della storia appena trascorsa: «*l'Architetto Piacentini spera con il suo progetto di inserire in quest'ultima quel senso di monumentalità e di romanità che sembra abbia a mancare in così vasto spazio aperto e che presenta nei suoi due lati maggiori contrapposti un'antitesi netta fra il vecchio e il nuovo*»<sup>80</sup>. Il portico proposto dal progetto di Piacentini aperto da ogni lato alla visione delle Terme e della stazione, venne considerato «*leggiadro*» per via dei suoi giochi di luci e ombre.

I progettisti della nuova Testata della Stazione di Roma Termini opposero all'idea di Piacentini una concezione della piazza intesa come luogo «*panoramico, aperto e sconfinante*» a carattere paesaggistico. Secondo questi progettisti, la larghezza eccessiva della nuova testata, si sarebbe potuta limitare con la costruzione di un nuovo volume sul lato verso via Marsala, in continuità con la quinta rappresentata dall'agere. Essi riconoscevano nella piazza uno spazio libero eccessivo tanto da esporre l'ardita proposta di una torre su un lato della piazza stessa (Fig. 108).

Altre osservazioni al progetto di Piacentini furono esposte nelle successive uscite della rivista *Capitolium* e, in particolare, nel numero 3-4 del 1950 fu pubblicato un articolo che si ritenne esprimesse con «*pacata parola un parere contrario*». Infatti, il progetto fu

---

<sup>79</sup> M. PIACENTINI, *Progetto di sistemazione del Piazzale della Stazione*, (in) *Capitolium*, Rassegna mensile del Comune di Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche, Roma anno XXV, n. 1-2 gennaio-febbraio 1950, pp. 17-20.

<sup>80</sup> Ivi, p. 11.

considerato semplicistico e con una soluzione poco sicura del risultato che si sarebbe ottenuto, pur di diminuire l'ampiezza della piazza antistante la nuova stazione. L'interlocutore esprimeva la speranza nella fine del tempo «dei colpi di mano» e dell'attuazione di direttive superiori; riteneva necessario non tornare a soluzioni avventate, ispirate alla peggiore retorica, contrastanti con quelle tradizioni che avevano creato l'universale firma di Roma. La costruzione degli edifici dell'idea piacentiniana, avrebbe annullato la vista delle grandiose vestigia romane e, nello sfondo, quella che veniva considerata l'elegantissima fontana dell'Esedra. Si criticava la riduzione della piazza con la consapevolezza dell'incremento della viabilità e costruendo in essa fabbricati che forse poi si sarebbero demoliti *«facendo sorridere le future generazioni della nostra imprevidenza»*<sup>81</sup>. Un'altra contraddizione riscontrata dal proponente era data dal fatto che in quei tempi le piazze e le strade tendevano ad ingrandirsi nelle città contemporanee, e non a restringersi e che, per quanto si facessero ampie non sarebbero state mai sufficientemente spaziose. Di queste proposte nessuna trovò fu realizzata.

Alla modernità ricercata nella nuova Testata della Stazione di Roma Termini si riconobbe, successivamente alla sua realizzazione, un duplice significato: in primo luogo era dato dal fatto che il progetto fu il frutto di un concorso aperto a gran parte dei migliori architetti italiani; in secondo luogo poneva il *«delicato problema di accostare un nuovo volume al marmoreo complesso preesistente»*<sup>82</sup>, opera di Angiolo Mazzoni.

Il riferimento alla preesistenza, in un articolo pubblicato su *“Metro-architettura n. 40 nel 1951”*, sembra non tener conto, nell'esposizione del progetto della nuova testata, del rapporto con l'antico muro Serviano. Sembra quasi interessare maggiormente il legame con la preesistenza più recente (i corpi mazzoniani) piuttosto che con l'*aggere* romano.

La soluzione fu riconosciuta come espressione felice del carattere di *«leggerezza dell'architettura contemporanea rispetto alla pesantezza delle realizzazioni degli anni '30, da un lato, e la possibilità di innestare un'espressione contemporanea su un edificio precedente con reciproco vantaggio dall'altro»*<sup>83</sup>.

La nuova Stazione di Roma fu considerata indubbiamente «un grande successo dell'architettura moderna italiana» anche se, superando ogni riferimento, richiesto anche dal bando di concorso, all'area archeologica dell'*aggere*, sembra eludere il tema divenuto

---

<sup>81</sup> A. QUARRA, *Sempre su Termini*, in «Capitolium», Rassegna mensile del Comune di Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche, Roma anno XXV, n. 3-4 marzo-aprile 1950, pp. 99, 100.

<sup>82</sup> Ivi, 100.

<sup>83</sup> Da *“Metron-architettura”* n. 40, *La nuova stazione Termini di Roma*, in «L'Architettura: cronache e storia», anno XL - n. 11, novembre 1994, pp.803-805.



oggi molto rilevante del modo con cui il nuovo si relaziona con la preesistenza, di qualunque epoca essa sia.

### **2.1.7. La Stazione Termini e gli interventi più recenti**

Nel 1998, in vista del Giubileo del 2000, furono avviati rilevanti lavori di restauro e ristrutturazione del complesso della Stazione di Roma Termini. Gli interventi furono affidati all'architetto Marco Tamino e focalizzarono l'attenzione sul "*rapporto tra restauro e trasformazione, tra conservazione delle strutture storiche e nuove esigenze di utilizzo*".

I lavori interessarono principalmente l'atrio, la galleria pavimentata in gomma (la cosiddetta galleria gommata) e l'ala laterale su via Giolitti, denominata "*Ala Mazzoniana*". Lo spazio fu liberato da aggiunte e superfetazioni, recuperando spazi per nuove funzioni; nel sottosuolo fu ricavato un centro commerciale mentre, l'ala su via Giolitti, fu restituita al suo aspetto monumentale, attraverso la sistemazione di nuovi servizi per i viaggiatori, tra i quali uno spazio espositivo ricavato negli ambienti del piano superiore.

Nel "*dinosauro*", fu realizzato un mezzanino che ospita bar e ristoranti e una libreria progettata dallo Studio Cerri, realizzata con una struttura completamente trasparente e priva di spigoli vivi, che si pone come un recinto chiuso all'interno dell'atrio (Fig. 104).

La trasparenza dei materiali della struttura della libreria in realtà non riduce l'impatto volumetrico all'interno dell'atrio che, per tutta l'altezza, in realtà impedisce la visibilità longitudinale dell'intera galleria del "*dinosauro*".

Il proposito di questi interventi era quello di non modificare eccessivamente lo spazio e il suo rapporto con l'esterno; in verità il risultato modifica l'originaria percezione degli ambienti e degli spazi, oltremodo continuamente alterata dalle installazioni di strutture temporanee nel "*dinosauro*" e nella "*galleria gommata*", contribuendo a tradire il linguaggio architettonico originario.



## 2.2 LA RINASCENTE A PIAZZA FIUME (1957-1961)

AUTORI - Franco Albini e Franca Helg.  
AREA DI INTERVENTO - Piazza Fiume.

*“Nessuna opera di architetti Romani, con l’eccezione, forse unica, delle torri di Ridolfi a viale Etiopia, ha saputo con tanto penetrante rigore ricercare e ritrovare un accordo profondo con il volto della città, capace di cogliere, oltre l’apparente contraddizione di metodo che divide l’architettura moderna dall’antica, la continuità di certi valori legati più che alle vicende mutevoli della cronaca a condizioni di realtà fisiche permanenti, e alle ragioni della storia”<sup>84</sup>.*

Paolo Portoghesi

### 2.2.1. La Rinascente di Piazza Fiume: F. Albini e F. Helg nell’ambiente romano.

La zona di Piazza Fiume, fino al 1960, era costituita da un modesto slargo su una delle vie più caratteristiche della Roma ottocentesca, Corso d’Italia. In quegli fu stabilito che un nuovo grande magazzino de “LA RINASCENTE” (Fig. 109) a Piazza Fiume (Fig. 110); questo edificio era definito nel perimetro, nella forma e nelle quote di altezza fissate rigidamente dal Piano Particolareggiato della zona. Il progetto, oltre a questo vincolo dimensionale, ha dovuto tener conto della presenza delle vicine Mura Aureliane (Fig. 111 e Fig. 112) e «*del volume dell’edificio esistente prospettante dall’altro lato della via Salaria, su Piazza Fiume*»<sup>85</sup> (Fig. 113 e Fig. 114), imponendo, sin dal principio, un rapporto e una serie di relazioni con il contesto urbano e con organismi architettonici preesistenti sulla piazza.

La “responsabilità” della realizzazione di quest’opera venne ascritta al comune, non alla Rinascente che fa i propri affari, e nemmeno all’architetto che, «*se dovesse rifiutare ogni incarico della cui opportunità urbanistica non è convinto, sarebbe costretto a cambiare mestiere*». Le richieste del committente furono tassative: l’organismo sarebbe dovuto essere anonimo e “tipico” con un piano uguale all’altro, spazi ininterrotti in modo tale da permettere qualsiasi trasformazione nei reparti di vendita. Era richiesto un numero di finestre ridotte al minimo, vista la necessità di predisporre gli impianti di illuminazione artificiale e di condizionamento dell’aria. Tutti questi vincoli e regole da rispettare, crearono maggiore difficoltà nel qualificare gli ambienti e le prospettive altimetriche di un edificio il cui tema del grande magazzino era in voga in tutta Europa sin dagli inizi del secolo. Mancava in realtà anche uno stimolo di ordine funzionale per disegnare i

<sup>84</sup> P. PORTOGHESI, *La Rinascente in piazza Fiume a Roma*, in «L’Architettura: cronache e storia», n. 75, gennaio 1962, p. 604.

<sup>85</sup> G. RUSPOLI, *La città nuova. L’edificio della Rinascente a Piazza Fiume*, in «Capitolium», Anno XXXVII n. 4, Aprile 1962, p. 236.

prospetti ai quali veniva richiesto di offrire un involucro ermetico, una “*scatola ingrata*”<sup>86</sup> e senza respiro. Molti artisti, benché esperti e ingegnosi, fallirono in questo tipo edilizio proprio perché non riuscivano a trovare un aggancio tra interno e prospetti, come accadde nel caso di Marcel Breuer a Rotterdam (Fig. 115).

Il nuovo intervento, venne accolto in maniera positiva dalle cronache del tempo: «*Noi facciamo presto l'abitudine ai luoghi familiari e, confessiamolo, ci disturba qualsiasi alterazione bella o brutta che sia. La Rinascente ha portato nella vecchia piazza la presenza di un purosangue dallo scatto nervoso, dalla splendida anatomia strutturale, del quale gli edifici preesistenti costituiscono la muta cornice*»<sup>87</sup>.

Le scelte di F. Albini e F. Helg, portarono anche una nuova visione nelle abitudini del tempo, riconoscendo nella preesistenza la cornice di queste ardite e interessanti scelte. Il nuovo spirito e il nuovo carattere della piazza sembrava non disturbare quella zona della città fino ad allora percepita come un “*modesto slargo*”.

Il progetto prevedeva tre piani sotterranei e sei piani fuori terra (Fig. 116 e Fig. 117). La struttura del fabbricato fu prevista in cemento armato fino al secondo piano sotterraneo e in ferro dal primo sotterraneo fino alla copertura (Fig. 118).

L'orditura principale corre in senso longitudinale, i solai, in lamiera nervata, poggiano sulla travatura secondaria costituita da putrelle di ferro perpendicolari alla facciata. La struttura verticale e orizzontale, come è evidente ancora oggi, rimane in vista lungo il perimetro dell'edificio. Esigenze dei Vigili del Fuoco portarono a proteggere la struttura, all'interno dell'edificio, con uno strato di amianto e cemento. Fu previsto all'interno un impianto di condizionamento d'aria, ad alta velocità diviso in due centrali. I muri d'ambito, costituiti da pannelli prefabbricati leggeri in graniglia di granito e marmo rosso (Fig. 119), furono studiati in modo da contenere le canalizzazioni verticali dello stesso impianto di condizionamento e dell'impianto di spegnimento incendi, e i pluviali. I condotti dell'impianto di condizionamento, partendo dall'ultimo piano e arrestandosi man mano al piano che devono alimentare, generano un movimento in superficie del rivestimento esterno composto da rientranze e aggetti (Fig. 120). Le canalizzazioni orizzontali, invece, corrono lungo una cornice marcapiano di lamiera (Fig. 121).

La copertura dell'edificio fu prevista in lastre di eternit colorato in verde marcio, con un profilo simile a quello degli embrici romani. L'attenzione dei progettisti si preoccupò persino della pulizia della facciata e quindi della sua manutenzione, infatti, al perimetro

---

<sup>86</sup> B. ZEVI, *La Rinascente romana di Albini. Sovvertito il rapporto tamponamenti-struttura*, in “Cronache di architettura”, I° ed Laterza 1971, Ed. Laterza, Bari 1978, Vol. VIII, n. 386, 1978, p. 287.

<sup>87</sup> G. RUSPOLI, *op. cit.*, p. 236.

della copertura fu predisposto una rotaia per il carrello necessario per la pulizia della facciata (Fig. 122 e Fig. 123), delle grandi vetrate, delle scale mobili, delle finestre su Piazza Fiume e della grande vetrata pubblicitaria prevista al piano primo. La struttura esterna in vista fu verniciata in grigio scuro. Dal punto di vista distributivo, l'edificio si sviluppava con il terzo piano sotterraneo che ospitava le centrali degli impianti e le riserve di merce; il secondo piano sotterraneo i servizi, gli spogliatoi per i dipendenti e le riserve di merce; il primo sotterraneo invece era destinato a supermarket. Dal piano terra al quarto piano, invece, erano previste sale di vendita mentre il quinto ospitava le riserve di merce; il sesto, l'ultimo, era destinato a uffici della filiale e a riserve di merce ed è arretrato e dotato di finestre, contrariamente al resto della facciata che invece è completamente piena. L'accesso al fabbricato era previsto al piano terra con due porte a lama d'aria, una su via Salaria e l'altra su Piazza Fiume. Una coppia di scale mobili che collegava le zone di vendita e i piani dal primo sotterraneo al quarto piano, era prevista in posizione mediana, lungo il fianco ovest dell'edificio. Al primo sotterraneo si accedeva attraverso una scala centrale all'ambiente. Un altro diverso collegamento verticale, dal secondo sotterraneo al sesto piano, è costituito da una scala ellittica (Fig.124 e Fig. 125) posta in angolo tra via Salaria e via Aniene (Fig. 12, Fig. 127 e Fig. 128). Accanto alla scala ellittica è stato previsto un grande ascensore per il pubblico. Sempre su via Aniene e sul fianco ovest, sono disposte due scale di sicurezza, a tenuta di fumo, che servono tutti i piani dell'edificio e non visibili sul prospetto esterno dove è invece disposta l'apertura a piano terra (Fig. 129).

Un primo progetto de "LA RINASCENTE" fu presentato per l'approvazione al Comune di Roma nel (Fig. 130); successivamente, questo subì delle modifiche in parte per richieste della Commissione Edilizia, in parte per le necessità di distribuzione dell'impianto di condizionamento dell'aria. Il primo progetto prevedeva anche alcuni elementi in più e disposti diversamente rispetto al progetto finale: uno di questi elementi era una scala sporgente sul fronte sud (Fig. 131) che tagliava diagonalmente la facciata e che sarebbe stata utilizzata per collegare i piani di vendita ed essenzialmente per il pubblico. Altro elemento importante del primo progetto era la previsione di disporre un posteggio auto su due piani a cui si giungeva attraverso un "montauto"<sup>88</sup>.

Nel passaggio dal primo al secondo progetto, la macchina albiniana subì un sensibile calo di tensione; sostituì la struttura in ferro sapientemente denunciata contro un volume

---

<sup>88</sup> F. ALBINI e F. HELG, *Progetto per un grande magazzino a Roma* in « CASABELLA Continuità », n. 241, luglio 1960, pp. 18-25.

totalmente cieco con «*un'increspata cortina di cemento inerte color rosa, incisa dal reticolo strutturale e interrotta verso la piazza, da un troppo gradevole finestrone*»<sup>89</sup>.

Albini aveva progettato un edificio razionalista che includeva un ampio parcheggio e gli fu respinto. A quel punto egli decise di «*costruire il palazzo come lo sentiva, indice non di una scuola ma di un sentire*»<sup>90</sup>; questo condusse l'architetto a realizzare, secondo Bruno Zevi, «*una delle migliori architetture di Roma moderna, e certamente la più attuale*»<sup>91</sup>, nata dalla capacità dell'architetto di non abbandonarsi ai suggerimenti di un'incontrollata fantasia.

### **2.2.2. La Rinascente di Piazza Fiume e il rapporto con la preesistenza**

L'intervento de "LA RINASCENTE" degli architetti milanesi Franco Albini e Franca Helg rappresentò un ritorno al rapporto tra gli architetti lombardi e l'ambiente romano. L'opera fu promossa a Roma da un gruppo commerciale di scala nazionale ma di estrazione milanese e gli architetti lombardi accolsero l'invito della clientela industriale borghese colta settentrionale che aveva esigenze diverse da quella degli enti statali e della borghesia romana.

L'intervento di Albini nell'edificio de "LA RINASCENTE" cercò di definire il rapporto con l'ambiente romano stabilendo, in primo luogo, un colloquio tra l'ambiente romano e quello lombardo; in secondo luogo rapportandosi con il proprio progetto ad una piazza su cui, dirimpetto, erano presenti le antiche Mura Aureliane.

Secondo l'interpretazione di Paolo Portoghesi, «*l'innesto è stato sapientissimo*» ed è avvenuto attraverso una «*sensibile cura ambientale, una trepidazione ad intervenire ai margini di una scena urbana tanto ricca e caratterizzata, che in qualche modo richiama quell'immediato adattamento romano che era un tempo prerogativa di chi approdava nella città dopo averla a lungo sognata*»<sup>92</sup>.

Il lavoro di F. Albini e F. Helg, ha voluto imprimere un gusto di forte radice tecnologica (come fu già espresso nel 1960), rappresentando «*il segno di una precisa volontà stilistica*». Ad Albini venne riconosciuta la capacità di contrapporre alla «*romanità retorica*», riferita a remoti fasti imperiali di moda nel ventennio che rimase sempre inconciliabile con l'ambiente storico della città, una «*romanità storica*» colta in certi valori ambientali notati con lo scrupolo di un viaggiatore del Settecento.

---

<sup>89</sup> M. TAFURI, *Storia dell'architettura Italiana, 1944-1985*, 1° ed. 1982, ed. Einaudi, Torino 1999, p. 93.

<sup>90</sup> B. ZEVI, *La Rinascente romana di Albini. Sovvertito il rapporto tamponamenti-struttura*, in «Cronache di architettura», 1° ed. Laterza 1971, Ed. Laterza, Bari 1978, Vol. VIII, n. 386, 1978, p. 289.

<sup>91</sup> B. ZEVI, *La Rinascente romana di Albini. Sovvertito il rapporto tamponamenti-struttura*, op. cit., p. 289.

<sup>92</sup> P. PORTOGHESI, *La Rinascente in piazza Fiume a Roma*, cit., p. 609.

L'opera di Albini a Piazza Fiume rappresentò una evoluzione del grande magazzino di vendita che nei trent'anni precedenti aveva subito radicali mutamenti: dal modulo centripeto ottocentesco, caratterizzato da vari ambienti collegati da grandi spazi centrali a tutta altezza, si passò alla soluzione a piani sovrapposti, di eguale superficie illuminati da grandi aperture perimetrali. La disparità di illuminazione nelle varie parti dell'edificio ottocentesco e la presenza di impianti di aria condizionata sulle pareti perimetrali (Fig. 121), condusse all'utilizzo di un'illuminazione artificiale omogenea di tutti gli ambienti e sulle pareti esterne completamente chiuse.

L'invenzione formale si arresta alla cortecchia esterna dell'edificio di Albini, creando un volume con una superficie di tamponamento vibrante (Fig. 120) e che di per sé ha una vita spaziale che lo collegava all'ambiente circostante, specialmente alle Mura Aureliane (Fig. 111 e Fig. 112) che traspaiono con il loro potente accordo cromatico dietro la cortina delle alberature del corso d'Italia. Attraverso un "*accanito e paziente lavoro di analisi e di riorganizzazione dei dati del tema*", Albini ottenne dei risultati difficili da raggiungere nel collegamento ambientale, in una architettura che respira e reagisce all'atmosfera adottando proprio un blocco chiuso, esibendo un partito strutturale stratificato che proiettasse all'esterno le dimensioni reali degli ambienti interni; sin dal primo progetto la struttura a maglia in acciaio, assunse un ruolo preponderante per riproporre con evidenza la «*scala umana*» degli spazi usufruibili.

L'impiego della maglia esterna in acciaio, il blocco esterno chiuso, costituiscono un chiaro legame con la definita volumetria dell'edificio ottocentesco presente sul lato opposto della stessa via Salaria, su Piazza Fiume, ove è evidente la definizione dei vari piani interni attraverso le cornici marcapiano, la robusta muratura di tamponamento e una volumetria bene definita che inquadrano l'edificio nel lotto in cui si colloca.

Le canalizzazioni verticali e orizzontali degli impianti, anziché esser nascosti nell'intercapedine della parete omogenea, diventano visibili all'esterno generando un movimento della superficie muraria, continuamente variabile e racchiusa entro una rigida intelaiatura di acciaio che, in orizzontale, si trasforma in cornici fortemente sporgenti: «*l'approfondimento dei problemi tecnici della progettazione*» divenne «*suggerimento per la soluzione estetica del problema*». L'architetto dunque interpretò il dato funzionale nelle «*sue possibilità espressive e venne sfruttato per evocare, riscattato da ogni meccanismo formale, certi valori di superficie articolata*»<sup>93</sup>. Anche la fascia color avorio che divide in due parti i pannelli di graniglia sembra volutamente suggerire la

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 609.

sovrapposizione di due strutture, una intersezione, richiamando una intersezione degli ordini di lontana ascendenza manieristica. La struttura metallica assunse il valore di una metodica scomposizione in unità elementari resa leggibile, con metodo neoplastico, dallo sfalsamento delle membrature dei giunti. Nel processo compositivo della costruzione di Albini traspaiono le intenzioni e i limiti del metodo compositivo nelle soluzioni angolari (Fig. 132 e Fig. 133); la tessitura dei solai parallela a via Salaria determinò una differenziazione tra le facciate, mentre verso Piazza Fiume e via Aniene spariva il ritmo delle testate delle travi e rimane solo una doppia fasciatura (Fig. 134 e Fig. 135). La variazione strutturale delle membrature è visibile nel giunto angolare dove l'orditura maggiore sostiene evidentemente l'orditura minore (Fig. 136) e dove si evince anche la volontà di ridurre l'effetto di discontinuità plastica derivante dalla scomposizione operata sulle membrature metalliche. Tutto appare profondamente studiato e, anche questa sovrapposizione delle travi sembrano ispirarsi alle strutture lignee giapponesi. Risulta che le scelte adottate sulla struttura visibile introducono un contrasto essenziale tra struttura e tamponamento (Fig. 137) che costituisce lo strumento con cui si imprime la personalità degli autori non indirizzati all'uso di una grammatica già impiegata. Venne raggiunto, infatti, un contrasto portato ad estreme conseguenze attraverso l'impiego di un campo di valori cromatici e attraverso un trattamento plastico degli elementi. La struttura fu tinteggiata color antracite ad esclusione del profilo di lamiera color marrone scuro, mentre i pannelli di tamponamento hanno un colore rosso carminio (Fig. 138) non disteso in campiture nette ma come filtrato da velature, animato da una patina trascolorante. La chiusura esterna del muro dei pannelli prefabbricati di graniglia di cemento e polvere di granito e marmo rosso, diede vita ad un risultato sorprendente dove l'impasto determinò un fondo rossastro su cui spiccavano macchie irregolari grigie e bianche. Paolo Portoghesi associava agli incastri delle membrature portanti la lezione neoplastica evidente nel trattamento del muro a colori puri mentre al piano-superficie di De Stijl, si opponeva un colore filtrato, trasparente legato ad una materia concreta: l'autore richiamava «*la dimensione temporale dei vecchi intonaci romani corrosi dalla luce sotto cui traspare il grigio violaceo della pozzolana*»<sup>94</sup>. L'interessante riferimento anche all'antico colore degli intonaci romani, sembrava richiamare l'attenzione ad un legame con il passato che probabilmente a un primo rapido approccio all'edificio potrebbe non risultare. I pannelli sono suddivisi in altezza in quattro parti di cui la terza, molto più

---

<sup>94</sup> Ivi, p. 604.



sottile, è di colore avorio chiaro e percorre lungo tutto il perimetro del tamponamento ricostruendo una continuità compromessa dalle verticali scure dei pilastri esterni.

La facciata su via Aniene, diversamente composta rispetto a quelle su via Salaria e Piazza Fiume, venne caratterizzata da una superficie spartita in quattro zone (Fig. 139) dove si alternavano il partito a pareti corrugate e forti sporgenze orizzontali, proprio della facciata ad est, e quello più semplice della maglia metallica chiusa da un tamponamento a filo che all'estrema destra si risolveva con un partito piatto corrispondente ai magazzini di riserva (Fig. 140). In questa facciata gli architetti ebbero l'occasione di allestire *“un'impaginazione sottile e raffinatissima”*, attraverso l'analisi delle funzioni strutturali e tenendo conto delle variazioni di tessitura dei solai. Vi fu anche uno scatto intermedio da quattro a sei piani dettato dalle diverse esigenze di sfruttamento del volume e che divenne lo spunto per un accostamento e sfasamento periodico delle fasciature orizzontali.

Su via Aniene il contatto tra il nuovo grande magazzino e l'edificio preesistente venne risolto verticalmente in modo elegante con la chiusura del blocco de *“LA RINASCENTE”* definita da un pilastro verticale e da una rientranza del muro esistente (Fig. 141). Il pilastro di ferro divenne l'elemento di interruzione delle travi orizzontali che, proprio sulla parte conclusiva di via Aniene, non risultano allineate alle altre travi del nuovo edificio così come non sono allineate ai marcapiani dell'edificio esistente.

Sul lato del cortile dove si apre la grande superficie vetrata delle scale mobili, il volume subisce una perdita della compattezza evidentemente marcata invece su Piazza Fiume. In questa porzione dell'edificio si ha l'impressione di una relatività e flessibilità dei termini linguistici che vengono collaudati ogni volta da una esigenza stilistica che è carattere profondamente moderno.

L'intervento, si relazionò con l'area urbana in cui fu collocato attraverso quelle limitazioni imposte dalle pubbliche amministrazioni tanto che sorse la necessità di non discostarsi troppo da una volumetria già stabilita da un precedente progetto e di rispettare l'imposizione dell'ingombro dell'edificio accanto, tra via Salaria e via Nizza (Fig. 142 e Fig. 143); i progettisti dovettero rinunciare a possibili arretramenti e cesure troppo marcate proprio per sfruttare al massimo l'area su cui sarebbe stato costruito il nuovo edificio. La scala disposta tra via Salaria e via Aniene nel complesso appare anch'essa inferiore rispetto al prototipo evidentemente proprio per la limitazione degli ingombri disponibili. Gli architetti però, non rinunciarono al rigorismo razionalistico, riuscirono a scendere a patti con l'ambiente, inserendosi felicemente col volume e con la materia del

fabbricato in un contesto in cui le leggi e i regolamenti costringevano a muoversi entro involucri ideali predeterminati e senza avere la possibilità di alterare il volume prefissato nel rispetto di esigenze economiche.

«*Il valore urbanistico (oggi diremmo “urbano”) del nuovo edificio va saggiato nella misura in cui la sua immagine riesce a commentare e ricreare la scena in cui si inserisce*»<sup>95</sup>. Piazza Fiume, prima della realizzazione dell'edificio di F. Albini e F. Helg, era uno slargo aperto sullo scenario verde degli alberi del Corso d'Italia che costituiscono, ancora oggi, una barriera alle antiche Mura Aureliane. Gli edifici di abitazione costruiti nei primi anni del Novecento rappresentavano le testate del quartiere Salario; la realizzazione de “LA RINASCENTE” con il suo “*scatto nervoso, con il disegno duro e nitido della intelaiatura metallica e con il valore atmosferico della sua parte ondulata*” riorganizzò completamente gli elementi preesistenti assegnando a ciascuno di essi il proprio ruolo. I palazzi esistenti vicini, secondo Paolo Portoghesi, furono degradati dalla propria funzione di protagonisti “*per assolvere più degnamente*” una parte di accompagnamento al nuovo edificio. Considerando che, chi si esprimeva, evidentemente, raccontava la modernità di un evento dell'architettura di quel periodo, denunciava a sua volta un declassamento del valore degli edifici dei primi del Novecento per accentuare l'importanza dell'edificio di Albini che venne così considerato il «*nuovo fulcro visivo, di accordo cromatico perentorio e solenne*». Franco Albini in questo progetto confermò la sua «*ininterrotta polemica contro la volgarità e l'approssimazione, il suo ricercare una soggettività al fondo di un processo rigorosamente oggettivo*»<sup>96</sup>. Il rapporto tra il nuovo e la preesistenza e in particolare con l'ambiente di Piazza Fiume, la contaminazione con la materia e la *memoria*, non alterarono il metodo di Albini che invece risultava impegnato in un intimo percorso di ricerca nel quale la *preesistenza* assunse un ruolo importante ma che non limitò la ricerca stessa tanto è vero che, in questo intervento, i fattori che lo caratterizzarono stravolsero molti riferimenti dell'architettura del passato a partire dai tamponamenti ciechi fino ad arrivare ad una disposizione degli elementi strutturali a vista.

«*Della Rinascente c'è una continuità di valori nel senso di adesione al presente, nella capacità di esprimere una condizione umana che muta e si matura di fronte agli eventi della storia. Alla profezia purista, al distacco razionalismo, si succede una volontà di partecipazione una riconquista del mondo nelle sue appartenenze corporee, materiali*»<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> *Ibidem*

<sup>96</sup> *Ibidem*

<sup>97</sup> *Ivi*, pp. 610, 613.

“LA RINASCENTE” viene considerato «*il miglior esempio di inserimento di un edificio contemporaneo nel tessuto storico della città di Roma*»; in questo progetto si riconobbe ad Albini una grande capacità di «*risolvere in chiave moderna alcuni temi tipici della tradizione architettonica romana*»<sup>98</sup>. Al contempo, il progetto fu considerata anche eccessivamente colloquiale con l'intorno urbano e come sperimentazione sulla tematica delle preesistenze, si mostrava troppo spaesata.

Vivaci polemiche del periodo in cui fu realizzato, lasciarono intendere che l'opera realizzata fosse «*un'opera architettonica di notevole valore*», e che «*la buona architettura si affermò proprio all'esterno, dove le difficoltà parevano insormontabili, pur se la concessione alla grande finestra su Piazza Fiume rappresentò un episodio estraneo, muto, che allude a una grande vetrina esistente*»<sup>99</sup>.

Parlando dell'Edificio Polifunzionale di Via Campania, Mario Pisani, accenna al progetto di F. Albini e F. Helg confermando che l'edificio raffigurava davvero il «*tentativo più sincero, intenso, spregiudicato di indurre in un discorso compositivo di rigorosa radice tecnologica*» a conferma di quanto già detto ma, in più «*il segno di una precisa volontà stilistica, l'eco di un'aria di Roma non contaminata dal folclore*». Entrambi gli edifici (La Rinascente e la Palazzina in Via Campania) misero adeguatamente in discussione la vuota retorica della romanità, in auge nel ventennio in cui si evocavano i fasti dell'Impero; essi si sarebbero innestati nelle radici più forti e autentiche di una «*città che ha sempre accolto gli altri da qualunque parte provenissero, dimostrando apertura e tolleranza, avendo cioè uno spirito realmente cosmopolita*»<sup>100</sup>.

Dell'Edificio Polifunzionale di Via Campania si tratterà in seguito ma, è interessante notare come questi nuovi approcci al nuovo intervento, realizzati non cercando radici nella romanità del passato, realizzati con il tentativo di rinnovare, ricercavano una continuità con il passato stesso, cercando al contempo una propria identità contemporanea del tempo e del momento in cui furono realizzati. Risulterebbe evidente, inoltre, come la ricerca architettonica di Albini costituisca una nuova fase storico-architettonica a scala urbana nell'insieme del contesto preesistente nel rispetto dei limiti volumetrici e urbani senza negare la propria personale ricerca di un nuovo modo di intendere l'architettura.

A distanza di alcuni anni dalla realizzazione, Bruno Zevi distinse il valore dell'edificio a Piazza Fiume come intervento urbanistico e come intervento architettonico.

---

<sup>98</sup> M. TAFURI, *Storia dell'architettura Italiana, 1944-1985*, 1° ed. 1982, ed. Einaudi, Torino 1999, p. 93.

<sup>99</sup> G. RUSPOLI, *op. cit.*, p. 237.

<sup>100</sup> M. PISANI, *Studio Passarelli. Palazzina in via Campania*, Roma, Torino 2000, pp. 20-21.

Urbanisticamente esso fu ritenuto negativo; per il suo valore architettonico invece «costituisce una delle opere moderne più qualificate e interessanti di Roma»<sup>101</sup>. Tale distinzione tra architettura e urbanistica fu giustificata dal caos imperante nella capitale a causa della mancata pianificazione e ancor di più delle attrezzature commerciali.

Ad Albini e Franca Helg fu riconosciuto, comunque, il magnifico superamento della prova; il nuovo blocco, «a pochi giorni dall'inaugurazione venne ritenuta già perfettamente a suo agio, colloquiava con le Mura Aureliane meglio di ogni altro edificio del quartiere»<sup>102</sup>. Contrariamente a quanto accadeva per la sede centrale della Rinascente, di fronte a Palazzo Chigi e a Santa Maria in Via, struttura decantata da molti conservatori, ma ritenuta da altri estranea e irritante, La Rinascente di Piazza Fiume fu considerata opera di due architetti milanesi che crearono un pezzo con una vitalità plastica e cromatica che aveva dirette assonanze romane.

Secondo E. Nathan Rogers «Questo edificio è ancora una prova della sensibilità e della bravura di Albini e della Helg. Una dote avvalora l'altra, sicché la conoscenza tecnologica, tramutandosi da mezzo necessario all'attuazione del fenomeno architettonico in motivo poetico, gli conferisce altezza d'espressione attraverso un linguaggio che è altrettanto preciso quanto significante. L'edificio per «La Rinascente» di Roma promette di divenire uno dei più importanti documenti dell'architettura italiana di questi anni»<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> B. ZEVI, *La Rinascente romana di Albini. Sovvertito il rapporto tamponamenti-struttura*, cit., p. 287.

<sup>102</sup> Ivi., p. 288.

<sup>103</sup> F. ALBINI e F. HELG, *Progetto per un grande magazzino a Roma*, in CASABELLA *Continuità*, n. 241, luglio 1960, p. 18.

## **2.3. LA BIBLIOTECA NAZIONALE DI CASTRO PRETORIO (1959-1970)**

VINCITORI - Progetto di M. Castellazzi, T. Dall'Anese, A. Vitellozzi.  
AREA DI INTERVENTO – Castro Pretorio.

### **2.3.1. La Biblioteca Nazionale: tecnologia e novità funzionali.**

A quasi cento anni di distanza dalla nascita, la Biblioteca Nazionale centrale di Roma fu trasferita nell'area dell'antico Castro Pretorio in un nuovo edificio che si sarebbe dovuto realizzare per ospitare la nuova sede della vecchia biblioteca (Fig. 144). In quest'area, delimitata su tre lati dalle Mura Aureliane (Fig. 145) e da palazzi per uffici, aperta sul quarto lato verso il quartiere «piemontese» formatosi tra il 1870 ed il 1890 attorno alla stazione ferroviaria, era prevista la nuova zona culturale di Roma, vicino all'Università e vicino al centro cittadino. La Biblioteca Nazionale, fu realizzata attraverso un bando di un concorso nazionale.

Le origini della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma risalgono al 14 marzo 1876, quando, in un'ala del monumentale Palazzo cinquecentesco del Collegio Romano (Fig. 146 e Fig. 147), sede dell'antica Bibliotheca Secreta o Major dei Gesuiti, fu predisposto il nucleo originario della nuova Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II (Fig. 148). A questa, si aggiunsero i fondi manoscritti e a stampa di 69 biblioteche conventuali devolute al Regno d'Italia dopo la soppressione delle corporazioni religiose di Roma nel 1873. Il concorso, bandito nella primavera del 1959 non prevedeva solo il progetto architettonico della biblioteca, ma anche di avanzare idee e proposte per la sistemazione dell'intera zona. Il concorso presentava molte indeterminanze, in rapporto al sistema urbano, tanto che condusse automaticamente i progettisti a considerare la biblioteca come il centro su cui impennare la sistemazione del Castro Pretorio

Della vastissima area di 131.000 mq. (Fig. 149), il bando indicava come dimensione preferibilmente utilizzabile, un'area di circa 20.0000 mq. nella quale il nuovo edificio avrebbe dovuto ospitare i sei milioni di volumi previsti.

Il bando portava con sé molte incertezze nei progettisti; su di esso erano state dichiarate diverse riserve, vista anche l'entità dell'opera da realizzare. L'obiettivo era quello di accentrare nel nuovo complesso i depositi, concentrare le sale di lettura, unificare servizi e raccogliere tutte queste funzioni in un unico blocco a sua volta accentrato; tutto ciò non fu visto come un modo di procedere moderno.

Al concorso non parteciparono nomi noti come i BBPR (Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peresutti, Ernesto Nathan Rogers), Franco Albini, Ignazio Gardella e Ludovico Quaroni, ma in esso si impegnarono più giovani energie, che interpretarono l'occasione del concorso come stimolo per una revisione delle acquisizioni divenute incerte e come pretesto per una dichiarazione programmatica.

Il Concorso fu vinto dal progetto Massimo Castellazzi, Tullio Dall'Anese, Annibale Vitellozzi, (Fig. 150 e Fig. 151), segnalato anche per la sistemazione urbanistica. Quest'ultima fu vinta da altri progettisti: Guido Gigli, Mario Manieri Elia e Manfredi Nicoletti, (Fig. 152 e Fig. 153) che si classificarono con il loro progetto secondo *ex equo* per l'architettura insieme ad altri nove gruppi di progettisti.

Agli undici gruppi citati se ne aggiunsero altri diciassette i cui autori non ricorsero al motto ma che firmarono i progetti così come prevedeva il bando; solo di quattro progetti rimasero sconosciuti gli autori.

Il Concorso fu considerato come il momento in cui si verificò la fine del clima che, fino ad allora, aveva dominato nelle biblioteche italiane, nelle quali gli scaffali erano ancora molto spesso di legno, i servizi igienici erano rappresentati da un catino e da un secchio e le sale di lettura erano riscaldate da una stufa a legna. Molti progettisti però, in questa occasione, presentarono proposte redatte ancora secondo un concetto ottocentesco della biblioteca (per esempio quello di De Renzi, Nicolini, che presentarono una sala di lettura grande come una piazza d'armi); altri, invece, si lanciarono in tentativi di automatizzazione molto più al di là di quanto fino ad allora si fosse immaginato, perfino in America.

I due progetti vincitori furono considerati, assieme a uno o due altri, i più economici dal punto di vista dei costi di gestione. All'epoca, non vi era in tutta Europa una sola biblioteca nazionale col magazzino libri interamente condizionato, mentre ciò fu considerato normale e necessario da molti.

Il Concorso mostrò da un lato «*un inutile, ennesimo, meschino tentativo di rinverdire nostalgie accademiche*»; e dall'altro, «*una corale accettazione di un linguaggio che cinque anni fa sarebbe stato accusato di povertà ed ha mostrato invece di nuovo la sua ricchezza*». Fu il linguaggio che scelsero gli architetti della generazione del 1920-1930. Fu il linguaggio con cui, «*prima che loro cominciassero a studiare, nacque e crebbe in Italia il movimento moderno*»<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> I. INSOLERA, *Il concorso per la Biblioteca Nazionale di Roma*, in «Casabella Continuità», n. 239, maggio 1960, p. 36.

Un tipo di architettura accademica fu riproposta da alcuni dei progetti anonimi, presentati con il proprio motto; tra questi vi erano «Un antico»; «Seianus»; «Ricostruire le tende intorno al cardine» che riproposero un'architettura retorica e preoccupata di dichiarare la posizione polemica, ma anche tanto vecchia, da non richiedere di tornare sul giudizio intenzionalmente formulato trent'anni prima. Questa citazione vuole sottolineare quanto lo spirito dell'architettura di quegli anni rifiutasse il passato e le rivisitazioni accademiche, appunto, tanto da non considerarle neppure degne di essere reinterpretate.

A volte l'accademia romana risultava dichiaratamente «nostalgica» come fu possibile riscontrare nell'esempio del progetto di Dante Tassotti (Fig. 154); in altri esempi vi fu un ritorno all'inaspettato *opus reticulatum*, come nel progetto di Spaccarelli, Carbonara, Bruno (Fig. 155). Il progetto di Fariello, in tempi precedenti esponente del movimento moderno romano, non stupì nel suo rappresentare una involuzione in direzione monumentalistica già scontata. Assai più complicati furono il «neo-classicismo» di Gianfranco Caniggia, Paolo Marconi e Paolo Portoghesi, e il «neo-neogotico» di Mario De Renzi e Roberto Nicolini, dove nelle intenzioni degli autori, era il desiderio di trovare un nuovo rapporto tra arte e società, rendendo l'architettura più accessibile al pubblico.

Se fu immediato riconoscere i pochi progetti accademici, fu difficile individuare i gruppi e correnti tra i molti progettisti moderni: «*il loro denominatore comune, la loro forza, almeno in quest'occasione, è l'appello alla correttezza, la fiducia nel metodo*»<sup>105</sup>. Fu una tacita dichiarazione di fede nei principi del movimento moderno: fede che, secondo i cronisti del periodo, in quei tempi sembrava andare di moda negare.

Certamente, con il Concorso si affermò l'impegno dei progettisti che mirava principalmente a soddisfare la correttezza tecnica ed esecutiva piuttosto che a ricercare un nuovo linguaggio

Quanto al progetto vincitore sulla sistemazione urbanistica, di Gigli, Manieri Elia e Nicoletti, bisogna considerare che Gigli si trovava nelle stesse condizioni di M. Castellazzi e A. Vitellozzi; Manieri Elia e Manfredi Nicoletti appartenevano alla nuova generazione e alla storia della cultura architettonica romana. Essi si trovarono in un momento in cui restavano solo – di certe tendenze – le conseguenze equivoche di un “*manierismo*” privo di tradizione e ragione. «*La nuova generazione, la generazione post-organica, preferì riattaccarsi decisamente e chiaramente alle posizioni del movimento moderno in Italia nel 1940. Se la storia è fatta dal succedersi di opere e persone isolate ed eccezionali, può darsi che il contributo di questa biblioteca sia quasi nullo. Ma se la*

---

<sup>105</sup> *Ibidem.*

*storia è fatta invece dalla diffusione di uno standard e dalla sua capacità a risolvere i problemi di un'epoca, allora questo concorso può fornirci una chiara indicazione: i partecipanti – esclusi s'intende gli accademici - hanno considerato chiusa e scontata la parentesi organica e, senza entrare in polemica, sono andati a ricercare al di là un punto di contatto con la tradizione del movimento moderno che li garantisse dai rischi delle facili avventure»<sup>106</sup>.*

Il progetto vincitore della Biblioteca Nazionale (Fig. 156 e Fig. 157) si componeva di tre fabbricati principali: il magazzino libri, le sale di lettura e gli uffici. La sala proiezione ed il fabbricato servizi furono previsti al di sotto del piano di campagna, illuminato ed arieggiato direttamente e prospiciente una piazzetta a livello della strada perimetrale e da questa accessibile.

In questo progetto si cercò l'articolazione dei vari corpi di fabbrica in funzione della loro specifica destinazione, ricercando un gioco volumetrico interessante nel mezzo di quello speciale «ambiente urbanistico». La tecnologia e i mezzi meccanici sono gli elementi dominanti in questo nuovo progetto: furono adottati, infatti, i mezzi meccanici all'epoca già a disposizione: nastri trasportatori, elevatori, ecc.. «*Le sale consultazione si aprono tutte verso piccoli giardini interni (Fig. 158 e Fig. 159) proporzionati all'altezza delle pareti contrapposte, completamente vetrate, e sistemate con vialetti, sedili ed elementi scultorei in modo da creare spazi scoperti molto accoglienti*»<sup>107</sup>. Il magazzino libri è perimetrato da finestre con schermi reticolari fissi, aventi lo scopo di impedire la totale penetrazione dei raggi solari negli ambienti; esso fu dotato di *tapis-roulant* convogliatori ed elevatori oltre a normali ascensori di servizio per il trasporto in alto di eventuali carrelli, di scale, di posta pneumatica, di posti di lavoro, ecc.

Un ampio vestibolo al piano terreno, realizzato in maniera prospiciente la piazza, aveva la funzione di disimpegno per la zona lettura e la zona consultazione, la zona destinata alle mostre, la scala per i seminari collocati al primo piano e per il personale adibito al Centro nazionale del catalogo unico e la scala per la sala consultazione libri rari e per gli impianti della biblioteca. Nello stesso vestibolo vennero disposti il guardaroba e gli altri servizi di informazione, portineria, ecc.

*Ai piani superiori vennero ubicati, nella loro quasi totalità, gli uffici per impiegati. Al secondo piano vi era il servizio delicato per la consultazione libri rari, manoscritti e relativo deposito*<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> *Ibidem*

<sup>107</sup> *Ibidem*

<sup>108</sup> I. INSOLERA, *Il concorso per la Biblioteca Nazionale di Roma*, cit., p. 36.



Il progetto vincitore, per evitare i pericoli insiti nella torre monumentale, minimizzò la massa dei magazzini senza celarla (in alcuni progetti fu dislocata persino nei sotterranei); a tal proposito Bruno Zevi riconobbe che il Concorso, «segnò la fine del monumentalismo, la fine del razionalismo, la fine del movimento organico ma senza registrare l'avvento di nuove ipotesi espressive»<sup>109</sup>. L'architettura italiana uscì con un grande punto interrogativo in quegli anni: tutti superarono tutto, ma si sarebbe dovuto ricominciare daccapo riproponendo in primo luogo il quesito «dell'architettura come creazione di spazi e non solo come composizione plastica dei volumi»<sup>110</sup>. La nuova biblioteca segnò un passaggio importante per Roma, soprattutto per le dimensioni realmente grandi che, da quel momento in poi, divennero una costante, anche se spesso in nome di «una modernità malintesa in senso utopico e irrealista»<sup>111</sup>.

### 2.3.2. I progetti della Biblioteca Nazionale e il rapporto con la preesistenza.

L'attenzione rivolta dalle riviste dell'epoca al tema del come il nuovo complesso si inserisse nel contesto storico del Castro Pretorio, lascia intravedere un certo allontanamento del problema, probabilmente dovuto ai fattori già esposti e ritenuti più rilevanti: indeterminatezza del bando, nuovo sistema meccanizzato previsto da adottare all'interno del progetto, nuove tecnologie e nuovi materiali impiegati nella realizzazione dell'intera struttura, e così via. Altro motivo per cui tali aspetti di confronto con l'esistente sembravano essere meno importanti forse era attribuibile al fatto che il complesso era stato previsto in un'area apparentemente isolata, autonoma dal contesto urbano anche se alcune delle soluzioni presentate prevedevano «soluzioni urbanistiche». Dei progetti citati quello vincitore viene descritto più nei suoi caratteri funzionali e della soluzione tecnica. Non risulta alcun riferimento al rapporto con le antiche mura, alla vicina Città Universitaria, ai Ministeri né alla vicina Stazione Termini, edifici ai quali diversamente fa riferimento il progetto di Gigli, Manieri Elia, Nicoletti (Fig. 152). Il progetto vincitore per la sistemazione urbanistica, appunto, venne descritto anche nel metodo di lavoro adottato, basato su quattro punti specifici: «esclusione di qualsiasi “a priori”; analisi dei contenuti e critica di essi; ricerca della soluzione più limpida, come eliminazione del superfluo, per raggiungere una efficace ricchezza di valori umani e funzionali con i mezzi più semplici; discussioni collettive a tavola rotonda, per attivare

---

<sup>109</sup> B. ZEVI, *Biblioteca Nazionale a Roma. Tutti hanno «superato» tutto*, in “Cronache di architettura”, I° ed. Laterza 1971, Ed Laterza, Bari 1978, Vol. VI, n. 304, p. 489.

<sup>110</sup> Ivi, p. 488.

<sup>111</sup> V. FRANCHETTI PARDO, *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano 2003, p. 266.

*reciprocamente la nascita di idee creative e provocare la critica di esse»*<sup>112</sup>. Questo approccio, escludeva ogni forma di preconcetto e di limitazione ma, sembrava essere impostato su uno sviluppo e secondo un metodo aperto nell'affrontare i problemi progettuali da risolvere.

Il gruppo Gigli, Manieri Elia, Nicoletti, richiamarono l'attenzione su due componenti fondamentali confluenti nella soluzione urbanistica: la prima era riferita alla volontà del Ministero di costruire la Biblioteca Nazionale a Castro Pretorio assieme ad altri edifici ad essa relazionati; la seconda componente erano le *“preesistenze ambientali”*. Queste ultime furono distinti in due tipi e cioè le preesistenze *“fisiche”* e quelle *“funzionali”*.

Le *“preesistenze fisiche”* riguardavano la forte caratterizzazione dell'area, sollevata di quattro metri rispetto ai livelli stradali (Fig. 160 e Fig. 161) circostanti e *«circondata da tre lati dalle Mura Aureliane»* (Fig. 162); infine, l'inclusione dell'area nella scacchiera urbana amorfa di tipo umbertino. Le *“preesistenze funzionali”*, erano legate agli edifici gravanti attorno all'area di concorso, quali i Ministeri, il Politecnico, la Stazione Termini appunto e il viale Castro Pretorio (Fig. 163, Fig. 164 e Fig. 165). Inoltre, il progetto teneva conto in maniera rilevante del rapporto con la Città Universitaria, considerato organismo affine alla biblioteca da realizzare, e riteneva necessario salvaguardare il carattere commerciale del comprensorio progettato anche per costituire una fonte di reddito tale da diventare autosufficiente; un'isola galleggiante nel cuore della città. Il progetto prevedeva una divisione dell'edificio in tre nuclei fondamentali, magazzino, sale pubblico e uffici; tale scelta non fu considerata soltanto una *«esigenza intellettuale di progettazione ma un mezzo per risolvere più efficacemente diversi problemi a essi relativi»*<sup>113</sup>. Nella zona destinata al pubblico si tenne conto di problemi definiti *“essenzialmente umani”* dove alcuni patii, di diverse dimensioni e forme, avrebbero sempre permesso un contatto distensivo con la natura. Questo progetto presentava una interessante organicità nel rapporto con la città (Fig. 166), come gli edifici vicini e relazionabili con la biblioteca ma anche l'aspetto più pratico dell'uomo-consumatore al quale era destinata quell'architettura.

A Giuseppe Samonà e al suo gruppo, è possibile riconoscere il valore attribuito al giusto legame tra una architettura di *“pura funzione”* (quella dei magazzini) con quella delle sale di lettura dove, accanto all'ovvia esigenza funzionale *«era necessario risolvere il rapporto tra uomo ed ambiente di studio»*<sup>114</sup> (Fig. 167). Secondo i progettisti, il bando

---

<sup>112</sup> I. INSOLERA, *Il concorso per la Biblioteca Nazionale di Roma*, cit., p. 40.

<sup>113</sup> Ivi, p. 41.

<sup>114</sup> Ivi, p. 42.

prevedeva la creazione di un «*organismo architettonico che potesse, meglio possibile, divenire strumento del complicato ordinamento delle biblioteche italiane, rendendone efficiente il funzionamento*»<sup>115</sup>. La scelta adottata sviluppò un organico compenetrarsi di volumi che avrebbero superato lo schema astratto magazzini-distribuzione. Da qui l'impiego di materiali come il cemento armato con il quale si sarebbe dovuta realizzare la base che avrebbe fatto da “*sostegno dinamico*” al corpo sale di lettura; dal basamento sarebbero partite colonne in acciaio che avrebbero ingabbiato la tamponatura in travertino con taglio obliquo. Sarebbero state impiegate elementi di lamiera saldati a formare scatole per le strutture verticali e orizzontali. Il materiale diventa il mezzo di espressione di questa scelta architettonica; «*la disposizione rigidamente ortogonale del giardino e la creazione delle quinte di verde che aprono precise prospettive indicano nella biblioteca il centro della composizione, ne fanno l'elemento ordinatore degli altri edifici*»<sup>116</sup>. Al corpo scale, elemento di passaggio della struttura, si attribuiva un ideale elemento direttore della sistemazione del Castro.

L'insufficiente descrizione del bando sull'utilizzazione dell'intera superficie, non descriveva in alcun modo quali edifici o attrezzature si sarebbero dovute prevedere. A questa indeterminatezza del bando il progetto di Pietro Barucci, Giovanni Barucci, Leonardo Benevolo, Carlo Melograni, Ugo Sacco diede risposta inserendo edifici associabili alla biblioteca (Fig. 168): la sede di un'importante istruzione culturale didattica, universitaria o comunque di alto livello e una costruzione destinata ad accogliere manifestazioni culturali di importanza cittadina. Gli edifici sarebbero stati disposti, diversamente dai progetti sin'ora menzionati, su tre lati di un grande spazio riservato al “*traffico pedonale*”. Il lato dell'edificio parallelo al viale Castro Pretorio avrebbe ospitato una serie di uffici; un corpo di fabbrica a L, che avrebbe riunito i locali per il pubblico, insieme ad un corpo a forma di T contenente uffici, avrebbero abbracciato uno spazio centrale nel quale sarebbe stato collocato il magazzino dei libri. Questo progetto, sembrava chiudere alla città e volgere lo sguardo alle preesistenze antiche: infatti, il quarto lato sarebbe stato occupato da una piazza interna a levante, rivolta e delimitata dalle antiche mura che, come è facile intuire, avrebbero assunto un ruolo importante e attivo nel complesso intervento.

In modo quasi speculare rispetto al progetto Barucci, Benevolo, Melograni, Sacco, la soluzione proposta dal gruppo composto da Carlo Aymonino, Maurizio Aymonino e

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 43.

<sup>116</sup> Ivi, p. 44.

Baldo De Rossi, disponeva i propri edifici secondo una articolazione che dava ancora una volta le spalle alle Mura Aureliane su viale del Policlinico (Fig. 169), ma includeva la necessità di considerare quanto il Piano Regolatore prevedeva per i due viali del Policlinico e Castro Pretorio; le due strade, infatti, erano considerate di scorrimento interno tra la zona Tiburtina e Flamina utilizzando il nuovo asse di Corso Italia. Il proposito era quello di prevedere la non interferenza tra due traffici: quello che avrebbe interessato i nuovi edifici della biblioteca e il traffico di scorrimento. L'edificio fu progettato in asse con la via San Martino della Battaglia per confermare anche visivamente il legame con lo spazio cittadino: ciò avrebbe previsto però una "foratura" delle antiche mura. L'idea era di non isolare il complesso culturale che, pur tenendolo staccato dalle correnti rumorose del traffico, lo si sarebbe collegato al tessuto cittadino in due punti, «anche per evitare una eccessiva foratura delle Mura Aureliane»<sup>117</sup>. Nella proposta si legge la necessità di aprire dei varchi trasversali nelle mura preesistenti, ma con l'idea di non eccedere nella "distruzione". Questo esempio sintetizzerebbe l'importanza dell'apertura di varchi per creare continuità e non separazione tra la città e il nuovo complesso ma, al contempo, senza incidere drasticamente e violentemente sulle antiche mura. La scelta del linguaggio architettonico da adottare nel nuovo complesso, non sarebbe dovuta ricadere nel linguaggio di derivazione funzionalista esasperato considerato «tanto anonimo nell'espressione quanto indefinito nei contenuti»<sup>118</sup>; analogamente veniva scartata l'ipotesi di impiegare una struttura in funzione monumentale. La scelta, piuttosto, prevedeva la volontà di esprimere i concetti di compattezza e flessibilità in una forma che, proiettando nell'ambiente circostante gli spazi interni dell'organismo, avrebbe sintetizzato i contenuti particolari di ogni singola funzione. Questo approccio, lasciava spazio a previsioni future di ampliamento degli spazi del complesso: adottando infatti fondazioni che si sarebbero calcolate con una minima sovrabbondanza di carico, il progetto proponeva la possibilità futura di ampliamenti in elevazione, garantendo una trasformazione possibile del progetto proposto anche in un momento successivo, evitando l'occupazione di altra area oltre i 20.000 metri stabiliti dal bando.

In rapporto alla preesistenza al concorso fu riconosciuto un risultato assai positivo: l'intero comprensorio del Castro Pretorio, sul quale da anni era vista un'area di interesse per gli appetiti della speculazione, «sarà riservato a edifici di carattere culturale»<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 49.

<sup>118</sup> Ivi, p. 50.

<sup>119</sup> B. ZEVI, *Biblioteca Nazionale a Roma. Tutti hanno «superato» tutto, cit.*, pp. 488-489.

## 2.4. L'AMBASCIATA BRITANNICA A ROMA (1960-1971)

AUTORE: Basil Spence.

AREA DI INTERVENTO: Via XX Settembre - Porta Pia.

### 2.4.1. Il linguaggio Inglese nel contesto storico romano: l'Ambasciata Britannica di Sir Basil Spence.

Il Palazzo Torlonia (Fig. 170 e Fig. 171) a via XX Settembre, nei pressi di Porta Pia, sin dal 1870 fu la sede dell'Ambasciata Britannica; nel 1946 il palazzo che ospitava tanto la cancelleria che la residenza dell'ambasciatore, fu quasi completamente distrutto da un attentato dell'organizzazione israeliana dell'Igrun Zvei Leumi<sup>120</sup>. In seguito all'attentato, i funzionari furono trasferiti in Villa Wolkonsky e da quel momento ebbe inizio l'iter, assai lungo, anche a causa di ritardi da parte britannica, per la ricostruzione. Nel 1960, il governo inglese decise di ricostruire la nuova sede nello stesso luogo, affidando l'incarico all'architetto britannico Sir Basil Urwin Spence<sup>121</sup> (1907-1976). Il progetto della nuova sede degli uffici fu approvato formalmente nel febbraio 1968, quando il governo ne diede annuncio alla Camera dei Comuni; l'anno in cui si sarebbero conclusi fu il 1971; il 20 settembre di quell'anno l'Ambasciata fu inaugurata ufficialmente.

La nuova residenza dell'Ambasciatore, sarebbe sorta nell'angolo sud-ovest del lotto, di circa 30.000 mq, compreso tra via XX Settembre, via Palestro, via Montebello e le Mura Aureliane (Fig. 172 e Fig. 173). Su via Montebello sorgeva un piccolo edificio di servizio mentre sul lotto vi erano due scuderie addossate alle mura, rimesse a nuovo. Al fine di guadagnare spazio per il giardino e la residenza ufficiale, si cercò anche di acquistare spazio demolendo i blocchi ad appartamenti ad angolo tra via Montebello e via Palestro.

Nel Piano Regolatore la zona era indicata come parco privato, con l'obbligo della salvaguardia delle alberature e dal 1955 venne anche considerata area «di interesse pubblico». Lo stesso Piano Regolatore prevedeva l'esproprio di una striscia di 2.600 mq per allargare via XX Settembre e anche alcune limitazioni tipologiche. L'intervento dell'architetto Spence, nonostante queste limitazioni, fu possibile grazie ad un Decreto

---

<sup>120</sup> Igrun Zvei Leumi: Movimento Ebraico di Liberazione, che nel 1946 provocò un attentato terroristico presso l'Ambasciata Britannica, ponendo due valigie piene di esplosivo presso il cancello principale. I danni provocati dalla deflagrazione che ne seguirono condussero all'abbandono dell'edificio. (C. FOSSI, *Perfezione del cemento armato. Op. cit.*, luglio-agosto 1971, p. 23)

<sup>121</sup> Sir Basil Urwin Spence: (Bombay, 13 agosto 1907-Yaxel, 19 novembre 1976); architetto britannico, noto per aver curato, oltre che l'Ambasciata Britannica a Roma, la ricostruzione della cattedrale di Coventry, distrutta dal bombardamento a opera della Luftwaffe del 1940. Dal 1958 al 1960 è stato presidente del Royal Institute of British Architects (RIBA).

del Presidente della Repubblica che autorizzò una modifica dello stesso Piano Regolatore.

Il progetto della nuova Ambasciata Britannica a Roma prevedeva un edificio su pilotis, a pianta quadrata con una delle campate che giunge fino a terra per ospitare una scalinata e il nucleo ascensori (Fig. 174). La planimetria era stata prevista con un impianto pressoché rigidamente simmetrico e con due piani di sviluppo verticale dell'edificio aggettanti dal basso verso l'alto (Fig. 175).

L'ingresso principale, di rappresentanza, fu disposto su via XX Settembre, unico punto da cui è percepibile la costruzione; superato il portale e la cancellata, tra due specchi d'acqua (Fig. 176 e Fig. 177) si sviluppa un passaggio che conduce allo spazio sottostante l'edificio. La scalinata monumentale si trova sulla sinistra rispetto all'ingresso principale (Fig. 178 e Fig. 179); le autorità capitoline, imposero il secondo accesso all'edificio, in asse con via Bezzeca (Fig. 180).

Il piano terreno ospitò la «hall» di ingresso, la guardiola, il locale pompe necessario per gli specchi d'acqua, mentre al primo piano fu disposta la hall d'ingresso vera e propria e la sezione commercio, informazioni e cancelleria (Fig. 181).

Al secondo piano furono previsti l'ufficio visti e il consolato, l'amministrazione e la zona informazioni; attachés (la zona per gli addetti), la zona di sicurezza, il cinema e i telefoni; in uno degli angoli, nel quale la struttura fu appositamente modificata, venne dislocata la biblioteca. Il sotto tetto ospitò i volumi tecnici per l'ascensore.

L'edificio servizi adiacente alle Mura Aureliane (Fig. 173), presso le vecchie stalle (protette da salvaguardia e restaurate) ospitavano la cabina elettrica, i serbatoi, le caldaie e la torre di raffreddamento. Le tubazioni dell'acqua calda raggiungevano i locali della Cancelleria attraverso i pilastri e i vuoti lasciati nelle soffittature.

La nuova sede dell'Ambasciata Britannica, non può essere valutata senza tener conto che essa avrebbe dovuto rispondere alla sicurezza dell'Ambasciatore contro quelle che l'ex Ambasciatore britannico a Roma, Sir Charles Arthur Evelyn Shuckburgh<sup>122</sup>, definì «difese contro l'invasione delle folle ostili, guerriglie urbane, rapitori, pistolieri ed altri fenomeni moderni dello stesso genere». L'architetto, nello sviluppo del suo progetto avrebbe dovuto tener conto anche del ruolo dell'edificio con la funzione che avrebbe assunto. Tali ragioni, condussero ad un progetto che rinunciò agli effetti visuali a cui l'architetto era più affezionato, riducendo il libero movimento entro l'edificio e alla sua libera visione, per riparare il complesso dalle incursioni visuali telescopiche. Le stesse

---

<sup>122</sup> Sir Charles Arthur Evelyn Shuckburgh: fu Ambasciatore britannico a Roma dal 1966 al 1969.

piante dell'edificio non portano con sé particolari accorgimenti adoperati proprio per garantire la stessa sicurezza dall'esterno: un'ambasciata non sarebbe stata per alcuni una fortezza, ma l'esperienza condusse a disegnare gli edifici per diplomatici, tenendo presente la protezione fisica del personale contro i possibili atti di violenza: *«i segreti dell'ambasciata sono tanto discreti quanto ben difesi»*<sup>123</sup>.

Il rapporto con la preesistenza che circonda l'Ambasciata Britannica a Roma, è evidentemente quasi assente o celato e filtrato dalla folta quantità di alberi presenti nel giardino entro le mura perimetrali. L'unico punto in cui l'edificio britannico si rapporta direttamente con il contesto circostante è quello di fronte all'ingresso su via XX Settembre riuscendo anche nell'intento di conservare la sua riservatezza a garanzia della sicurezza necessaria (Fig. 181).

Rispetto al contesto michelangiolesco, Sir Basil Spence arretrò l'edificio, allargando la strada e dando luogo ad uno slargo che costituì l'ingresso principale e di rappresentanza (Fig. 182). L'arretramento, preteso dal comune di Roma e non ascrivibile alle scelte di Spence, fu considerato *«l'elemento più irritante e balordo dell'insieme»*<sup>124</sup>, risultato della scia delle gesta gloriose degli "sventramenti fascisti". Tale ingresso, perpendicolare a via XX Settembre, contribuì a svilire il rapporto tra la via stessa e la Porta. Le proporzioni di Porta Pia influenzano la scansione dei tre livelli dell'edificio, che va concitandosi dal basso verso l'alto (Fig. 183); *«la Porta viene scimmiettata nell'infelice portale, il quale forse, più che non riuscito in sé, assume il ruolo di sventurata ed immediata vittima del disagio che si prova osservando questo lavoro»*<sup>125</sup>. L'antico, con il suo carattere dominante e non derivante solo dagli anni di trascorsi, ma dalla propria entità storica, riesce a non lasciarsi sopraffare dal nuovo (Fig. 184 e Fig. 185). In questo contesto, è rilevante la posizione di Renato Pedio, secondo il quale va dichiarato con fermezza che *«una soluzione architettonica che trascuri il contesto ambientale è cattiva urbanistica»* e ancora, nel caso specifico, che *«il finto rispetto ed il rifiuto implicito di Michelangelo, compromette un'immagine rara e potente dell'impianto di Roma»*<sup>126</sup>.

Un incarico come la realizzazione di un edificio rappresentativo, su via XX Settembre, accanto alle Mura Aureliane e alla michelangiolesca Porta Pia rappresentò, per Basil Spence un tema davvero molto impegnativo e difficile che, in più, implicava scelte precise di linguaggio e di impianto tecnologico; per questo progetto romano l'architetto

---

<sup>123</sup> R. PEDIO, *L'Ambasciata Britannica a Roma*, in «L'Architettura, Cronache e Storia», n. 8, dicembre, 1971, p. 517.

<sup>124</sup> B. ZEVİ, *Porta Pia e l'ambasciata britannica. Michelangiolo non parla inglese*, in «Cronache di architettura», I° ed. Laterza 1973, Ed. Laterza, Bari 1979, Vol. XVI, n. 887, 1979, p. 272.

<sup>125</sup> R. PEDIO, *L'Ambasciata Britannica a Roma*, cit., p. 513.

<sup>126</sup> P. O. ROSSI, Roma. *Guida all'architettura moderna; 1909-2000*, cit., p. 287.

si avvalse anche del supporto degli ingegneri Ove Arup e di Pier Luigi Nervi. Lo schema a pianta centrale, distribuito su due piani con simmetria biassiale, sollevato da terra e sviluppato intorno alla corte quadrata, traeva spunto da un “*codice manieristico*”. Tale atteggiamento, inconsueto in quegli anni per un architetto inglese, costituì un dichiarato tentativo, solo in parte riuscito, di «*reinterpretare in chiave moderna alcuni elementi sintattici dell’architettura tardo-rinascimentale*»<sup>127</sup>: dallo schema del «palazzo», all’articolazione fortemente chiaroscurata della facciata, dal progressivo sviluppo verso l’alto degli elementi architettonici, al ritmo determinato dall’alternarsi delle membrature. In questo intervento furono individuate «metafore mescolate», forse date dall’insofferenza per la solenne figurazione della cinquecentesca Porta Pia. L’ambasciata fu considerata «*monumentale*» ma solo «*nel gesto non nella scala*»<sup>128</sup>. In questo edificio si accettò un impianto statico, magari per ragioni storiche malintese, che però fu corroso, fu levitato sui pilastri e fu smussato agli angoli (Fig. 186 e Fig. 187); si lavorò sui setti e sulle ombreggiature, dando la giusta importanza al valore della proporzione; si richiamò persino il riferimento al brutalismo<sup>129</sup> britannico con l’impiego però del travertino romano. Tuttavia, la sottigliezza espressiva, la scelta del secondo accesso in asse con via Bezzacca con affaccio su via Palestro (Fig. 180) e il compiacimento stilistico, resero questo oggetto più piacevole che vibrante; esso fu riconosciuto un edificio, *in se stesso*, di notevole livello, degno di discussione. L’«*aspetto non finito, la concezione aggregazionale, franca, rotta e inventiva dell’architettura britannica avrebbe potuto trovare in questo progetto un’occasione unica. E’ chiaro che questo paese, e questa città, possiedono una quasi infinita capacità di inganno*»<sup>130</sup>.

In questo esempio è possibile intravedere la difficoltà di agire nella città di Roma, con le sue preesistenze e i suoi quasi obbligati riferimenti che a volte si è cercato di contrastare per certi aspetti ma ai quali, al contempo, non si è riusciti a eludere nella progettazione del nuovo con i richiami al passato. L’immagine finale dell’Ambasciata Britannica al primo approccio lascerebbe interpretare le scelte percorse in contrasto con l’esistente intorno di via XX Settembre; al contrario i riferimenti all’approccio manieristico non vengono assolutamente rifiutati.

---

<sup>127</sup> R. PEDIO, *L’Ambasciata Britannica a Roma*, cit., p. 513.

<sup>128</sup> *Ibidem*

<sup>129</sup> Brutalismo: il termine deriva da «brut», dal «béton brut» corbusieriano di Marsiglia e, prima ancora, da un aforisma di “*Vers une Architecture*” che, già nel 1921, sembra abjurare il purismo: «*L’architecture, c’est, avec des matières brut, établir des rapports émouvants*». Per materie grezze si intendeva “*l’esibizione schietta, quasi arrogante, non solo di cemento, vetro, acciaio, mattoni, ma anche di fili elettrici e tubature degli impianti, in modo che l’edificio dichiarò esattamente come e cosa è, senza diaframmi formali*”.

<sup>130</sup> *Ibidem*



Il progetto costituì un ulteriore esempio della difficoltà di «*innestare un'architettura moderna in un ambiente storico*»<sup>131</sup>; mentre i tradizionalisti si sforzavano di comporre in «*“stile novecento” con risultati pietosi*», i professionisti educati al contemporaneo si preoccupavano dell'ambientamento anche se, perdendo l'«*essenza degli edifici monumentali*», arzigogolavano su proporzioni e moduli, cercando di tradurre ritmi antichi in chiave moderna, ottenendo, come risultato un «pasticcio». Per Sir Basil Spence la presenza di Porta Pia (Fig. 188 e Fig. 189), significava doversi confrontare, non con una vaga atmosfera urbana da rispettare, ma con la «*presenza irruenta, tragica e irripetibile di Michelangelo*»<sup>132</sup>. L'architetto, assunto l'incarico romano, avrebbe commesso l'errore di impostare il problema in forma intellettualistica negando la possibilità di affiancare alla porta michelangiolesca e alle Mura Aureliane una scatola di vetro, una torre o un edificio neoclassico, perché sarebbero risultati stonati. La critica concordava con lui sulla torre e sull'edificio neoclassico ma, assai meno sulla «*scatola di vetro*» ritenuta deplorabile in quanto scatola ma non perché di vetro. Il valore attribuito alla vetrata ci consente di riflettere e di intendere come il materiale trasparente stesse diventando espressione della modernità ma soprattutto, rispetto alla preesistenza, se ne riconobbe la sua «*neutralità*»: «*una struttura trasparente, largamente filtrata dalle alberature, sarebbe stata neutra ed elegante*»<sup>133</sup> e poteva fungere da quinta prospettica alla mole michelangiolesca. All'architetto britannico venne riconosciuta la sua abilità e la sua maestria, ma fu criticato per aver cercato di inventare un «*lessico michelangiolesco*» per l'età moderna, senza aver approfondito i termini della poetica stessa di Michelangelo. Del progetto di Spence difficilmente vengono trovati punti in comune con lo spirito michelangiolesco; gli si riconobbe però un lavoro formalistico non fondato su un intendimento genuino del linguaggio michelangiolesco che, se ci fosse stato alla base, aggiungerei, avrebbe condotto ad una consapevole interpretazione in chiave moderna. Nel 1963, Sir Basil Spence, nell'illustrare il progetto della sua ambasciata concentrò il suo ragionamento proprio «*sul rapporto tra antico e moderno*» esponendo la sua idea dell'ambasciata intesa come «*quinta*» di Porta Pia e, al contrario la porta come «*spalla*» dell'ambasciata. L'opera dell'architetto inglese rappresentò motivo di analisi contrastanti visto il curioso miscuglio di apprezzamento e repulsione che l'opera suscitò. Alle critiche delle sue idee, dimenticando il tradizionale «*sense of humor*» degli inglesi, egli rispose «*come un normale architetto*» togliendo il saluto ai suoi colleghi. Durante

<sup>131</sup> B. ZEVI, *Ambasciata britannica a Roma. Michelangiolo a fumetti english style*, in «*Cronache di architettura*», I° ed. Laterza 1971, Ed. Laterza, Bari 1979, Vol. IX, n. 477, 1971, p. 114.

<sup>132</sup> *Ibidem*

<sup>133</sup> *Ibidem*

l'inaugurazione del 1971, l'ambasciata, diversamente dall'approccio con cui cercò di colloquiare con il Buonarroti, fu presentata non nell'ambito urbano in cui venne realizzata ma come pezzo isolato, fuori dal contesto, probabilmente anche per evitare, prudentemente, un confronto col passato che gli giovava assai poco.

Il nuovo edificio divenne la prima realizzazione moderna di un'ambasciata a Roma che non trovasse più sede in una villa o in un palazzo antico e che mirò a un linguaggio aggiornato e personalizzato.

Il rapporto tra antico e nuovo non costituì l'unico confronto da analizzare nell'Ambasciata Britannica a Roma; infatti, con quest'opera si verificò anche il confronto di due culture diverse. Bruno Zevi, su questo intervento riconobbe un'occasione persa nella realizzazione dell'ambasciata in cui la Gran Bretagna avrebbe potuto portare il proprio contributo di modernità. Volendo costruire un nuovo edificio destinato a questa funzione si sarebbe dovuto concepire il progetto con «*schietta modernità*»<sup>134</sup>. Si suggerì anche il tipo di progetto moderno, pensando ad un edificio funzionale, articolato sul terreno, magari ad un solo piano e che sarebbe stata «*schietta immagine dell'Inghilterra contemporanea*»<sup>135</sup>. Fu anche riconosciuto però, che la Gran Bretagna ebbe comunque coraggio visto che, anziché rifugiarsi in un antico palazzo o in una villa, come accennato, decise di costruire una nuova struttura solida, corretta e, in alcuni dettagli tecnici, eccellente.

A conclusione di questi avvenimenti, Bruno Zevi, con la sua forza legittimamente riconosciuta, espresse parere favorevole nei confronti dell'opera di Basil Spence, riconoscendo criticamente: «*con quale titolo potremmo vagliare se gli inglesi hanno ambientato o meno l'ambasciata, quando noi, gratuitamente, per mero autolesionismo, dilatiamo e banalizziamo una preziosa arteria storica della città?*»<sup>136</sup>.

Ancor più drastico fu anche nell'esprimere l'opinione di dovere elevare un monumento ai terroristi dell'Igrun Zvei Leumi che, provocando l'esplosione al vecchio edificio nel 1946, stimolarono l'ideazione e al realizzazione dell'attuale Ambasciata Britannica a Roma. Tra le notevoli polemiche e accuse espresse sull'opera di Spence, riferite soprattutto agli organi competenti italiani, nel 1971, in un articolo dell'ingegner Cesare Fossi, fu evidenziato il fatto che «*il miglior giudice di questa nuova, o quasi, opera architettonica può essere solo il tempo*»<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> Ivi, p. 117.

<sup>135</sup> Ivi, p. 272.

<sup>136</sup> Ivi, p. 273.

<sup>137</sup> C. FOSSI, *Perfezione del cemento armato. La nuova Ambasciata a Porta Pia*, in «L'industria delle costruzioni», Anno V, n. 24, luglio-agosto 1971, p. 16.

## 2.5. L'EDIFICIO POLIFUNZIONALE IN VIA CAMPANIA – 1963-1965 -

AUTORI: Studio Passarelli - Vincenzo, Fausto e Lucio Passarelli.

AREA DI INTERVENTO: Via Campania, angolo via Romagna.

*“La città è stata vissuta nel moderno come il luogo del conflitto, ma anche come il luogo del possibile: il luogo in cui si intrecciano mille voci, mille storie, mille vicende, che possono dispiegarsi in una nuova storia, in una nuova bellezza, in una nuova geografia dell’umano.”<sup>138</sup>*

Franco Rella

### 2.5.1. L'edificio polifunzionale a via Campania dello Studio Passarelli e le Mura Aureliane.

Prima di accostarsi alla lettura dell'edificio Polifunzionale in via Campania (Fig. 190 e Fig. 191) è opportuno chiedersi quale fosse la cultura e il retroterra manifestato dal sapere di quegli anni. L'opera in questione costituisce un'architettura davvero unica e particolare tanto da restare bene impressa nella memoria e di caratterizzare in termini alti lo spirito del tempo.

In fondo, come affermava il progettista, «*un bravo architetto è colui che riesce a sentire fortemente e a interpretare concretamente il clima del tempo in cui vive*»<sup>139</sup>.

In questa frase emerge evidentemente la volontà di considerare l'opera architettonica come frutto dell'interpretazione del tempo e del clima in cui il progettista la realizza, quasi a confermare, con ciò, che l'opera architettonica è il risultato del suo tempo.

L'edificio, realizzato nella metà degli anni Sessanta, tra il 1963 e il 1965, rappresentò un'espressione «*ricca, complessa e articolata*» e costituì, per l'epoca, un organismo architettonico capace di assorbire e proporre una sintesi profonda e rappresentativa dei fermenti innovativi del momento in cui fu realizzata.

Il panorama nazionale e internazionale di quegli anni era variegato e pieno di personaggi di sicura levatura come il gruppo BBPR, Giancarlo De Carlo, Ignazio Gardella e Carlo Scarpa. Furono gli anni di Mies van der Rohe (Berlino, la nuova Galleria d'Arte Moderna - (Fig. 192)) e di Alvar Aalto (Chiesa di Riola di Vergato - (Fig. 193)).

L'opera dello Studio Passarelli, composto dagli architetti, Vincenzo e Fausto (1910) e dall'ingegnere Lucio Passarelli (1922)<sup>140</sup>, impose una riflessione più che sulle rassicuranti

---

<sup>138</sup> F. RELLA, *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*. (in) M. PISANI, *Studio Passarelli. Palazzina in via Campania*, Roma, Torino 2000, p. 19.

<sup>139</sup> M. PISANI, *Studio Passarelli. Palazzina in via Campania*, cit., pp. 19-20.

<sup>140</sup> Lucio Passarelli ha conseguito la laurea honoris causa in Architettura, presso l'Università "Sapienza" di Roma nell'aprile 2011.

espressioni canoniche dell'architettura e dell'arte, sulle manifestazioni piene di sviluppi e novità, capaci di stimolare dubbi e mettendo in crisi il linguaggio consolidato del passato. Questo nuovo approccio era in sintonia con il manifestarsi del boom economico di quegli anni che assicurava la fuoriuscita dalla fase della ricostruzione post-bellica affermando un relativo ma diffuso benessere sociale. L'insieme di questi nuovi eventi, proponeva un andare oltre, tanto da dischiudere la porta a una nuova sapienza. Gli autori dimostrarono di innestare sul ceppo della tradizione costruttiva echi e rimandi, vere e proprie suggestioni di sapore raffinato e respiro internazionale.

L'incarico fu affidato dall'Istituto Romano per i Beni Stabili, istituzione di impostazione tradizionale, forse persino di vecchio stampo, ma che risultava desiderosa di acquisire una nuova immagine. L'istituto chiese allo Studio Passarelli la demolizione di una vecchia costruzione per progettare un nuovo immobile su quel lotto (Fig. 194) Prima dell'intervento, via Campania «era un pomeriggio tranquillo lungo le mura Aureliane, una strada selciata, alberata, dai larghi marciapiedi, ove l'atmosfera vecchiotta, distesa, il colore delle mura, il traffico ancora scarso ricordavano il composto linguaggio della borghesia romana belle époque, quel misto di bonomia e di civiltà senza affettazione, già quasi scomparso. Ora è tutto diverso»<sup>141</sup>.

La progettazione avvenne proprio mentre l'avanguardia affrontava il suo momento di crisi e molti dei suoi esponenti si rigettarono in esperienze personalistiche e incomunicabili e, in questo clima, fu interessante osservare come la committenza accolse con sensibilità e senza resistenze, tutte le potenzialità espresse nei disegni. L'operazione compiuta a via Campania, che probabilmente ai giorni nostri non otterrebbe l'autorizzazione della soprintendenza, fu possibile anche grazie all'utilizzo di una serie di incentivi, inseriti nel regolamento edilizio per favorire la costruzione. Anche con l'impiego spregiudicato delle superfici dei balconi scoperti (Fig. 195), il nuovo edificio non derogò ai limiti imposti dal regolamento edilizio stesso e perciò superò, senza alcun intralcio, il parere della commissione edilizia. Da ciò emerge che il progetto fu realizzato non per l'ingegnosità delle sue fattezze, per l'architettura e in particolare per il linguaggio proposto, ma soprattutto, più banalmente, perché fu approvato per il semplice e totale rispetto degli indici imposti<sup>142</sup>.

Il nuovo intervento si confrontava con la Chiesa di Santa Teresa in Corso d'Italia (Fig. 196) del 1906, oltre le mura Aureliane e con la piccola Cappella del Convento dei Padri

---

<sup>141</sup>R. PEDIO, *Edificio per abitazioni, uffici e negozi in via Campania a Roma*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 122, dicembre 1965, p. 497.

<sup>142</sup>M. PISANI, *Studio Passarelli. Palazzina in via Campania*, cit., pp. 32-36.

Monfortani di via Sardegna (Fig. 197) entrambe opere del padre dei progettisti, Tullio Passarelli. Nel 1965 via Campania si trasformò diventando parte di un sistema di traffico, sia veloce che locale, che con il completamento dei sottovia di Corso d'Italia sarebbe stato inserito in attrezzature a scala urbana. Vi furono realizzati, al di là delle mura, nuovi edifici che travolsero completamente l'atmosfera del luogo attualizzando tutto senza storicizzarlo. Il nuovo edificio di via Campania, ad un passo dallo Studio Passarelli, nel cuore dell'ambiente in cui avevano trascorso la propria vita, divenne una sfida non soltanto alla capacità ma alla psicologia degli architetti, in un momento di trasformazioni rilevanti per quegli anni.

Visto l'ambiente, in più parti compromesso, ma qualificato dalle antiche mura, dalla luce e dalla sua edilizia, in genere "*sorda ma cordiale e coerente*" e data l'esigenza dello Studio Passarelli di approfondire la notevole tradizione tecnologica, si temette che la scelta per il nuovo edificio potesse ricadere su un inserimento che si sarebbe sforzato nell'adeguarsi al contesto ambientale preesistente, cadendo in un risultato esteriore, in un accordo tonale, piuttosto che adottare un'intelligente integrazione o una contrapposizione vitale al contesto. Altro timore era quello che, sull'angolo sorgesse un ennesimo edificio «moderno», avulso dalle suggestioni del luogo; si temeva la presenza di un edificio solidamente piantato sul lotto e che avrebbe rivelato in pieno il sostanziale accademismo celato dietro l'utilizzo del vetro e del cemento, dietro il *curtain-wall* e i moduli di tante opere di quegli ultimi anni.

Gli architetti, accettando la sfida realizzarono il progetto di un edificio che proponeva, con singolare evidenza, una soluzione linguistica – o «polilinguistica» - di grandissima attualità (Fig. 198 e Fig. 199). Infatti il progetto si basava «*sulla commistione, pienamente riuscita, di almeno tre linguaggi*» che sembravano sufficienti a giustificare il successo estetico dell'opera, «*sia pure sul piano, niente affatto discriminatorio, del 'reportage'*».

Inserito nell'ambiente urbano a ridosso delle antiche mura Aureliane, il progetto si sviluppò attraverso la realizzazione di tre fasce distinte sovrapposte (Fig. 200): la *zona commerciale*, situata al piano terra leggermente ribassato rispetto alla strada, che proseguiva nel primo sottosuolo e che, arretrata rispetto al fronte, creava un profondo scuro a livello stradale e una fascia di area coperta, con affaccio sugli ambienti sottostanti (Fig. 201); l'edificio era collegato al livello viario attraverso ampie aperture. Il progetto prevedeva una seconda fascia, la *zona degli uffici* (Fig. 202), nei primi tre piani fuori terra: ad essa corrispondeva una vetrata integrale continua color bruno, che seguiva

esattamente il perimetro della proprietà e che sembrava galleggiare sul basamento arretrato, marcando fortemente la differenza volumetrica. Un pieno che schiaccia un vuoto: venne ribaltata la logica che vorrebbe un basamento forte sul quale poggiare la costruzione. Su questa fascia vetrata sospesa si riflettevano le mura Aureliane, alle quali corrispondevano anche in altezza (Fig. 203). La terza fascia, la *zona residenziale*, interessava la parte superiore dell'intero edificio (Fig. 204). Essa era composta di due piani di appartamenti ad un solo livello e di quattro appartamenti duplex nella parte terminale. Quest'ultima fascia è caratterizzata da una composizione fortemente chiaroscurata, con alternanza di pieni e di vuoti, basata su piani orizzontali ed elementi di graniglia, grès bruno violaceo, cristallo e sistemazione a verde.

I progettisti, assunsero le tecniche come materiali linguistici, dunque, affrontarono il loro lavoro attraverso una proiezione di valori che mirava a superare l'apparente eclettismo mediante un linguaggio di dimensioni accresciuta. Come affermava Renato Pedio nel 1965, «*Considerare i linguaggi come le nuove e più complesse unità costruttive di un'entità per definizione contraddittoria non significa accettare l'incoerenza o il disordine, ma recepire che la realtà attuale è polilinguistica, che la storia ne è un elemento fondamentale, e che l'atto produttivo si deve identificare con una tensione di fatto, 'autre'. Neppure questa è una ricetta, ma un dato di fatto sociologico e culturale*».

Il "*polilinguismo*", dunque, diventa uno strumento comunicativo di cui la stessa storia, che spesso si cerca di racchiudere in linguaggi codificati e volutamente definiti, in questo esempio lascia spazio alla ricerca della visione unitaria di un linguaggio complesso realizzato proprio attraverso la combinazione di più linguaggi insieme.

In questo progetto è facile notare come alla molteplicità linguistica corrisponda la pluralità funzionale. Secondo Lucio Passarelli i progettisti non avrebbero potuto accettare altro metodo per affrontare il problema. Il primo atto fu quello di accogliere ed elaborare, per quel luogo di Roma, la sovrapposizione di funzioni che sola avrebbe potuto giustificare «*la commistione e la contrapposizione drammatico-lirica dei linguaggi*». La sensibilità urbanistica e certi accordi anche sentimentali furono combinate adeguatamente con la piena padronanza professionale dei progettisti. Il committente accolse la soluzione proposta e ne consentì la puntuale realizzazione, considerando che l'interesse verso questo edificio era anche nella sua piena aderenza ai canoni economici della professione, nel quadro di una realizzazione di alto livello tecnico.

Alta quanto le mura (Fig. 205), la fascia degli uffici, come accennato, specchiava le mura Aureliane (Fig. 203). Fino ad allora nessun palazzo in vetro e in acciaio, risultava avere

questo preciso effetto. Neppure le splendete torre traslucida di Manhattan o di Chicago mirava a questa possibilità; infatti, essi erano oggetti definiti da una pelle trasparente e anche specchiante dove però la dimensione e talvolta la purezza unitaria del linguaggio razionalista conferivano “*una casta e raggelata energia*”. Nell’esempio di via Campania è possibile parlare più umilmente e forse più efficacemente di una vera e propria superficie specchio per le mura e per quelle mura (Fig. 206). È fondamentale riconoscere in questo intervento un problema legato all’ambiente che lo circonda proprio per via di queste scelte dei progettisti. Il problema dell’ambientamento, viene risolto non mediante una mimesi ma mediante una ricezione. «*Il vetro bruno del lamierino grigio scuro muta colore con le ore del giorno per il riflesso fulvo delle mura: quasi che la storia, contemplata e non più fittiziamente «recitata», scimmiettata o sovrapposta, si riproponesse due volte; e la seconda volta deformata nel nostro occhio moderno*” (Fig. 207). Tale scelta, non venne considerata una ricetta ma rappresentò “*un atteggiamento mentale*”. L’atteggiamento assunto nei confronti del contesto, sta a testimoniare una volontà innovativa e non certo eclettica o passatista; il contesto, proprio attraverso il suggestivo gioco di specchi, viene assorbito dal nuovo progetto sia che esso venga costituito dalle antiche mura sia che esso si costituisca dai edifici meno importanti in via Romagna (Fig. 208 e Fig. 209).

L’edificio appartiene al contesto in cui si è stato realizzato e non può essere posto in nessun altro luogo; è importante evidenziare quanto da ciò nasca anche l’unicità di questo organismo architettonico così come unico è il luogo in cui si colloca. Il complesso non potrebbe spostarsi neppure di pochi metri dal luogo in cui fu realizzato senza alterarne profondamente l’effetto, il risultato (Fig. 210). Esso nacque, oltre che da un impegno professionale adeguato, da una particolare sensibilità diretta degli architetti all’ambiente (Fig. 211) al quale essi erano molto legati e che forse non consentì la libertà e la spregiudicatezza che forse a primo impatto potrebbe risultare all’osservatore ignaro delle scelte adottate.

L’edificio concede una doppia visione fatta di complessità e di coerenza che però a un primo approccio può risultare niente affatto evidente. All’osservatore che ignora gli sviluppi e le scelte progettuali, l’edificio appare fuori luogo, decontestualizzato, in contrasto e in contrapposizione con la preesistenza; in qualche modo, sembra un intervento che nega le mura antiche che, invece, riflesse sul vetro, producevano la negazione del nuovo su cui le mura stesse rispecchiavano la propria immagine.

In seguito alla conoscenza del progetto, quell'edificio può risultare ancora in contrasto con il sito ma, questa volta anche in contrapposizione al contesto perché creazione di un'altra epoca rispetto alla preesistenza in cui si inseriva e pertanto non meno degno di rispetto di ciò che lo precede. Rimane forse l'incertezza dei materiali impiegati estranei al contesto, che di contro è realizzato essenzialmente in muratura; i nuovi materiali dell'edificio vengono però chiaramente assunti come tecniche e come materiali linguistici del nuovo intervento.

Da ciò derivò il fatto che il problema dell'ambientamento di questo nuovo intervento non si risolse solo nell'ambito delle scelte urbanistiche (meglio ancora urbane) o di tipo spaziale (Fig. 205). Il problema si affrontò e si risolse attraverso una precisa e chiara scelta linguistica che produsse soluzioni esatte e coraggiose anche sul piano urbanistico-spaziale, in particolar modo all'esterno dell'edificio. Il vero dato « moderno » di questo lavoro fu certamente la soluzione scelta dai professionisti che era di tipo metalinguistico. La decisione di aderire al triplice programma con tre diversi linguaggi, sottolineandone la diversità senza mediazioni, rappresentò il superamento del problema stilistico e del gusto, cercando di fondere comunque tutto attraverso il recepimento delle qualità fisiche e cromatiche e storiche della città circostante. La vera originalità di quest'opera può considerarsi la sua caratteristica «ricevente», rappresentata dalla speciale energia e onestà della reazione dei materiali linguistici prescelti alla struttura operativa; la qualità, di certo attiva, del recepimento dello specchio delle vetrate costituisce una ricucitura della frattura delle mura (Fig. 206).

Sull'angolo tra via Campania e via Romagna, si accentuava la contrapposizione tra le terrazze soprastanti e il blocco vetrato su cui si riflettevano le mura e i colori; le strutture decisamente verticali (Fig. 212) riprendono il ritmo dei torrioni di guardia (Fig. 213).

Il nuovo edificio Polifunzionale fu realizzato con una struttura in cemento armato con pilastri a sezione circolare per i piani interrati e pilastri a quadrifoglio per i piani in elevazione (Fig. 214 e Fig. 215). I pilastri quadrati in vista, su maglia regolare, contenevano gli impianti e avevano una precisa funzione architettonica.

I solai dei piani interrati furono realizzati con soletta piena con travi in vista, mentre quelli dei piani superiori sono del tipo misto, con armature incrociate e travi interamente in spessore. Una della particolarità di questa struttura fu che tutto il cemento fu lasciato in vista, sia nei piani interrati che nei piani fuori terra.

Le scale principali vennero realizzate in c.a. in vista, con un pilastro centrale martellinato e soletta elicoidale (Fig. 216). Una scala circolare di servizio collega la corte interna, le



sottostanti centrali e i due piani sotterranei del garage (2° e 3° sottosuolo). Una seconda scala circolare interna e un gruppo di altri due ascensori collegavano l'atrio del piano terreno e i sovrastanti quattro piani di appartamenti, nonché il piano coperture. I negozi al piano terra sono collegati con il piano stradale attraverso vari ingressi di cui alcuni con scaletta interna. Fra i piani garage e la strada, su via Sardegna, i collegamenti verticali furono realizzati impiegando una rampa carrabile circolare e un montauto.

La sistemazione esterna fu seguita con particolare cura, sia per quanto riguardava la composizione delle zone di verde, sia nella scelta dei materiali di rifinitura. Le zone di verde si sarebbero sviluppate dalle complesse sovrastrutture tecniche, fino alla sistemazione su via Romagna; sulla corte interna al piano terreno e sviluppandosi sui piani degli appartamenti. Al piano coperture furono previste delle vasche di verde fra le quali fu inserito un locale da adibirsi a servizi comuni.

I terminali di copertura dei pilastri in c.a. denunciavano il passaggio degli impianti al loro interno mentre forti effetti chiaroscurali, lungo il perimetro dell'edificio, vennero dati dalla sporgenza delle terrazze (Fig. 217).

Il progetto Passarelli più che proporre delle scelte concluse e immutabili offrì dei problemi; nelle sequenze informi di nuovi edifici che sorsero dovunque in quegli anni, la giustapposizione linguistica adottata, nel contesto urbano in cui l'opera si collocava (Fig. 218), poté diventare un mezzo formidabile di recupero estetico, non celando le difficoltà che una simile soluzione comportava. Anziché adottare una soluzione architettonica passiva rispetto alle mode e anche alle evoluzioni sperimentali e teoriche, venne proposta una aggressività che mirava a padroneggiare in maniera unitaria la molteplicità dei modi adottati, tanto da trovare una puntuale corrispondenza tra funzioni e linguaggi. La multifunzionalità divenne una condizione per esperienze di questo tipo.

I problemi da affrontare, dunque, in questo caso non vengono osservati come un limite ma scaturiscono da un punto di partenza nuovo che *«accetta i condizionamenti e li trasporta in un clima sorprendentemente pregnante di libertà»*<sup>143</sup>.

Lucio Passarelli rappresentò per l'opera in questione e per le realizzazioni del dopoguerra l'elemento cardine dello Studio Passarelli, che insieme ai suoi collaboratori elaborò il progetto e la sua realizzazione. Tenendo conto che negli anni del dopoguerra i professionisti dovettero misurarsi con il gusto della committenza privata, vasta e facoltosa ma anche piuttosto restia all'innovazione del linguaggio, si può apprezzare

---

<sup>143</sup> R. PEDIO, *Edificio per abitazioni, uffici e negozi in via Campania a Roma, cit.*, p. 501.

ancor di più il modo di procedere dello Studio Passarelli che basò le proprie scelte progettuali sulla continuità, sul rinnovamento e sulla collegialità impostando in tutto questo una propria caratteristica strutturale.

L'edificio ottenne in seguito diversi riconoscimenti e fu considerato il più importante fra quelli progettati dallo Studio Passarelli tanto da ottenere anche ampi consensi dalla stampa specializzata di tutto il mondo. Il successo fu ricondotto certamente alle indubbie capacità espressive, alla ricerca tecnologica e alla sensibilità nell'inserimento in un ambiente davvero particolare.

Negli anni successivi alla realizzazione le vetrine dei negozi a piano terra vennero chiuse con vetri opachi togliendo agli spazi del piano commerciale e all'intera opera molte delle sue possibilità espressive. Il buon rapporto con la committenza, invece, fu vanificato dal fatto che parte dell'immobile fu acquistato, in corso di finitura, dall'Istituto delle Assicurazioni che, meno vincolato sul destino della costruzione rispetto all'Istituto dei Beni Stabili, affittò la costruzione a un centro meccanografico che a sua volta chiuse quella che doveva essere la zona commerciale snaturando l'originale espressività del progetto originale.

Lo Studio Passarelli, negli anni successivi non riuscì a ottenere quel consenso ottenuto con l'edificio Polifunzionale a via Campania, pur nella qualità delle proposte. Una delle possibili motivazioni di tale cambiamento potrebbe ricondursi al fatto che nelle occasioni successive non vi fu la stessa libertà concessa nella realizzazione dell'edificio di via Campania. Inoltre, lo Studio non ottenne più lo stesso consenso critico che si sarebbe potuto attendere, anche per via di una sorta di disinteresse di Lucio Passarelli nei confronti delle pubblicazioni; tuttavia lo stesso Passarelli non rimase estraneo al dibattito sull'architettura promuovendolo attraverso l'intensa attività svolta all'interno dell'Istituto Nazionale di Architettura e dell'Accademia di San Luca.

## IMMAGINI – CAPITOLO 2

### La Testata della Stazione di Roma Termini



Fig. 38 - Piazza di Termini, attuale Piazza dei Cinquecento - 1892.

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 76.

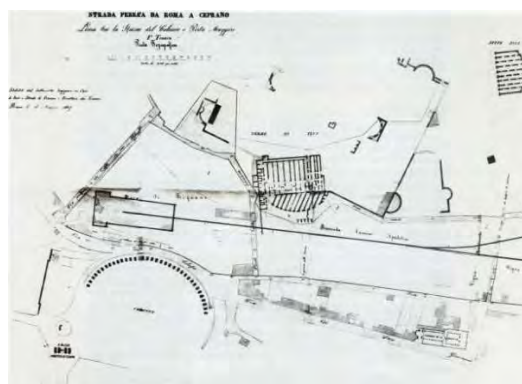


Fig. 39 - L'assetto della zona Colosseo nell'ipotesi di posizionamento della Stazione tra le Terme di Tito e il Colosseo - 1856.

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 79.

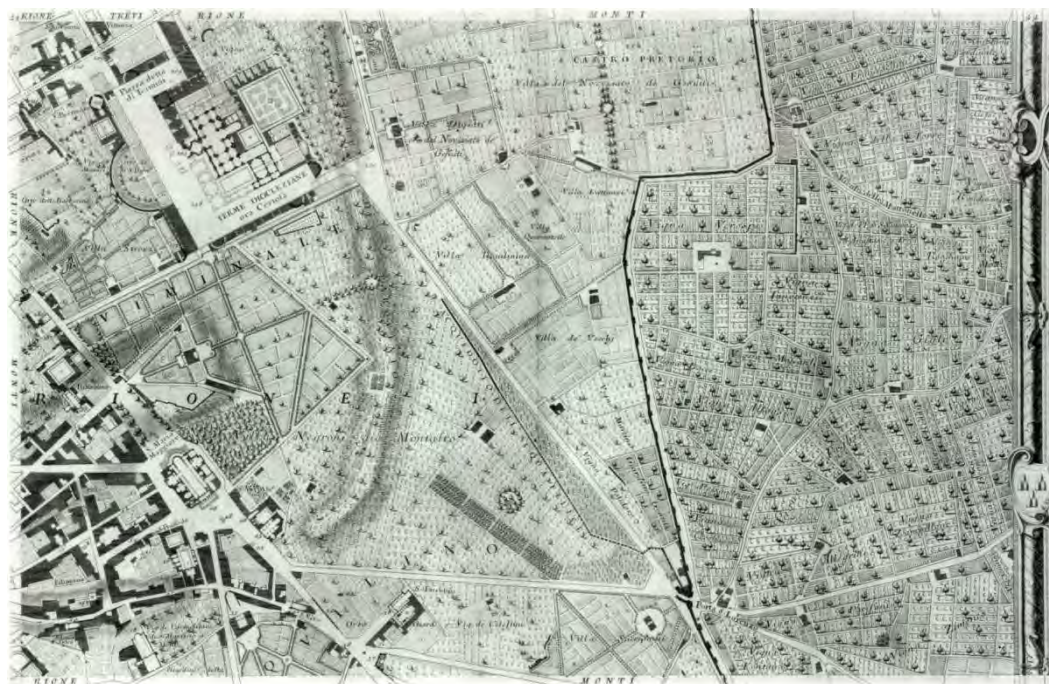


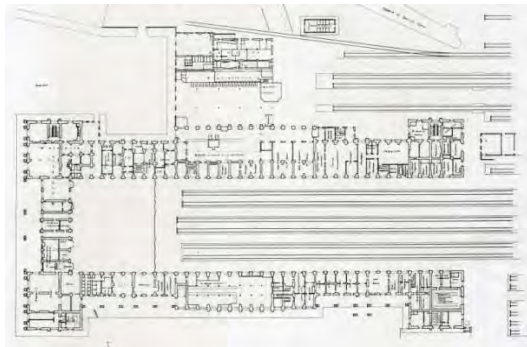
Fig. 40 - Planimetria della zona Villa Negrone già Montalto a Termini, ove poi sorse la Stazione Termini.

NOLLI G. B., *Nuova Pianta di Roma, incisione (1748)*, (tratto da) BEVILACQUA M., Nolli, Vasi Piranesi, *Immagine di Roma Antica. Rappresentare e conoscere la metropoli dei Lumi*, Roma 2004, p. 87.



*Fig. 41 – Veduta della Villa Massimo dal lato delle Terme.*

Carte Lanciani- Bibl. Pal. Venezia (tratto da) G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 35.



*Fig. 42 – Il progetto di Salvatore Bianchi – 1867.  
Pianta del fabbricato viaggiatori.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., Tav. III.



*Fig. 43 – Il progetto di Salvatore Bianchi – 1867.  
I prospetti posteriori in corso di costruzione.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 108.



*Fig. 44 – Le Botteghe di Farfa. Il piazzale interno della stazione provvisoria a Termini - 1869.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 97.



*Fig. 45 – Spazio allungato e stretto tra le terme di Diocleziano e la Stazione - 1866.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., Tav. I.



*Fig. 46 – Il progetto di Salvatore Bianchi – 1867  
Il fabbricato pressoché ultimato.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 111.



Fig. 47 – La Porta Quirinale, il Palazzo a Termini e le Botteghe di Farfa (da M. Vasi).

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 42.



Fig. 48 – La Porta Quirinale e il Palazzo a Termini motivi ispiratori per il Bianchi.

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 128.



Fig. 49 – Il progetto di Salvatore Bianchi – 1867 L'agere serviano.

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 150.



Fig. 50 – Spazio allungato e stretto tra le terme di Diocleziano e la Stazione - 1866.

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 152.

Fig. 51 – La Stazione Termini all'inizio del XX secolo.

A. DELL'ARICCIA, A. ROBINO RIZZET, *La Stazione Termini* (in) N. CARDANO, *Esquilino e Castro Pretorio. Patrimonio storico-artistico e architettonico del Comune di Roma*, Artemide edizioni, Roma 2004, p. 234



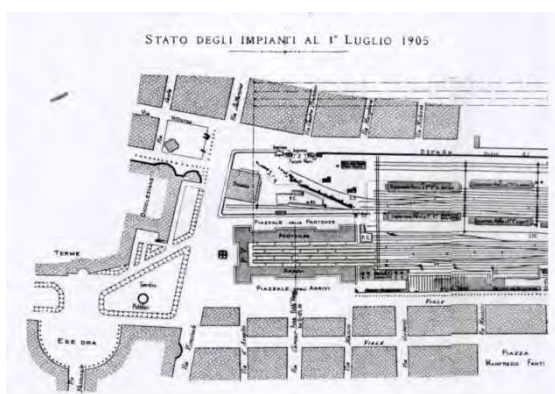


Fig. 52 – Il piazzale della Stazione Termini come rilevato nel 1905 - Roma

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., Tav. IV.



Fig. 53 – Il piazzale della Stazione Termini nel «Progetto di ampliamento e di sistemazione» del 1905 – Roma.

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., Tav. V.

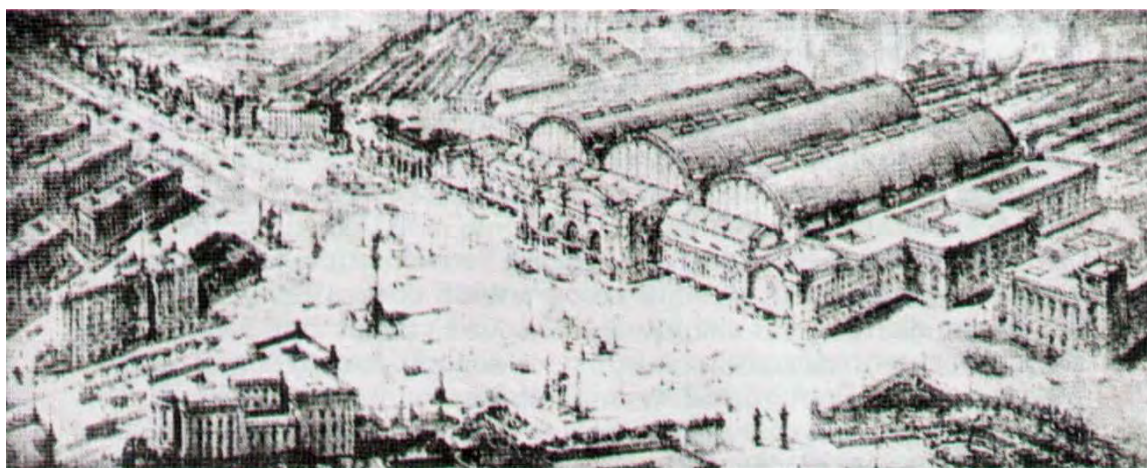


Fig. 54 – «Progetto Ugolotti-Coppedé per una stazione centrale di Roma, da costruire fuori porta Maggiore» - 1923 – Roma.

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 236.

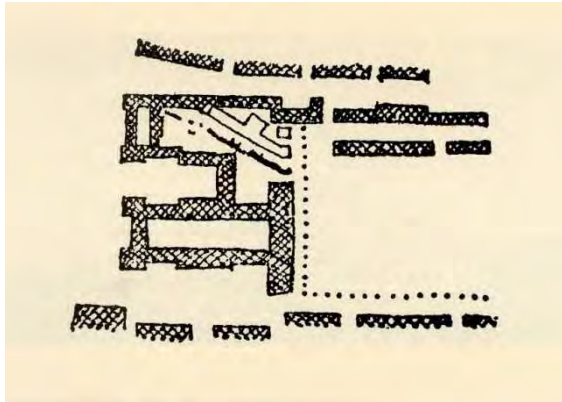


Fig. 55 – Schizzo del progetto di trasformazione della Stazione Termini di Riccardo Bianchi 1905 ca. – Roma.

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 242.

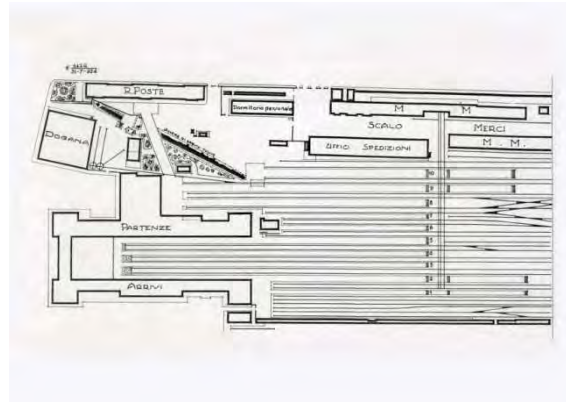


Fig. 56 – Pianta della Stazione Termini nel 1924: i binari furono portati a venti. - Roma

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., Tav. VII.

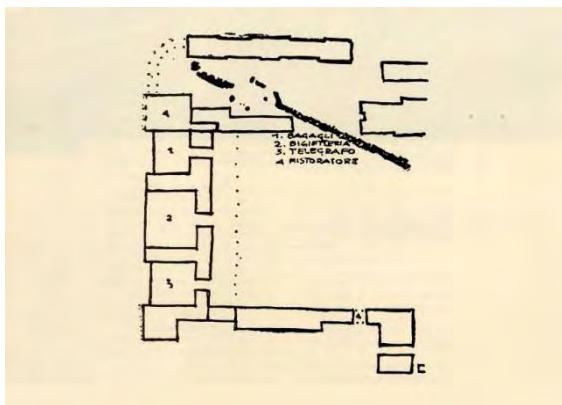


Fig. 57 – Schizzo del progetto di trasformazione della Stazione Termini di Roberto Narducci 1924 ca. – Roma.

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 242.

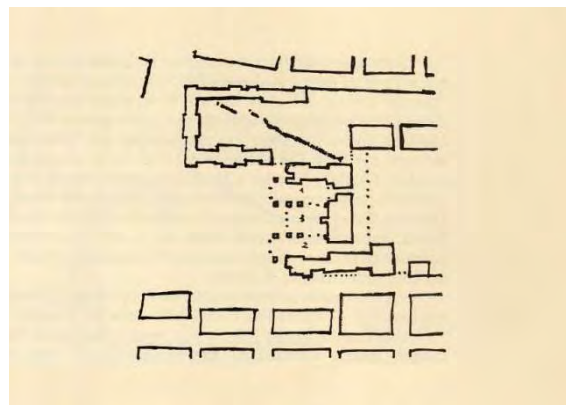
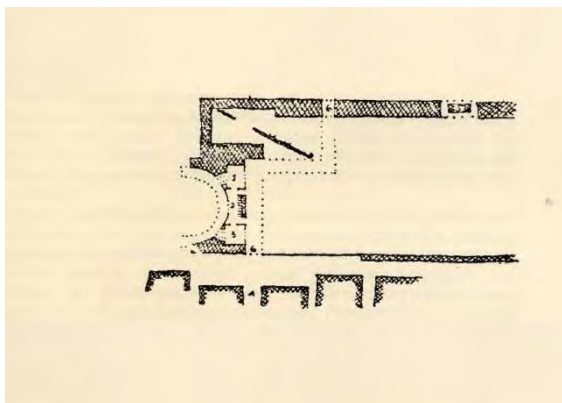


Fig. 58 – Schizzo del progetto di trasformazione della Stazione Termini del Prof. Boccaletti prima del 1924 – Roma.

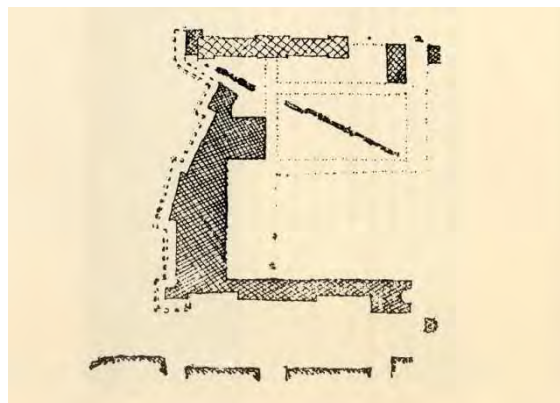
G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 243.





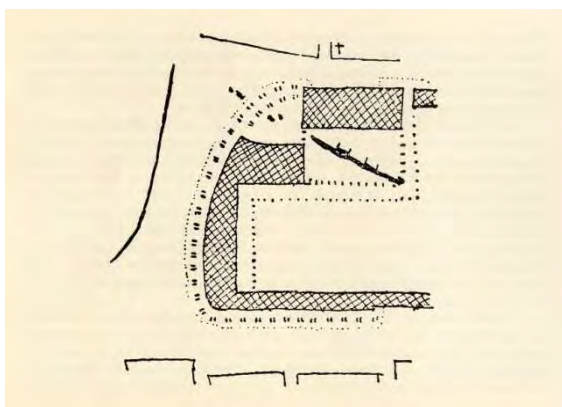
*Fig. 59 – Schizzo del progetto di trasformazione della Stazione Termini di Ferruccio Businari 1924 ca. – Roma.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio, op. cit., p. 243.*



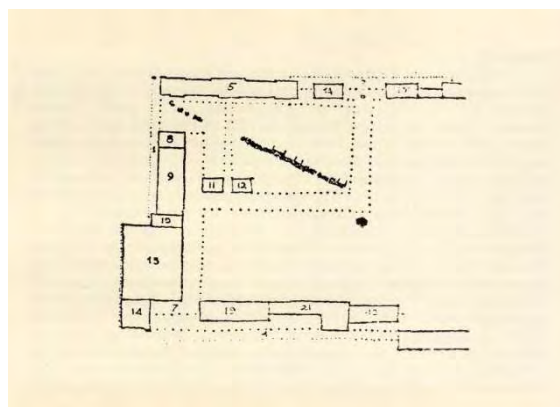
*Fig. 60 – Schizzo del progetto di trasformazione della Stazione Termini elaborato negli anni venti - Roma.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio, op. cit., p. 243.*



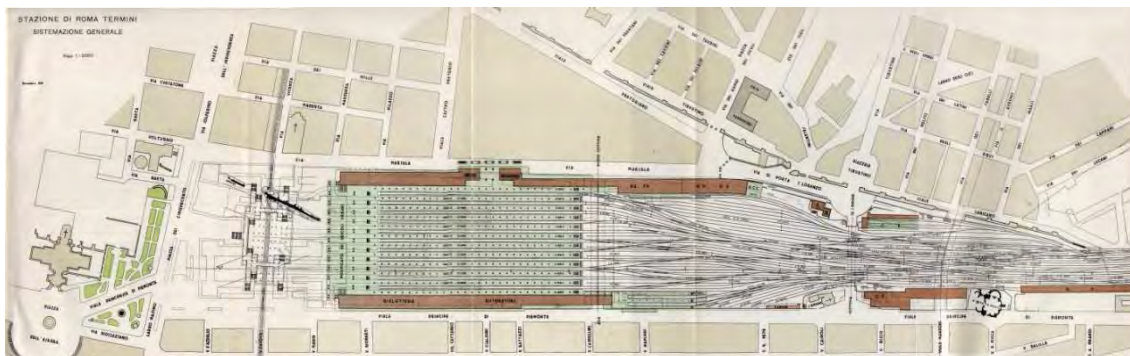
*Fig. 61 – Schizzo dei primi anni trenta di altro progetto di trasformazione della Stazione Termini di Ferruccio Businari – Roma.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio, op. cit., p. 245.*



*Fig. 62 – Schizzo del progetto di trasformazione della Stazione Termini elaborato negli anni trenta – Roma.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio, op. cit., p. 245.*



*Fig. 63 – Pianta della Termini Mazzoniana: arretramento del fronte di oltre 200 metri rispetto al vecchio fabbricato – Novembre 1938 – Roma.*

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini* (in) *La nuova stazione di Roma Termini delle Ferrovie Italiane dello Stato, Roma 1951, Tav. I.*



*Fig. 64 – Lavori di costruzione della nuova Stazione di Roma Termini – dicembre 1938.*

I. INSOLERA, *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, *op. cit.*, p. 66.



*Fig. 65 – Plastico della facciata della Stazione Termini verso piazza dei Cinquecento, non costruita a causa della guerra.*

I. INSOLERA, *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, *op. cit.*, p. 68.



*Fig. 66 – Il progetto di Angiolo Mazzoni – 1938  
Ala su via Giolitti - Roma*

Foto dell'autore, Febbraio 2011



*Fig. 67 – Il progetto di Angiolo Mazzoni – 1938  
Ala su via Marsala - Roma*

Foto dell'autore, Febbraio 2011



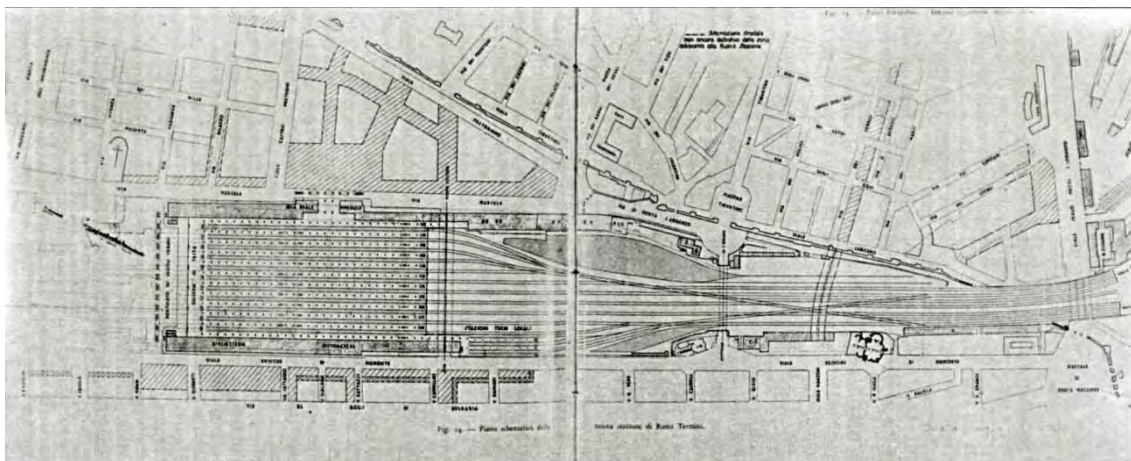
*Fig. 68 – Lavori di costruzione della nuova  
Stazione di Roma Termini sulle spoglie  
della vecchia stazione – dicembre 1948*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 224.



*Fig. 69 – “Il fronte dell’ala sinistra stato  
attaccato”, l’orologio rimosso, la  
pensilina smontata Stazione di Roma  
Termini – dicembre 1948.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 225.



*Fig. 70 – Pianta della Termini Mazzoniana: «con campitura obliqua le parti degli edifici che avrebbero dovuto essere demolite» - 1938 – Roma.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 261

---



*Fig. 71 – Roma disegnata e pubblicata dall'Istituto Geografico Militare – 1943 - Roma*

IGM, Istituto Geografico Militare, *Roma nel XX secolo*, Pianta CCXXXIII, Tav. 639.

---

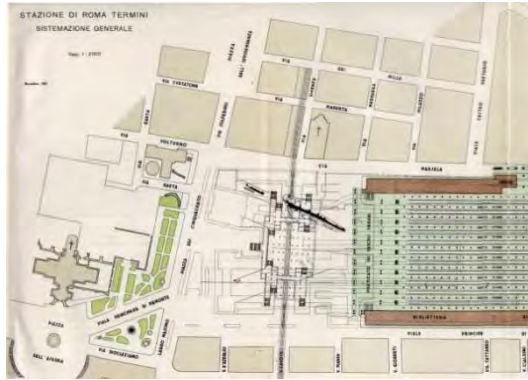


Fig. 72 – Piazza dei Cinquecento ampliata con l'arretramento di 200 mt, previsto con il progetto mazzoniano 1938 – Roma.

MINISTERO DEI TRASPORTI, *Stazione di Roma Termini. Studi per la sistemazione della parte frontale del fabbricato viaggiatori*, Roma 1946, TAV. IV.

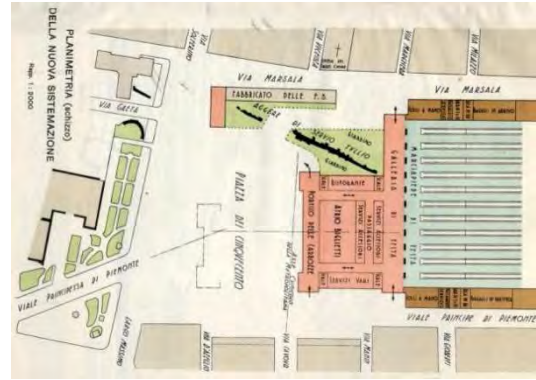


Fig. 73 – Planimetria (schizzo) della nuova sistemazione – luglio 1946 – Roma

MINISTERO DEI TRASPORTI, *Stazione di Roma Termini. Studi per la sistemazione della parte frontale del fabbricato viaggiatori*, op. cit., TAV II.



Fig. 74 – Prospettiva di massima della piazza con i nuovi edifici sui fianchi – Illustrazioni dell'autore – 1949 - Roma.

N. CIAMPI, *Intorno alla nuova Stazione di Termini*, (in) *Capitolium*, Rassegna mensile del Comune di Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche, Roma anno XXIV, n. 7-8 luglio-agosto 1949, p. 157.



Fig. 75 – Esecuzione dei rivestimenti del fabbricato «F». La testata della Stazione Termini ancora non è stata realizzata. 1941 ca.

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini op. cit., p. 103.*



Fig. 76 – Il Tempio di Minerva Medica e la Stazione Termini – 1941 – Roma

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio, op. cit., p. 275*

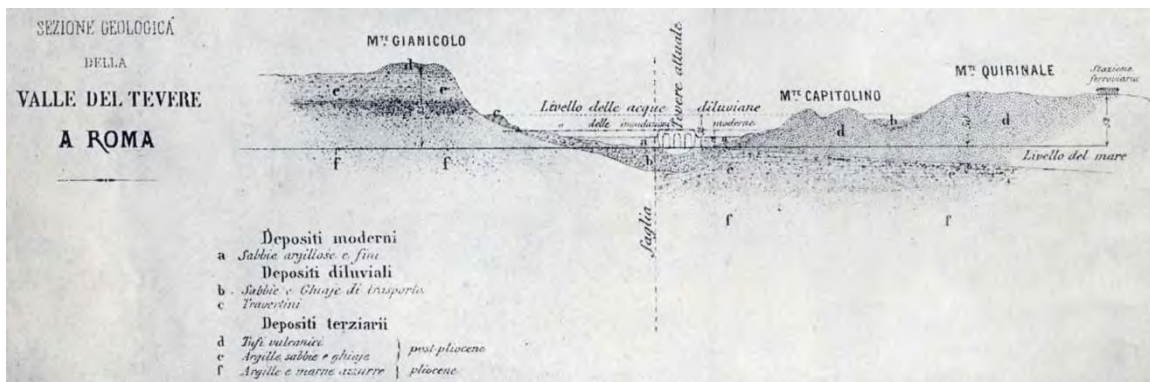
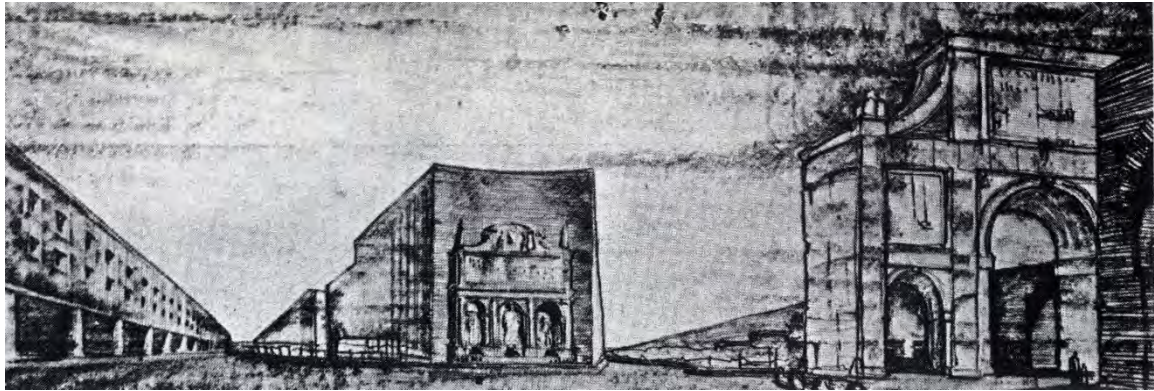


Fig. 77 – La posizione altimetrica della stazione Termini da una tavola del 1870.

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini op. cit., p. 2.*



*Fig. 78 – L'arco di Sisto V, Minerva Medica e Santa Bibiana, considerati vincoli non costituirono un impedimento per il progetto Mazzoni.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 263.



*Fig. 79 – L'arco di Sisto V prima della realizzazione della nuova stazione.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, op. cit., p. 36.



*Fig. 80 – L'arco di Sisto V – Stato attuale*

Foto dell'autore, febbraio 2011



Fig. 81 – «Servio Tullio prende il treno». Progetto: prospetto.

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini*, op. cit., p. 20.

---

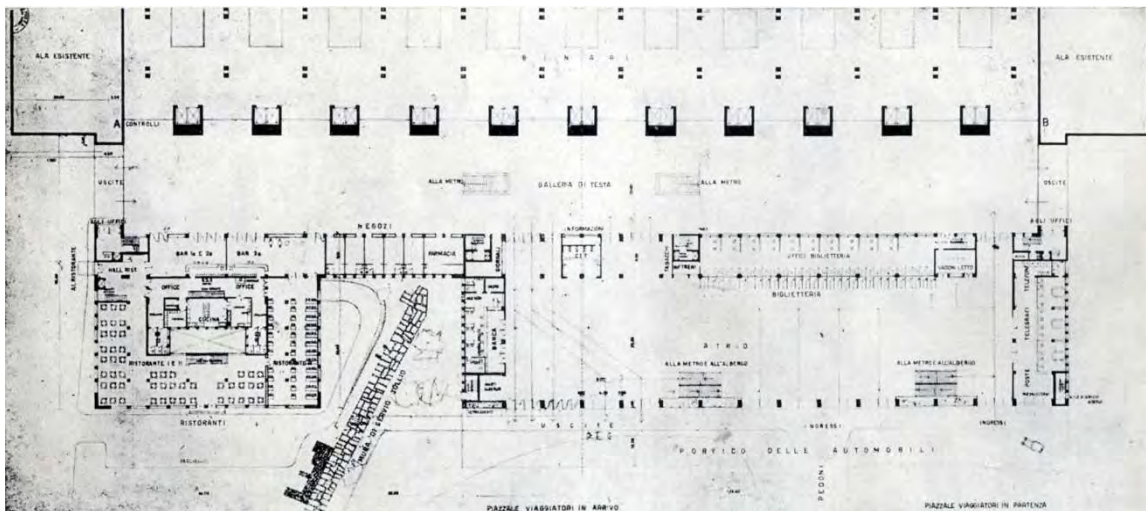
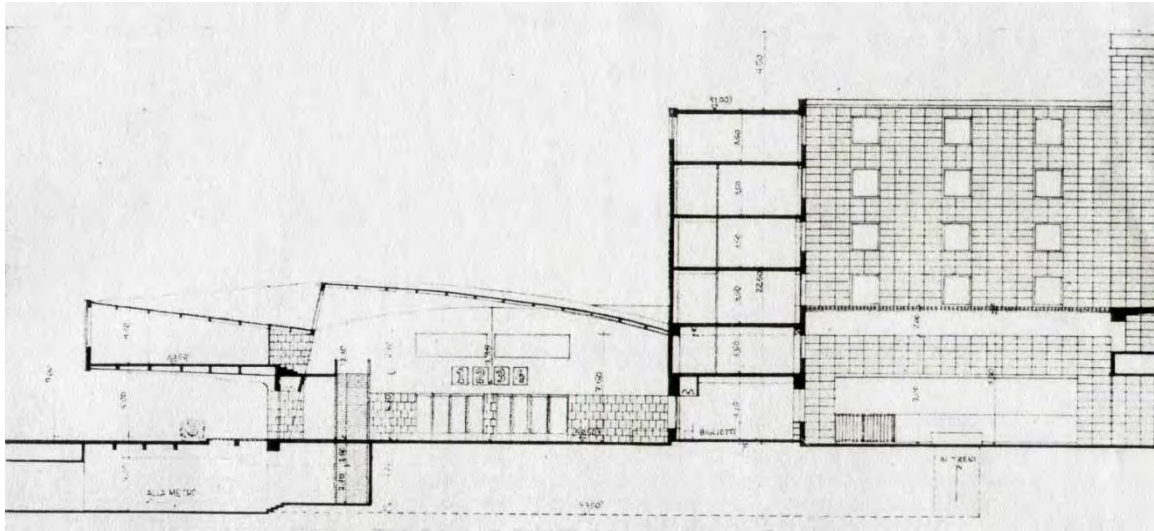


Fig. 82 – «Servio Tullio prende il treno». Progetto: pianta del piano terreno.

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini*, op. cit., p. 20.

---

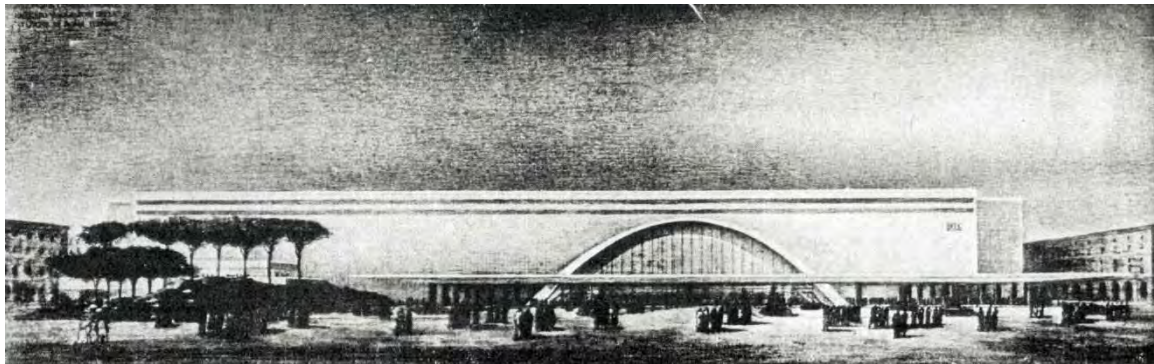




*Fig. 83 – «Servio Tullio prende il treno». Progetto: sezione.*

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini, op. cit., p. 21.*

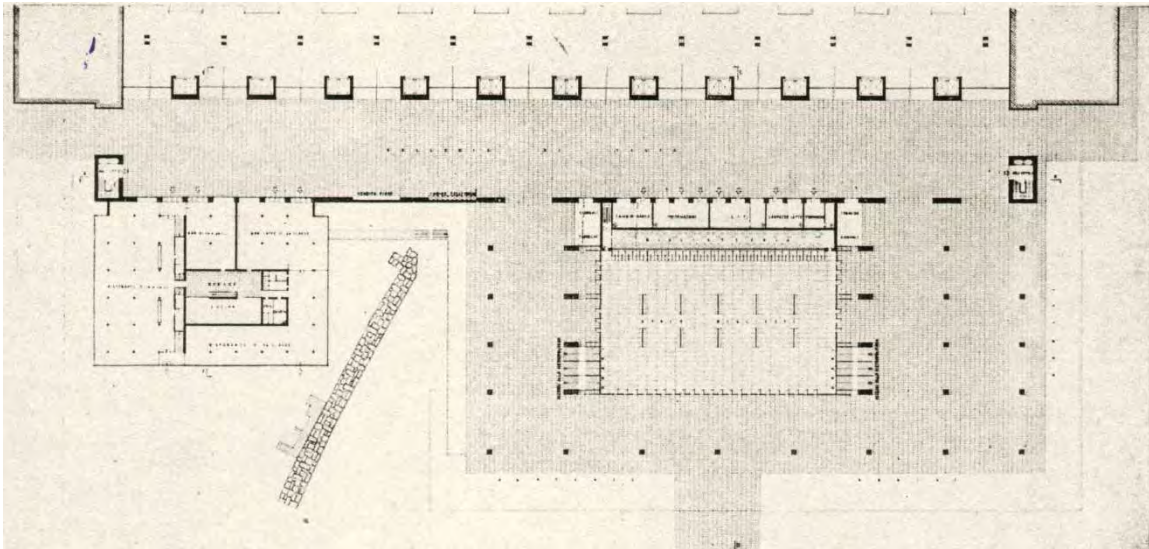
---



*Fig. 84 – « $Y = 0,005 X^2$ ». Progetto: prospetto.*

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini, op. cit., p. 23.*

---

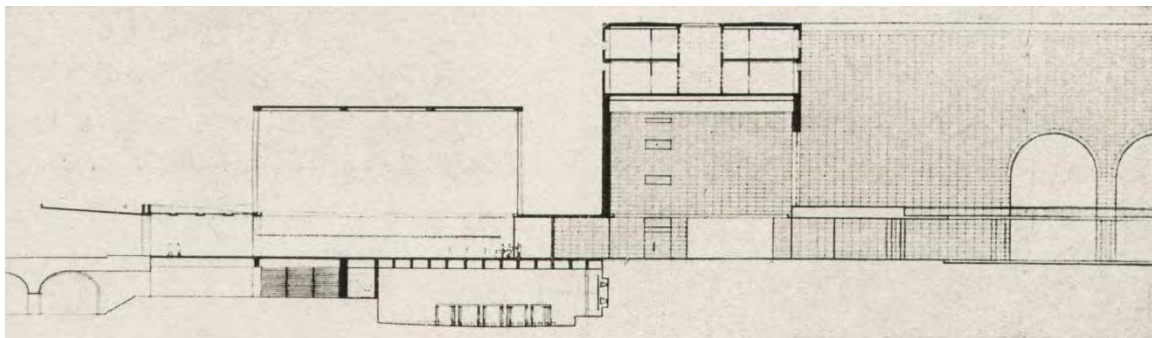


---

Fig. 85 – « $Y = 0,005 X^2$ ». Progetto: Pianta del piano terreno.

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini*, op. cit., p. 23.

---



---

Fig. 86 – « $Y = 0,005 X^2$ ». Progetto: Sezione.

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini*, op. cit., p. 25.

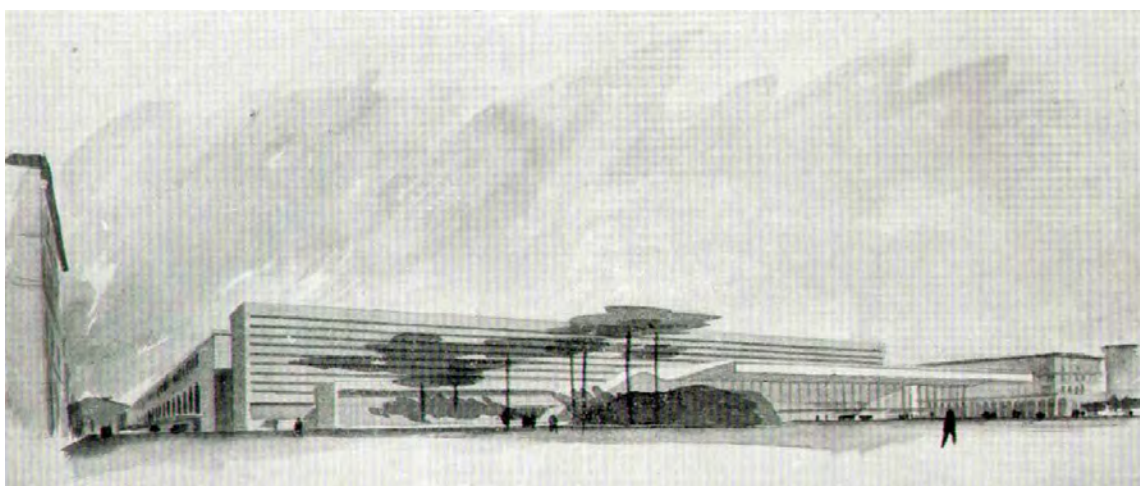
---



*Fig. 87 – «Il progetto prescelto». Prospetto verso Piazza dei Cinquecento visto dalla direzione di Piazza Esedra.*

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini, op. cit., p. 61.*

---



*Fig. 88 – «Il progetto prescelto». Prospetto verso Piazza dei Cinquecento visto dallo sbocco di Via Volturno.*

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini, op. cit., p. 62.*

---

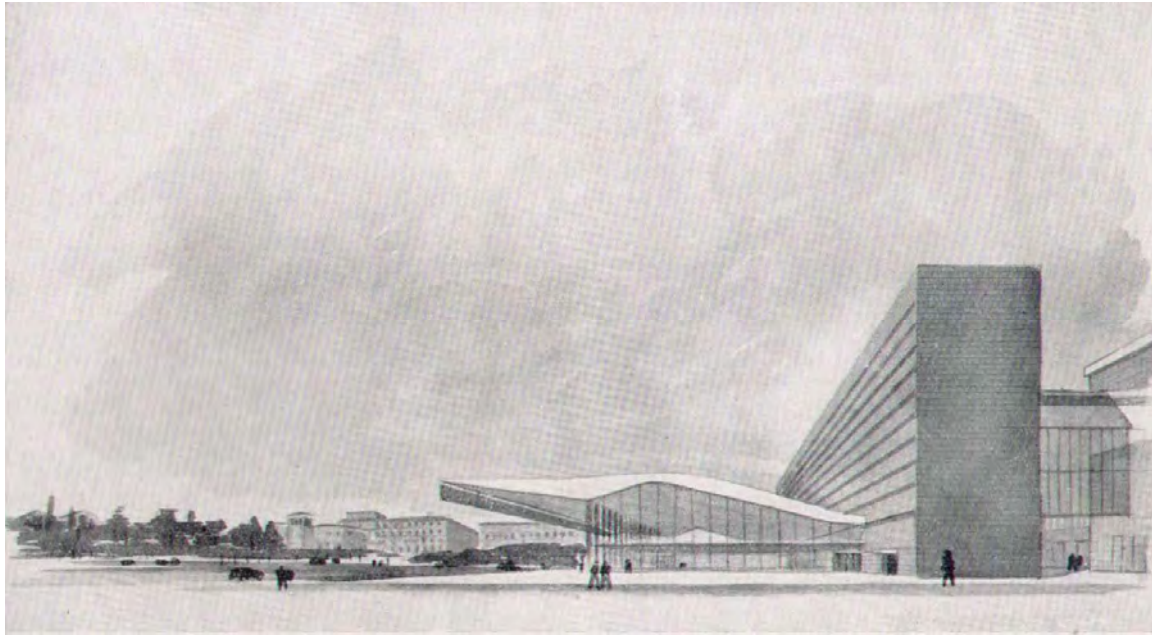


Fig. 89 – «Il progetto prescelto». Fianco sulla Via Giolitti.

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini*, op. cit., p. 62.



Fig. 90 – «Il progetto prescelto». Pianta: piazza dei Cinquecento.

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini*, op. cit., Tav. I

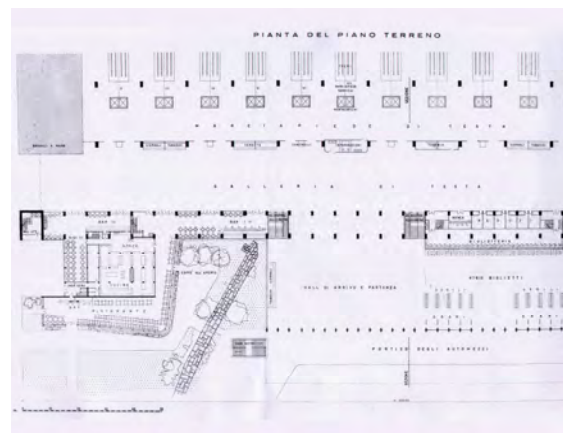
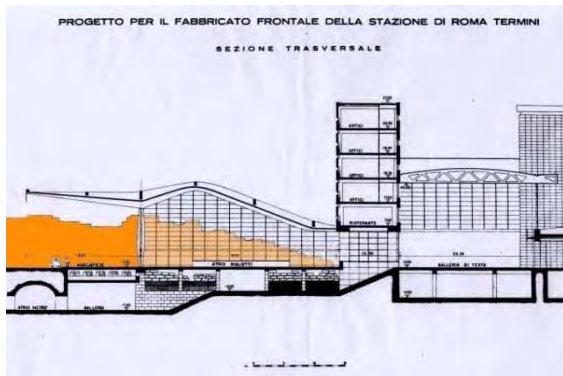


Fig. 91 – «Il progetto prescelto». Pianta: particolare in corrispondenza dell'aggere Serviano.

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini*, op. cit., Tav. II.



*Fig. 92 – «Il progetto prescelto». Sezione trasversale.*

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini, op. cit., p. 62.* - Elaborazione grafica dell'autore -



*Fig. 93 – «Il Muro Serviano da rudere ingombrante a protagonista nelle vicende della Stazione» – 1950ca. – Roma.*

G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio, op. cit., p. 267*



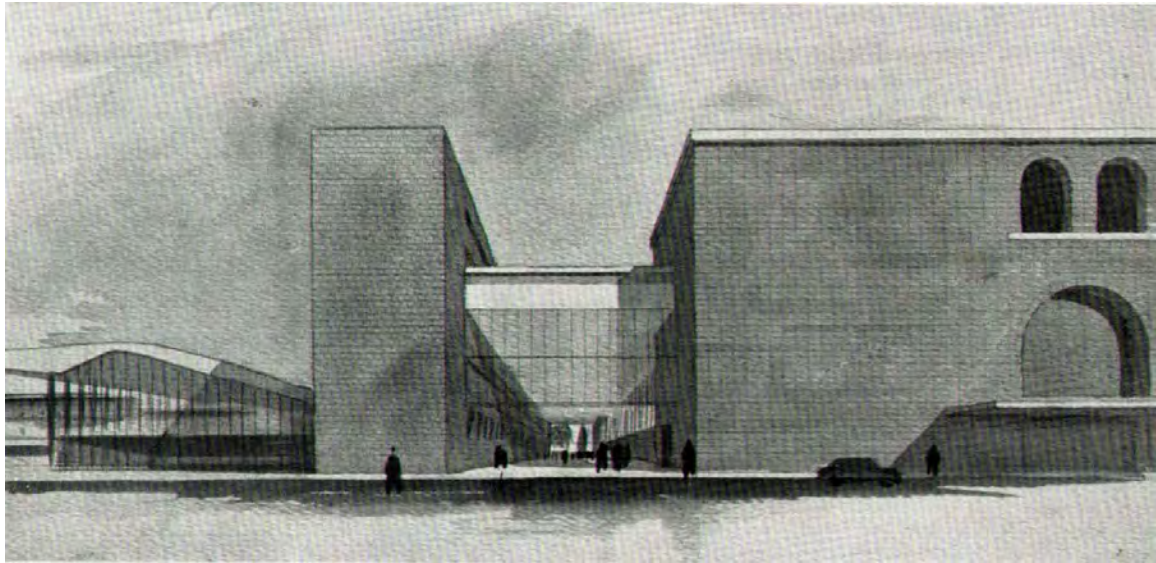
*Fig. 94 – Fronte principale della Testata della Stazione Termini. Vista angolo via Giolitti Piazza dei Cinquecento.*

Foto dell'autore, febbraio 2011



*Fig. 95 – Testata della Stazione Termini. Vista sul lato dell'eggere Serviano.*

Foto dell'autore, febbraio 2011



*Fig. 96 – «Il progetto prescelto». Fianco e galleria di testa sulla Via G. Giolitti.*

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini, op. cit., p. 64.*



*Fig. 97 – Innesso del fabbricato frontale alle ali: lato via Marsala.*

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini, op. cit., p. 74.*



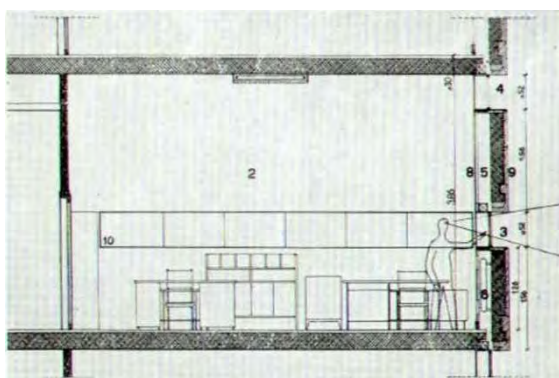
*Fig. 98 – Il Tempio di Minerva Medica e la Stazione Termini – 1941 – Roma*

Foto dell'autore, febbraio 2011



*Fig. 99 – «Il progetto prescelto». Interno della galleria di testa.*

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini, op. cit., p. 67.*



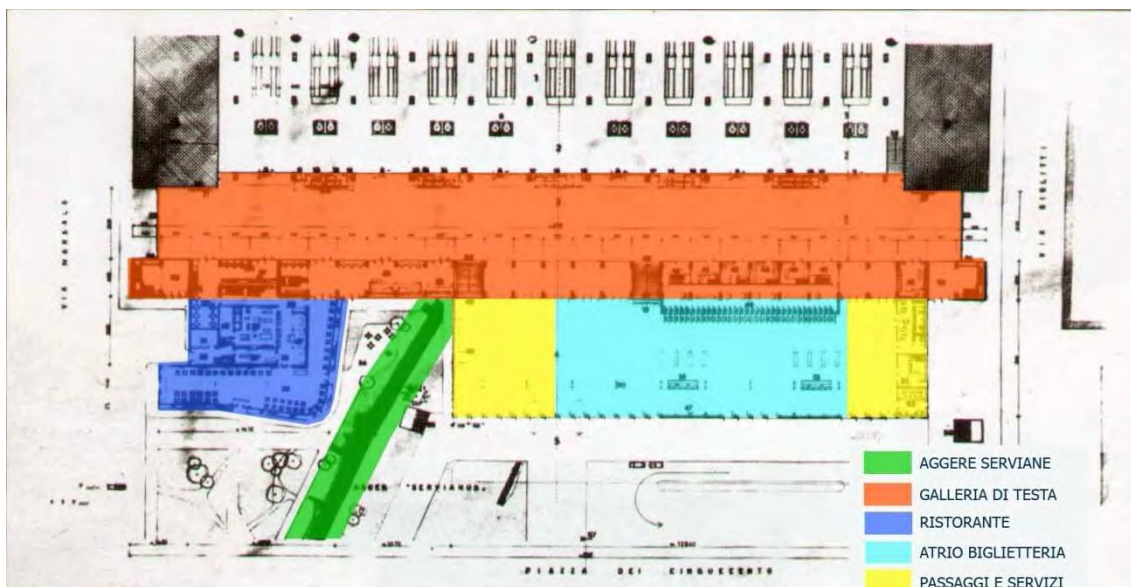
*Fig. 100 – «Servio Tullio prende il treno». Progetto\_ sezione trasversale di un ambiente per uffici del fabbricato frontale.*

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini, op. cit., p. 75.*



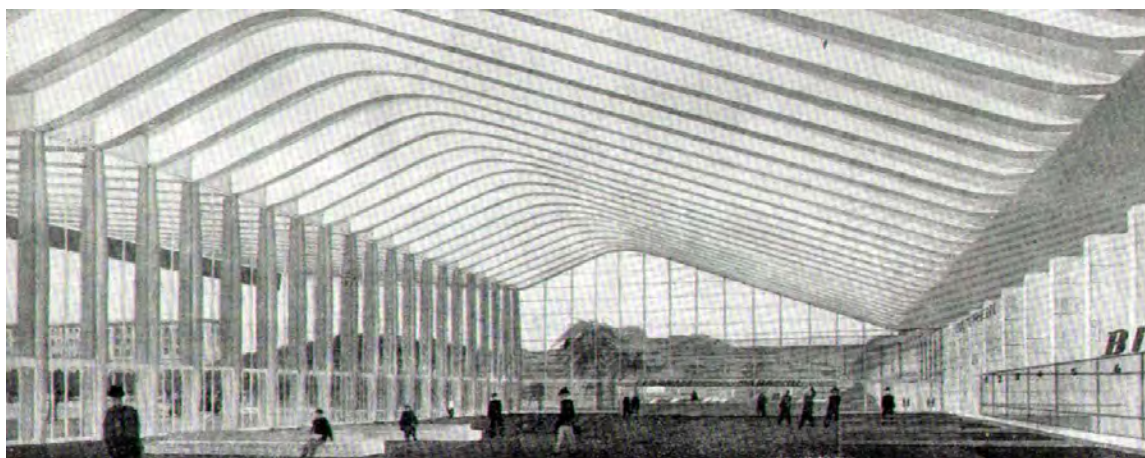
*Fig. 101 – Le Corbusier. Unité d'Habitation, Marsiglia 1945-1952.*

JEAN-LOUIS COHEN, *Le Corbusier*, Taschen, Köln (Germania) 2005, p. 57.



*Fig. 102 – «Il progetto prescelto». Pianta del piano terreno.*

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini, op. cit., TAV. II - Elaborazione grafica dell'autore.*



*Fig. 103 – «Il progetto prescelto». Interno dell'atrio biglietti.*

C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini, op. cit., p. 66.*





*Fig. 104 – «Servio Tullio prende il treno». Progetto: pianta di un piano per uffici del fabbricato frontale*

Foto dell'autore – Febbraio 2011

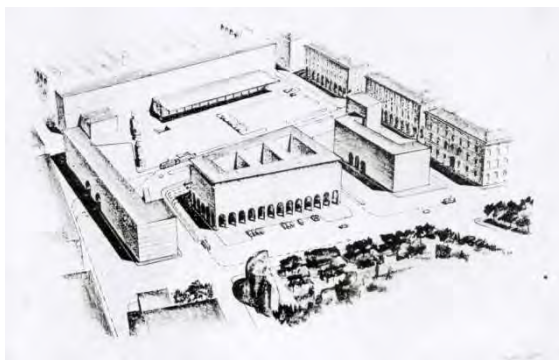
---



*Fig. 105 – La stazione di Firenze.*

V. FRANCHETTI PARDO, *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano 2003, p. 65

---



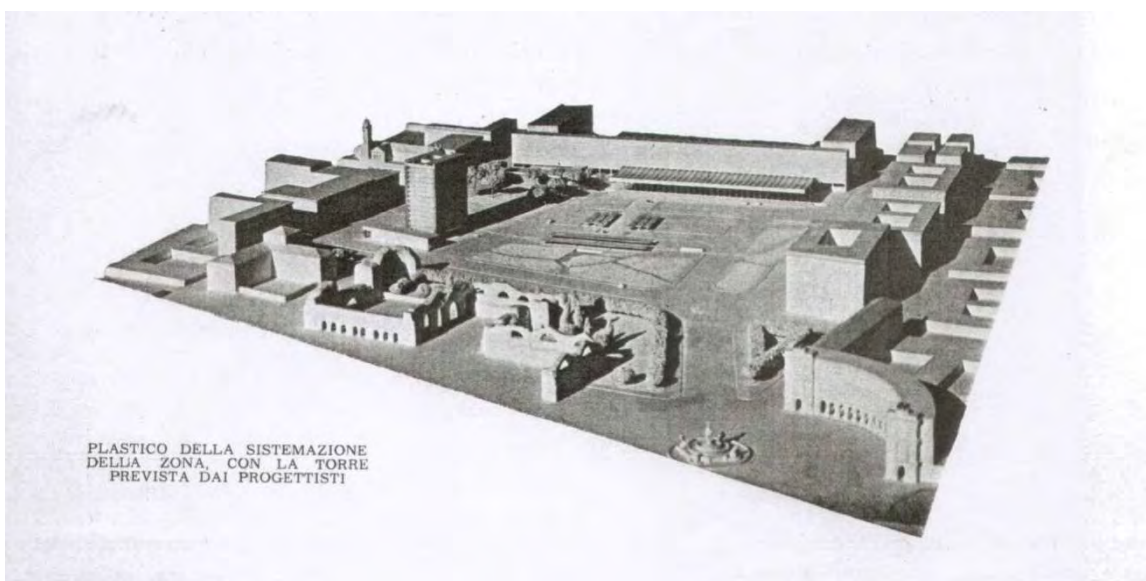
*Fig. 106 – Il piazzale antistante la stazione.  
Prospettiva di massima della progettata sistemazione. M. Piacentini – 1950ca. – Roma.*

M. PIACENTINI, *Progetto di sistemazione del Piazzale della Stazione*, (in) *Capitolium*, Rassegna mensile del Comune di Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche, Roma anno XXV, n. 1-2 gennaio-febbraio 1950, p. 18.



*Fig. 107 – Il piazzale antistante la stazione.  
Variante al progetto di sistemazione – M. Piacentini - 1950ca. – Roma.*

M. PIACENTINI, *Progetto di sistemazione del Piazzale della Stazione*, *op. cit.*, p. 19.



*Fig. 108 – Plastico della sistemazione della zona, con la torre prevista dai progettisti della stazione.  
M. PIACENTINI, *Progetto di sistemazione del Piazzale della Stazione*, *op. cit.*, p. 20.*

## La Rinascente a Piazza Fiume



Fig. 109 – La Rinascente a Piazza Fiume

Foto dell'autore - Febbraio 2011

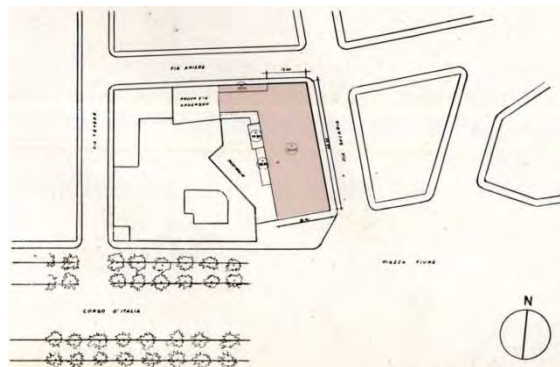


Fig. 110 – La Rinascente a Piazza Fiume –  
Planimetria della zona

F. ALBINI e F. HELG, *Progetto per un grande magazzino a Roma* (in) CASABELLA Continuità, n. 241, luglio 1960, p. 19.

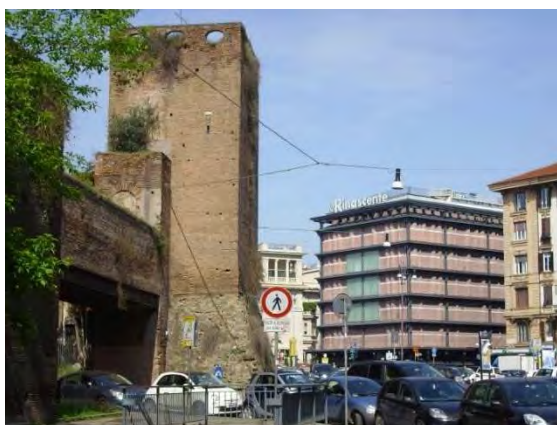


Fig. 111 – La Rinascente a Piazza Fiume - Le Mura  
Aureliane a Piazza Fiume

Foto dell'autore - Marzo 2013



Fig. 112 – La Rinascente a Piazza Fiume - Le Mura  
Aureliane a Piazza Fiume

Foto dell'autore - Marzo 2013



*Fig. 113 – La Rinascente a Piazza Fiume - Volume dell'edificio prospettante dall'altro lato di via Salaria su Piazza Fiume*

Foto dell'autore - Febbraio 2011



*Fig. 114 – La Rinascente a Piazza Fiume - Volume dell'edificio prospettante dall'altro lato di via Salaria su Piazza Fiume*

Foto dell'autore - Marzo 2013



*Fig. 115 – Bijenkorf department store Rotterdam (1957). Marcel Breuer a Rotterdam.*

Fonte Internet: <http://pinterest.com/pin/3518505931450351/>

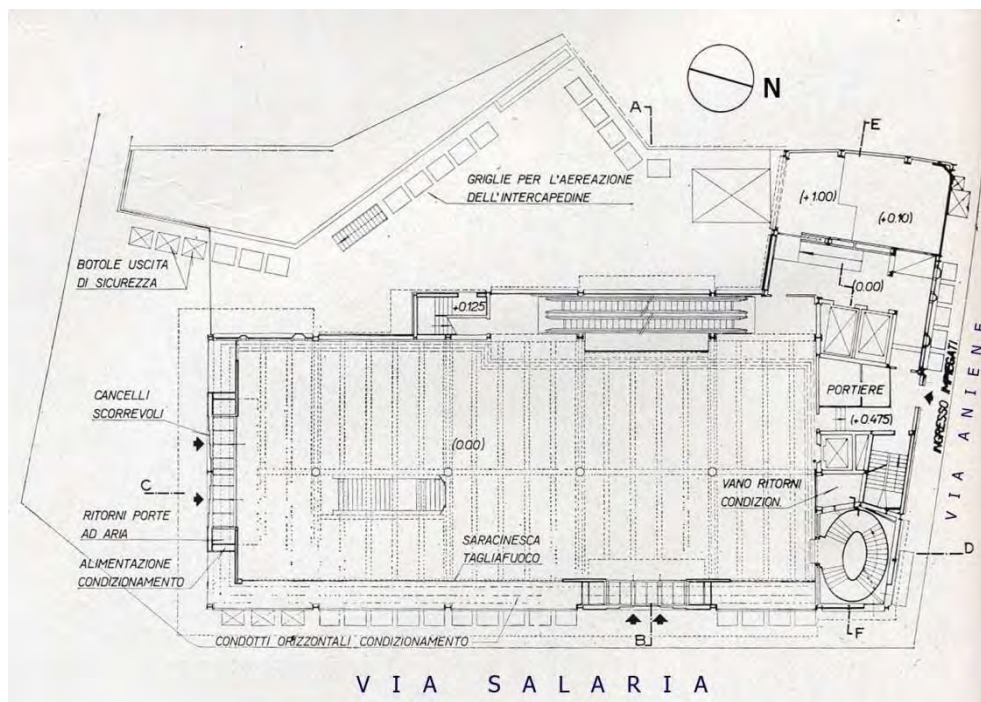


Fig. 116 – La Rinascente a Piazza Fiume – Pianta piano terreno.

P. PORTOGHESI, *La Rinascente in piazza Fiume a Roma*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 75, gennaio 1962, p. 609.

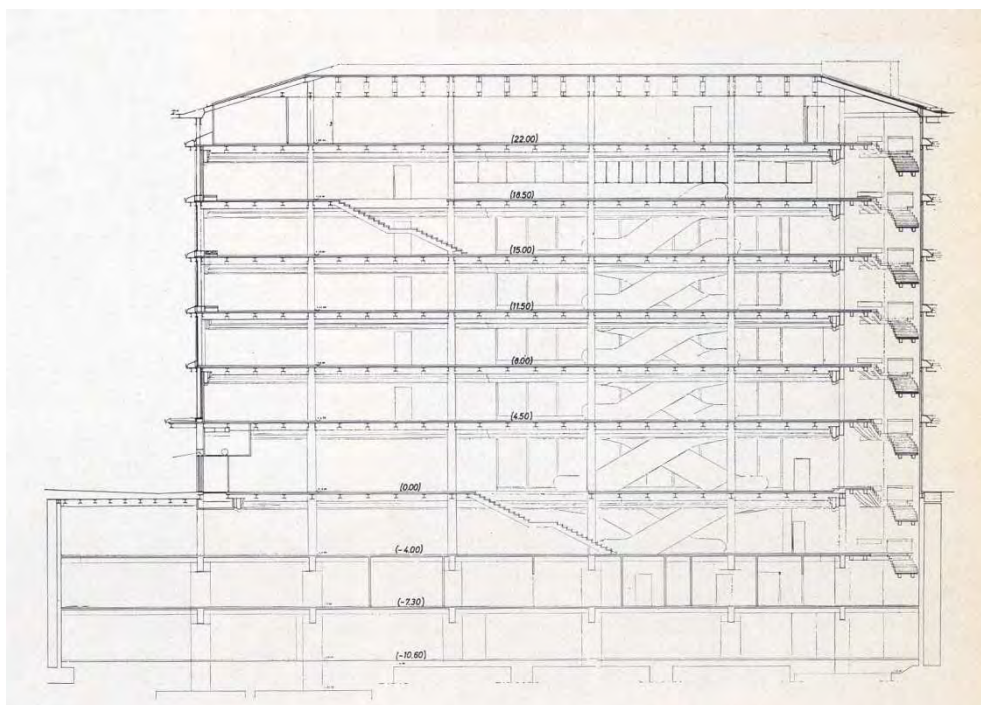
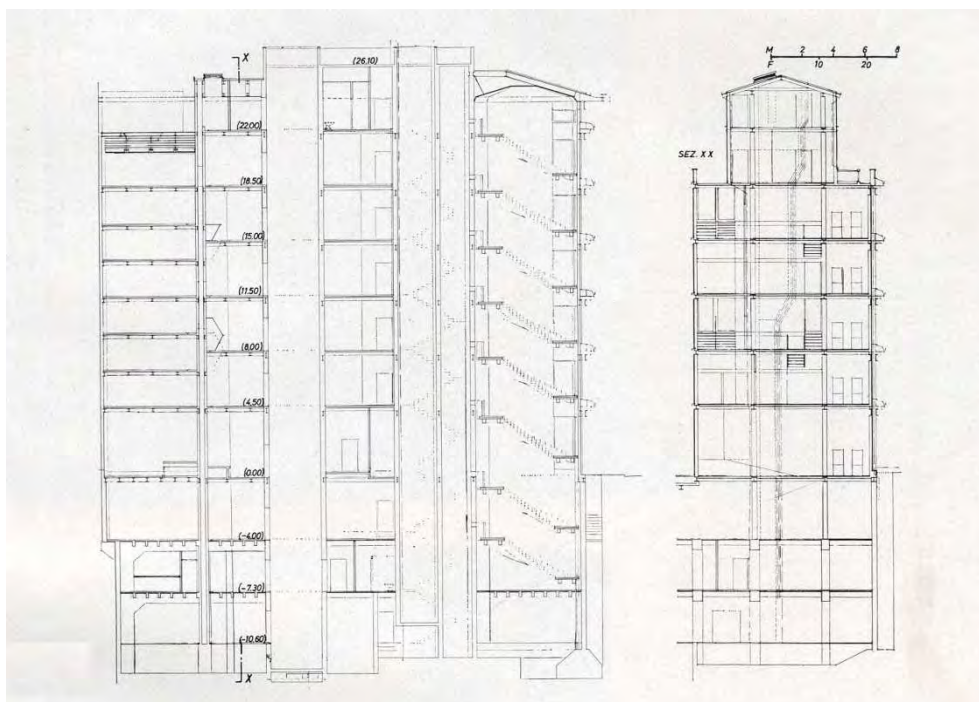


Fig. 117 – La Rinascente a Piazza Fiume - Sezione longitudinale C-D.

P. PORTOGHESI, *La Rinascente in piazza Fiume a Roma*, op. cit., p. 609.



*Fig. 118 – La Rinascente a Piazza Fiume - Sezione trasversale E-F.*

P. PORTOGHESI, *La Rinascente in piazza Fiume a Roma*, op. cit., p. 609.



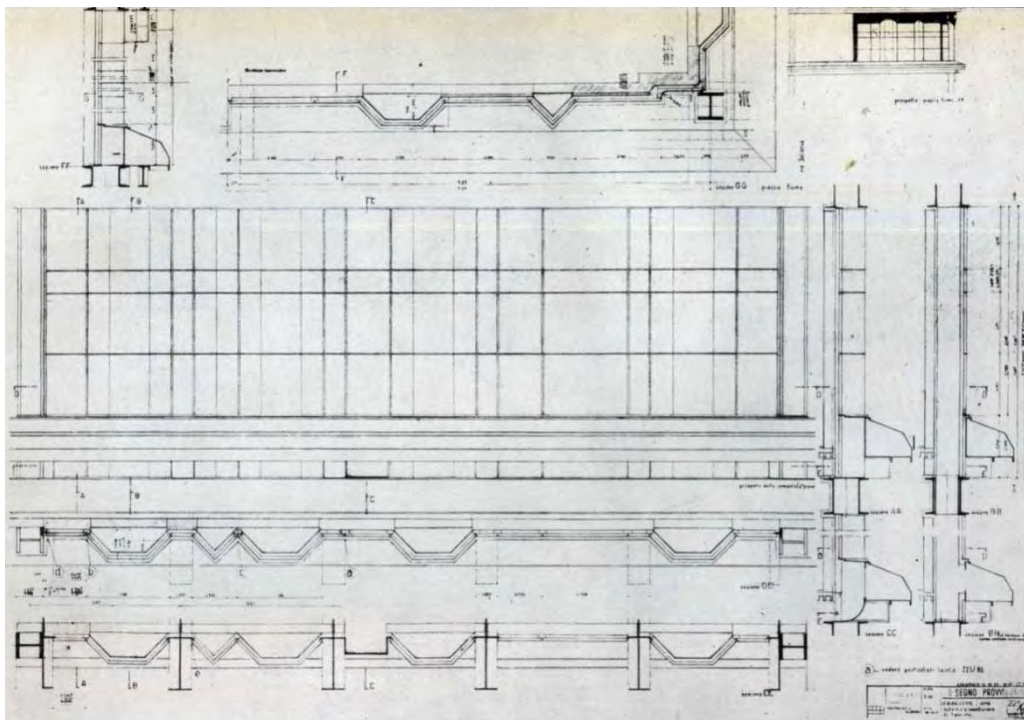
*Fig. 119 – La Rinascente a Piazza Fiume - Pannelli prefabbricati leggeri in graniglia di granito e marmo rosso.*

Foto dell'autore - Marzo 2013



*Fig. 120 – La Rinascente a Piazza Fiume – Il movimento in superficie del rivestimento esterno.*

Foto dell'autore - Febbraio 2011



*Fig. 121 – La Rinascente a Piazza Fiume – Particolari degli elementi prefabbricati di facciata che chiudono le cavità percorse dai condotti verticali degli impianti.*

F. ALBINI e F. HELG, *Progetto per un grande magazzino a Roma op. cit.*, p. 24.



*Fig. 122 – La Rinascente a Piazza Fiume – Rotaia per il carrello di pulizia della facciata.*

Foto dell'autore - Febbraio 2011



*Fig. 123 – La Rinascente a Piazza Fiume – Rotaia per il carrello utile per la pulizia della facciata.*

P. PORTOGHESI, *La Rinascente in piazza Fiume a Roma, op. cit.*, p. 617.

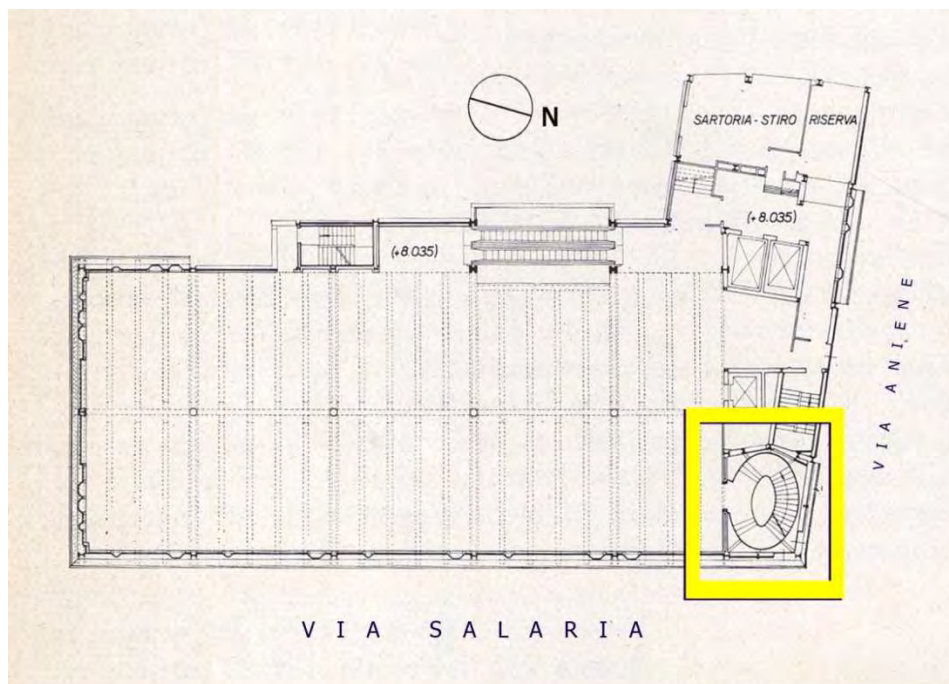


Fig. 124 – La Rinascente a Piazza Fiume – Pianta piano secondo – La scala ellittica .

P. PORTOGHESI, *La Rinascente in piazza Fiume a Roma*, op. cit., p. 608.

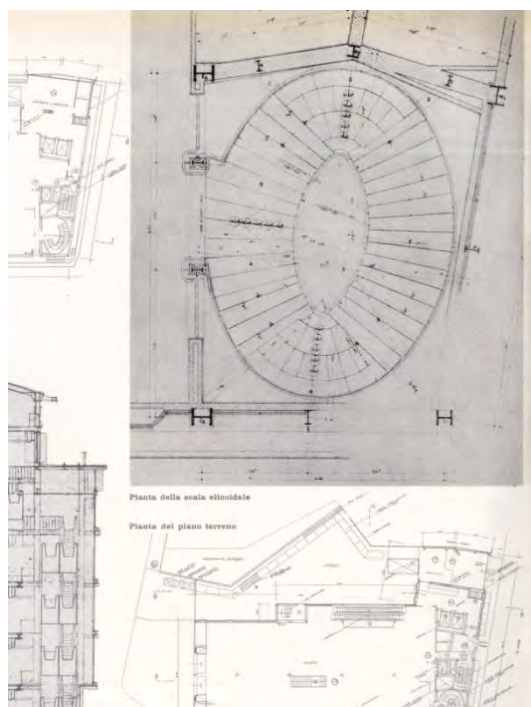


Fig. 125 – La Rinascente a Piazza Fiume – La scala ellittica posta in angolo tra via Salaria e via Aniene.

F. ALBINI e F. HELG, *Progetto per un grande magazzino a Roma* op. cit., p. 20.

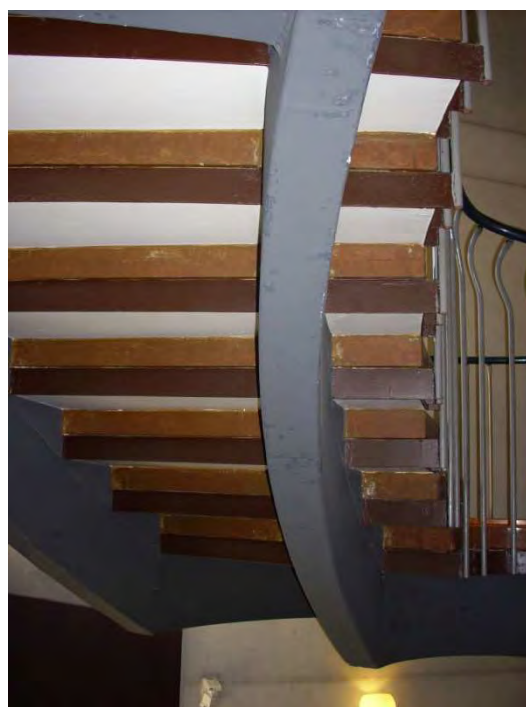


Fig. 126 – La Rinascente a Piazza Fiume – La scala ellittica - Dettaglio

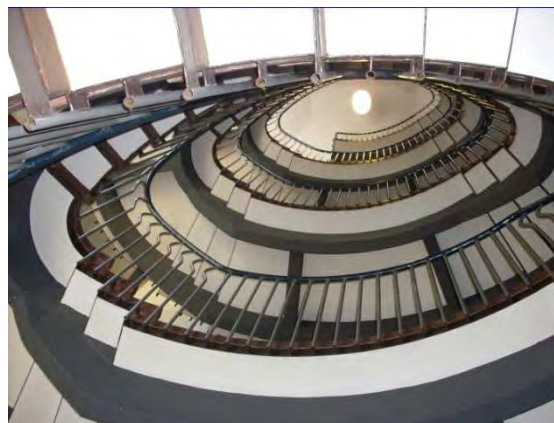
Foto dell'autore - Aprile 2013





*Fig. 127 – La Rinascente a Piazza Fiume – La scala ellittica.*

Foto dell'autore - Aprile 2013



*Fig. 128 – La Rinascente a Piazza Fiume – Le scale di sicurezza su via Aniene contenute nel prospetto.*

Foto dell'autore - Aprile 2013



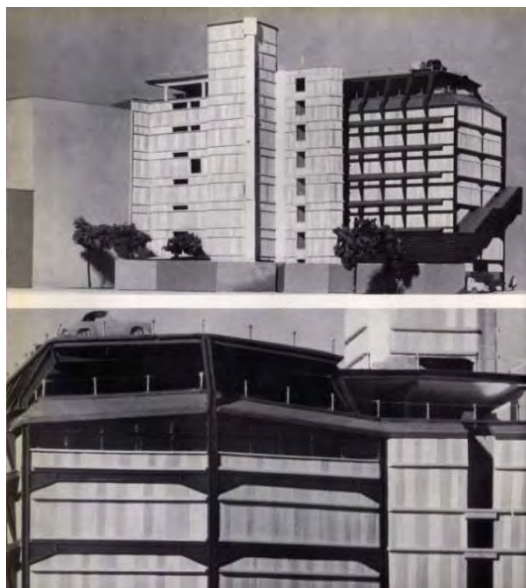
*Fig. 129 – La Rinascente a Piazza Fiume – Le scale di sicurezza su via Aniene contenute nel prospetto.*

Foto dell'autore - Febbraio 2011



*Fig. 130 – La Rinascente a Piazza Fiume – Il primo progetto.*

F. ALBINI e F. HELG, *Edificio per un grande magazzino di vendita a Roma* (in) CASABELLA *Continuità*, n. 223, gennaio 1959, p. 20.



*Fig. 131 – La Rinascente a Piazza Fiume – Il primo progetto.*

F. ALBINI e F. HELG, *Edificio per un grande magazzino di vendita a Roma op. cit.*, p. 21.



*Fig. 132 – La Rinascente a Piazza Fiume – Giunto angolare.*

Foto dell'autore: febbraio 2011



*Fig. 133 – La Rinascente a Piazza Fiume – Giunto angolare.*

Foto dell'autore: febbraio 2011



*Fig. 134 – La Rinascente a Piazza Fiume – Angolo  
via Salaria via Aniene*

Foto dell'autore: febbraio 2011



*Fig. 135 – La Rinascente a Piazza Fiume – Angolo  
Piazza Fiume via Salaria*

Foto dell'autore: febbraio 2011



*Fig. 136 – La Rinascente a Piazza Fiume – Giunto  
angolare: orditura maggiore e minore*

Foto dell'autore: febbraio 2011



*Fig. 137 – La Rinascente a Piazza Fiume –  
Contrasto tra struttura e tamponamento*

Foto dell'autore: febbraio 2011



*Fig. 138 – La Rinascente a Piazza Fiume – Pannelli di tamponamento rosso carminio.*

Foto dell'autore - Febbraio 2011



*Fig. 139 – La Rinascente a Piazza Fiume – Ripartizione della facciata su via Aniene.*

Foto dell'autore - Febbraio 2011



*Fig. 140 – La Rinascente a Piazza Fiume – Tamponamento e maglia metallica si chiusura del blocco su via Aniene.*

Foto dell'autore - Febbraio 2011



*Fig. 141 – La Rinascente a Piazza Fiume – Chiusura del blocco su via Aniene e contatto con la preesistenza.*

Foto dell'autore - Febbraio 2011



*Fig. 142 – La Rinascente a Piazza Fiume – Edificio tra via Salaria e via Nizza: vista d'insieme*

Foto dell'autore - Febbraio 2011

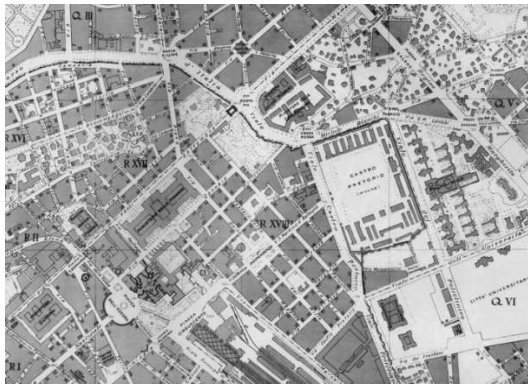


*Fig. 143 – La Rinascente a Piazza Fiume – Edificio tra via Salaria e via Nizza.*

Foto dell'autore - Febbraio 2011



## La Biblioteca Nazionale Di Castro Pretorio



*Fig. 144 – Area dell'Antico Castro Pretorio nel 1934 - La Zona di Porta Pia (Stralcio).*

A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, (a cura di), edita da Marino e Mauro Gigli, Roma 1962, vol. III, Tav 617.



*Fig. 145 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II e le Mura Aureliane.*

Foto dell'autore - Giugno 2011



*Fig. 146 – G. Vasi: prospetto principale del Collegio Romano.*

C. RENDINA, *Enciclopedia di Roma. Personaggi, curiosità, monumenti, storia, arte e folclore della città eterna dalle origini ai nostri giorni*, Newton Compton Editori, Roma 2005, p. 318.



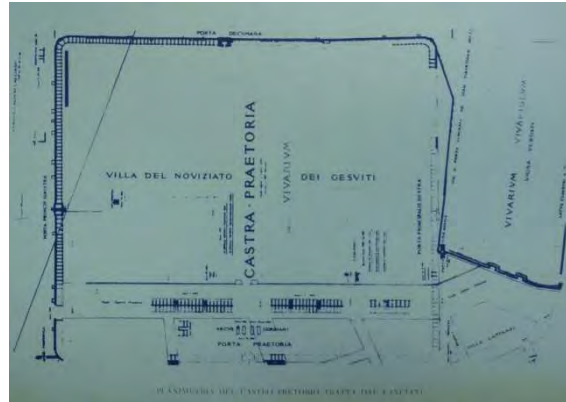
*Fig. 147 – Palazzo del Collegio Romano.*

Foto dell'autore - Marzo 2013



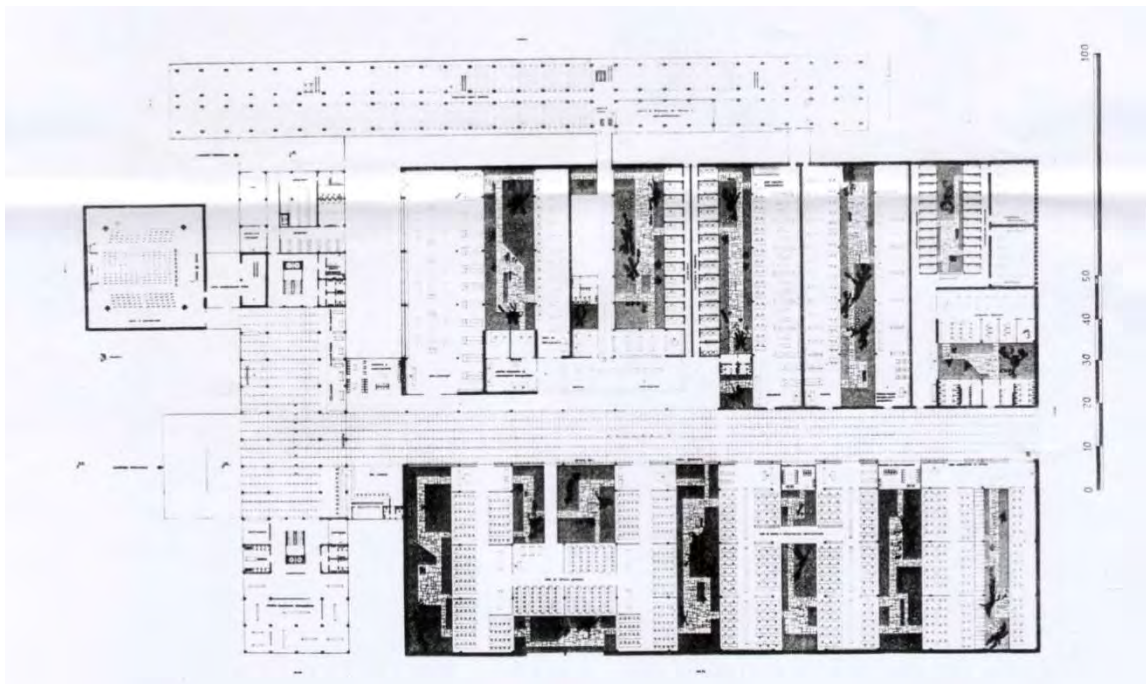
*Fig. 148 – Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II - Palazzo del Collegio Romano.*

Foto dell'autore - Marzo 2013



*Fig. 149 – Area di progetto: planimetria del Castro Pretorio tratta dal Lanciani.*

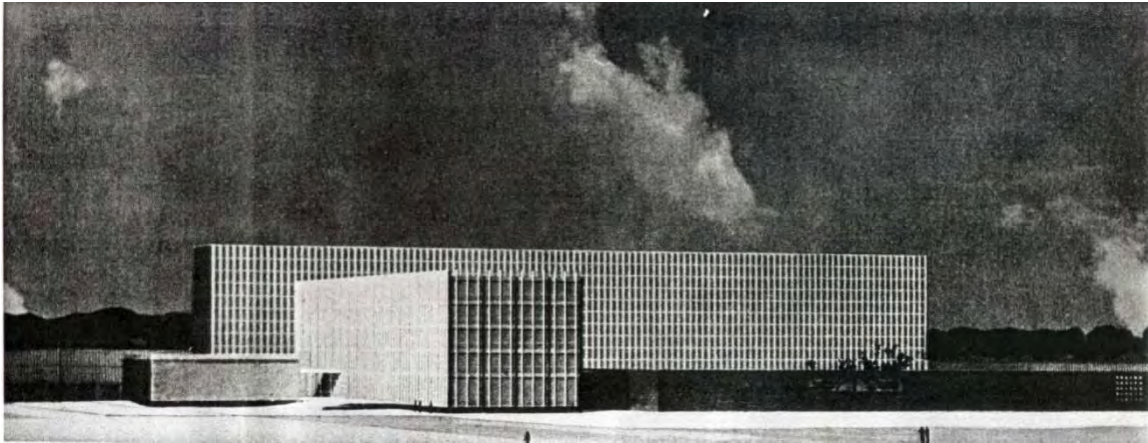
A. SPACCARELLI, P. CARBONARA, F. BRUNO, *Concorso per il progetto della costruzione della nuova sede della Biblioteca Nazionale di Roma al Castro Pretorio, Roma 1959.*



*Fig. 150 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto vincitore - Pianta*

I. INSOLERA, *Il concorso per la Biblioteca Nazionale di Roma*, in « Casabella Continuità », n. 239, maggio 1960, p. 38.



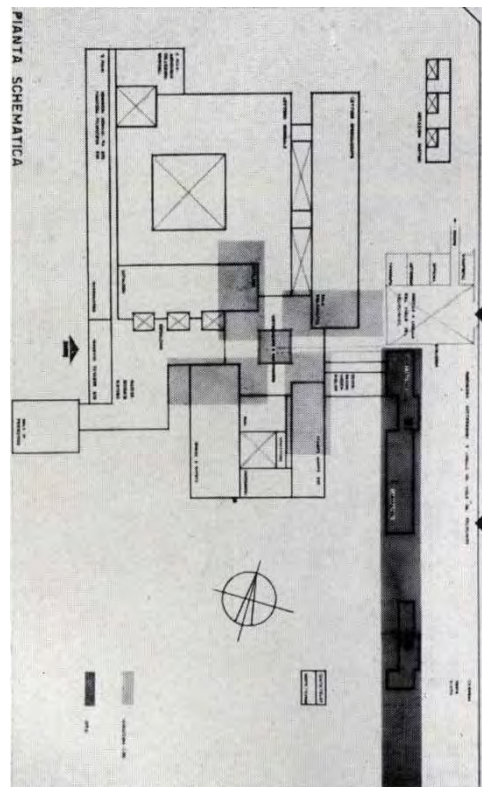


*Fig. 151 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto vincitore – Vista Prospettica.*  
 I. INSOLERA, *Il concorso per la Biblioteca Nazionale di Roma*, op. cit., p. 39.



*Fig. 152 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto vincitore della sistemazione urbanistica – Vista d'insieme.*

AA.VV., *Concorso per la Biblioteca Nazionale in Roma sull'area del Castro Pretorio*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 10, febbraio 1960, p. 682.



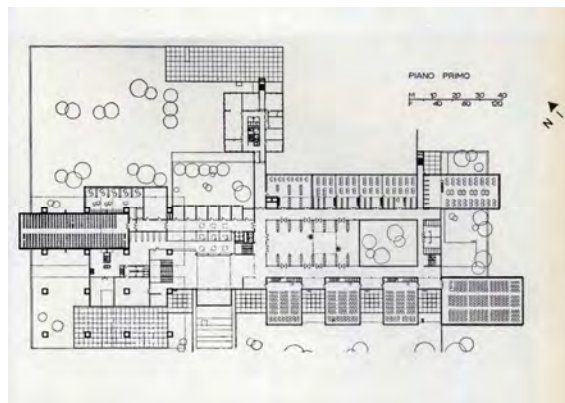
*Fig. 153 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto vincitore della sistemazione urbanistica. – Pianta.*

AA.VV., *Concorso per la Biblioteca Nazionale in Roma sull'area del Castro Pretorio*, op. cit., p. 682.



*Fig. 154 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Proposta di Dante Tassotti – Vista prospettica.*

AA.VV., *Concorso per la Biblioteca Nazionale in Roma sull'area del Castro Pretorio*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 11, marzo 1960, p. 757.



*Fig. 155 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto Spaccarelli, Carbonara e Bruno - Pianta.*

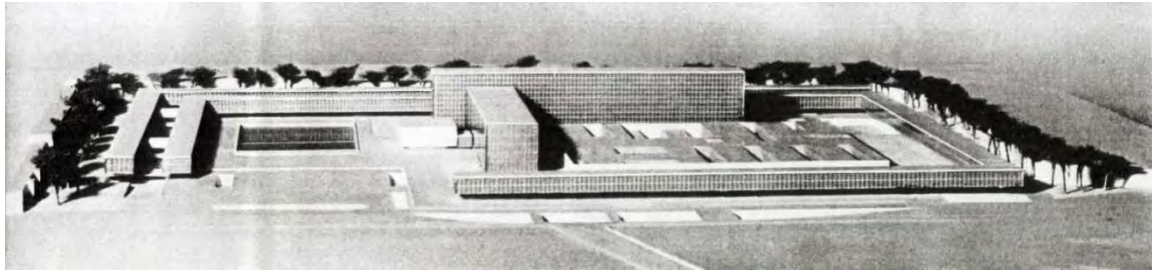
AA.VV., *Concorso per la Biblioteca Nazionale in Roma sull'area del Castro Pretorio*, op. cit., p. 681.



*Fig. 156 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto vincitore – Vista Prospettica.*

I. INSOLERA, *Il concorso per la Biblioteca Nazionale di Roma*, in «Casabella Continuità», n. 239, maggio 1960, p. 38.

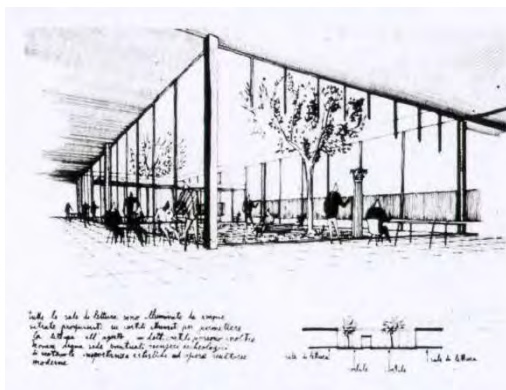
Elaborazione grafica dell'autore



*Fig. 157 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto vincitore – Plastico d'insieme.*

I. INSOLERA, *Il concorso per la Biblioteca Nazionale di Roma*, op. cit., p. 39.

---



*Fig. 158 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Prospettiva schematica di una delle sale di lettura aperte sui piccoli giardini interni.*

I. INSOLERA, *Il concorso per la Biblioteca Nazionale di Roma*, op. cit., p. 39.



*Fig. 159 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Prospettiva schematica di una delle sale di lettura aperte sui piccoli giardini interni..*

Foto dell'autore – Marzo 2013

---



*Fig. 160 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Area sollevata di quattro metri rispetto al livello stradale.*

Foto dell'autore - Giugno 2011.



*Fig. 161 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Area sollevata di quattro metri rispetto al livello stradale.*

Foto dell'autore - Giugno 2011



*Fig. 162 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Mura Aureliane su tre lati del lotto di intervento.*

A. RAVAGLIOLI, *Le mura di Roma*, Newton, 1996 Roma, pp. 58-59 - Elaborazione grafica dell'autore



*Fig. 163 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Le presenze funzionali e gli edifici gravanti intorno all'area - La Zona di Porta Pia (Frutaz – 1962 - Stralcio).*

A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, (a cura di), edita da Marino e Mauro Gigli, Roma 1962, vol. III, Tav 617 - Elaborazione grafica dell'autore



*Fig. 164 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Mura Aureliane su tre lati del lotto di intervento.*

Foto dell'autore - Giugno 2011



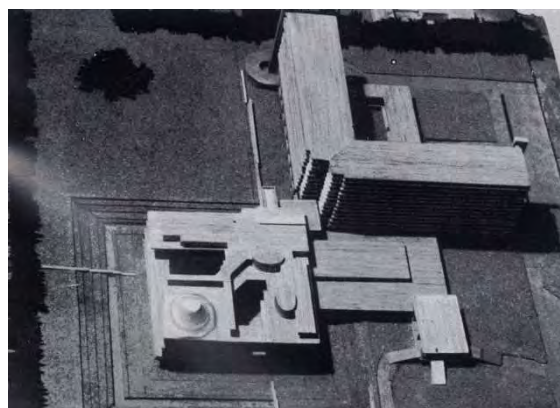
*Fig. 165 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Mura Aureliane su tre lati del lotto di intervento.*

Foto dell'autore - Giugno 2011



*Fig. 166 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Mura Aureliane su tre lati del lotto di intervento.*

Foto dell'autore - Giugno 2011



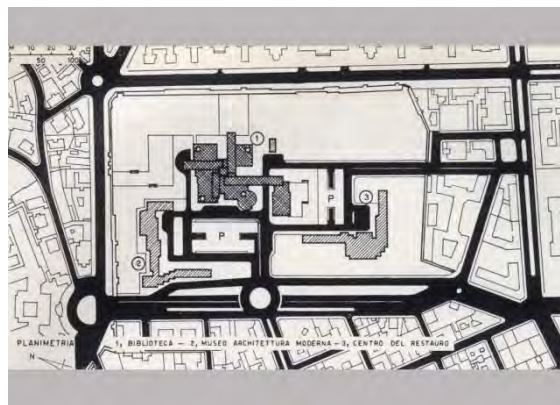
*Fig. 167 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto Samonà*

AA.VV., *Concorso per la Biblioteca Nazionale in Roma sull'area del Castro Pretorio*, op. cit., p. 679.



*Fig. 168 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto Sacco.*

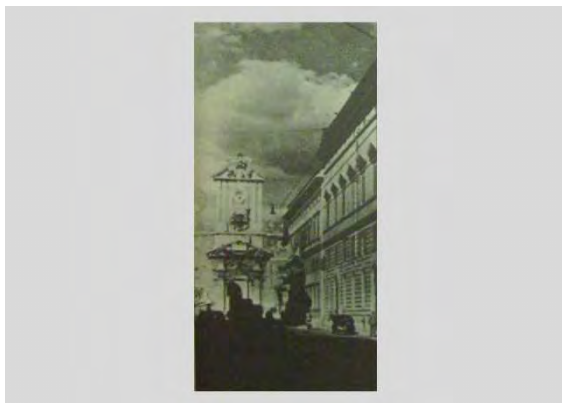
AA.VV., *Concorso per la Biblioteca Nazionale in Roma sull'area del Castro Pretorio*, op. cit., p. 678.



*Fig. 169 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto Aymonino.*

AA.VV., *Concorso per la Biblioteca Nazionale in Roma sull'area del Castro Pretorio*, op. cit., p. 678.

## L' Ambasciata Britannica a Roma

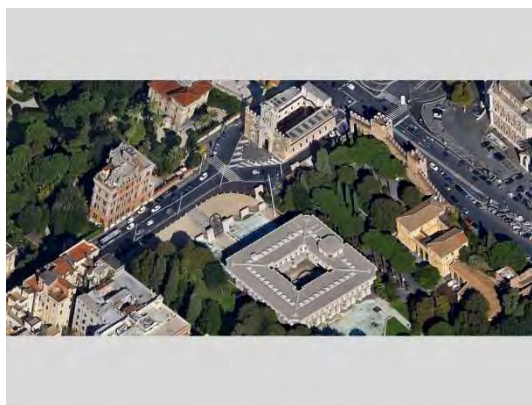


*Fig. 170 – Palazzo Torlonia – Prima del 1946.*



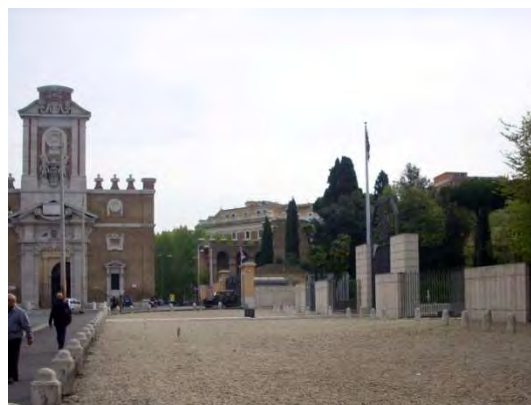
*Fig. 171 – Ambasciata Britannica – Area di intervento - La Zona di Porta Pia (Stralcio)*

A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, (a cura di), edita da Marino e Mauro Gigli, Roma 1962, vol. III, Tav 617.



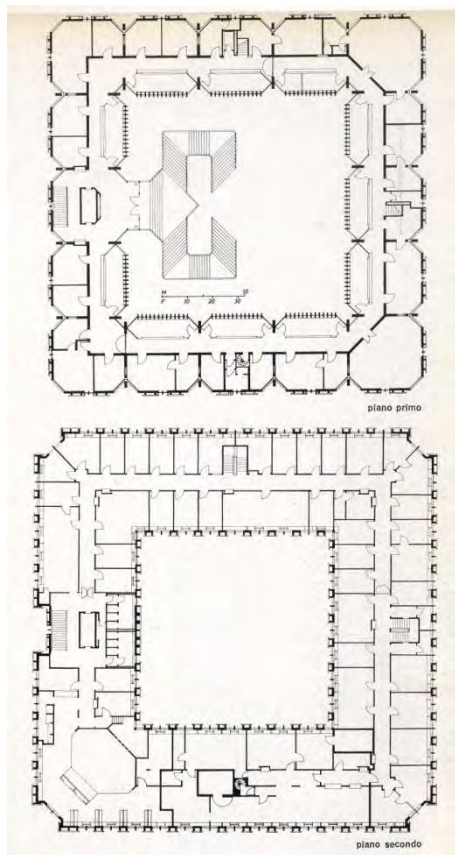
*Fig. 172 – Ambasciata Britannica – e le Mura Aureliane e il contesto*

Vista dall'alto – Fonte Google Maps – Giugno 2011



*Fig. 173 – Ambasciata Britannica – e le Mura Aureliane*

Foto dell'autore - Marzo 2013



*Fig. 174 – Ambasciata Britannica – Roma – Pianta.*  
 R. PEDIO, *L'Ambasciata Britannica a Roma*, in "L'Architettura, Cronache e Storia", n. 8, dicembre, 1971, p. 515.



*Fig. 175 – Ambasciata Britannica - Roma.*  
 R. PEDIO, *L'Ambasciata Britannica a Roma*, *op. cit.*, p. 509.



*Fig. 176 – Ambasciata Britannica – Roma – Gli specchi d'acqua all'ingresso.*

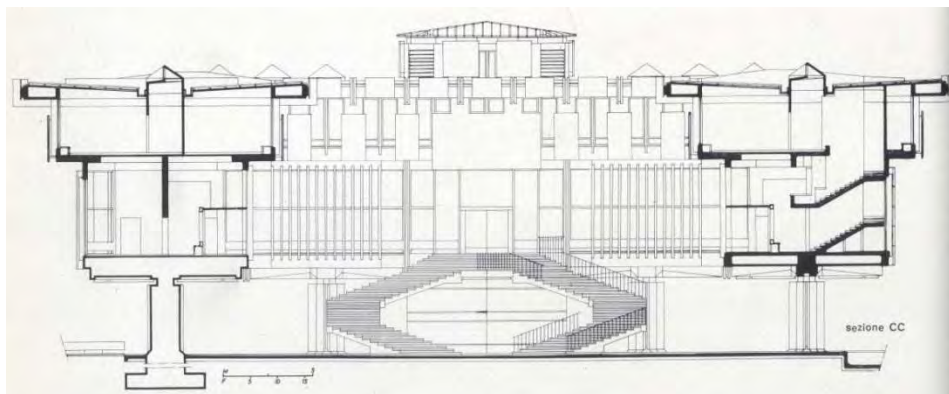
Foto dell'autore - Marzo 2013



*Fig. 177 – Ambasciata Britannica – Roma – Gli specchi d'acqua all'ingresso.*

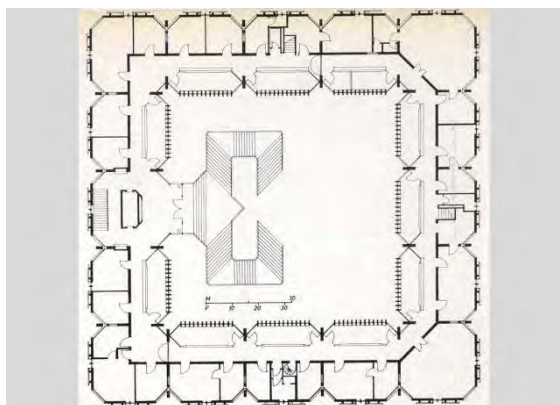
R. PEDIO, *L'Ambasciata Britannica a Roma*, *op. cit.*, p. 511.





*Fig. 178 – Ambasciata Britannica – Roma – Sezione.*

R. PEDIO, *L'Ambasciata Britannica a Roma*, op. cit., p. 508.



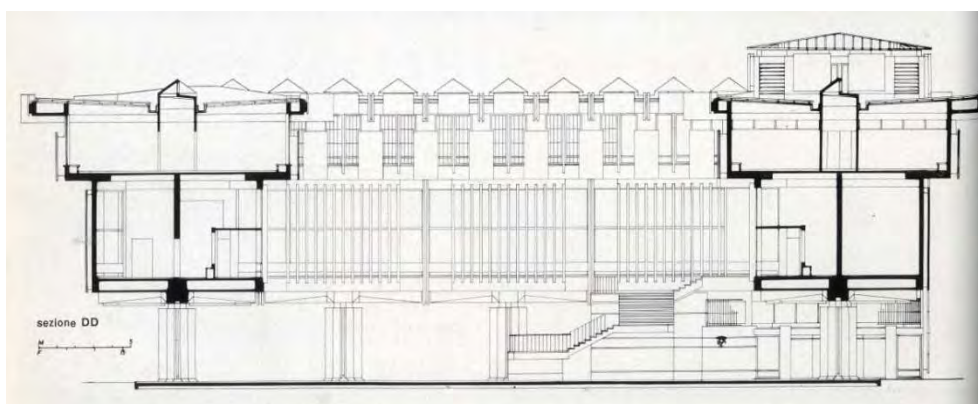
*Fig. 179 – Ambasciata Britannica – Scalinata monumentale – Pianta piano primo.*

R. PEDIO, *L'Ambasciata Britannica a Roma*, op. cit., p. 515.



*Fig. 180 – Ambasciata Britannica – Ingresso su via Bezzeca*

Foto dell'autore - Marzo 2013



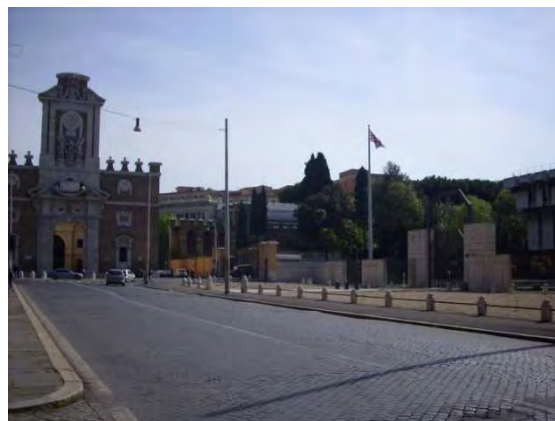
*Fig. 181 – Ambasciata Britannica – Roma – Sezione.*

R. PEDIO, *L'Ambasciata Britannica a Roma*, op. cit., p. 515.



*Fig. 182 – Ambasciata Britannica – Alberatura a difesa della riservatezza e della sicurezza del'Ambasciata*

Foto dell'autore - Giugno 2011.



*Fig. 183 – Ambasciata Britannica – Arretramento dell'edificio e allargamento della strada*

Foto dell'autore – Marzo 2013.



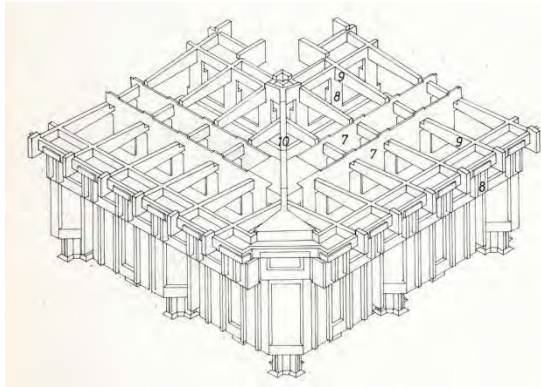
*Fig. 184 – Portale della michelangiotesca Porta Pia*

Foto dell'autore – Marzo 2013.



*Fig. 185 – Ambasciata Britannica – Portale di ingresso all'ambasciata*

Foto dell'autore – Marzo 2013.



*Fig. 186 – Ambasciata Britannica – Soluzione d'angolo, parte terminale: isometria.*

R. PEDIO, *L'Ambasciata Britannica a Roma, op. cit.*, p. 516.



*Fig. 187 – Ambasciata Britannica – Soluzione d'angolo - Particolari.*

R. PEDIO, *L'Ambasciata Britannica a Roma, op. cit.*, pp. 511, 516.



*Fig. 188 – Ambasciata Britannica – Porta Pia*

Foto dell'autore – Marzo 2013



*Fig. 189 – Ambasciata Britannica – Il blocco sospeso.*

R. PEDIO, *L'Ambasciata Britannica a Roma, op. cit.*, p. 509.



## L'Edificio Polifunzionale a via Campania



*Fig. 190 – Edificio Polifunzionale a via Campania.*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 191 – Edificio Polifunzionale a via Campania.*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 192 – Galleria d'Arte Moderna di Mies van der Rohe – Berlino - Germania.*

Fonte Internet:  
<http://petra-dura.blogspot.it/2008/04/nuova-galleria-razionale-di-berlino.html>



*Fig. 193 – Chiesa di Santa Maria Assunta di Alvar Aalto – Riola di Vergato - Bologna.*

Fonte Internet:  
[http://amarevignola.files.wordpress.com/2010/05/a\\_foto-1mag2010-013.jpg](http://amarevignola.files.wordpress.com/2010/05/a_foto-1mag2010-013.jpg)



*Fig. 194 – Edificio Polifunzionale a via Campania  
– Area di intervento. (Stralcio)*

A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, (a cura di), edita da Marino e Mauro Gigli, Roma 1962, vol. III, Tav 617.



*Fig. 195 – Edificio Polifunzionale a via Campania*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 196 – Chiesa di Santa Teresa di Tullio  
Passarelli – Corso d'Italia Roma.*

FONTE INTERNET:

<http://www.studiopassarelli.it/schede/1964ViaCampania/scheda.html>



*Fig. 197 – Cappella del Convento dei Padri  
Monfortani – di Tullio Passarelli - Via  
Romagna Roma*

FONTE INTERNET:

<http://www.studiopassarelli.it/schede/1964ViaCampania/scheda.html>



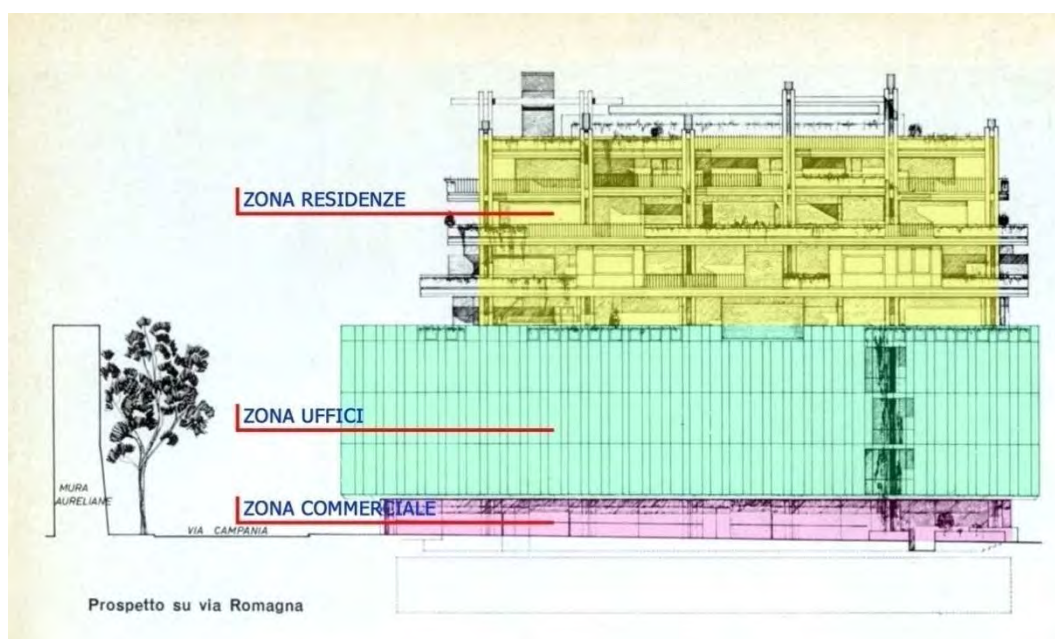
*Fig. 198 – Edificio Polifunzionale a via Campania e il polilinguismo*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 199 – Edificio Polifunzionale a via Campania*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 200 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Prospetto su Via Romagna.*

R. PEDIO, *Edificio per abitazioni, uffici e negozi in via Campania a Roma*, op. cit., p. 510.



*Fig. 201 – Edificio Polifunzionale a via Campania -  
La zona commerciale a piano terra*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 202 – Edificio Polifunzionale a via Campania  
– Zona degli uffici.*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 203 – Edificio Polifunzionale a via Campania -  
La zona commerciale a piano terra*

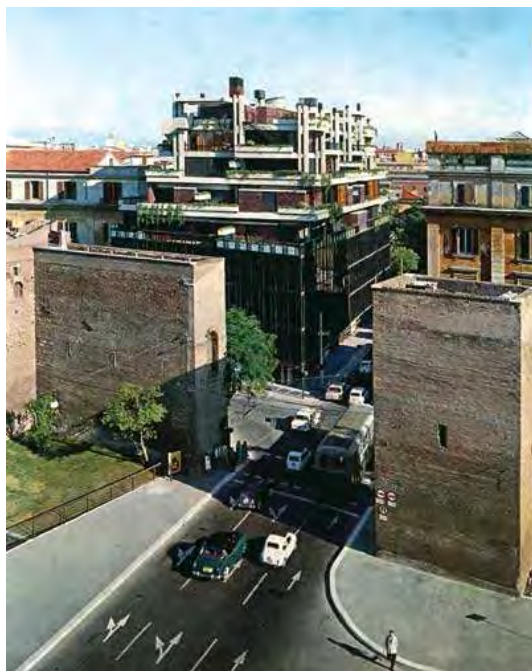
Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 204 – Edificio Polifunzionale a via Campania  
– Zona degli uffici.*

Foto dell'autore – Maggio 2010





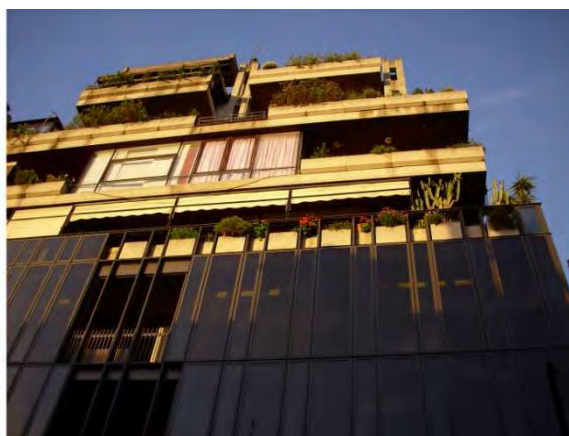
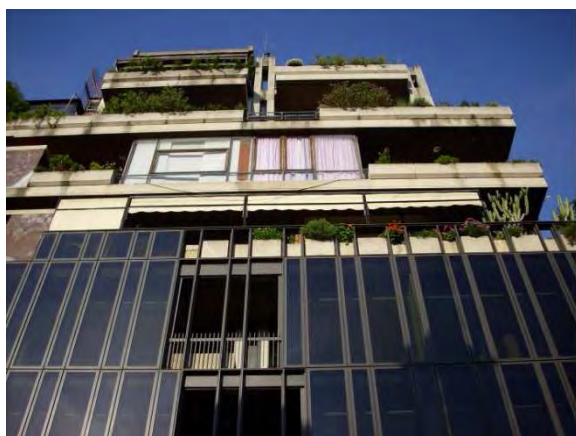
*Fig. 205 – Edificio Polifunzionale a via Campania -  
La zona commerciale a piano terra.*

R. PEDIO, *Edificio per abitazioni, uffici e negozi in via Campania a Roma, op. cit., p. 497.*



*Fig. 206 – Edificio Polifunzionale a via Campania  
– Superficie a specchio per le mura Aureliane.*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 207 – Edificio Polifunzionale a via Campania – “Il vetro bruno( ...)muta colore con le ore del  
giorno”.*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 208 – Edificio Polifunzionale a via Campania  
– Superficie a specchio su Via Romagna.*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 209 – Edificio Polifunzionale a via Campania  
– Superficie a specchio per le mura  
Aureliane.*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 210 – Edificio Polifunzionale a via Campania  
– L'ambiente.*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 211 – Edificio Polifunzionale a via Campania  
– Il contesto.*

Foto dell'autore – Maggio 2010



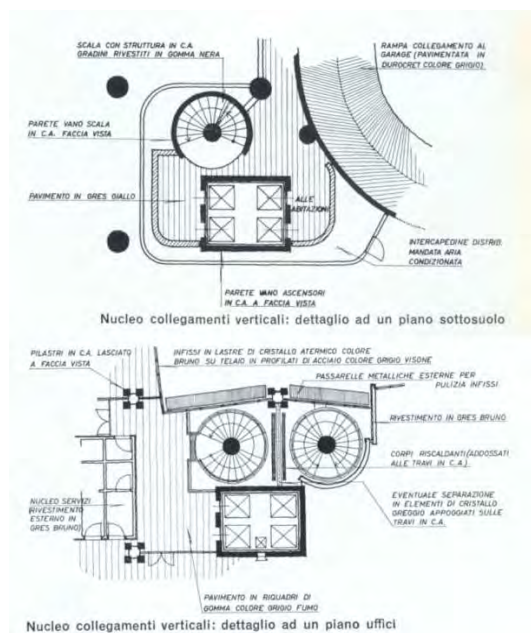
*Fig. 212 – Edificio Polifunzionale a via Campania  
– Le strutture verticali.*

R. PEDIO, *Edificio per abitazioni, uffici e negozi in via Campania a Roma, op. cit., p. 512.*



*Fig. 213 – Edificio Polifunzionale a via Campania  
– Le strutture verticali e i torrioni di guardia.*

R. PEDIO, *Edificio per abitazioni, uffici e negozi in via Campania a Roma, op. cit., p. 501.*



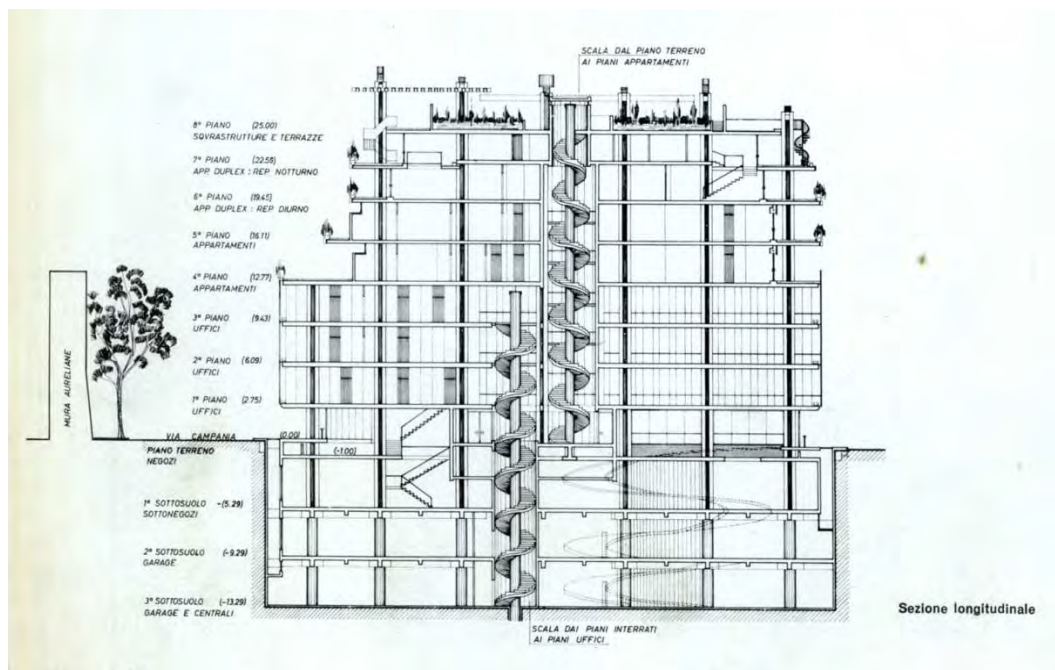
*Fig. 214 - Edificio Polifunzionale in via Campania -  
Pilastrini a sezione circolare per i piani interrati e pilastrini a quadrifoglio per i piani in elevazione.*

R. PEDIO, *Edificio per abitazioni, uffici e negozi in via Campania a Roma, op. cit., p. 511.*



*Fig. 215 – Edificio Polifunzionale in via Campania  
- Pilastrini a quadrifoglio per i piani in elevazione.*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 216 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Sezione Longitudinale.*

R. PEDIO, *Edificio per abitazioni, uffici e negozi in via Campania a Roma, op. cit., p. 510.*



*Fig. 217 - Edificio Polifunzionale in via Campania:  
Le terrazze.*

Foto dell'autore – Maggio 2010



*Fig. 218 - Edificio Polifunzionale in via Campania:  
Il contesto.*

Foto dell'autore – Maggio 2010

## CAPITOLO 3

### II RAPPORTO DEL NUOVO CON LA PREESISTENZA. UN DIBATTITO ANCORA APERTO

*“Colui che si tiene lontano da ciò che è nuovo, per ritornare al passato, si trova nella medesima disposizione nevrotica di colui che, identificandosi col nuovo fugge dinanzi al passato e l'altro all'avvenire; ma entrambi fanno sostanzialmente la stessa cosa e cioè mettono al sicuro la limitazione delle loro coscienze invece che spezzarla con l'opposizione dei contrari e costruire così uno stato di coscienza più ampio...”*

*Carl Gustav Jung*<sup>144</sup>

#### **3.1. Gli autori dell'architettura moderna e contemporanea e il loro approccio con la preesistenza**

Nel presente capitolo verrà indagato l'approccio al rapporto tra antico e nuovo nel dibattito culturale intrapreso, dopo il secondo conflitto mondiale, da parte dei professionisti, dei critici e degli studiosi dell'architettura e dell'arte.

Anche in questo caso, il dibattito non è analizzato considerando separatamente i professionisti che si occupavano dello studio dell'architettura antica dai tecnici che indagavano e che progettavano il nuovo.

Lo studio, accennando anche alcuni autori che hanno acceso il dibattito nel periodo tra le due guerre (come ad esempio, Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini), mira a confrontare le diverse opinioni e considerazioni espresse nel dibattito raccontato sulle riviste specializzate, in particolare “Casabella” e “L'Architettura: cronache e storia” e acceso durante i convegni e i congressi che si occupavano del tema specifico dell'incontro tra antico e nuovo.

---

<sup>144</sup> Carl Gustav Jung: (Kesswil, 1875 – Küsnacht, 1961). Inizialmente vicino alle teorie di Sigmund Freud, se ne allontanò definitivamente nel 1913 dopo un processo di differenziazione concettuale che lo portò ad ampliare la ricerca analitica dalla storia personale del singolo alla storia della collettività umana. L'inconscio non è più solo quello individuale, nell'individuo esiste anche un inconscio collettivo.

### 3.1.1 G. Giovannoni e M. Piacentini: la lettura delle prime trasformazioni moderne della città.

Nell'affrontare il dibattito dell'incontro tra antico e nuovo nel secondo dopoguerra italiano, si è deciso di richiamare per un momento l'attenzione su alcuni personaggi che hanno operato anche prima del 1945 e che hanno avuto una forte influenza sulle trasformazioni della città dovute proprio ai nuovi inserimenti architettonici.

Dopo il piano regolatore del 1909 che, nei venticinque anni della sua validità ebbe una vita molto difficile: nel 1916 fu istituita una commissione che ne verificò l'attendibilità e nel 1925-26 fu elaborata una Variante che, pur se non divenne mai operante, di fatto si sostituì ad esso. La commissione ebbe come membro influente Gustavo Giovannoni (1873-1947), che contribuì a concentrare l'attenzione soprattutto sui problemi del centro storico del quale, con un'importante affermazione di principio resa nella relazione finale del 1918, si dichiarò, il "*rispetto integrale*". Fra le proposte di Giovannoni vi era quella di spostare le attività direzionali fuori dal centro storico prevedendo, con ciò, il superamento della mancata connessione del centro con la città nel suo insieme.

Fin dal 1913 Giovannoni enunciò la teoria del "*diradamento*"<sup>145</sup> e le sue ipotesi trovavano una loro validità nel rapporto con le categorie economiche che determinarono l'assetto della città: *«lo sviluppo centripeto avvenuto senza nessuna remora e nessuna guida previgente ha fatto aumentare enormemente il valore delle aree delle costruzioni ed ha quindi prodotto aggiunte e rialzamenti di vecchi edifici, un addensamento sempre maggiore, che ha ancora peggiorato le condizioni»*<sup>146</sup>. La stessa proposta di assetto partiva dalla volontà di una generica salvaguardia di valori storici ma anche da una critica puntuale al sistema degli sventramenti che secondo Giovannoni *«vogliono sostituire zone di fabbricazione nuove alle zone più povere annullando (e compensando in pura perdita) il capitale accumulato da secoli, dato da centinaia di migliaia di metri cubi di fabbricazione effettiva, che forse invece uno studio più maturo avrebbe potuto ben utilizzare adattando le fabbriche esistenti alle esigenze dell'igiene e della vita nuova»*<sup>147</sup>. Da quanto espresso da Gustavo Giovannoni, è evidente che la teoria del "*diradamento*" acquistava una fisionomia economica e sociale comportando un

---

<sup>145</sup> Diradamento: operazione intesa a ridurre la densità edilizia di una porzione del territorio urbano, senza alterarne profondamente sia le caratteristiche ambientali, sia la struttura urbanistica fondamentale. In Italia va ricordata la teoria del diradamento edilizio di Gustavo Giovannoni (*il quartiere romano del Rinascimento, Roma 1916*) come mezzo di restauro e recupero delle strutture dei quartieri antichi alle esigenze contemporanee. L'uso indifferenziato di provvedimenti di diradamento può tuttavia compromettere i valori spaziali del tessuto urbano alterandone i rapporti di equilibrio.

<sup>146</sup> G. GIOVANNONI, *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, in «Collana di urbanistica», Torino 1931, Vol. I, p. 160.

<sup>147</sup> Ivi, p. 162.

miglioramento delle condizioni di igiene e di *confort* dell'area del centro storico ma senza mutarne radicalmente la destinazione.

Diversamente da Gustavo Giovannoni l'architetto Marcello Piacentini (1881-1960) riteneva che lo spostamento del centro degli affari non comportava spostare tutto il centro di una città: «*un centro commerciale rimarrà sempre anche nella vecchia città*». Marcello Piacentini affermava: «*accettando la tesi di novatori, col togliere e col distruggere non si otterrebbe mai una vera e propria città moderna, giacché le necessità dell'oggi sono troppo speciali...per conservare una città non basta salvare i monumenti ed i bei palazzi, isolandoli e adattandogli intorno un ambiente tutto nuovo; occorre anche salvare l'ambiente antico con cui essi sono intimamente connessi*»<sup>148</sup>. La sua posizione, che considerava anche la possibilità di risolvere i problemi dei cittadini “*caso per caso*”, trovando una soluzione che contemperasse i desideri «*dei conservatori e dei novatori*», finì per approdare ad una soluzione ambigua riducendo i valori della città antica al suo *carattere* e identificandolo con il *pittoresco*. Egli non evita la possibilità di alterare il tessuto urbano per «*mettere in luce bellezze ancora nascoste*» o «*scavare antichità ancora sepolte*»<sup>149</sup>.

Mentre per Giovannoni l’*“innesto tra nuovo e antico”* si traduceva nell’analisi razionale della struttura del tessuto urbano e nella possibilità di una continuità di lettura nei valori stilistici del passato, per Marcello Piacentini “*l’ambientamento*” si basava sulla «*composizione pittorica, la distribuzione delle masse, e, al di sopra di tutto questo, le proporzioni*»<sup>150</sup>. Piacentini riconosceva il valore della riproduzione di quei criteri di *sensibilità* che permettevano di intervenire nel centro storico in modo moderno, contro l’atteggiamento di estrema sfiducia nella produzione media da parte di Giovannoni, che preferiva perpetuare le “*forme di accompagnamento stilistico*”.

Nell’interpretazione del modo di intervenire sulla preesistenza secondo Gustavo Giovannoni (1931), Piacentini riconobbe «*due tendenze e due procedimenti che si trovano di fronte quando si tratta di rinnovare un vecchio centro e di determinare i rapporti tra l’ambiente antico e lo sviluppo del nuovo: per l’uno, ove si escludano le opere d’importanza singolare ed i monumenti altamente venerandi, tutti i resti del passato non rappresentano che “ostacoli” nella nuova sistemazione edilizia, per l’altro sono “capisaldi” immutabili*»<sup>151</sup>. Citando gli esempi di Sisto V, con il suo grandioso progetto di rinnovamento e tracciati delle lunghe vie dritte, che lo avrebbero addirittura

---

<sup>148</sup> M. PIACENTINI, *Sulla conservazione delle bellezze di Roma e sullo sviluppo della città moderna*, Roma 1916, p. 12.

<sup>149</sup> Ivi, p. 14.

<sup>150</sup> M. PIACENTINI, *L’Architettura italiana*, Tumminelli, Roma 1918, p. 39.

<sup>151</sup> G. GIOVANNONI, *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, cit., p. 2.

condotto anche al taglio del Colosseo, e di Napoleone che nel 1811 avrebbe ordinato la demolizione del palazzetto di Venezia per prolungare di un altro tratto il Corso verso il Campidoglio, Gustavo Giovannoni mette in evidenza anche il «*contrasto irreducibile tra due concezioni opposte, tra la Vita e la Storia*»<sup>152</sup>. Questi due approcci alla medesima situazione evidenziavano come da un lato vi erano le esigenze positive dello sviluppo moderno e del moderno modo di vivere, mentre dall'altro vi era il rispetto per i ricordi storici ed artistici, per le condizioni d'ambiente in cui si svolse la vecchia città. I «*novatori*», secondo Giovannoni, non consideravano le città dei musei o archivi, ma le riconoscevano fatte per viverci nel miglior modo possibile; lo sviluppo e il cammino della civiltà non andava compromesso o fermato, chiudendo la vita nuova entro vie ristrette e tristi solo per il malinteso rispetto feticista verso il passato. Il discorso dei «*novatori*» era consapevole delle differenze delle proprie esigenze rispetto a quelle dei loro antenati e richiamavano l'attenzione agli sviluppi del progresso (aria, luce, comodità e igiene). I «*conservatori*», invece, non credevano che la vita potesse esser mossa solo da un «*materiale concetto utilitario*», senza un ideale, senza una ricerca di bellezza. Ancor di più, oltre che la vita dell'individuo, la vita collettiva della città, doveva contenere in sé elementi di educazione morale ed estetica, che non avrebbe potuto prescindere dalla tradizione in cui veniva riconosciuta «*tanta parte della gloria nazionale*». Abbattere o deturpare un monumento per i conservatori significava calpestare la tradizione, togliere un testimone d'arte e di storia; con tale azione si trasforma violentemente la «*fisionomia dell'ambiente*», che a tutto un quartiere i secoli hanno pian piano impresso, e che spesso ha valore assai maggiore di quello del monumento singolo.

L'insieme di questi concetti e posizioni delle due parti, per Giovannoni erano rispettabili e giusti, ma erano «*teoria*»; il problema si scontrava sia con gli aspetti pratici e con il perfezionarsi dei numerosi «*congegni*» a servizio delle città sia con l'impiego dei moderni mezzi che sarebbero stati impiegati per risolvere numerosi problemi che prima sembravano «*insolubili*».

Giovannoni, con ampiezza di vedute, con esatta cognizione delle reali esigenze dell'edilizia e dei mezzi a sua disposizione, riteneva possibile trovare una transazione tra i due ordini di criteri «*col dare a ciascuno razionalmente il suo campo di azione*»<sup>153</sup> ma, ancor di più, egli riteneva possibile trovare una «*soluzione logica e viva*» dalle stesse difficoltà che si sarebbero riscontrate nei problemi da risolvere.

---

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> Ivi, p. 3.



Riguardo a Roma, Marcello Piacentini si mostrava più critico rispetto a Giovannoni, quando, nel 1916, scriveva che «*Roma non ha il tipo di grande città capitale. La si vuole sempre considerare come tale, ma di fatto non lo è*»<sup>154</sup>. Nello scritto Piacentini riconosceva il carattere “*pittorresco*” ma non “*grandioso*” della città che prevedeva si sarebbe probabilmente ingrandita, nel futuro, di quattro volte rispetto ai 600.000 abitanti che aveva in quegli anni; in particolare, però, evidenziava anche, e soprattutto, che avrebbe continuato a “*trasformarsi*”. Il timore era che si sarebbe caduti nello stesso errore che si era compiuto dopo il 1870 quando, pur volendo mantenere l’antico centro, si devastò, si tagliò e si demolì. Per ingrandirla, tale trasformazione avrebbe del tutto rovinato la città. «*La lotta tra i conservatori (che non vorrebbero si toccasse neppure un sasso vecchio) ed i novatori (che distruggerebbero pure il Colosseo per farvi passare un rettilineo) è sempre più aspra e difficile*»<sup>155</sup>.

Piacentini fino ad allora aveva creduto fermamente che, considerando i problemi cittadini caso per caso, si sarebbe potuta trovare una soluzione che avrebbe contemperato i desideri degli uni con le esigenze degli altri. Ma proprio in quegli anni cambiò opinione: «*oggi io penso che, da una parte, pur accettando tutti i sacrifici d’arte, accettando cioè la tesi dei novatori, col tagliare o col distruggere, non si otterrebbe mai una vera e propria Città moderna, giacché le necessità d’oggi sono troppo speciali: così, d’altra parte, pur volendo molto concedere ai conservatori, la città, se si seguita a viverci la vita moderna, si guasterà lo stesso.*

*Per conservare una città non basta salvare i Monumenti ed i bei palazzi, isolandoli e adattandovi intorno un ambiente tutto nuovo; occorre salvare anche l’ambiente antico, con il quale essi sono intimamente connessi*»<sup>156</sup>.

L’idea di Piacentini di salvare non solo i singoli monumenti ma anche l’“*ambiente antico*” a cui essi erano connessi, sembra anticipare quello che poi diventerà un principio fondamentale di “*monumento*” dell’ambiente urbano richiamato nelle Carta del restauro di Venezia del 1964. Nonostante la consapevolezza di Piacentini che bisognava “*conservare con tutta la gelosia*” l’ambiente antico, egli riconosceva anche che, la continuazione del dibattito, “*lotta tra i conservatori ed i novatori*” avrebbe visto vittoriosi necessariamente questi ultimi, dato che le ragioni dell’arte erano comprese da una piccolissima minoranza con i propri interessi ideali e poco o nulla dai governi.

---

<sup>154</sup> M. PIACENTINI, *Sulla conservazione delle bellezze di Roma e sullo sviluppo della città moderna*, cit., p. 9.

<sup>155</sup> Ivi, p. 8.

<sup>156</sup> Ivi, pp. 8-9.

La speranza di Piacentini divenne quella di scongiurare la rovina che si sarebbe potuta abbattere su Roma per la vittoria dei novatori. Roma si sarebbe dovuta salvare, sviluppando la città nuova altrove e lasciando la città vecchia come si trovava.

Citando Camillo Sitte (1843-1903), ritenuto uno dei più grandi studiosi di estetica urbana, Marcello Piacentini richiamava l'attenzione su quanto Sitte scriveva nell'“*Arte di costruire la città*”: «*non è sufficiente al gusto del nostro tempo di collocare le nuove creazioni nella maniera più sfavorevole possibile: occorre anche migliorare le opere degli antichi maestri sbarazzandole del loro entourage. E non si esita a farlo neppure quando è manifesto che esse sono state composte precisamente per essere in armonia con gli edifici vicini e che senza questi perderebbero tutto il loro valore. Se si mette un'opera d'arte in un ambiente diverso da quello che le era stato destinato, si toglie una parte delle sue qualità e si fa insieme un gran torto all'artista che l'ha concepita. È una vera malattia moderna questa rabbia di tutto isolare*»<sup>157</sup>.

Ognuno potrebbe comprendere, secondo Piacentini, come la distruzione dell'ambiente distrugga idealmente pure i monumenti che si sono conservati. Negli anni Settanta dell'Ottocento, si credette di poter sviluppare la nuova città nella vecchia, e non si volle dare ascolto alle parole di Quintino Sella, che prevede la rovina. Venne proposto che c'era ancora tanto da salvare di una città ricca di tesori d'ambiente, la più suggestiva del mondo sulla quale era necessario fermare ogni trasformazione: “*siamo in tempo, ma guai se si fa un altro passo*”. La questione non escludeva la possibilità che si verificasse l'abbandono di tutta la città vecchia, nella quale si sarebbe creato semplicemente un ambiente calmo come lo erano già alcune zone di Roma (come ad esempio via Giulia e Piazza Paganica). La città vecchia si sarebbe trasformata in un luogo in cui sarebbero rimasti il Palazzo Reale, il Parlamento e le ambasciate, identificandola come una zona che sarebbe diventata sempre più nobile e aristocratica. «*La Roma vecchia rimarrà quindi con tutta la sua storia e la sua bellezza sarà il vero nucleo dirigente*»<sup>158</sup>. Piacentini immaginava la “*conservazione*” delle bellezze di Roma, non solo per non perdere i singoli palazzi e monumenti, ma ancor di più per far sì che la sua “*gloriosa e meravigliosa compagine*” costituisse l'ambiente più altamente rappresentativo, divenendo un parte della città, viva pur senza essere contaminata dalle mille necessità moderne che l'autore riteneva essere “*in assoluto contrasto con la sua fisionomia*”. L'idea, dunque era di non adattare la vecchia città alle nuove esigenze delle necessità

---

<sup>157</sup> Ivi, pp. 9-10.

<sup>158</sup> Ivi, p. 14.

moderne al fine di conservare e non distruggere la sua fisionomia: era importante trovare una alternativa alle possibili trasformazioni distruttive della preesistenza.

E' interessante evidenziare quanto per Piacentini fosse importante che la città antica non venisse trasformata per assecondare le nuove esigenze che si susseguivano. Potremmo considerare questo suo punto di vista un approccio che lascerebbe trapelare che *“non è la città antica che si adatta alle nuove esigenze ma, semmai, il contrario”*; se le nuove funzioni non trovavano posto nella preesistenza questa assumeva comunque già un ruolo anche nella modernità data dall'essere la parte *“rappresentativa”* della città stessa.

La vecchia città si immaginava il luogo in cui *«nelle strade più tranquille e tortuose, nelle piazza più armoniose e canore sosterranno sontuosamente ospitati i forestieri, gli artisti assetati di carattere, i negozianti di antichità, tutti coloro (e sono molti) che dell'antico e per l'antico vivono»*<sup>159</sup>.

In questi propositi sembra rileggere alcune finalità richieste dalla nostra contemporaneità, quando si ricerca una conservazione e una valorizzazione di quanto è rimasto delle tutelate, ma anche in gran parte (ormai) distrutte preesistenze storiche al fine di reintegrarle nella vita della società contemporanea.

Non venivano escluse nuove attività nella vecchia città: si riconobbe, ad esempio, l'importanza dello sviluppo e della presenza dei centri commerciali. Tutte le grandi città, ormai, ospitavano già dalla seconda metà dell'Ottocento diversi centri commerciali. Anche Roma, ne avevano alcuni di grande importanza come i già citati grandi magazzini, Rinascente a Largo Chigi, opera di Giulio De Angelis (*“Alle città d'Italia”*) e il complesso di Gaetano Koch a Piazza Esedra, ecc. La città stava cambiando il suo punto di riferimento: la sua vita non si svolgeva più attorno alla *Piazza del Municipio* e alla piazza del mercato. Diversamente da quanto poi avvenne negli anni a seguire, Piacentini affermò che nella città vecchia non si sarebbe più toccata alcuna via, né compiuto alcuno sventramento e che sarebbe stato predisposto uno speciale regolamento per i *“restauri”* degli edifici. La vecchia città avrebbe dovuto sopportare l'onere di un regolamento proibitivo, ricevendo al contempo uno speciale trattamento finanziario, come diminuzione o addirittura abolizione di tasse. In tutto questo è evidente il proposito di conservare e, diremmo oggi, tutelare la preesistenza anche se eventi successivi non assecondarono queste intenzioni. Sin da allora si evidenziò come il vecchio si confondeva con il nuovo, portando *“nocumento”* all'uno e all'altro.

---

<sup>159</sup> Ivi, pp. 14-15.

Le sopra accennate rivelazioni di ciò che portò agli sventramenti dell'epoca fascista, furono espresse nello stesso documento del 1916 dallo stesso Piacentini che ai lavori di restauro, dichiarati con l'obiettivo di conservare la vecchia città, affiancava lavori di scavo e di ripristino, proponendo lo sfollamento dei quartieri popolari, della rumorosità della via affaristica, a vantaggio anche di ragioni igieniche, per cercare un “*raffinamento della Città vecchia*”. Il risultato sarebbe stato un sensibile “*svalutamento*” degli stabili, la possibilità di espropriare proprietà che sarebbero servite a mettere in luce «*bellezze ancora nascoste, e soprattutto per scavare le antichità ancora sepolte*»<sup>160</sup>. Il tutto avrebbe in verità fatto emergere quella città, evidentemente cara all'autore, senza tener conto delle stratificazioni delle epoche successive all'età romana, con l'intento di costituire un ampliamento della zona archeologica: «*i solenni avanzi della Roma antica dormiranno indisturbati, lontani dal moderno rumore, accanto alla Roma vecchia*»<sup>161</sup>.

In seguito si capì che, la Roma a cui Piacentini volgeva lo sguardo con uno spirito di tutela, di conservazione e di intervento rispettoso del passato, non corrispondeva a tutta la città ma, alla Roma antica e non a tutte le sue stratificazioni susseguitesi nella storia.

Nel 1931, come già abbiamo avuto modo di vedere<sup>162</sup> la differenza tra la “*Roma antica*”, la “*Roma vecchia*” e la “*Roma nuovissima*” fu ripresa dal Governatore Francesco Boncompagni Ludovisi, per esprimere le intenzioni nel nuovo Piano Regolatore di Roma: «*Rispetto al Piano Regolatore io distinguerei tre zone ben diverse nella Roma di oggi:*

1) *La Roma che a me piace chiamare «antica», cioè preesistente al 1870;*

2) *La Roma che io chiamo moderna benché già vecchia, dai quartieri a casermoni, dalle vie diritte, monotone e piuttosto strette, dell'Esquilino, del quartiere Ludovisi, dei Prati di Castello;*

3) *La Roma nuovissima, cioè la periferica*”<sup>163</sup>.

Piacentini riteneva necessario che le zone antiche rimanessero isolate e tranquille per “*il raccoglimento, la meditazione e l'estasi*”.

La proposta per la nuova città, nel rispetto della *Roma antica*, si sarebbe attuata sopprimendo in primo luogo il piano regolatore di Edmondo Sanjust di Teulada del 1908,

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 18.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> Vedi nota 37.

<sup>163</sup> GOVERNATORATO DI ROMA, *op. cit.*, p. 16..

«impedendo ogni innovazione e distruzione nella vecchia città»<sup>164</sup>; il passo successivo avrebbe dovuto essere uno studio dettagliato ed esauriente del nuovo piano da redigere con un concorso di soggetti competenti e non in poche settimane. Evidentemente vi era comunque, nelle intenzioni, la volontà di elaborare un programma meditato e meglio controllato. Il proposito non prevedeva di abbandonare la Roma vecchia e di chiuderla «come l'antico ghetto»; si trattava di costruire i nuovi edifici pubblici con lo stesso approccio adottato tra il 1889 e il 1911, per la costruzione, del Palazzo di Giustizia in Prati, i Ministeri lungo via XX Settembre, il Policlinico. Si trattava però di farlo *organicamente*. L'idea piacentiniana era basata sulla volontà di coordinare tutti i progetti sparsi e singoli in un «*unico organismo*»<sup>165</sup>.

Lo stesso Piacentini, nell'approccio alle trasformazioni di Roma, era alla ricerca di un'architettura del suo tempo, «*un'architettura d'oggi*»; egli ricercava un filo conduttore nell'evoluzione dell'architettura attraverso un'analisi dello sviluppo dell'architettura passata. Piacentini riconobbe, nell'ecllettismo e nell'impiego del ferro (materiale principe di costruzione), i fatti che turbarono il regolare svolgimento dell'architettura e che resero meno evidente e sensibile la logica concatenazione di quanto si veniva costruendo. I materiali artificiali, i cementi, i surrogati del legno, il ferro, presero il sopravvento sui naturali anche perché questi ultimi costavano troppo, erano di lavorazione lenta, di difficile trasporto, dando origine a un rapporto con la preesistenza dettato anche dai nuovi materiali<sup>166</sup>.

In rapporto alla nuova Stazione Termini, in un primo momento la modernità delle strutture architettoniche (per allora una vera e propria avanguardia) non riscontrò consensi positivi tra i romani, tradizionalisti più di quanto non si credesse. Successivamente, con l'entrata in funzione dell'impianto ferroviario i romani finirono per andar fieri della nuova struttura, della «*linda costruzione della sbalorditiva attrezzatura meccanico-tecnica*»<sup>167</sup>. Si aggiunsero binari su binari, capannoni e piani caricatori, pensiline e paraurti, soprattutto in occasione degli anni Santi del 1925 e 1933, senza contare la mimetizzazione hitleriana nel maggio del 1938 (Fig. 219). La realizzazione del nuovo fabbricato viaggiatori, tuttavia, imponeva la sua presenza ogni giorno di più; secondo Livio Jannattoni, quasi a riaffermare una continuità che in Roma è impossibile ignorare, furono conservati alcuni tratti del cosiddetto *aggere serviano* nella parte

---

<sup>164</sup> M. PIACENTINI, *Sulla conservazione delle bellezze di Roma e sullo sviluppo della città moderna*, cit., p. 39.

<sup>165</sup> Ivi, p. 41.

<sup>166</sup> M. PIACENTINI, *Architettura d'oggi*, cit., pp. 12-13.

<sup>167</sup> L. JANNATTONI, *Roma Termini non teme il futuro. Nobiltà architettonica funzionalità di una Stazione ferroviaria*, in «Capitolium», Rassegna mensile del Comune di Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche, Roma anno XXXVI, n. 11 novembre 1964, p. 614.

inferiore della nuova stazione, ancora oggi visibili (Fig. 220). I fattori brevemente espressi mettono in evidenza quanto, nonostante le diverse e complesse vicende vissute nella realizzazione dell'attuale Stazione Termini, essa abbia dovuto superare anche l'impatto della comunità che vedeva trasformato il luogo vissuto prima della nuova realizzazione, che doveva, a sua volta, comprendere il valore del nuovo nella preesistenza già sperimentata e sicuramente più rassicurante.

Il passaggio appena citato metterebbe in evidenza due circostanze che riterrei importante sottolineare: la prima è riferita alla nuova Stazione Termini che, nella sostituzione alla precedente struttura ottocentesca, non ha suscitato molte riflessioni su cosa si provocava con quell'operazione di ampia "demolizione" della preesistente costruzione. L'obiettivo era quello di dare una nuova struttura, più ampia, più efficace, più adatta alle necessità della contingenza, anche se ciò avrebbe prodotto un organismo totalmente diverso dal precedente del quale non sarebbe rimasta traccia. Da qui emerge la considerazione che, prima dell'intervento demolitore, il nuovo si sarebbe rapportato "*non solo al contesto intorno all'area della nuova stazione*" ma anche allo stesso complesso esistente sul quale sarebbe sorta la nuova stazione. Certamente, però, la facilità con cui la vecchia stazione del Bianchi fu demolita accentuò quanto le necessità moderne distruggevano per conquistare prepotentemente, forse, il proprio posto nella città eterna.

Un secondo aspetto ci consente di avvicinarci al tema dell'intervento sulla preesistenza in rapporto alla società che cambia e per la quale il nuovo rappresenta un passaggio più o meno in continuità con la storia passata. Il nuovo intervento non terrebbe molto conto della società e delle generazioni che vivono il presente di quella realtà urbana, con quell'immagine che diventa comunque parte anche della propria individualità. In tempi brevi, infatti, ogni individuo potrebbe ritrovarsi in un luogo trasformato in nome di un progresso che cancellerebbe un luogo che rimarrebbe solo nel profondo della propria memoria. Una trasformazione urbana, dunque, ha delle ripercussioni sulla vita e sulle abitudini dei cittadini che, magari, in nome di un "*miglioramento delle qualità della vita*" o delle comodità della vita, direi, non vengono neppure presi in considerazione.

Rispetto alla preesistenza, secondo il Bando di Concorso del Ministero dei Trasporti del 1947, il nuovo corpo frontale su piazza dei Cinquecento avrebbe dovuto avere «*forma tale che i resti delle Mura Serviane risultino completamente in vista e liberi da qualsiasi costruzione*». La presenza del nuovo edificio fu visto essenzialmente in rapporto all'antica preesistenza delle Mura Serviane. È interessante notare, infatti, che, nel progetto vincitore, a detta dei progettisti, «*La sua presenza [dell'Agger Servianus] ha*

*obbligato, però, i progettisti ad una soluzione asimmetrica del grande complesso»* portandoli ad affermare, inoltre, che *«d'altra parte la soluzione asimmetrica è anche una logica conseguenza del concetto funzionale»*<sup>168</sup>. I progettisti, si dichiarano “*lieti*” di aver avuto la possibilità di metter in evidenza e di inquadrare nel proprio progetto le antiche mura anche se il risultato estetico della costruzione spinse verso la ricerca più originale di idee e motivi, atti a conciliare condizioni spesso contrastanti: la realizzazione in un'area interessante dal punto di vista archeologico, da una parte, e le necessità funzionali e pratiche, dall'altra.

---

<sup>168</sup> C.I.F.I., *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini*, cit., pp. 52-55





### 3.2. IL DIBATTITO A PARTIRE DAL SECONDO DOPOGUERRA

*“Universalità della cultura: continuità nel tempo: continuità nello spazio. Non è opera veramente moderna quella che non abbia autentiche fondamenta nella tradizione, epperò le opere antiche hanno significato odierno finché siano capaci di risuonare per la nostra voce: così, fuori dalla cronologia e da un idealismo non meno astratto, rotti gli argini convenzionali, potremo esaminare il fenomeno architettonico nell’attualità dell’essere: nella sua storica concretezza”.*

E. N. Rogers<sup>169</sup>

#### 3.2.1. L’incontro tra antico e nuovo e il dibattito sulla rivista “Casabella”.

Da questo punto in poi si farà riferimento a quanto venne pubblicato sull’argomento del rapporto tra “antico” e “nuovo” nelle rivista di architettura, Casabella in particolare, e in alcuni convegni recensiti sulle riviste, al fine di comprendere il dibattito che si sviluppò sull’argomento dopo il 1945.

La rivista con il nome «La Casa bella» (Fig. 222) venne pubblicata per la prima volta nel gennaio 1928. A seguito di diverse vicende succedutesi durante gli anni, comprese temporanee sospensioni, dovute in particolare agli eventi bellici, la rivista continuò a pubblicare, in alcuni periodi in maniera più continuativa in altri meno, un dibattito molto sentito sul tema dell’ *incontro tra antico e nuovo*<sup>170</sup>.

A partire dagli anni Quaranta del Novecento, fino al 1953, sulle riviste di architettura, in particolare su Casabella, il tema del rapporto tra antico e nuovo venne affrontato poco, probabilmente anche per ragioni legate alla situazione politica che aveva segnato quegli anni in cui la figura di Mussolini aveva lasciato l’influenza con i suoi interventi, in nome del monumentalismo e del regime. In questi anni furono diffusi articoli che raccontavano la situazione rispetto alle esposizioni di architettura, alla rivisitazione delle tematiche ottocentesche, alla presentazione di una modernità dettata dalle nuove tecniche e tecnologie applicate all’architettura; si affrontarono le novità relative agli elementi costituenti l’abitazione<sup>171</sup>. Di riflessioni sul come intervenire sulla preesistenza e sul rapporto tra antico e nuovo, sugli aspetti relativi alla tradizione e all’innovazione dell’architettura davvero pochi cenni.

---

<sup>169</sup> E. N. ROGERS, *Continuità*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 218, agosto-settembre 1958, pp. 1-2.

<sup>170</sup> Una breve descrizione sulla storia della rivista «Casabella» viene riportata in appendice alla fine del presente capitolo.

<sup>171</sup> AA.VV., *Analisi degli elementi costituenti l’abitazione*, in «CASABELLA Costruzioni», n. 162, giugno 1941, pp. 34-49.

### 3.2.1. Ernesto Nathan Rogers e il valore della tradizione.

A partire dal 1954, in un articolo dal titolo “*La responsabilità verso la tradizione*” Ernesto Nathan Rogers, richiamando l’attenzione sulle poesie e la personalità di Rocco Scotellaro, uomo proveniente dalla vita contadina e che «*deve farsi da sé, deve inventare se stesso, e la forma del nuovo mondo poetico*», riconosce che l’autore, aiutato a rivelarsi da Carlo Levi, «*non ha radici colte se non quelle dell’antichissima e ineffabile cultura contadina*»<sup>172</sup>, dalla quale il poeta prende l’avvio per la propria evoluzione. Il riferimento a Scotellaro (ma richiama anche la figura di Giotto) vuol mettere in risalto un caso esemplare e simbolico per poi studiare i percorsi di un artista moderno. Rogers

invita ad allargare i termini della cultura al fine di indagare quegli schemi stilistici offerti dall’insegnamento scolastico per esplorare il campo, ancora non del tutto conosciuto, dell’“*arte spontanea*”, dal quale deriverebbe la modernità degli autori citati. Nell’articolo l’autore esprimeva la necessità di «*stabilire le relazioni tra la tradizione spontanea (popolare) e la tradizione colta “per saldarle in un’unica tradizione”*»<sup>173</sup>. L’interesse per questi fenomeni spontanei dell’arte popolare, tanto indagata anche da Giuseppe Pagano<sup>174</sup>, fu evidenziato da Rogers come la crescente disposizione d’amore per “*monumenti di anonima umanità*”, tipica della cultura a lui contemporanea, che cercava di “*sfondare le muraglie convenzionali*”. Evidentemente, l’intento era quello di porre un riflettore su quelle esperienze meno note, e comunque riconosciute valide dalla contemporaneità, che avrebbero contribuito alla modernità del tempo. Venne sottolineata la necessità di riconoscere la “*realtà storica*” e in particolare nell’architettura; il discorso mirava ad evidenziare la morte degli “*stili tradizionali*”. L’accademismo più pericoloso era quello dei formalisti moderni che non avrebbero capito come lo stile moderno si opponeva all’uso di quelli del passato; divenne necessario svincolarsi da un cifrario aprioristicamente determinato e da ogni forma di catalogazione; per sviscerare tali fenomeni nella loro completa storicità, era “*sacrosanto*” volere essere più comunicativi, cioè più popolari, in sostanza più vastamente attuali. Venne richiamata l’attenzione alla spontaneità che non andava ricalcata nelle sue forme, altrimenti si sarebbe commesso un errore di logica, ma si sarebbe dovuto riconoscere l’essere spontaneo laddove “*non si sa di esserlo*”. Non si poteva parlare solo di forme e neppure solo di contenuti, né del prevalere delle une e degli altri: «*architettura è, quale ogni altra arte, il sintetico esprimersi di determinati contenuti in determinate forme... Per cogliere il carattere di*

---

<sup>172</sup> E. N. ROGERS, *La responsabilità verso la tradizione*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 202, agosto-settembre 1954, p. 1.

<sup>173</sup> E. N. ROGERS, *La responsabilità verso la tradizione*, cit., p. 1.

<sup>174</sup> G. PAGANO, D. GUARNIERO, *Architettura rurale italiana*, Edizione Hopeli, Milano 1936.

*una tradizione bisogna considerare la storia totale di un popolo e non alcuni frammenti più o meno rilevanti*<sup>175</sup>. Fu analizzato a tal proposito il termine “tradizione” che avrebbe perso ogni valore se «svuotato dell’intensa vitalità che le deriva dalla sua nozione di moto. Prendere portare oltre, dunque: continuità nel dialettico scambio di rapporti, conto aperto, senza alcuna possibilità di cristallizzazione di un qualsiasi bilancio consuntivo».<sup>176</sup>

Durante il dibattito svoltosi a Milano nella sede del Movimento Studi di Architettura (M.S.A.), la sera del 14 giugno 1955, si esposero diverse opinioni e punti di vista sulla tradizione in architettura.

Franco Albini diede alla “tradizione” il senso di “continuità di cultura tra presente e passato”. Secondo l’architetto milanese nei fatti umani non ci sono salti o rotture. La tradizione rappresentava per lui la continuità di civiltà (spirito e forma) continuità storica, moto continuo di vita entro i limiti della natura umana. La storia degli uomini, a differenza della storia della natura, è fatta dagli uomini con continui atti che modificano consapevolmente o meno ogni momento il suo corso; la continuità degli avvenimenti non sarebbe però per sé stessa tradizione, «lo diventa quando è nella coscienza degli uomini»<sup>177</sup>. Anche secondo Brandi, il necessario riconoscimento di uno status irreversibile della “coscienza storica” ci impedirebbe di “intervenire sui monumenti del passato” se non con atti di consolidamento e di salvaguardia per la trasmissione al futuro. La tradizione esisterebbe quando, collettivamente, viene riconosciuta in certi costumi e consuetudini, in certi modi di costruire, in certe forme del passato e del presente. Il riconoscimento nella coscienza collettiva fa sì che la tradizione assuma il valore di legge riconosciuta da tutti; il rispetto della tradizione secondo Albini significava «accettazione di un controllo collettivo, di opinione pubblica, di un controllo popolare»<sup>178</sup>. È rilevante sottolineare come la tradizione venne considerata il “volano delle forze trasformatrici troppo rapide”: essa avrebbe permesso l’adattamento della società alle nuove forze e viceversa raggiungendo così in ogni istante un equilibrio. La tradizione non fu vista come un ostacolo ma come uno strumento per dare continuità agli eventi tra il passato, il presente e il futuro.

Secondo Franco Berlanda «per tradizione si può intendere l’eredità di tutto quanto è valido nella cultura architettonica di ogni paese»<sup>179</sup>. Questa premessa sarebbe stata

---

<sup>175</sup> E. N. ROGERS, *La responsabilità verso la tradizione*, cit., p. 1.

<sup>176</sup> Ivi, p. 2.

<sup>177</sup> AA.VV., *Un dibattito sulla tradizione in architettura*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 206, luglio-agosto 1955, p. 45

<sup>178</sup> *Ibidem*

<sup>179</sup> Ivi, p. 46

necessaria per affermare la continuità della nostra opera creativa con quanto la precede, così come osservava Albini. Questo approccio però avrebbe potuto orientare in varie maniere le tendenze individuali e di gruppo dando origine ad una serie di “*pericoli di carattere imitativo, esclusivo e modificativo*”. Era opportuno quindi sgombrare il campo da questi pericoli; si sarebbero potuti manifestare in primo luogo con certe limitazioni di carattere nazionale o regionale; in secondo luogo con una tendenza a uno stile internazionale che non teneva conto delle condizioni culturali e dell’ambiente locale; infine con un’aspirazione a codificare l’architettura proponendone una grammatica ed una sintassi. Alcuni studenti provenienti dalla Facoltà di Architettura di Roma riconobbero che, assorbite le esperienze razionalista e organica, la tradizione divenne l’ambito sul quale si era resa attiva la ricerca architettonica di quegli anni. Venne messa in evidenza la volontà di intendere la tradizione come “*fondamento culturale*” nella formazione mentale e figurativa di un architetto, considerandola un dato di fatto tutte le volte che si sarebbe operato in un “*ambiente storico*”. L’assimilazione dei dati pervenuti dal passato non si sarebbe dovuta accogliere in maniera passiva; piuttosto, il materiale ricevuto in eredità si sarebbe dovuto elaborare con senso critico anche perché le nuove scoperte scientifiche, e soprattutto i nuovi contenuti in continua evoluzione, ponevano agli architetti problemi che non potevano essere incasellati in schemi e formule di qualsiasi tipo. Si iniziò a frantumare l’ipotesi di regole fisse e di un sistema anche di valutazione basato su regole e principi precostituiti. Ciò avrebbe evitato possibili imitazioni o esclusioni di elementi scartati a priori nonostante eventuali simpatie individuali per certe forme, per certi accostamenti e per taluni modi di inserire un’opera nuova in un ambiente preesistente o nella natura. «*La tradizione architettonica come somma delle esperienze di tutte le opere valide di ogni tempo ed ogni luogo se è elaborata criticamente da ogni artista aiuta a risolvere i problemi di una determinata costruzione in un preciso ambiente*»<sup>180</sup> e in un dato tempo. Franco Marescotti (1927-1991) considerava la tradizione come l’espressione più valida della vita della società; essa sarebbe intimamente legata al sorgere, allo svilupparsi e al morire della società stessa e di quei valori propri che la caratterizzano.

Il valore della tradizione, dunque, assunse un’importanza rilevante, mettendo in discussione anche consolidati aspetti culturali provenienti dalla storia del passato. L’approccio al tradizionale, se da un lato avrebbe consentito un riconoscimento anche degli aspetti più autoctoni del luogo in cui si sarebbe dovuto costruire, d’altro canto

---

<sup>180</sup> *Ibidem*

sembrava quasi far perdere di vista gli sviluppi culturali che si erano evoluti nella storia. La rivalutazione dei valori tradizionali sembra quasi confondersi, se non sostituirsi, alla storia intesa come evoluzione di un'intera società piuttosto che di singoli frammenti di essa.

Proprio in quei valori, nella loro origine e nella posizione dialettica, si sarebbe formato il “*tipo*” che nei momenti storici successivi avrebbe acquistato più o meno influenza in base ai valori in esso contenuti. L'imitazione dei “*tipi consolidati*”, avrebbe impedito l'esistenza della tradizione laddove esso veniva pedissequamente riprodotto nei suoi aspetti formali, e dove il prevalere di particolari contenuti si adattava a forme preesistenti, o peggio ancora di importazione. La tradizione venne considerata “*vita*” e pertanto non poteva in nessun momento dell'esistenza umana, della vita della natura e della società, essere ridotta alla fissità di schemi teorici che invece la negherebbero nel suo bisogno profondo di rinnovamento. Il perdurare o meno del valore di tale eredità dipendeva anche dal sorgere e svilupparsi di nuovi contenuti che la società stessa avrebbe ricercato per la risoluzione dei nuovi problemi contingenti.

Carlo Melograni, durante il dibattito, riconobbe che un profondo mutamento sarebbe avvenuto nei compiti dell'architetto visto che egli non sarebbe stato più chiamato a risolvere solo problemi monumentali, ma sarebbe stato coinvolto nell'elaborazione di un linguaggio edilizio diffuso: da qui nacque anche l'interesse per quella che, “*con bruttissima locuzione*” venne chiamata «*letteratura architettonica*»<sup>181</sup> per l'ambiente storico intorno agli edifici monumentali. L'architetto avrebbe mutato con il tempo la sua figura professionale passando da artista a professionista: secondo Marco Zanuso, tale cambiamento avrebbe ridotto le qualità professionali che aveva in passato l'architetto artista e che gli permettevano di possedere quelle qualità tradizionali tali da esprimere socialmente e culturalmente il proprio tempo.

In altri paesi, lo sviluppo economico e politico incisero sul formarsi e sull'accrescersi delle grandi città dando vita a una nuova tradizione architettonica accanto alla vecchia. L'auspicio di Melograni era di cominciare una nuova architettura non finalizzata unicamente alla retorica monumentalistica, ma intenzionata a dare un nuovo volto alla città, non tanto attraverso la costruzione di singoli e pretenziosi edifici, ma attraverso la realizzazione di piazze e strade sulle quali si sarebbero affacciati numerosi esempi di “*edilizia dignitosa e civile*”. In Italia, non solo perché patria del Rinascimento, il problema del rapporto con la tradizione si poneva in termini particolari; questo

---

<sup>181</sup> Ivi, p. 47

appassionava maggiormente gli architetti italiani più che gli architetti di altri paesi. Il legame con la tradizione venne visto come un “*vizio antico*” di cui soffre l’architettura apparentemente moderna.

Secondo gli studenti milanesi, gli architetti del movimento moderno sarebbero passati da un atteggiamento di ripulsa nei confronti della tradizione a una fase, per così dire, di compromesso, che li avrebbe condotti a giustificare qualsiasi forma generata in una data epoca in quanto indispensabile ai contenuti di quell’epoca stessa. «*Essere nella tradizione non implica l’incondizionata meccanica accettazione di una certa realtà, ma impone inderogabile un giudizio sulla storia attraverso le opere*»<sup>182</sup>. Giudizio insito nell’espressione di forme che, per la loro partecipazione a un linguaggio universale, per la loro ricchezza descrittiva, per la propria ragione nazionale, avrebbero costituito le premesse fondamentali per un’architettura progressista. L’architettura progressista era quella che rappresentava l’uomo completo e la società completa, non limitandosi ad un’indagine cutanea su alcuni dei loro aspetti. Venne criticata la casa dell’uomo intesa solo nei suoi aspetti dimensionali, dove “*l’uomo era ridotto alle esigenze psicofisiologiche*”. Si richiamò l’attenzione al passato: l’uomo per cui si voleva ricostruire era lo stesso che, con la sua realtà, seppe determinare la grande architettura del passato, che seppe esprimersi per mano degli artisti nella sua complessa realtà morale, religiosa, politica e sociale.

La modernità italiana venne considerata dall’architetto Marescotti strettamente legata e connessa alla difesa della libertà del nostro paese contro il fascismo; il fascismo aveva oppresso tutti gli elementi vivi della cultura e in particolare ogni forma di architettura moderna. In queste condizioni, ovviamente, fu un po’ difficile per il movimento moderno porsi il problema della tradizione; «*l’architettura partecipa del bene e del male di un’epoca*»<sup>183</sup>. In quel periodo oscuro, l’unico problema divenne quello della difesa della propria dignità personale e della difesa di alcuni valori fondamentali per la vita della società. In altri paesi non sottoposti a regimi totalitari, il movimento moderno affrontò il problema della tradizione e lo risolse in rapporto a problemi nuovi della società. Le proposizioni degli architetti stranieri non si basavano su questioni generiche astratte, ma soprattutto sul problema delle abitazioni che fu risolto innestando evidentemente forme nuove sulla tradizione precedente; in Italia i propositi, espressi su un eccellente materiale di studio, rimasero fermi sul piano teorico.

---

<sup>182</sup> *Ibidem*

<sup>183</sup> E. N. ROGERS, *La tradizione dell’architettura moderna italiana*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 206, luglio-agosto 1955, p. 4;

La consapevolezza della necessità di risolvere i problemi della residenza, e della società in generale, condusse gli altri paesi ad attivarsi per vedere il rapporto con la tradizione e le preesistenze soprattutto in termini pratici, indirizzando la comunità e i propri stati verso idee di progresso e sviluppo e soprattutto non limitando la visione dei progettisti.

Lo sfruttamento massimo che si è cercato nelle grandi città, tuttavia, ha completamente rivoluzionato l'ambiente specialmente nei grandi centri. Di fronte al pericolo della distruzione totale, la tradizione, cioè le forme e la funzionalità dell'ambiente passato, costituì una base per denunciare con più vigore, sul piano culturale, oltre che politico, la manomissione delle stesse città italiane.

Giancarlo De Carlo, considerò che «*la tradizione è l'integrazione continua dei valori culturali di ogni tempo*»<sup>184</sup>. Egli ritenne che, nel campo dell'architettura, si poteva riscontrare una tradizione sia nell'architettura colta che in quella di carattere popolare. Riguardo all'architettura colta De Carlo fa riferimento, ad esempio, al Rinascimento che si riferì ad elementi figurativi delle architetture greche e romane rielaborandoli e ricostituendoli in aderenza con i contenuti del tutto nuovi dell'epoca, tanto da dare avvio ad un nuovo stile straordinariamente espressivo della società che lo aveva prodotto; tale rielaborazione non mostrò alcun riferimento sostanziale agli stili ai quali si era ispirato. Riguardo invece all'architettura di carattere popolare si ritrovava un filone continuo di coerenza e di aderenza ai fattori ambientali, non soltanto geografici, ma anche umani, sociali, economici, religiosi ecc.

### **3.2.2. La modernità italiana e la tradizione nell'incontro tra antico e nuovo.**

Il movimento moderno in Italia, secondo De Carlo non si sarebbe occupato del problema della tradizione, perché implicato in un urgente lavoro di “*rottura*” sul piano tecnico: ritenne necessario, infatti, assumere la coscienza e imparare l'uso dei nuovi mezzi tecnologici e scientifici che la rivoluzione industriale aveva messo a disposizione. Secondo alcuni studenti vi era la necessità di dover rifiutare il “*tecnicismo*” in tutte le sue estensioni psicologiche e fisiche; ciò li avrebbe condotti verso la comprensione del valore e del senso della tradizione e avrebbe permesso di intuire la necessità di ricollegare le forme da loro idealizzate per non renderle personali. Essi riconobbero che la tecnica, il dato esistenziale fisico e psicologico, le preesistenze ambientali nel loro significato esistenziale, non suscitavano in loro alcun interesse.

---

<sup>184</sup> AA.VV., *Un dibattito sulla tradizione in architettura*, cit., p. 50.

L'architetto Romolo Donatelli osservò che ci si trovava di fronte ad una “*discontinuità storica, culturale*” che non esisteva, ad esempio, in altri paesi di più antica democrazia; per ricostruire una tradizione intesa come continuità d'espressione in uno sviluppo storico libero e armonico, sarebbe stato necessario superare l'incomprensione fra una cultura di pochi, sterile ed accademica, e la cultura di tutti, libera, vitale e spontanea. Era importante anche comprendere come modificare la tradizione; prendendo ad esempio altri paesi come la Finlandia, la Svezia e i paesi nordici, il fenomeno della tradizione trovava riscontro nei più piccoli particolari della vita della famiglia e nei più grandi particolari della vita della città. In questi paesi gli architetti erano a capo delle organizzazioni; evidentemente avevano trovato il filo conduttore per legarsi ai problemi della società ed essere mezzi attivi di questa società. Quegli architetti erano capaci di affrontare i problemi e tradurli in termini formali, compito fondamentale dell'architettura. In Italia, invece, non si riusciva a modificare nulla e si considerò una pazzia illudersi di modificare la natura facendo un grattacielo perché, in verità, «*non riusciamo a modificare neppure il carattere di quella via in cui il grattacielo sarà costruito*»<sup>185</sup>.

Il valore attribuito ai termini, “*spontaneo*”, “*popolare*”, “*tradizione*”, viene esposto in questa trattazione per comprendere meglio il rapporto che il moderno, il “*nuovo*”, aveva con il passato con il quale, in verità, non fu possibile evidenziarne sempre una frattura o una discontinuità dettata dalla diversità di forme e di linguaggio, oltre che dall'impiego di tecniche e materiali diversi nell'architettura costruita. Lo stesso Rogers, affermava che «*Due forze essenziali compongono la tradizione: una è il verticale, permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi, la loro ragione oggettiva di consistenza, la seconda è il circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro, tramite il mutevole scambio intellettuale fra gli uomini*»<sup>186</sup>. Il tutto condusse a considerare il formalismo come qualsiasi uso di forme non assimilate, siano esse antiche, contemporanee, colte o spontanee. Si accusava di formalismo quell'architetto che non avrebbe assorbito a priori nella sua opera i particolari e caratteristici contenuti suggeritigli dall'ambiente.

Un architetto portato ad esempio, che era stato capace di coniugare il proprio spirito della tradizione spontanea del suo paese e quella, più complessa, che aveva assimilato in Italia, fu Alvar Aalto Egli, in particolare nel lavoro per il Municipio di Säynätsalo (Fig. 221),

---

<sup>185</sup> AA.VV., *Un dibattito sulla tradizione in architettura*, cit., p. 52.

<sup>186</sup> E. N. ROGERS, *La responsabilità verso la tradizione*, cit., p. 2.



diversamente da Scotellaro che era salito dai semplici “*nascimenti*” alla città e ai luoghi della cultura, scese alle radici della sua terra.

L’artista avrebbe una duplice responsabilità, dunque: l’una verso le origini e l’altra verso i fini della sua opera. Egli ha bisogno di tanto talento per cogliere la verità della storia in cui vive per interpretarla, proclamarla e difenderla.

Giulio Carlo Argan, nel 1954 considerò un altro aspetto della modernità secondo la quale, la formazione intellettuale dell’individuo era diretta più verso la specializzazione intellettuale che verso l’educazione dei sentimenti, ottenendo un risultato dettato dall’isolamento della scienza dal sentimento; quest’ultimo inteso come “*naturalità*” degli atti e degli aspetti della vita moderna. «*L’uomo moderno considera artificiali e inautentici gli aspetti della sua vita reale e vagheggia come genuina ed autentica una natura ch’altro non è se non la Weltanschauung (visione del mondo) di epoche passate*»<sup>187</sup>. L’origine di questa dissociazione fu trovata nell’Ottocento quando i mezzi di produzione meccanizzati e la produzione illimitata divennero scopo a se stessa, introducendo disordine nei rapporti umani. Nel suo scritto Sigfried Giedion, ricercò in un passato remoto i primi passi verso le concezioni moderne di spazio e tempo, giungendo a chiarire che «*per qualsiasi pianificazione, la nostra conoscenza deve superare la situazione attuale...dobbiamo sapere quel che è avvenuto in passato e presentire quel che avverrà in futuro: e questo non è un invito alla profezia, ma l’istanza di una visione universale del mondo*»<sup>188</sup>. Su Michelangelo l’autore confermava il genio rarissimo che gettò un ponte tra un’epoca artistica e un’altra; venne ritenuto un miscuglio di gotico e di barocco, un collegamento tra l’universalità mondana del barocco e la spiritualità del gotico.

Giedion trattò, il tema della “*razionalità*” non intesa come mera aderenza della forma a necessità statiche e pratiche ma nel senso di una lotta attraverso l’architettura intesa come agente di riforma, capace di essere contro tutte le contraddizioni, le irrazionalità della condizione storica del momento. L’architettura veniva intesa tendente a costituirsi come modo di vita, tramite dei rapporti tra l’individuo e la realtà; la battaglia per l’architettura moderna non fu ritenuta né conclusa, né vinta; né lo sarebbe mai stata finché si fosse seguitato a dissimulare i nomi di un vago fatalismo e universalismo, i termini e i motivi storici, e la stessa impellente gravità della situazione di fatto.

---

<sup>187</sup> G. C. ARGAN, *Spazio, tempo e architettura*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 201, maggio-giugno 1954, p. 47.

<sup>188</sup> G. C. ARGAN, *Spazio, tempo e architettura*, cit., p. 47.

Il richiamo a questi approcci di studiosi e critici dell'architettura sempre riconosciuti nella comprensione e definizione dei caratteri e degli sviluppi dell'architettura contemporanea, vengono riproposti con una chiave di lettura diversa, quella cioè che mira a comprendere come e perché il nuovo sulla preesistenza si sia realizzato per divenire come lo conosciamo oggi. Tale analisi, non può prescindere dal modo con cui la modernità si è rapportata alla storia nel suo evolversi, prima, in continuità o discontinuità da essa, fino ad arrivare a comprendere, attraverso i risultati dati dalle opere analizzate nel secondo capitolo, sul modo di adattare o meno la modernità alla storia preesistente, "costruita" nel luogo specifico in cui essa è stata realizzata.

La lotta tra i conservatori e gli innovatori, di cui parlava anche Giovannoni nel 1931, ruotò sempre attorno alla valutazione pratica del seguente dilemma: poiché ogni architettura è, per definizione, un'opera d'arte e ogni opera d'arte è, per definizione, un atto originale, «qual è il limite che un artista non deve superare affinché la sua creazione non esca, per così dire, dai margini reali e si inserisca organicamente nella situazione spazio temporale data?»<sup>189</sup>. Ciò che invece accomunava i due gruppi era il torto che entrambi avevano nel partire da pregiudizi formali ritenendo che il "nuovo" e il "vecchio" si oppongono, invece che rappresentare la "dialettica continuità del processo storico": gli uni e gli altri si sarebbero limitati all'idolatria per certi stili congelati in alcune apparenze e non furono capaci di penetrare le essenze grvide di inesauribili energie. Un problema creativo, secondo E. N. Rogers, si sarebbe dovuto affrontare attraverso l'inserimento «del proprio pensiero nella realtà oggettiva che, di volta in volta, si presenta alla sua interpretazione»<sup>190</sup>, evidenziando in ciò il valore dell'unicità del progetto, nell'unicità del luogo in cui il progetto deve essere realizzato. Non si potrà cioè disegnare una costruzione a Milano uguale a quella che si realizzerebbe in Brasile e anzi, in ogni via di Milano si cercherà di "costruire un edificio appropriato ai motivi circostanziati". Inoltre, ogni costruzione sarà anche diversa in base alla sua destinazione d'uso: una costruzione sarà diversa a seconda se debba servire per uffici piuttosto che per abitazione. L'ambiente divenne il luogo delle preesistenze e «sarebbe vago e indeterminato ognuno che non ne sentisse l'influenza»<sup>191</sup>.

---

<sup>189</sup> E. N. ROGERS, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 204, febbraio-marzo 1955, p. 4.

<sup>190</sup> *Ibidem*

<sup>191</sup> *Ibidem*

Le prime manifestazioni architettoniche del Movimento Moderno<sup>192</sup> furono impegnate a ricercare un linguaggio figurativo in opposizione agli stili tradizionali limitandosi ad un isolamento del proprio prodotto artistico, mirando a un'oggettività dell'espressione che ciascun prodotto rappresentasse in se stesso. Gli stessi F. L. Wright e Le Corbusier, pur sensibili alle suggestioni “*dell'ambiente naturale*” il primo, e opponendovisi il secondo, non trovarono occasione né desiderio, né coscienza dei legami possibili con un “*ambiente culturale*”. Il problema della “*continuità storica*” venne visto come una recente acquisizione del pensiero architettonico; per continuità storica veniva intesa la «*consapevole storicizzazione dei fenomeni moderni per rispetto a quelli manifestatisi nel passato e tuttavia permanenti nella nostra vita*»<sup>193</sup>.

Molto interessante era la lettura che esprimeva la necessità di appellarsi alla cultura nazionale per definire un'architettura che si sarebbe dovuta radicare negli strati più profondi della tradizione per succhiarne l'alimento e qualificarsi: fu considerata necessaria l'“*integrazione*” della realtà contemporanea, complessa e varia, con l'immenso patrimonio dell'esperienza ereditata dal passato in cui il nuovo si sarebbe inserito. Fu ricercato uno “*scambio culturale*” nel rapporto con l'ambiente in cui il nuovo si sarebbe dovuto inserire. Mentre originariamente il rapporto funzionale tra utilità e bellezza era alla base dei postulati estetici di un determinato organismo architettonico, ecco che l'approccio si amplia alle più vaste zone. Si provò ad obiettare, nella ricerca del rapporto del nuovo con la preesistenza, che quest'ultima era già contenuta implicitamente nel processo di ogni invenzione. Tuttavia, tale tesi fu contrastata dalla consapevolezza che si potevano distinguere diversi momenti, diversi accenti, nel processo creativo. Nel considerare il presente e il passato emersero più di due nozioni: la prima fu che gli avvenimenti del passato erano giustificati in se stessi, nella coerente consistenza degli atti originali che li avevano determinati; la seconda fu data dal fatto che anche il presente è, a sua volta, un atto originale. Questi due approcci ai contrapposti momenti, invece di disintegrare la storia, la unificavano in un sentimento di continuità dove il passato si proietta negli accadimenti attuali e questi si ricollegano radicandosi negli antefatti.

*«Essere moderni significa semplicemente sentire la storia contemporanea nell'ordine di tutta la storia e cioè sentire la responsabilità dei propri atti non nella chiusa barricata di*

---

<sup>192</sup> Movimento Moderno: deriverebbe dalla complessità di stimoli sociali, tecnici e figurativi coincidenti con la modificazione storica della società che prese l'avvio nel XX secolo. Il Movimento Moderno si proponeva di configurare il risultato di un radicale processo di trasformazione senza far riferimento ad alcun precedente, come se operasse nello stimolo di un modello intellettuale della futura società. I fenomeni più importanti legati al Movimento Moderno, sono stati individuati in tre settori: le nuove acquisizioni tecnologiche e una nuova tipologia di manufatti per la loro applicazione; un'istanza morale che comporta la ricerca di un nuovo significato dell'arte; le prime espressioni dell'architettura che coinvolgono in una crisi la storia, l'oggettività del prodotto artistico e la funzione dell'architetto-intellettuale. (P. Portoghesi).

<sup>193</sup> E. N. ROGERS, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, cit., p. 4.

*una manifestazione egoistica, ma come una collaborazione che, con il nostro contributo spirituale, aumenta e arricchisce la perenne attualità delle possibili combinazioni formali di relazione universale»*<sup>194</sup>.

Il linguaggio architettonico da adottare avrebbe dovuto essere capace di rispondere agli interrogativi del tempo presente senza reticenze e esplicitamente. Fu riconosciuto, però, che l'operare polemico dei maestri del movimento moderno avrebbe usato la "*tecnica più come simbolo*" che come mezzo necessario alla chiarificazione (e alla materializzazione) del linguaggio espressivo. Per molti anni, per antipatia, furono negate le gronde, le cornici e solo il tetto piano fu considerato adeguato alle istanze della nuova architettura. Analogamente vi fu la negazione della finestra verticale, ritenuta inadeguata ad esprimere la modernità. Ciò portò ad azioni polemiche dell'architettura moderna nei confronti della tradizione; tale polemica sarebbe divenuta un'inevitabile eredità sulle azioni degli architetti contemporanei, dei quali neppure molti dei più giovani sarebbero riusciti a liberarsi interamente.

In Italia, agli inizi del Novecento, l'architetto Antonio Sant'Elia aveva lanciato il famoso Manifesto dell'Architettura Futurista<sup>195</sup> come atto rivoluzionario, come un grido individualista, nemico del passato e in reazione alla mentalità accademica. L'obiettivo dell'architettura, secondo Sant'Elia doveva essere quello di armonizzare con libertà e con audacia l'ambiente con l'uomo, cioè «*rendere il mondo delle cose una proiezione del mondo dello spirito*»<sup>196</sup>. L'atteggiamento di Sant'Elia contro il passato rappresentò un segnale di rinnovamento morale, più che un vero apporto tecnico e costruttivo. Purtroppo, alla fine della prima guerra mondiale, l'Italia non era al centro del rinnovamento architettonico che invece si manifestò in altri paesi, dove la tradizione formale era meno forte o addirittura superata diversamente, riconoscendo nella politica, nell'economia e nelle condizioni sociali le basi per lo sviluppo di nuove idee.

Nel secondo dopoguerra l'atteggiamento di opposizione verso il passato, mirava ancora a correggere le forme delle tradizioni nazionali e regionali, senza la dovuta revisione cadendo nell'imitazione pedissequa e nella caricatura. Altri, preoccupati delle insufficienze tecniche, ragionavano da tecnocrati, cercando di risolvere il problema linguistico e dell'approccio al passato, facendo riferimento agli strumenti innovativi della tecnica, piuttosto che agli aspetti culturali più ampi.

---

<sup>194</sup> E. N. ROGERS, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, cit., p. 5.

<sup>195</sup> Manifesto futurista: il "Manifesto" fu lanciato da Tommaso Marinetti a Parigi il 20 febbraio 1909, sul *Figaro*.

<sup>196</sup> E. N. ROGERS, *La tradizione dell'architettura moderna italiana*, cit., pp. 2-3;

La tecnica non venne analizzata come un fine ma come un mezzo da E. N. Rogers: l'ambientamento del nuovo nella preesistenza era ritenuto possibile, malgrado le condizioni imposte dalla vita moderna. Piuttosto, le nuove tecniche non sarebbero dovute divenire un ostacolo all'ambientamento ma, un vantaggio per trovare un appropriato linguaggio per garantire che una costruzione “*sorga lì, proprio lì*” e non potrebbe sorgere altrove. Ritorna dunque il concetto di “*unicità del nuovo*” non riproducibile in altro ambiente perché connesso e nato in quel luogo in qui esso era previsto.

### **3.2.3. La modernità, la tradizione, l'ambiente e il contesto.**

L'influenza che l'ambiente avrebbe sui singoli individui fu chiaramente espresso da E. N. Rogers: «*l'ambiente, (intendo dire la condizione culturale) influenza le intime caratteristiche di un individuo; ma queste, così trasformate, a loro volta condizionano l'espressione: cioè l'apparenza*»<sup>197</sup>. La considerazione dell'“*ambiente*” conduceva necessariamente alla considerazione della “*storia*”. Ciò, però, non impedisce di comprendere che, osservando la storia, essa ci obbliga a riconoscere anche la stretta dipendenza delle diverse culture europee che si alimentano l'una dall'altra, fortificando e alimentando lo spirito di unità delle nazioni nell'ambito culturale. Questo approccio potrebbe risultare contraddittorio con quanto sino ad ora descritto relativamente all'influenza dell'ambiente sul progetto da realizzare al suo interno; in realtà, mette in evidenza un altro aspetto rilevante sull'intervento nuovo nella preesistenza cioè come affrontare il problema nei diversi ambienti culturali delle diverse città, meglio ancora delle diverse nazioni.

A questo proposito, la ricerca ha affrontato il confronto con la realtà di alcuni interventi sulla preesistenza nella città di Lisbona, in Portogallo; gli sviluppi di questi esempi saranno trattati nei capitoli seguenti.

Gli approfondimenti sull'ambiente, e soprattutto il modo con cui si sarebbero dovuti affrontare i nuovi interventi sulla preesistenza, rappresentarono negli anni successivi al secondo dopoguerra motivo di scambio culturale e di confronto tra le diverse autorevoli personalità del settore, già a partire dai primi anni Cinquanta.

Il concetto di “*ambiente*”, e quindi di «*tutela degli insiemi architettonici e urbanistici di interesse ambientale*»<sup>198</sup>, definiti in maniera sintetica “*centri storici o antichi*” era una conquista relativamente recente attribuita alla critica storica. Lo studio dei monumenti

---

<sup>197</sup> Ivi, p. 1;

<sup>198</sup> U. CARDARELLI *Studi di urbanistica*. Edizioni Dedalo, Bari 1978, Vol. I, p. 20.

intesi e analizzati in modo isolato dal loro contesto, comportava, fino ad allora, che anche i restauratori focalizzassero la loro attenzione solo sul singolo organismo architettonico, tralasciando l'ambiente circostante che, di contro, veniva spesso alterato o distrutto in nome di improvvisi "*risanamenti*".

Come abbiamo già avuto modo di verificare<sup>199</sup>, diverse operazioni di demolizione e di sostituzione edilizia, vennero effettuate sulle parti antiche della città in nome di una migliore collocazione delle nuove attività a cui la città moderna doveva rispondere e per agevolare il traffico veicolare, ad esse connesse, che si andava intensificando. Le prime critiche consapevoli furono espresse già prima della prima Guerra Mondiale: Gustavo Giovannoni nel 1913, Alfonso Rubbiani (1848-1913), l'Annoni (1882-1954) e altri studiosi cominciarono ad elaborare teorie scientifiche per l'intervento nei centri storici, che portarono alla formulazione del concetto di "*risanamento*" di cui Luigi Piccinato, nel 1948, diede una definizione: "*risanare significa conservare*". Nel concetto di "*conservare*" venne introdotto non solo l'intervento sul singolo monumento ma anche quello relativo all'ambiente, appunto, e in particolare all'ambiente antico, inteso nel suo complesso di monumento dotato di una propria "*artisticità diffusa*", per richiamare la nota definizione di Roberto Pane (1897-1987).

---

<sup>199</sup> V. a p. 18 sgg..

### 3.3. IL DIBATTITO NEI CONGRESSI NAZIONALI E INTERNAZIONALI SULLE RIVISTE DI ARCHITETTURA

*“Il nostro rapporto con la tradizione non è facile precisarlo, anche perché non è troppo semplice distinguere bene le novità feconde di sviluppi e le invenzioni di un gusto effimero, l’eredità viva del passato e le soluzioni ripetute per forza della consuetudine o i residui dell’accademismo e dell’elettismo, tante volte intrecciati tutti insieme nell’opera degli architetti.”*

Carlo Melograni<sup>200</sup>

#### 3.3.1. Il Congresso Nazionale di Palermo e il dibattito negli anni Cinquanta.

Nel dibattito sull’incontro tra antico e nuovo, gli articoli delle riviste, a partire dagli anni Cinquanta, richiamarono l’attenzione sui congressi nazionali e internazionali organizzati sul tema, dai quali uscirono anche alcuni strumenti che definirono l’interpretazione del rapporto tra antico e nuovo.

Nel Congresso Nazionale tenutosi a Palermo nel 1950, Roberto Pane, a proposito della “*tutela*”, non parlò solo della tutela dei monumenti ma, richiamò l’attenzione sulla «*tutela dei monumenti, del loro ambiente e del paesaggio*»<sup>201</sup>. Egli riconobbe che l’attività sino ad allora svolta nel settore del restauro e della conservazione non difettava di iniziative individuali mentre era assai scarso “*il senso di subordinazione ad un comune programma*”. In quella occasione fu evidenziato il fatto che l’intervento sull’ambiente e sulla preesistenza in senso ampio, necessitava anche di un coordinamento delle nazioni per la tutela del patrimonio artistico che, prima di tutto, si sarebbe dovuto inventariare. Egli fece riferimento ai casi dell’Inghilterra e dell’Olanda dove aveva avuto modo di vedere gli inventari pubblicati, compiuti con “*metodo scrupoloso*” e appunto consultabili. Il suo approccio e la sua esperienza lo condussero a presentare delle critiche alle Soprintendenze, che non erano fornite di un archivio fotografico dei monumenti largamente rappresentativo, o per meglio dire non esauriente; le schede iniziate per la catalogazione erano iniziate ovunque e mai condotte a termine. Pane denunciò, in qualche modo, come il lavoro sino ad allora svolto, da parte di critici e storici dell’arte, era basato sull’aspirazione di raggiungere una cattedra universitaria, piuttosto che sull’interesse in coscienza di salvare il patrimonio nazionale: «*nelle soprintendenze vengono, malgrado i divieti, continuamente assunti nuovi avventizi; però ciò avviene per*

---

<sup>200</sup> C. MELOGRANI, *Città nuove ed antica edilizia*, in «CASABELLA Continuità», n. 218, marzo-aprile 1958, p. 91

<sup>201</sup> R. PANE, *Relazione generale sui problemi della conservazione e del restauro*, in Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell’Architettura. Palermo, 24-30 settembre 1950, Palermo, p. 3.

*motivi di carattere politico e non certo per il riconoscimento di esigenze tecniche»<sup>202</sup>. Riconobbe inoltre che «l'Italia è fatta così: un malinteso spirito di tolleranza, con accompagnamento di barzellette, fa in modo che si sopporti o si passi addirittura per buono quello che è dimostrato essere grave errore e non si pensa che ciò costituisce la condizione migliore per il perpetrarsi degli errori futuri»<sup>203</sup>.*

I due brani citati, non esulano dallo studio delle trasformazioni della preesistenza a seguito dei nuovi interventi, ma vorrebbero mettere in risalto come, già nel 1950, intromissioni politiche e l'assunzione di "avventizi", magari fuori luogo, conducevano le scelte dei nuovi interventi sull'ambiente, senza una adeguata competenza e preparazione facendo passare "addirittura per buono quello che è dimostrato essere grave errore".

Gli aspetti denunciati già a partire dai primi anni Cinquanta, purtroppo, non sembrano esser molto cambiati con il passare di questi ultimi decenni. Lo spirito con cui viene tutelato il patrimonio storico e artistico oggi, in verità sembra essere ancora quello legato a ragioni politiche o a interessi di pochi, piuttosto che finalizzato alla salvaguardia, alla valorizzazione e alla manutenzione del patrimonio dello Stato.

Pane propose, allora, la distinzione tra le funzioni della critica e della storia dell'arte e quelle della burocrazia e non per creare rivalità o scissioni; egli credeva che solo una precisa distinzione dei rispettivi compiti avrebbe potuto determinare quell'utile collaborazione necessaria al raggiungimento di un "fine comune".

Silvano Tintori<sup>204</sup> nel 1958 confermò l'importanza della proposta di Pane che suggeriva anche di redigere elenchi di professionisti qualificati, idonei per la progettazione nei settori dell'organismo cittadino o in tutte quelle zone, il cui valore "ambientale" richiedeva particolare impegno<sup>205</sup>.

I congressi tenutisi a partire dal 1955, condussero ad una singolare convergenza degli studiosi di architettura e urbanistica sulla "problematica dell'intervento sulle parti più antiche della città", mentre nelle aree periferiche si andava urbanizzando con le nuove costruzioni; anche questo condusse ad accentuare la difficoltà riscontrata nel'intervenire nei centri storici, sviluppando quel sistema di interventi che distinguevano l'ambiente storico della città con la parte nuova, spesso nelle mani più degli speculatori edilizi che in mano a professionisti e tecnici che disegnavano "in coscienza" il volto della nuova città.

---

<sup>202</sup> R. PANE, *Relazione generale sui problemi della conservazione e del restauro*, cit., p. 3.

<sup>203</sup> Ivi, p. 5.

<sup>204</sup> Silvano TINTORI: architetto nato a Novara il 4 febbraio 1929. A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, ha collaborato con Ernesto Nathan Rogers presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e con lo studio BBPR, quindi con il Centro Studi Casabella.

<sup>205</sup> S. TINTORI, *Fare e disfare*, in «CASABELLA Continuità», n. 221, febbraio-marzo 1958, pp. 33-35



In seguito alla presentazione del saggio di Roberto Pane “*Città antiche ed edilizia nuova*” al Congresso di Urbanistica del 1956<sup>206</sup>, E. N. Rogers aprì, su Casabella, un acceso dibattito sul tema dei nuovi inserimenti nelle preesistenze ambientali. L'accostamento dell'architettura moderna all'antica, secondo Roberto Pane, era possibile nel continuo sviluppo della storia, nelle dialettiche mutazioni della realtà, senza soluzioni di continuità tra l'oggi e il passato. Pane avrebbe saputo tradurre «*con immediatezza l'impostazione filosofica nei termini pratici di alcuni problemi più scottanti riguardanti l'edificazione nei nostri ambienti storici*»<sup>207</sup>. Insieme a Roberto Pane, al Congresso era presente anche Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987); entrambi furono considerati due autori che non facevano del comodo moralismo improduttivo, ma affrontavano le questioni con senso di responsabilità.

Sull'accostamento fra edilizia antica e moderna, in particolare in una città come Roma, in quegli anni, si espresse anche Renato Bonelli (1911-2004) riconoscendo che, accanto alle argomentazioni anche ampiamente sviluppate sul “*valore formale e il significato storico della città antica*”, con la conseguente necessità della sua tutela, si sarebbe dovuto affrontare il problema della “*continuità*” formale e linguistica fra vecchio e nuovo, considerando che, per Bonelli, «*fra questi due termini non esiste incompatibilità, se la nuova architettura nasce in rapporto diretto ed intima armonia con l'ambiente*»<sup>208</sup>. L'obiettivo era sempre e comunque quello di ritrovare un “*senso ambientale*” alla città antica intesa come “*organismo vitale*”, che doveva essere conservata in vita, in un continuo processo di conservazione e rinnovamento. Questo obiettivo era raggiungibile solo a condizione che si considerasse «*Roma come una vivente unità, dove storia e vita si fondono in un processo creativo di forme in perenne sviluppo*»<sup>209</sup>.

Tra i problemi relativi alla conservazione si evidenziò l'esistenza di quelli ritenuti passivi della “*conservazione dei monumenti*” e quelli attivi in termini di “*creatività moderna*”. Roberto Pane riteneva opportuno chiarire che “*l'accostamento dell'architettura moderna all'antica è possibile*”. Considerando che E. N. Rogers riteneva possibile, come accennato, credere nel continuo sviluppo della storia, nelle dialettiche mutazioni della realtà, egli si associò alle riserve poste da Pane sulla «*posizione pessimistica di Cesare Brandi a quella mummificata di Antonio Cederna*»<sup>210</sup>. Rogers evidenziò che, esaminando approfonditamente la storiografia dell'architettura contemporanea, sarebbe

---

<sup>206</sup> R. PANE, *Relazione generale sui problemi della conservazione e del restauro*, cit., p. 3.

<sup>207</sup> E. N. ROGERS, *Proposte per il tema del prossimo convegno dell'Istituto Nazionale di Urbanistica*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 213, novembre-dicembre 1956, pp. 1-3;

<sup>208</sup> R. BONELLI, *Metodo nuovo per la vecchia Roma*, in R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Venezia 1959, p. 86.

<sup>209</sup> Ivi, pp. 86-87.

<sup>210</sup> E. N. ROGERS, *Proposte per il tema del prossimo convegno dell'Istituto Nazionale di Urbanistica*, cit., p. 1;

stato possibile riconoscere che certe critiche polemiche, dalle quali era partito il Movimento Moderno, avevano una ragione pratica e politica durante i primi decenni del Novecento; quando si credeva dovessero rompere col passato, tali polemiche in verità non furono confermate nelle opere. Queste ultime, tuttavia, erano collegate dall'una all'altra più di quanto non sembrasse allora agli artisti e ai loro esecuti. Di questi collegamenti non era possibile il riconoscimento se ci si fosse fermati a considerare il fenomeno architettonico nelle sue mere apparenze; affrontando infatti il problema nei contenuti, che muovevano quelle forme, ecco emergere lo sviluppo d'un ceppo di pensiero che aveva ancora più lontane radici. I punti in comune sembravano avere una rilevanza pari alle distinzioni; i problemi di relazione erano significativi al pari di quelli di opposizione. «*Che sia proprio la coesistenza dei poli e non la loro alternativa a determinare il reale e a rappresentarlo, di qua dell'astratta visione di esso*»<sup>211</sup>. Non si considerarono rotture ma si prese atto che “*la vita si somma alla vita*” e che solo chi assume un atteggiamento sterile di spirito non si assocerebbe al “*gran coro che si inserisce con mille variazioni, nello spazio*”, richiamando l'attenzione a ciò che Roberto Pane chiamava “*il valore della stratificazione storica*”. Ci si domandò come mai la frattura tra il presente e tutto il passato sarebbe dovuta avvenire proprio in quel momento storico, nonostante il riconoscimento degli avvenimenti che si stavano verificando in maniera notevolmente frenetica: l'invenzione delle macchine, l'energia atomica, gli sviluppi della tecnica, della tecnologia, ecc. In fondo i predecessori, Einstein, Picasso e Le Corbusier, avevano respirato la stessa aria di progresso e di trasformazioni sociali e culturali. «*Noi siamo né molto più intelligenti né molto più sprovveduti dei nostri antenati*»<sup>212</sup>. Tenendo conto di due fattori molto importanti per l'approccio a questo tema, “*il tempo e lo spazio*”, E. N. Rogers riconosceva due errori fondamentali in corso: il primo, relativo al tempo, era dato dal fatto che ci si arrogava un'originalità inusitata (o una mediocrità immeritevole); il secondo errore era dato dal fatto che l'Europa venne ritenuta il centro di riferimento di ogni fatto culturale. Questo portò allo sminuirsi della storiografia artistica e del giudizio critico applicato alle opere del passato, a quelle del presente e al rapporto fra queste. Interessante fu il richiamo all'affermazione tratta dallo scritto, risalente al 1897, “*Il mio Credo Pedagogico*” di John Dewey<sup>213</sup>: «*se eliminiamo il*

---

<sup>211</sup> Ivi, p. 2;

<sup>212</sup> *Ibidem*

<sup>213</sup> JOHN DEWEY: (Burlington, Vermont, 1859 - New York 1952). Filosofo e pedagogista statunitense. Dewey delineò i primi fondamenti del suo “*naturalismo umanistico*”, che attribuiva al pensiero funzione strumentale e natura essenzialmente sociale. Le attività mentali, secondo Dewey, non possono essere considerate isolatamente rispetto al quadro dell'evoluzione naturale; esse rappresentano il culmine dei “*processi attivi di adattamento dell'individuo all'ambiente*” a opera dell'individuo, o meglio degli

*fattore sociale dallo studente si resta solo con un'astrazione: se eliminiamo il fattore individuale dalla società si resta solo con una massa inerte e senza vita»*<sup>214</sup>. Sulla base di questo concetto si considerò che, chi studiava o faceva architettura avrebbe dovuto porre i propri problemi nell'ambito totale dell'esperienza, senza avere confini, preconcepi di luogo o di epoca, misurando se stesso anche con le cose più durature, cercando chiarimenti con una coscienza storicistica. Alvar Aalto, durante le conferenze tenute in alcune città italiane, concludeva con questa affermazione, «*L'armonia è anche oggi uno dei fatti più importanti della vita e nonostante si parli molto delle differenze fra architettura moderna e architettura antica, io sono convinto che è bene possibile armonizzare tra loro differenti qualità di architettura, come pure, cosa ancora più importante, è possibile rendere armonici i diversi aspetti della nostra vita e i contatti fra la nostra vita e l'architettura»*<sup>215</sup>. In questo ragionamento, dove fu richiamata l'attenzione tra passato e presente e tra le diverse manifestazioni contemporanee, è possibile riconoscere anche la solida unità che esisterebbe nel tempo e nello spazio.

Roberto Pane, riconosceva e non escludeva la soluzione dell'accostamento tra l'edilizia moderna e l'edilizia antica nel “*contrasto*” tra l'immagine ricchissima e stratificata del nostro passato e l'immagine nuova che si sovrappone ad esso nel presente; il termine contrasto, però, per Pane non lasciava intendere la “*inconciliabilità*” dei due mondi. Infatti, se vi fosse inconciliabilità, si dovrebbe riconoscere implicitamente un mero valore archeologico a tutta una tradizione architettonica e ammettere la sua “*infecundità culturale*”, cosa che, comprensibilmente, non è ammissibile. Nella “*stratificazione storica*” venne riconosciuta la “*maggior bellezza di tutta una città*”, nella sua organica coerenza trasmessa dal tempo e nello spazio in cui quella stratificazione prende vita, al di là dei valori riconosciuti nei singoli monumenti o nelle singole costruzioni.

Relativamente a come intervenire sulla stratificazione delle epoche precedenti a quella contemporanea, si osservò che, l'utilizzo di nuove tecniche moderne non avrebbe minacciato il palinsesto storico delle preesistenze; al contempo, non si pensò all'abbandono romantico del fascino delle “*vecchie mura*”, per evitare di intervenire, con la modernità: l'ambiente venne inteso, invece, come “*un'opera collettiva da salvare*”. La

---

individui associati. Il singolo giunge a pensare in modo coerente e produttivo impadronendosi del retaggio di simboli organizzati nel linguaggio e nella cultura, e abituandosi così a contrapporre e valutare possibilità operative diverse.

<sup>214</sup> E. N. ROGERS, *Proposte per il tema del prossimo convegno dell'Istituto Nazionale di Urbanistica*, cit., p. 2;

<sup>215</sup> *Ibidem*

polemica di Pane si rivolse a coloro che, indulgiando nella visione estetica, o addirittura estetizzante, dell'architettura, dimenticavano che la città, nel suo tessuto, era fatta di "letteratura edilizia" e non solo di "poesia architettonica". Questo appunto, evidentemente, mirava a riconoscere il valore dell'intero tessuto urbano della città, che dava l'impronta peculiare di una civiltà, che esprimeva un valore corale e non solo in alcune parti di esso, quelle riconosciute nei singoli, pochi monumenti che costituivano la poesia. L'obiettivo, dunque, divenne quello di proporre una nuova regolamentazione, un efficace strumento di difesa dei "centri storici", e non solo, ma anche un dinamico avvaloramento di una cultura affinché «si possa affiancare alle solitarie opere di poesia del nostro tempo una più diffusa letteratura, capace di esprimere una "raggiunta civiltà"». Si giunse al riconoscimento e alla constatazione che la maggior bellezza di una città era insita nel suo valore di organismo più ancora che nei suoi singoli monumenti eccezionali, che a loro volta sono inseparabili dal loro ambiente, cioè "dal loro respiro".

Già nei primi anni Cinquanta si osservò che vi era un lento ma sicuro sviluppo della critica storica nel campo dell'edilizia urbana e che, fu un passo decisivo anche il riconoscimento dell'importanza estetica del "carattere ambientale", anche grazie al superamento del gusto per l'antiquariato e il pittoresco, giungendo all'apprezzamento del «carattere architettonico, strutturale e spaziale dell'ambiente urbano»<sup>216</sup>. L'unità architettonica dell'ambiente urbano, secondo Muratori, si sarebbe potuta raggiungere, attraverso l'ininterrotta sintesi integratrice che reggeva l'opera degli architetti nel comune intento di raggiungere un "accordo tra edificio e ambiente" tanto che, un disegno unificatore avrebbe legato sempre monumenti di epoche diverse nell'ambito di uno stesso quadro ambientale. Tutti sarebbero divenuti elementi partecipi e attori di un'unica ricerca estetica costruita nel tempo attraverso fasi esteticamente compiute e valide e pure tutte legate in uno sviluppo unitario.

Alle valutazioni di Pane, delle quali pure riconobbe l'alto valore, E. N. Rogers rispose con una "valutazione pratica", riconoscendo la validità teorica dei contenuti espressi, ma che non si sarebbero potuti condividere nella realtà operativa.

Rogers volle accentuare che il fenomeno architettonico nella sua manifestazione storica non può essere interpretato senza tener conto della relazione funzionale tra utilità e bellezza. In questo modo l'architettura potrà essere interpretazione non solo dello spazio ma piuttosto la caratterizzazione del "tempo" nello "spazio"; i valori di quest'ultimo non

---

<sup>216</sup> S. MURATORI, *Commento al 1° tema: conservazione e restauri*, in Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura. Palermo, 24-30 settembre 1950, Palermo, pp. 15-16.

sarebbero sufficienti a definire i fenomeni se non posti in continua e immediata relazione con i valori del tempo. Venne riconosciuto a quel punto che la chiara e precisa definizione dei confini del “*centro storico-artistico*” era difficile da stabilire e, soprattutto, era impossibile definire una legge generale che avrebbe raggiunto questo obiettivo. Bisognava considerare il “*caso per caso*”, sul quale aveva richiamato l’attenzione anche Marcello Piacentini; e non fu l’unico. Il problema delle preesistenze ambientali portava con sé infiniti elementi da valutare nell’unità del contesto in cui erano collocati e di cui facevano parte. Ovviamente, queste tematiche, andavano oltre i criteri dati da parametri quali altezza, densità, volumi del costruito in un certo ambito tanto che vennero ritenuti labili, così come la determinazione estetica che quella tecnica; la questione veniva posta nei termini di una problematica aperta, senza la possibilità di avere regole predefinite.

La risposta alle difficoltà empiriche riscontrate ed espresse da Rogers sulle considerazioni di Roberto Pane, giunse dal Congresso di Urbanistica del 1956, proprio dallo stesso Pane, ripreso in un articolo di Casabella del febbraio-marzo del 1957. Il riferimento alla distinzione dell’edilizia e dell’architettura mirava a chiarire, fra tante polemiche, quell’approccio che affrontava l’architettura con un’estetica autonoma, «*perpetuando quella condizione di limite e di inferiorità che ancora oggi contrassegna la critica dell’arte dei muri rispetto a quella delle arti figurative*»<sup>217</sup>. Pane, oltre a richiamare l’attenzione sul terzo termine vitruviano della *firmitas*, soppresso da Rogers nel suo dibattito, nell’insieme della utilità e della bellezza dell’architettura, invece garanzia della stabilità maggiormente offerta dalla moderna tecnica, sottolineò anche quanto i “*presupposti di funzionalità, organicità strutturale, ecc.*” non condizionavano necessariamente l’espressione artistica, allo stesso modo con cui «*il preconconcetto della mimesi o della verosimiglianza non costituisce una “relazione funzionale” nelle altre arti figurative*»<sup>218</sup>.

Al preconconcetto funzionale, ritenuto assai più vecchio di quanto non si creda, si considerarono legate molte incomprensioni e oscurità di giudizio anche da parte di moderni e illustri architetti che si misero a livello del *volgo*, improvvisandosi storici e critici senza troppa meditazione. Sul rapporto monumento e ambiente, Pane chiarì che egli non considerava un insieme urbanistico come una “*perfezione immutabile*”; (pensiero attribuito invece a Cederna). Anche il “*caso per caso*” per Roberto Pane era un

---

<sup>217</sup> R. R. PANE, E. N. ROGERS, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, in «CASABELLA Continuità», n. 214, febbraio-marzo 1957, p. 2.

<sup>218</sup> *Ibidem*

fatto ormai ovvio, persino fino alla noia. L'impossibilità, secondo entrambi gli interlocutori, di definire formalmente delle norme sui centri storici, fu proprio la ragione per cui si ritenne necessario e urgente il formare una educazione culturale capace di orientare la sensibilità degli operatori nella concreta definizione dei singoli casi. Al contempo, però, il fissare dei limiti di altezza e di volume del "*paramento*" non costituiva una regola; tutt'altro, egli non riteneva opportuno fissare l'altezza definitiva. Tuttavia, riconosceva che ammettere dei limiti portava a «*porre freno a quel programma di devastazione che trova così largo consenso nella nostra giungla italiana*»<sup>219</sup>. La proposta di Pane non negava la possibilità di trasformare l'ambiente, fermo restando che il monumento fu riconosciuto legato a quell'ambiente; la grande opera però doveva sopravvivere perché costituiva comunque il "*termine fisso*".

Sarebbe però opportuno sottolineare che, per quanto non lo fosse ancora considerato (e forse non lo è ancora oggi) è importante porsi dinanzi alle cose anche invertendo i propri punti di vista e facendo un ulteriore passo verso il proposito di controllare meglio il nuovo disegno della città in tutti i suoi aspetti. Se è vero che il monumento è legato all'ambiente in cui fu realizzato, anche l'ambiente è legato a quel monumento. Questa interpretazione, non impedirebbe gli eventuali propositi di trasformazione dell'uno o dell'altro, se necessari e correttamente meditati, ma aiuterebbe a non giustificare gli interventi, spesso più distruttivi sull'ambiente, in nome del rispetto del singolo monumento. Non deve sopravvivere solo il monumento, ma anche l'ambiente preesistente, legato al monumento, deve sopravvivere.

Uno degli argomenti considerati rilevanti in quegli anni, fu il confronto dell'Italia con altri paesi, soprattutto a seguito degli eventi bellici. In Inghilterra, in Germania, in Olanda, ecc., la ricostruzione era stata affrontata nel rispetto delle dimensioni che le città assumevano prima delle distruzioni belliche (furono citati gli esempi di città tedesche come Francoforte e Monaco). In Italia, la varietà anarchica aveva offerto qualche aspetto positivo rispetto alle forme piatte e rinunciatarie degli altri paesi, con i quali il confronto sarebbe riuscito nettamente a svantaggio dell'Italia. Anche gli esempi di eccessiva uniforme obbedienza degli altri paesi non furono presi come spunto per riconoscere la "*felice convivenza del nuovo e dell'antico*"; eppure il problema sussisteva e si affermava, specialmente in Italia, con una importanza decisiva e fondamentale per la peculiarità e l'orientamento del nostro prossimo futuro.

---

<sup>219</sup> R. PANE, E. N. ROGERS, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, cit., p. 2.

Il punto era non tanto quello di porre norme aprioristiche quanto quello di «*renderci consapevoli della necessità di raggiungere un'armonica convivenza tra antico e nuovo*»<sup>220</sup>, così come accennava anche Alvar Aalto a proposito dell'armonia tra le differenze fra architettura moderna e architettura antica.

Al dibattito Rogers replicò, soprattutto riconoscendo che nella ricerca del modo di intendere il rapporto tra antico e nuovo, «*non vi è maggior pericolo di una continuità delle forme svuotate dei significati più profondi che le hanno generate*»<sup>221</sup>, dando vita a quel che si potrebbe davvero definire formalismo. Nell'articolo di replica di Rogers a Roberto Pane, è interessante notare come l'autore parli, non di inserimento del nuovo nella preesistenza, ma «*degli studi per l'inserimento del patrimonio antico in quello moderno*» e dell'attività attuale negli antichi insediamenti. Ciò mise in evidenza come, sempre invertendo la logica interpretativa, si considerasse non il nuovo nell'antico ma l'«*antico nel nuovo*», garantendo però i termini della cultura senza rinunciare a quei valori che ne consentivano la sua continuità, nell'ordine dell'intelligenza e della morale, considerati presupposti di ogni azione creativa. Rifiutando ogni comoda casistica, qualunque tipologia e qualunque generalizzazione, fu riconosciuto ancora una volta il valore del «*caso per caso*», anche se a volte inteso come un giusto suggerimento, in altri casi sostituibile da interpretazioni completamente diverse. Ovviamente il riferimento era per gli aspetti estetici e non tanto per quelli tecnici ritenuti più facilmente oggettivabili: «*difendere le città da certi soprusi, dovuti alla inadempienza di tali regolamenti è possibile perché basta rinforzare l'autorità dei gendarmi preposti alla sorveglianza di quei regolamenti; ma i gendarmi del bello e del brutto codificato non solo non esistono finora, ma c'è da augurarsi che non possano nascere mai*»<sup>222</sup>; «*come vi sono custodi della legge, non vi possono essere quelli della morale*». L'auspicio di non regolamentare il bello e il brutto da parte dell'autore, mette sempre più in risalto quanto la formulazione degli strumenti non contenga già implicita le soluzioni dei problemi: molti, affermavano che tutto dipendeva dall'insufficienza dell'organizzazione urbanistica, senza considerare il fatto che l'organizzazione costituiva solo un mezzo privo di significato se non era supportato da «*un fine concettualmente chiaro*».

«*Il problema non è di proibire ma di sapere agire*»: così E. N. Rogers considerava il rapporto con l'attività tutoria delle amministrazioni. «*Il nostro lavoro di architetti, deve rappresentare una delle componenti dialettiche per stabilire l'equilibrio dell'esistenza:*

---

<sup>220</sup> R. PANE, E. N. ROGERS, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, cit., p. 3.

<sup>221</sup> *Ibidem*

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 4.

*noi dobbiamo mettere l'accento sul costruire»*<sup>223</sup>. I tutori sarebbero stati considerati degli “*affossatori*” nel caso non avessero sentito che la loro responsabilità coinvolgeva, nella difesa del passato, anche la possibilità del presente; il compito dei costruttori non si sarebbe attuato pienamente se essi non avessero a loro volta sentito in ogni azione, il dovuto rispetto alle “*sorgenti della cultura*”. Tutti quanti insieme avrebbero dovuto (e dovremmo) sentire di essere “*protagonisti di una continuità*” senza la quale si sarebbe interrotta e si sarebbe annullata l'energia e la ragione stessa del nostro operare. All'Italia, diversamente da altri paesi, si attribuì la difficoltà di intervenire sulla preesistenza anche per via della maggiore densità e varietà della bellezza. Fu riconosciuto inoltre che, nel nostro paese «è praticamente impossibile inserire un'opera nuova che non debba tener conto di eccezionali preesistenze ambientali sia della natura che dell'arte».

L'Italia rischiava di battere il record del brutto visto che sul suo territorio, “*che è come un giardino fiorito*” si muovevano “*torme di criminali*”, speculatori, cinici, sciocchi, manutengoli, aventi tutti il pesante proposito di demolire.

A conclusione della lettera, E. N. Rogers definì cinque punti che avrebbero specificato alcuni principi che stavano a lui a cuore sulla questione del nuovo inserimento sulla preesistenza:

- «1. *affrontare i problemi caso per caso (sempre inserendoli, s'intende, in una visione generale)*;
2. *creare un collegio di responsabili (progettisti, organi tutori, committenti, rappresentanti di cittadini, sindacati, ecc.) scelti nell'ambito del caso in esame*;
3. *non stabilire a priori una fittizia gerarchia di problemi (per esempio architettura ed edilizia) ma considerarli tutti al massimo livello. (Dice Valéry<sup>224</sup>: “il n'y a pas de détail dans la construction”)*<sup>225</sup>;
4. *pretendere soluzioni qualificate per ogni problema in qualsiasi ambiente (dalle antiche strutture urbane all'aperta campagna) e per qualsiasi tema architettonico (dal monumento al casello ferroviario)*;

---

<sup>223</sup> Ivi, p. 4.

<sup>224</sup> Paul Valéry – Poeta francese (Sète 1871 – Parigi 1945). Di padre corso e madre italiana, studiò legge a Montpellier, dove conobbe P. Louÿs, che ospitò sulla rivista *La conquête* alcune sue poesie d'ispirazione simbolista e lo mise in contatto con André Gide e Stéphan Mallarmé, di cui fu consacrato erede. Trasferitosi a Parigi (1894), lavorò al ministero della guerra e frequentò l'ambiente artistico e letterario, stringendo amicizia con Degas e Renoir. Fu membro dell'Accadémie française dal 1923 e professore al Collège de France. Riconosciuto maestro del simbolismo con *La jeune Parque* (1917), pubblicò poi diversi titoli, tra cui *Charme* (1922), la sua raccolta più importante.

<sup>225</sup> Rogers citava Paul Valéry, forse interpretando l'originale affermazione del poeta che invece così si esprimeva: “*Il n'y a point de détails dans l'exécution*”.



5. *non uccidere la vitalità del paese sommergendolo sotto la cappa della cultura libresca, ma inserire l'arte nella vita come il solo modo di garantire il perpetuarsi della tradizione.*

*Anche se dobbiamo riconoscere che vi sono molti malfattori, bisogna avere fede che l'Italia è ancora capace di creatività»<sup>226</sup>.*

Nelle parole «*felice convivenza del nuovo e dell'antico*»<sup>227</sup> e non “*del*” nuovo “*nell*” antico R. Pane ci permette di comprendere quanto ad entrambi i momenti storici egli dia un valore di “*convivenza reciproca*” e non dell’inserimento dell’uno nell’altro, creando distinti livelli di importanza. L’antico, infatti, non può essere visto come un contenitore nel quale va conservato il nuovo o, viceversa, conservare l’antico nella teca del nuovo. Il rapporto tra antico e nuovo non dovrebbe scindere i due gruppi di elementi da rapportare dando a ciascuno pesi diversi e valori diversi. Bisognerebbe imparare a comprendere il modo di far dialogare gli elementi delle due diverse parti, prese però nel loro insieme.

Nella ricerca del dialogo tra il nuovo e l’antico, uno dei fattori influenti era anche il riconoscimento delle trasformazioni stesse che il nuovo stava sviluppando con il Movimento Moderno in corso.

A questo punto, se non ci soffermassimo più solo su un generico termine “*nuovo*” o su un termine (forse) più vetusto “*antico*”, il dibattito si amplierebbe se facessimo riferimento anche al termine “*preesistenza*” e all’architettura del Movimento Moderno sul quale si dibatteva negli anni del secondo dopoguerra per riconoscerne, e forse anche per codificarne, il carattere del nuovo, con il quale la preesistenza si sarebbe dovuta confrontare.

Sull’inserimento del nuovo anche Aldo Rossi si espresse nel 1958, affermando che «*L’inserimento nell’ambiente significa l’inserimento nella storia di quell’ambiente*»<sup>228</sup>. A proposito del rapporto tra antico e moderno, gli architetti moderni dichiararono: «*nella nostra qualità di architetti moderni, abbiamo sempre sentito di essere i continuatori della tradizione, non solo col rinnovarla creando, ma con l’assumercene i valori culturali, interpretarli, mantenerli veri*»<sup>229</sup>.

Nel 1957, E. N. Rogers pose la domanda sul Movimento Moderno: “*Continuità o crisi?*”.

---

<sup>226</sup> R. PANE, E. N. ROGERS, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, cit., p. 4.

<sup>227</sup> Ivi, p. 3.

<sup>228</sup> A. ROSSI, *Il passato e il presente nella nuova architettura*, in «Casabella CONTINUITÀ» n. 218, marzo-aprile 1958, p. 16

<sup>229</sup> *Ibidem*

Il riferimento al Movimento Moderno, in questo contesto, è basato su quel moderno che cercava una continuità con il passato nella ricerca della propria identità e nel rapporto di quel nuovo rispetto alla preesistenza.

Nel comprendere se vi era una risposta precisa al suo quesito, l'autore non riconobbe nel dubbio una prova di debolezza, anzi, evidenziò che tale dubbio poteva essere il lievito di ogni azione intellettuale e morale. Considerando la "*storia come processo*", essa si potrebbe dire essere «*sempre continuità o sempre crisi a seconda che si vogliano accentuare le permanenze piuttosto che le emergenze*»<sup>230</sup>. Il concetto utilizzato di "*continuità*", del quale si volle chiarire l'interpretazione filologica, implicava quello di "*mutazione*" nell'ordine di una tradizione; il termine "*crisi*" fu inteso come "*rottura*", rivoluzione, cioè il momento di discontinuità generatosi per via dell'influenza di fattori nuovi, che non sarebbero stati reperibili nei momenti precedenti. Il fenomeno architettonico, non poteva essere considerato isolato visto che ad esso concorrono, influenzandolo, molti altri settori, che a loro volta avrebbero subito drammatiche vicende del tempo: la proposta di analisi non si basava su schemi scolastici ma tendeva ad individuare il moto composto degli eventi.

L'autore ritenne ormai caduta la ragione polemica utilizzata dai precursori del Movimento Moderno per qualificare le proprie azioni "*contro*" quell'ambiente nel quale avevano dovuto operare con spirito di crociata; si pensò ad esempio al "*tetto piano*" considerato di rigore per conferire le patenti di modernità. La caduta ragione della frattura ricercata con il passato distinse il termine "*progressisti*" dal termine "*reazionari*"; la "*lotta*" non era più, dunque, fra "*tradizionalisti*", intesi come pedissequi imitatori degli stili tradizionali e "*artisti d'avanguardia*", comunque operanti nel solco della tendenza innovatrice. I "*buoni o i cattivi*" erano da individuare ormai nei confini della stessa tendenza e cioè nella stessa modernità: non bastava essere genericamente moderni ma divenne necessario iniziare a specificare il significato di tale modernità. In questo contesto, si creò un grande equivoco quando si cercò "*lo stile*" del Movimento Moderno derivante dalle apparenze figurative e non dalle espressioni di un metodo che avrebbe dovuto stabilire nuove e più chiare relazioni tra i contenuti e le forme.

Gli approfondimenti e gli allargamenti dell'esperienza architettonica si sarebbero dovuti considerare come derivati dalla normale evoluzione del metodo intrapreso, sia che le forme assomigliassero, sia che si discostassero, dagli esempi precedenti. Il risultato fu ritenere che in fondo, secondo Rogers, "*la crisi non c'è*".

---

<sup>230</sup> E. N. ROGERS, *Continuità o crisi*, in «CASABELLA Continuità», n. 215, aprile-maggio 1957, p. 2.

Lo stesso Movimento Moderno, in un primo tempo, dovette trascurare e addirittura combattere i movimenti culturali della storia, rischiando di confondere i valori della tradizione con il linguaggio figurativo attraverso il quale quei valori trovarono una determinata dimostrazione. Grazie alla coscienza storicistica si riuscì a stabilire una più precisa relazione tra i contenuti e le forme del fenomeno artistico, riuscendo a localizzare i prodotti dell'arte in ogni momento in cui si manifestarono; si comprese, inoltre, il rispetto del presente nelle sue proprie espressioni; cadde il complesso di inferiorità nei confronti del passato, verso il quale non ci si pose più in una forma di opposizione ma, invece, ci si pose con il proposito di continuarlo “*innervandosi in esso*” con tutto l’apporto della cultura. Per Rogers «è illusorio credere che il bisogno delle immagini possa essere risolto accettando le figure del passato, perché con esse si soddisfa, tutt’al più, lo stimolo dei ricordi, ma non si creano i simboli della nostra esistenza»<sup>231</sup>. Il Movimento Moderno, dopo esser stato sul punto di confondere la tecnica con l’espressione artistica, credendo che l’architettura di quel tempo si sarebbe dovuta limitare all’uso del cemento armato e del ferro, cercò di “*storicizzare i mezzi pratici al di là di una tecnocrazia modernistica*”.

Ciò che caratterizzava lo stile contemporaneo, secondo Rogers, non erano né certe forme precostituite né i particolari materiali, ma il metodo utilizzato per raggiungere l’esaltazione formale utilizzando qualsiasi appropriato materiale. «*I problemi della continuità, della tradizione, dell’inserimento del nuovo nelle preesistenze ambientali, del linguaggio più comunicativo e della quantificazione, anche tecnica, dei valori qualitativi, sono correlati da una sequenza metodologica*»<sup>232</sup>.

La crisi, secondo l’autore, “*verrà quando dovrà venire*” ma, nel frattempo, la proposta era di accontentarsi di evitare “*comode evasioni o spreco di energie*”; si cercò di evidenziare il valore del patrimonio esistente, inteso come ereditato e da far fruttare.

In questo patrimonio, il moderno, il nuovo, era alla ricerca del proprio linguaggio e dei propri contenuti che, sarebbe stato più difficile trovare, diversamente dal passato, soprattutto quando si sarebbe dovuto confrontare con la preesistenza.

La modernità e la novità delle stratificazioni storiche del passato, potremmo dire che avevano una possibilità in più di esprimersi nello “*spirito di novità*” del proprio tempo perché, non soggette al rispetto quasi esasperante della preesistenza. Certamente questa veniva spesso manomessa per realizzare il nuovo, anche per il recupero del materiale

---

<sup>231</sup> Ivi, p. 3.  
<sup>232</sup> *Ibidem*

necessario a costruire i nuovi organismi architettonici. I limiti e vincoli imposti all'architettura contemporanea invece, soprattutto dal secondo dopoguerra in poi e, ancor di più, quando essa veniva realizzata all'interno della città antica, imponevano anche un limite non solo di tutela e di non distruzione delle parti antiche, ma imponevano anche la non "alterazione" dell'immagine consolidata della città. Il nuovo del dopoguerra nei centri antichi in particolare, era costretta a nascere in un frustrante rapporto con l'antico, per la tutela dell'esistente, degli aspetti caratterizzanti i nuclei antichi, ma anche con il rischio di non trovare più la propria identità.

Nell'essere i continuatori della tradizione, attraverso il suo rinnovamento e assumendo i suoi valori culturali, Aldo Rossi riconosceva, per il Movimento Moderno che il prevalere dei valori formali, non significava "l'abbandono delle conquiste del Movimento Moderno in architettura". Di fronte a un'architettura sempre più al servizio del cliente e più slegata dall'espressione personale, il privilegio dell'impegno e del valore formale fu inteso come elemento di progresso e di comunicazione. Nelle costruzioni moderne, davanti alla diffusione delle nuove tecniche "redentrici" e della concezione della casa-macchina, il passato o meglio ancora le forme del passato borghese, furono intese con la necessità di recuperare e saldare l'equilibrio, spesso perduto, tra architettura e società. «Se bastasse considerare l'architettura, o la sua storia come campo di varie scoperte, queste costituirebbero, con alcune altre, il segno di esperienze nuove»<sup>233</sup>: l'autenticità nasceva, in quel periodo, dal tentare nuove strade, fino alla contraddizione e "la ricerca diventa suggestione". Si affermò l'inesistenza di un'architettura moderna, o peggio di un "gusto moderno"; si riconobbe, invece l'esistenza di programmi e tendenze che, in quanto tali, si sarebbero potuti discutere, approvare e disapprovare. Il "nuovo" probabilmente, e la continuità, fu considerato tale, nell'insistere sulla forma come tale, sul colore, sulla misura; esso (il nuovo) assumeva un altro significato in un "contesto diverso" tanto da poter diventare un'esperienza irripetibile proprio perché irripetibili sarebbero i diversi contesti.

In proposito si pronunciò anche Carlo Melograni il quale dichiarò che «non si deve far dipendere il prestigio dell'architettura contemporanea dalla libertà di operare nei centri antichi»<sup>234</sup>. La modernità avrebbe acquistato prestigio se avesse suscitato un interesse forte da parte del pubblico che, nel caso specifico del rapporto tra antico e nuovo, dimostrava maggiore preoccupazione e passione per i problemi delle vecchie città, senza

---

<sup>233</sup> A. ROSSI, *Il passato e il presente nella nuova architettura*, cit., p. 16

<sup>234</sup> C. MELOGRANI, *Città nuove ed antica edilizia*, cit., pp. 91

mutare il giudizio sull’*“architettura d’oggi”* a seconda che questa dimostrava maggiore o minore capacità di inserirsi in un ambiente antico. L’antico a differenza del moderno, avrebbe dato risposte migliori al pubblico in base alle esigenze dell’abitare, lavorare, educare. Un episodio raccontato da Renato Bonelli, mette in evidenza la posizione di un suo amico che, nell’acquistare un alloggio, decise di scegliere la propria casa al centro di Roma<sup>235</sup>. La motivazione, della scelta, nasceva dall’approccio all’architettura antica e da cosa questa trasmetteva più della moderna *“edilizia”* che, secondo il protagonista, sarebbe priva dell’*“umanità”*, presente invece nell’antica. La modernità veniva intesa con l’atteggiamento esibizionistico e con la ricerca del *“nuovo a tutti i costi”*. L’aneddoto per quanto sotto certi aspetti discutibile, esprime comunque il disagio di vedere nella moderna edilizia un’architettura anonima, sprovvista di una identità forte, che trasmette emozioni o sensazioni come anche quella dell’umanità. Certo, si potrebbe discutere sul fatto che, senza una ricerca del nuovo (magari non a tutti i costi) non vi sarebbe continuità e soprattutto ricerca e sviluppo dell’identità contemporanea; sicuramente, però, il desiderio dell’interlocutore è quello di vivere in un ambiente per l’uomo e per l’umana sensibilità, piuttosto che in un luogo derivante dallo sviluppo economico o, meglio ancora, dalla *“speculazione edilizia”*.

Ancora Aldo Rossi però, in tutto questo, impose il *«rifiuto della combinazione, o contaminazione del vecchio col nuovo»*<sup>236</sup> anche se, al contempo, in rapporto all’ambiente specifico, riconosceva la necessità di *“recuperare i modi di un passato”* ancora significativo *“per l’elaborazione di un linguaggio nuovo”*. A tal proposito, Silvano Tintori riconobbe che era giusto reagire all’obiezione di chi avrebbe voluto imitare gli architetti del Rinascimento che non si proponevano il problema della tutela, nato circa centocinquanta anni dopo; ma l’allineamento dell’architettura moderna con l’antica costituiva un problema e l’esigenza della *“contaminazione”*, pretesa per spirito di emulazione, era un’argomentazione grossolana che avrebbe potuto trovare terreno fertile *“soltanto negli sciocchezzi degli speculatori edilizi”*. Facendo un passo indietro nella storia, anche Cesare Brandi (1906-1988), a proposito della Cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, affrontò il problema del *“nuovo sulle preesistenze”* affermando che: *«la*

---

<sup>235</sup> *«In quell’antica edilizia, le forme architettoniche rispecchiano i valori ideali di un’epoca ricca di completa umanità; in questa vostra “architettura” di oggi, invece, la generale mania esibizionistica, attraverso la ricerca del nuovo a tutti i costi, conduce alla moda delle “trovate” di breve durata, ma non riesce a nascondere che il vero movente di tale massiccia attività è solo un impulso economico arido, esclusivo, distruttore, che ignora ogni altra forma di vita. Proprio per questo ti dico che non mi è possibile abitare in un quartiere moderno, dove tutto quello che guardo e vedo mi parla soltanto il linguaggio bassamente praticistico della speculazione edilizia, dove ogni cosa è brutta quando non è vana o banale, dove l’immagine dell’esistenza umana è raggelata nell’astratto simbolo di un agire esteriore e scomposto»*; tratto da R. BONELLI, *Metodo nuovo per la vecchia Roma*, in R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Venezia 1959, p. 85.

<sup>236</sup> A. ROSSI, *Il passato e il presente nella nuova architettura*, cit., p. 16

*cupola imposta sulla cattedrale di Arnolfo può essere assunta a simbolo anche di tutto il lavoro che da allora ebbe corso in Italia per l'inserzione di nuovi edifici sul tessuto medievale della città. Il segreto stava tutto nella possibilità di "presa diretta", di integrale rifusione con cui la nuova spazialità veniva a impadronirsi e a regolarizzare lo stato di consistenza antico: non stava dunque nella esteriorità delle forme*<sup>237</sup>. Lo stesso Brandi riconosceva che erano rarissimi i casi in cui gli sviluppi della storia non avevano creato stratificazioni o trasformazioni della città; prendendo ad esempio le piazze delle nostre città, evidenziava la rarità di quelle concepite in una volta sola e da un solo architetto. Al contempo osservava quanto i risultati più sorprendenti furono raggiunti di volta in volta anche a seguito della realizzazione di inserzioni, correzioni, accomodamenti dove un "architetto di genio" avrebbe saputo trarre complessi comunque incredibilmente armoniosi e coerenti. Ciò lascerebbe intendere quanto le trasformazioni delle preesistenze non avrebbero prodotto solo distruzioni o danno alla città, ma anche miglioramenti e complessi più adatti alle nuove necessità in armonia con il passato. I nuovi inserimenti realizzati in epoche successive certamente andrebbero messi a confronto con la percezione di chi opera su quelle trasformazioni e nel tempo in cui esse vengono studiate. Facendo riferimento alla "Teoria del Restauro", Brandi chiariva che, proprio considerando «*i principî e la prassi relativa alla conservazione e trasmissione al futuro di un'opera d'arte*», l'inserzione riguardava le necessarie operazioni che miravano alla risoluzione dei problemi di statica dell'opera o alla continuità di lettura del testo figurativo, ma non erano riferite a quelle "aggiunte" che «*volevano rappresentare una nuova espressione artistica inserita in un antico contesto*»<sup>238</sup>. A tal proposito, il critico si pronuncerebbe impedendo la manomissione dell'opera che verrebbe accolta così come l'avrebbe trasmessa il tempo, cercando di riconoscerne le varie fasi; l'artista pretenderebbe di riprenderla, continuarla, rivedendo nell'opera d'arte l'oggetto a cui, in tutto o in parte, si vorrebbe dare una "nuova formulazione".

L'attualizzazione dell'oggetto secondo Benevolo non costituirebbe un problema difficile: il rapporto tra forma e funzione non è rigido e sarebbe decisivo valutare la possibilità di capovolgere il corso della progettazione cercando una "funzione nuova per una forma antica". Chi viveva la città antica, se da un lato riconosceva che era inevitabile gravare sul "vecchio nucleo cittadino" con nuove funzioni, al contempo non voleva "sconvolgere la sua struttura". L'ambizione di vivere in un armonico spazio moderno, si confrontava

---

<sup>237</sup> C. BRANDI, *Processo all'architettura moderna*, in «L'Architettura, Cronache e Storia», n. 11, 1956, pp. 356.

<sup>238</sup> C. BRANDI, *Struttura e architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino dicembre 1967, p. 227.

con coloro che nella “*città di formazione non recente*” riuscivano ad apprezzare meglio il valore dell’ambiente urbano; essi si convincevano del fatto che, difendere la città antica dalle demolizioni non era un atto di «*pedantesca conservazione*», ma significava «*salvaguardare per tutta la città il principio che essa dovrà essere assai più che una sequela di edifici*»<sup>239</sup>.

Benevolo, richiamava l’attenzione anche sulle conseguenze economiche che potrebbero gravare sul cittadino “*crystallizzando*” una destinazione urbana; tali ragioni indussero a riflettere sul fatto che, non basterebbe mirare solo alla conservazione delle condizioni preesistenti, ma sarebbe anche necessario porsi il problema del sovvenzionamento. Il risanamento sarebbe considerato un affare svantaggioso e pochi operatori economici lo avrebbero sostenuto “*per amore della cultura*”. Le operazioni di integrazione e riorganizzazione, secondo Melograni, «*sono insicure*»<sup>240</sup>, tanto da riteneva necessario garantire culturalmente una trasformazione attraverso la definizione di leggi che avrebbero dovuto chiarire inequivocabilmente il fine degli interventi e i mezzi con cui realizzarli. Pur escludendo l’inserimento di organismi nuovi, il risanamento venne considerato un intervento sempre possibile, con la precauzione, però, dell’identità o dell’analogia della destinazione, per un verso, e il riconoscimento, meno felice, di una conservazione materiale degli edifici e dei quartieri come oggetti da museo, per l’altro. Secondo Tintori, il criterio dell’identità era ipotetico nel momento in cui la tutela coinvolgeva, con i nuclei urbani, la vita dei cittadini, altro fattore non trascurabile in questi casi; diversamente, l’analogia rischiava di suscitare trasformazioni già culturalmente eccessive e pure socialmente insufficienti. Il salvataggio della preesistenza se su piano tecnico è sempre possibile, bisognava garantirlo sul piano culturale, per poi poterlo giustificare anche sul piano della finanza pubblica.

L’intervento non venne confuso con un “*fatto*” creativo particolare, e neppure con il mantenimento incontrollato di una “*forma*”, tanto che venne riconosciuta l’importanza di valutare ogni monumento, in senso tradizionale, bisognoso del suo contesto dove le caratteristiche emergenti dovevano essere constatate sulla base di una considerazione generale, di natura storica, oltre che architettonica. Viceversa, non affrontare l’operazione in senso tecnico significava anettere ancora l’aleatorietà di un valore culturale che si sarebbe dovuto tramandare proprio attraverso il tramite materiale di un simbolo. In termini operativi, dunque, il chiarimento teorico (che spesso veniva confuso

---

<sup>239</sup> C. MELOGRANI, *Città nuove ed antica edilizia*, cit., p. 90

<sup>240</sup> S. TINTORI, *Fare e disfare*, cit., p. 34

con preoccupazioni accademiche) divenne la base di confronto per ogni attività pratica, duramente e confusamente condizionata dalla ricca realtà storica.

Il problema poteva mettere in evidenza la staticità dell'ambiente antico con il rischio della sua cristallizzazione. In realtà il problema non è rendere statica una situazione storicamente consolidata ma, piuttosto, rendere la realtà storica, giunta sino a noi, dinamicamente integrata e attiva, al fine di evitare il suo declino. Cristallizzare la realtà storica vorrebbe dire affidarsi ad un inganno, quello che non riconoscerebbe lo sviluppo e il procedere della vita, e il suo continuo evolversi.

Anche Saverio Muratori, nel 1950, già riconosceva ed evidenziava il fatto che il restauro dei monumenti in senso ampio non si limitava ad essere “*opera di erudizione*” ma si sarebbe riversato nel campo pratico «*incidendo nel corpo vivo della città e della società tramandandone l'ambiente, l'economia, lo sviluppo spirituale*»<sup>241</sup>.

Sul problema della conservazione Leonardo Benevolo giunse alla conclusione che era possibile soltanto “*conservare integralmente*”, intendendo con ciò che, dopo aver riconosciuta la necessità dell'intervento, non ci si poteva più sottrarre al “*radicale rinnovamento*”; infatti, se la tutela integrale costituisse un fatto negativo, ciò avverrebbe perché “*la realtà storica del nucleo in questione è invalidabile*”. Benevolo riconobbe il “*valore globale*” della produzione edilizia data dal fatto che ogni opera di architettura “*è il risultato di una azione collettiva*” e lo è anche “*per l'impegno morale prodotto dalla delega della società all'architetto*”.

Benevolo vedeva due fasi negli interventi sulla preesistenza finalizzati alla sua conservazione: una basata sul principio della emergenza, che “*si salvi ad ogni costo il salvabile*”, tempestivamente, anche se in maniera disorganica (si pensi ai casi di interventi dopo improvvisi eventi naturali come alluvioni, terremoti, frane, ecc.); l'altra, a più lunga scadenza, più meditata e pensata, “*definitiva e organica*”.

Nella relazione tenuta alla Commissione dei Studi dell'I.N.U. a Roma, il 23 marzo 1957, Rogers richiamò ancora una volta il criterio del “*caso per caso*” come strumento di indagine e di una pianificazione aperta, analitica e decentrata ed espose il problema del «*come fare*» piuttosto che del «*come non fare*»<sup>242</sup>.

Il dibattito sul tema degli inserimenti nuovi sulla preesistenza, veniva riconosciuto come un dato costante del problema architettonico, «*in qualunque frangente o luogo si costruisca: qualunque ambiente è infatti, un dato che condiziona l'espressione*

---

<sup>241</sup> S. MURATORI, *Commento al 1° tema: conservazione e restauri*, cit., p. 15.

<sup>242</sup> R. PANE, E. N. ROGERS, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, cit., p. 2.



*architettonica*»<sup>243</sup>. Fermo restando il concetto della conservazione, il problema, secondo Tintori, si poteva presentare almeno sotto altri due aspetti: nel “*recupero di uno spazio urbano*”, come ad esempio nel caso di un vuoto lasciato dalla guerra (dove una ricostruzione in sostituzione di quanto crollato non risulterebbe possibile, anche per via della pausa tra il crollo e l’intervento che porterebbe implicitamente alla risoluzione per l’integrità dell’ambiente); il raccordo tra il margine dell’aggregato conservativo e l’inevitabile area di espansione della città. In entrambi i casi, la nostra cultura avrebbe dovuto assumere non il coraggio di intervenire ma di ricercare una “*polarità*” non dettata solo da ragioni estetiche; non sarebbe corretto, secondo Tintori, considerare l’ambiente al quale ci si accosta fine a se stesso e concluso da un’espressione mimetica o stilistica, che non introdurrebbe un “*valore nuovo*”. L’impegno richiesto a ciascuno era quello di essere nella storia e per fare questo sarebbe stato indispensabile comprendere non soltanto ciò che nella storia ha avuto un compito, ma “*il ruolo attuale della sua presenza*”. L’intervento nuovo, inserendosi su cose e atti pratici, diverrebbe momento della storia e rivestirebbe responsabilità non solo nei confronti della verità ma della vita. Riconoscendo l’unicità della storia, occorrerebbe considerare la relatività di interessi che questa verità storica susciterebbe, in tempi e su atteggiamenti diversi, dovuti a legittimi fattori della cultura e del corso della civiltà. L’intervento sulla preesistenza non avrebbe raggiunto ancora uno stadio di maturità corrispondente al grado di sviluppo della nostra cultura e ciò deriverebbe, non dalla mancanza di mezzi d’indagine e di sensibilità storica e critica degli studiosi, ma dalla “*poca chiarezza di idee e di intenti*” che avrebbero condotto anche ad una carenza di un sicuro orientamento morale, così tipico della nostra cultura. A complicare certamente il chiarimento delle idee e degli intenti, come già accennato, contribuiva anche il fatto che «*in Italia tutto è vincolato, e perciò tutto si sfascia*». Zevi riteneva che «*un architetto moderno non è libero di far nulla ma, se abdica, se dà prova di vita artistica, può compiere le imprese più invereconde*».<sup>244</sup>

A sostegno degli “*architetti del nuovo*” anche Melograni, alcuni anni prima, gridò allo scandalo derivante dal fatto che le norme non invitavano ad una tutela coordinata con i nuovi interventi sulla preesistenza, anzi, cosa ancor più grave, ponevano gli architetti ad «*ogni limitazione a intervenire con opere nuove*» conducendoli verso «*una intollerabile condizione di inferiorità*»<sup>245</sup>, stimolando legittime proteste contro quei vincoli che impedirebbero i possibili sviluppi della “*nostra cultura architettonica e urbanistica*”. Al

---

<sup>243</sup> S. TINTORI, *Fare e disfare*, cit., p. 35

<sup>244</sup> B. ZEVI, *Contro ogni teoria dell’ambientamento*, in «L’Architettura, Cronache e Storia», n. 4, agosto 1965, p. 260

<sup>245</sup> C. MELOGRANI, *Città nuove ed antica edilizia*, cit., p. 90

contempo, però, non fu condiviso il diritto di modificare sostanzialmente il carattere dei quartieri antichi in nome di una moderna e valida concezione della città, appellandosi a scritti e progetti rimasti sulla carta. Né fu ritenuto giusto il freno imposto all'elaborazione e all'applicazione del nuovo dalla mentalità "*archeologica*" che considerava i centri antichi «*testimonianze storiche e non parti vive di un organismo urbano in continua trasformazione*»<sup>246</sup>.

A questo punto forse, anche se potrebbe sembrare ai nostri occhi un pensiero discutibile e forse ancor di più da sviluppare maggiormente, potrebbe essere opportuno considerare un nuovo punto di vista, capovolgendo i termini che Gustavo Giovannoni, formulava nel suo libro "*Vecchie città ed edilizia nuova*": potrebbe essere di aiuto, forse, pensare più che all'inserimento di qualche costruzione in uno spazio preesistente, provare ad analizzare la questione tra antico e nuovo innestando i "*vecchi nuclei edilizi*" nella città rinnovata. Ovviamente, ciò non vuol essere un subordinare la città antica alla moderna, piuttosto un nuovo modo di interpretare l'argomento, per trarre una migliore interpretazione del problema.

Verso la fine degli anni Cinquanta, il rovesciamento del rapporto tra antico e nuovo nella città fu considerato un dato definitivo, ritenendo che in futuro il problema non sarebbe stato più considerato solo una questione architettonica ma anche urbanistica; in particolare si faceva riferimento ad un passato in cui le stratificazioni erano attribuite principalmente alla "*giustapposizione di edifici eseguiti in periodi diversi*" e ad una trasformazione moderna attribuita alla trasformazione o all'accrescimento di vaste parti dell'abitato esistente.

### **3.3.2. I protagonisti di Venezia del 1965.**

Il dibattito sull'incontro tra antico e nuovo si aprì con maggior fervore con il Convegno del 1965<sup>247</sup> voluto dall'architetto Roberto Pane dopo aver verificato l'assenza, quasi totale, degli architetti della libera professione al Congresso Internazionale del restauro dei monumenti svoltosi nel maggio dell'anno precedente<sup>248</sup>. La volontà di Pane era quella di sensibilizzare maggiormente i tecnici per definire il loro orientamento "*sulla vita dei centri antichi*", riconoscendo che i problemi dell'incontro tra antico e nuovo si imponevano in maniera "*urgente e drammatica*". Nell'esortare i colleghi durante il

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 91

<sup>247</sup> Convegno Nazionale di studio svoltosi a Venezia presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (I.U.A.V) tra il 23 e 25 aprile 1965 sul tema "*L'Architetto moderno e l'incontro tra antico e nuovo*".

<sup>248</sup> Secondo Congresso Internazionale degli architetti e dei tecnici dei monumenti storici: Venezia, 25-31 maggio, 1964. Promotori furono i professori Roberto Pane e Piero Gazzola.

dibattito, Pane espresse il desiderio di essere contrariato nelle proprie valutazioni, se errate, oppure di riconoscere “*l’obbligo di assumere una più ampia autonomia e responsabile coscienza dei nostri compiti*”. L’argomento proposto, culturalmente legittimo, avrebbe esortato gli architetti ad un preciso esame di coscienza mettendo “... *in discussione interessi culturali tipicamente europei e specificamente italiani*”<sup>249</sup>. Si cercò di incentivare la discussione su un argomento di difficile trattazione per il quale si ritenne necessario un atto di coraggio perché avrebbe certamente suscitato anche riserve e polemiche; l’argomento, infatti, da un lato sembrava legittimare l’accusa di romantiche nostalgie, dall’altro avrebbe potuto negare o mortificare le espressioni del tempo, con gli “*attuali standard di vita*”. Si denunciò la mancanza di interesse e dell’attivismo dei professionisti, che tardavano nella formazione della propria coscienza storico-critica, e la responsabilità degli insegnamenti nelle università che non stimolavano l’interesse verso questo tipo di problematiche.

Le scelte negli interventi si sarebbero dovute basare non sulle «*opinabili ragioni dell’arte*», ma avrebbero dovuto essere «*dettate da ciò che più e meglio conviene alla comunità, in una determinata e concreta situazione*»<sup>250</sup>.

In questo brano, sembra aprirsi uno spiraglio a possibili soluzioni diverse ma, soprattutto giustificate dalle convenienze della comunità piuttosto che da un riconoscimento specifico del valore della preesistenza in quanto tale. A distanza di anni, questo approccio potrebbe essere interpretato in maniera molto vaga e lasciata più al caso o alle scelte di chi opera piuttosto che a un metodo o a un approccio culturale bene definito. Se associato alla “*coscienza*” con cui l’autore aveva iniziato il suo approccio, certamente ciò che conviene alla comunità sarebbe interpretato nel rispetto della città esistente; viste le esperienze speculative e gli interessi economici e politici che nei decenni hanno ruotato intorno all’edilizia, e anche all’edilizia storica, purtroppo la versione di Pane sulle scelte suscita alcune perplessità.

Già nel 1965 fu riconosciuto che, in passato, l’inserimento delle nuove masse edilizie era stato compiuto sotto l’insegna della reciproca estraneità e inimicizia e che gli architetti avrebbero quasi sempre favorito l’aggressiva speculazione privata, configurata con “*formalismi velleitari*”.

Nell’incontro tra l’antico e il nuovo, Pane non negava la possibilità di un “*vitale accostamento*” tra le immagini del passato e quelle dell’età contemporanea in quanto,

---

<sup>249</sup> R. PANE, *Gli architetti moderni e l’incontro tra antico e nuovo. cit.*, p. 11.

<sup>250</sup> Ivi, p. 12.

diversamente, si sarebbe inevitabilmente negata la continuità della cultura nella sua accezione più universale. Egli criticava l'approccio che contrastava l'accostamento tra antico e nuovo nel rispetto della "memoria" senza la quale la città, come l'uomo, non poteva vivere; piuttosto, invitava a considerare la necessità di "non isolare" il ricordo, allo stesso modo di come non può isolarsi un monumento che vive se non isolato perché necessita anche di quei legami che inevitabilmente lo condizionano per essere riconosciuto come tale.

Il patrimonio d'arte e di storia non viene interpretato come una intimidazione a danno della moderna creatività; piuttosto, esso «*esige di essere integrato in un'autentica creatività*» visto che il patrimonio d'arte «*non è una parte morta della città ma la sua parte più viva e coerente*»<sup>251</sup>.

La fiducia fu riposta nelle nuove generazioni; diversamente dagli architetti assertori del culto della personalità e della irresponsabilità sociale, i giovani stavano dimostrando di essere disposti a lavorare insieme, sottoposti ad un compito comune con l'auspicio che essi avrebbero trovato il cammino migliore per creare la "varietà nell'uniformità", espressione che veniva suggerita e offerta dalla "viva lezione dell'ambiente antico". L'invito ai giovani, comunque, fu anche quello di non lasciarsi condizionare dal risolvere con nuovi schemi operativi, problemi la cui complessità impegnava cognizioni assai più vaste di quelle contenute negli schemi stessi. Pane riconobbe che troppo spesso, vi era la "fatalistica sottomissione" ai nuovi mezzi e ai nuovi schemi della società contemporanea, quando invece si sarebbe dovuta auspicare la "sottomissione degli strumenti stessi al destino che noi intendiamo di scegliere".

L'equivoco che si creò con il funzionalismo, inteso in termini letterali, condusse a ritenere, in maniera superficiale, che ad "una maggiore ricchezza di mezzi" sarebbe seguita implicitamente "una maggiore ricchezza di significati"; era luogo comune, già denunciato anni prima, riconoscere che la presenza di una logica costruttiva avrebbe condotto a qualsiasi forma fantastica dell'architettura. La vicinanza a tutto questo fu considerato ciò che "l'ambiente antico non può sopportare". Una integrazione delle antiche preesistenze nella vita contemporanea, sarebbe stata possibile solo attraverso la riconquista di significati umani e di contenuti culturali dell'architettura; l'integrazione sarebbe stata possibile anche attraverso "l'assoluta priorità dell'interesse pubblico su quello privato" e, aggiungerei, sempre nel rispetto anche dell'interesse privato, ricercando un giusto equilibrio dei due livelli della società contemporanea.

---

<sup>251</sup> Ivi, p. 13

Per quanto comprensibile la priorità dell'interesse pubblico su quello privato, il rispetto dell'interesse pubblico non può però “prevalere” sul privato che, a sua volta, con tutti i mezzi, verrebbe perseguito nella consapevolezza di essere anche un diritto. Nel momento in cui il pubblico e il privato interagiranno per il “*bene comune*” ma senza reciproche prevaricazioni, questi sapranno convivere come il nuovo e l'antico. Troppe trasformazioni, affatto armoniche, sono nate dalla pretesa di difendere un diritto privato senza la cultura del pubblico interesse; vero è, anche, che tante trasformazioni, hanno distrutto la cosa pubblica giustificate da un apparente interesse verso il bene comune.

A proposito di sensibilizzazione tra la cosa pubblica e la cosa privata, visto l'interessante dibattito, e la necessità di formulare precisi criteri per porre termine alla continua erosione del patrimonio storico-architettonico nazionale, l'ingegnere Cesare Valle suggerì la «*formazione di una nuova, più profonda e delicata coscienza civica e nazionale*» partendo prima di tutto proprio da quelli che furono definiti “*gli urbanisti*”. Questi, infatti, furono considerati responsabili di quello sconvolgimento e quella alterazione eversiva di «*quelle calibrate, antiche strutture urbane che traevano, nei secoli scorsi, la loro unità e coerenza proprio dal costante equilibrio tra i singoli valori formali e i molteplici rapporti spaziali della città*»<sup>252</sup>. Prima di stabilire gli aspetti dimensionali, ancora una volta, fu ritenuto necessario determinare l'esatta definizione da attribuire al “*binomio antico-nuovo*”, visto che il livello culturale riscontrato risultava del tutto carente della comprensione degli aspetti fondamentali del problema. Valle considerò che la soluzione non poteva esser trovata nel solo studio del “*caso per caso*”, secondo lui, di pertinenza più del “*restauro conservativo*”; piuttosto, sollecitò di lasciarsi persuadere dalla consapevolezza che la città storica, essendo considerata degna di conservazione, per «*l'unità di tutta la sua struttura muraria*», qualificata come monumento unitario, «*non potrà mai essere più soggetta alle trasformazioni ed a rinnovamenti del recente passato*»<sup>253</sup>.

Alla concezione unitaria della città fece riferimento anche Carlo Melograni, il quale osservava che la conservazione della città preesistente era anche sollecitata «*da chi vive in una nostra città di formazione non recente*» e che era disposto a difendere le «*parti antiche da manomissioni e demolizioni perché là vede complessi edilizi, strade, piazze e*

---

<sup>252</sup> C. VALLE, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. Convegno di Venezia 23-24-25 aprile 1965*, in «Archicollegio», n. 7-8 dicembre 1965, pp. 43-44

<sup>253</sup> Ivi, p. 45

*quartieri concorrere nella costituzione di un organismo composto secondo una concezione unitaria della città che fu presente evolvendosi nel tempo»<sup>254</sup>.*

Anche in questa occasione, Bruno Zevi affrontò la tematica dell'incontro tra antico e nuovo sottolineando che l'argomento veniva quasi sempre inteso a difesa dell'antico e evidenziando l'invasione del nuovo. Pur riconoscendo in questo approccio il polo saliente della questione, l'autore invitò a riflettere anche sugli ostacoli che venivano posti in ogni modo all'affermazione dell'architettura moderna. Riassumendo le proprie tesi, Zevi riconosceva in esse che le teorie miranti ad un «*ambientamento del nuovo nell'antico*» conducevano a «*conculcare o, peggio, a corrompere il nuovo senza perciò rispettare l'antico*»; quando e se l'incontro tra antico e nuovo fosse inevitabile, non si sarebbe potuto attuare «*senza alti costi, senza sofferenze, strappi e squilibri. L'architettura moderna deve essere francamente moderna, e non antica mascherata da moderna*»<sup>255</sup>. Fu riconosciuto, che non vi erano metri di giudizi facili per definire ciò che si sarebbe potuto fare o non si sarebbe dovuto fare. In accordo con Pane, anche Zevi ritenne che il problema era di «*qualità*» e risolvibile in tempi lunghi, attraverso il campo dell'insegnamento e dell'attività culturale per combattere quello che venne definito «*l'analfabetismo di ritorno alla professione*». La cultura storica degli architetti moderni venne ritenuta tale che, nel tentativo di colloquiare con il passato, «*nove volte su dieci prendono fischi per fiaschi*»<sup>256</sup>; la cultura storica non era stata sufficientemente rinnovata per essere al passo con la conoscenza artistica contemporanea e l'insegnamento della storia veniva svolto «*come nozione e non come operazione*». In ultimo, Zevi osservò che «*l'arte, intesa sia come scatto creativo, sia come cosciente atto di rottura e di coraggio, non è mai cincischiamento da mestieranti che "semplificano" temi antichi o "modernizzano" partiti classicistici*»<sup>257</sup>.

Proprio il «*provincialismo italiano*» fu ritenuto il responsabile dell'insuccesso degli architetti moderni italiani, nel rapportarsi, con i propri interventi, al passato, all'ambiente, alle preesistenze ambientali. Nonostante il giudizio perentorio e brutale, Zevi, riconosce, tuttavia, nell'esempio romano della costruzione in via Campania, «*progettata da uno studio conservatore*», lo Studio Passarelli, «*l'edificio migliore di Roma, anche sotto il profilo dell'incontro tra antico e nuovo*»<sup>258</sup>.

---

<sup>254</sup> C. MELOGRANI, *Città nuove ed antica edilizia*, cit., pp. 90

<sup>255</sup> B. ZEVI, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. Convegno di Venezia 23-24-25 aprile 1965*, in « Archicollegio », n. 7-8 dicembre 1965, p. 21

<sup>256</sup> Ivi, p. 22

<sup>257</sup> *Ibidem*

<sup>258</sup> Ivi, p. 23.

Zevi ritenne necessario creare un panorama nuovo, in larga misura antitetico a quello antico; certamente, nelle intenzioni teoriche, questa interpretazione lasciava spazio più a fratture che al dialogo tra antico e nuovo. Egli non riteneva possibile conciliare gli antichi valori espressivi con i nuovi per due ragioni: la prima perché, in questo modo, si impediva la costruzione di nuovi edifici nelle “*trame storiche che vanno rispettate*”; la seconda, di conseguenza, era data dal fatto che fuori da quelle trame si poteva consentire la costruzione di edifici non solo nuovi, ma “*schiettamente moderni*”. In definitiva «*non c'è conciliazione armonica tra antichi e nuovi valori espressivi; il dialogo può essere stupendo, ma come risultato di un evidente e talora clamoroso contrasto, non di un pacato accordo*»<sup>259</sup>. Contrario a questa posizione, Roberto Pane evidenziò quanto Zevi non tenesse conto che il suo atteggiamento presupponeva l’“intangibilità” nelle vecchie trame e negava l’inevitabile necessità di operare anche dentro di esse e non solo fuori. Il tema, teneva conto, non solo di vecchi edifici che potevano essere sostituiti con nuovi dello stesso volume, ma anche, e forse soprattutto, l’assoluta necessità di sostituire, non edifici di qualche pregio, ma i numerosissimi “*tuguri*” che in ogni centro antico rappresenterebbero una parte rilevante dell’organismo antico che si vuole tutelare. Nella lettura dell’architettura moderna veniva riconosciuta una qualità sperimentale, «*contro ogni umanesimo tradizionalista, contro ogni sacra proposizione relativa a canoni compositivi, proporzioni, ritmi, purismo volumetrico, continuità di prospettive stradali*»<sup>260</sup> mentre riteneva necessario che gli “*ambienti storici*” qualificati venissero definiti, circoscritti e difesi nella loro integrità. Leonardo Benevolo, che già si era espresso a favore del “*conservare integralmente*”, affrontò il problema della conservazione della “*città antica*” assumendo una posizione, direi anche più pratica, secondo la quale, da un lato riteneva necessario perimetrare e salvare la città antica nel suo insieme nei confronti della città moderna, dall’altro riconosceva che «*la città antica non può sussistere accanto alla moderna come entità autonoma, perché la sua struttura edilizia e viaria è adatta a ospitare solo alcune funzioni della vita moderna*»<sup>261</sup>. La città antica veniva interpretata come un organismo in certa misura finito, risultato della stratificazione delle molte epoche diverse; essa sarebbe dovuta essere la parte stabile della città a completamento del dinamismo della città moderna. Anche secondo Valle “*la nuova città deve essere moderna ed attuale*” nella misura in cui si sarebbero integrati, in

---

<sup>259</sup> Zevi richiamava l’affermazione dello scrittore italiano Elio Vittorini (Siracusa, 1907 – Milano 1966), secondo la quale “*di Galilei in poi la scienza propone un metodo sperimentale antitetico a quello accademico, antico e nuovo*”.

<sup>260</sup> B. ZEVI, *Gli architetti moderni e l’incontro tra antico e nuovo*. cit. p. 23.

<sup>261</sup> L. BENEVOLO, *Gli architetti moderni e l’incontro tra antico e nuovo*. Convegno di Venezia 23-24-25 aprile 1965, in «Archicollegio», n. 7-8 dicembre 1965, p. 31.

una struttura unitaria tutti gli elementi dell'eredità del passato e di quelli che si sarebbero aggiunti ad essi, in un "*compiuto organismo*".

In contrapposizione a questo punto di vista, Melograni vedeva nella città moderna un'espansione che non lasciava distinguere alcun disegno preordinato e chiaro: «*la città moderna gli appare quasi ovunque una crescita casuale*»<sup>262</sup>. «*I problemi del centro si risolvono in periferia*»: tale constatazione anche apparentemente paradossale, voleva indirizzare l'espansione dell'abitato in una direzione piuttosto che in un'altra, spostare il baricentro, cambiando le relazioni tra le parti. In questo modo, le nuove idee si sarebbero espresse innanzitutto nella costruzione delle parti nuove della città fuori dalla città antica. I nuovi problemi avrebbero stimolato lo studio di soluzioni originali e l'impiego di elementi che caratterizzavano lo spazio della città moderna.

In questi termini, sembrava eludersi la problematica che il dibattito sull'incontro tra antico e nuovo cercava di risolvere nella città antica in rapporto alle nuove esigenze della società e agli sviluppi della tecnica. Sicuramente, in periferia la nuova città si sarebbe potuta realizzare sin dalla prima costruzione impiegando i nuovi sistemi, le nuove tecniche e le nuove attrezzature della società contemporanea. Al contrario però, non si poteva applicare lo stesso metodo alla città esistente, che non si sarebbe dovuta adattare al nuovo, ma alla quale evidentemente, era il nuovo che le si doveva adattare, per evitare manomissioni, demolizioni e perdite del tessuto urbano antico, che invece si voleva tutelare. Il problema, poteva risolversi cambiando l'approccio al nuovo disegno sulla città antica. Sarebbe stato utile interpretare la città antica come il supporto fisso (il più possibile fisso) con i suoi elementi rispetto ai quali gestire il posizionamento, l'innesto, l'accostamento e l'inserimento del nuovo.

La questione può considerarsi ancora contrastata dalle affermazioni di Bonelli che riteneva un errore considerare il "*nucleo storico*" come una "*città museo*", isolandolo o staccandolo dalla vita della metropoli. Egli riconosceva «*l'impossibilità di considerare inconciliabili il vecchio ambiente e la nuova edilizia e di separarli nettamente e rigidamente*»<sup>263</sup>. Riconobbe che proprio la città di Roma, ancor più di altri centri storici, si era formata proprio mediante una "*continua attività di innovazione e rinnovamento*", di sostituzione del nuovo al vecchio; questo approccio, era l'unico con il quale una città si sarebbe potuta ampliare, crescere, e assumere un proprio carattere e una particolare fisionomia.

---

<sup>262</sup> C. MELOGRANI, *Città nuove ed antica edilizia*, cit., pp. 90

<sup>263</sup> R. BONELLI, *Metodo nuovo per la vecchia Roma*, cit., p. 87.



Le affermazioni di Bonelli potrebbero essere rischiose, oggi ancor più di ieri, se interpretate come un riconoscimento e un'approvazione dell'innovazione e del rinnovamento della città attraverso la sostituzione del nuovo al vecchio. Fin qui sarebbe tutto molto generico e il nuovo sarebbe sempre possibile a spese dell'antico e secondo principî e criteri che, se non chiaramente definiti, e pertanto interpretabili, autorizzerebbero una considerevole arbitrarietà. In verità, Bonelli specificò la sua posizione affermando che, la conciliabilità del vecchio ambiente e della nuova edilizia era possibile attraverso un approccio critico vero e proprio.

Nel campo del restauro, l'intervento che mirava a modificare il corpo dell'edificio preesistente, si sarebbe dovuto basare su «*un adeguato criterio storiografico, indispensabile a fornire i concetti di valore artistico e di storia artistica, cui riferire la qualità formale delle opere da restaurare*»<sup>264</sup>. Questo nuovo approccio venne applicato probabilmente a partire dal 1944, da quando il “*restauro filologico, impropriamente detto scientifico*”, venne sostituito dal “*restauro critico*”, di cui, la prima enunciazione venne attribuita a R. Pane<sup>265</sup>. La risposta alla “*convenienza o meno*” di inserire un nuovo edificio, così come progettato, in una vecchia strada o piazza, poteva esser data solo dopo aver raggiunto una “*vera conoscenza e una piena valutazione del valore di quell'ambiente architettonico*”. Bonelli si soffermò molto sull'esprimere la necessità di compiere uno studio ampio e approfondito prima dell'intervento di architettura nuova sulla preesistenza, basato sulla preparazione filologica, sulla rievocazione unitaria e sintetica di quelle premesse di analisi che avrebbero rappresentato il processo vivo e presente dell'intervento<sup>266</sup>, che, sostanzialmente, non differiva da quello adoperato nelle fasi preparatorie del restauro architettonico, nel caso l'intervento avesse riguardato “*l'architettura d'ambiente*”. In definitiva, l'inserimento di nuovi elementi in un vecchio tessuto urbano si sarebbe dovuto affrontare attraverso uno “*studio critico preventivo*”. Bonelli, evidenziò l'inadeguatezza del metodo, fino ad allora adottato nelle richieste di autorizzazione a costruire nel centro storico, basato principalmente sul regolamento edilizio. Un esempio di intervento basato sui numeri dei regolamenti edilizi, fu considerato l'edificio Polifunzionale a via Campania, di cui abbiamo parlato nel secondo

---

<sup>264</sup> R. BONELLI, *Il restauro come forma di cultura*, in R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Venezia 1959, p. 15.

<sup>265</sup> R. BONELLI, attribui a R. Pane la prima enunciazione del restauro critico nei suoi termini essenziali (CFR. *il restauro dei monumenti e la chiesa di Santa Chiara a Napoli*, in «Aretusa», 1944, N. 1, e l'intero volume “*Città antiche edilizia nuova*”, Napoli, 1959).

<sup>266</sup> «...occorre compiere uno studio ampio e approfondito, il quale deve obbligatoriamente comprendere le successive fasi della preparazione filologica (ricostruzione delle vicende storiche, dei periodi costruttivi e delle diverse trasformazioni edilizie del luogo, attraverso l'esame dei documenti e testimonianze scritte e mediante il rilievo e l'analisi delle strutture dei fabbricati e la determinazione stilistica degli elementi figurativi), della rievocazione unitaria e sintetica di queste premesse come processo vivo e presente (storia della città), del giudizio (valutazione storica del complesso e dei suoi elementi)». tratto da BONELLI, *Il restauro come forma di cultura*, in R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Venezia 1959, p. 88.

capitolo. Potremmo dire che lo studio Passarelli, in questo intervento, riuscì ad istituire una modernità con contenuti e forma nuova nell'area antica di Roma, nei pressi del Corso d'Italia, sapendosi adeguatamente confrontare con la preesistenza e in particolare con il brano delle antiche mura Aureliane.

Partendo dall'esempio di Roma e dai provvedimenti del piano del 1962, anche Benevolo, propose una lettura in termini pratici dell'intervento sulla città esistente in rapporto alla città nuova, anche se partendo da una scala maggiore: egli considerò necessario ridurre le comunicazioni radiali della città, che gravavano sul centro antico, potenziando le linee di scorrimento tangenziali. L'obiettivo era quello di riaprire il discorso degli inserimenti architettonici moderni nell'ambiente antico, questa volta però, partendo da un programma a larga scala. Ciò avrebbe permesso, la liberazione delle *“progettazioni moderne dai vincoli metrici proprio dell'antico reticolo particellare”* in modo tale da consentire una nuova realtà dimensionale alla città moderna. L'approccio proposto da Benevolo avrebbe evitato che il paragone fra antico e nuovo si esaurisse in un confronto accademico *“fra due modi di rifinire un medesimo manufatto”*, stimolando il *“tentativo paradossale”*, anche se indispensabile, di far *“convivere due esperienze spaziali eterogenee”* date dall'accostamento della città moderna a quella antica. Il termine *“accostamento”*, purtroppo non venne spiegato in maniera più concreta, ma si lascia all'architettura contemporanea *“rendere concreto e visibile questo tentativo”*. Zevi, invece, nell'affrontare il problema dell'incontro tra antico e nuovo, ritenne non sufficiente preoccuparsi di salvare solo l'antico ma, secondo lui, occorreva, anche difendere il nuovo, riconoscendo che *“le due operazioni sono culturalmente connesse”*. Ecco dunque che, oltre al problema dell'incontro tra antico e nuovo, espose anche quello dell'*“incontro tra nuovo e nuovo”*: da una parte le forme vuote e standardizzate di una edilizia squalificata, soggetta esclusivamente agli interessi di una economia dei profitti spinta al di là delle oneste regole, affidate ad una realtà professionale anonima, snobistica e rassegnata; dall'altra le forme vive di quella autentica architettura moderna che, in questa nostra epoca di transizione, è in una fase sperimentale e ancora lotta per esistere. La sfiducia quindi non è nel nuovo ma nascerebbe dal nuovo che vediamo intorno a noi stessi. Quindi, è possibile parlare di inconciliabilità fra antico e nuovo solo in quanto il nuovo non esisterebbe.

A conclusione del suo intervento, che venne interpretato come un evidente desiderio di stupire più che una sincera convinzione, Zevi, dopo aver iniziato in difesa dell'architettura moderna, affermò che *«gli architetti moderni potranno attuare un*

*positivo incontro tra antico e nuovo solo quando conosceranno a fondo l'antico e avranno il coraggio di pensare, di inventare il nuovo»<sup>267</sup>. In quest'ultimo brano, sembra celarsi, più che una contrapposizione, un dialogo tra antico e nuovo, diversamente dalla posizione di contrasto assunta in altre parti del testo, affidando tale dialogo alla conoscenza, dell'antico da parte degli architetti. Lo stesso Valle ritenne che non si trattava tanto di contrapporre aspetti nuovi a quelli antichi, ma si trattava di «stabilire e attuare un nuovo equilibrio di strutture» che avrebbe consentito «una collocazione degli elementi esistenti e di quelli nuovi in un contesto omogeneo, proporzionato e concorde»<sup>268</sup>.*

Carlo Melograni, nel 1958, riconobbe che «*Il contrasto tra l'assetto urbanistico di vecchi centri e quartieri e lo sviluppo tanto confuso di quelli più recenti,... è causa del tono passionale col quale si discutono tra noi i rapporti tra antico e nuovo nello spazio urbano. Questo contrasto è nel nostro Paese particolarmente accentuato*»<sup>269</sup> e che già si evidenziò nei primi decenni successivi all'unità d'Italia.

E' interessante notare come, evidentemente, anche per via dell'impostazione della preparazione urbanistica degli anni seguenti alla seconda guerra mondiale, l'approccio al problema antico-nuovo, non venne quasi mai affrontato in termini di scala urbana o di scala architettonica ma partendo sempre dalla scala urbanistica. Lo stesso Valle, come altri autori già menzionati, ritenne necessario suggerire che i problemi della conservazione e di quelli strettamente connessi di “*ambientamento*” venissero studiati e risolti, inizialmente nell'ambito degli interessi urbanistici e territoriali. Successivamente, si sarebbero affrontati i problemi in sede di pianificazione urbanistica «*nell'ambito degli stessi interessi più circoscritti e maggiormente pertinenti all'aggregato urbano*»<sup>270</sup>.

Una giusta pianificazione fu ritenuta anche da Melograni come “*la premessa per risolvere anche i problemi dei nuclei antichi*”; essa fu considerata ancora una volta lo strumento fondamentale per manifestare, nella concretezza, una “*concezione moderna della città*”. A tal proposito, il dibattito ritornò sulla questione delle leggi e della regolamentazione degli interventi: Zevi riteneva che senza la pianificazione non ci sarebbe stata architettura moderna e non ci sarebbe stato positivo incontro tra antico e nuovo; al contempo però, evidenziava che la stessa regolamentazione edilizia bisognava sostituirla con competenti giudizi di valore: “*le leggi e la regolamentazione non risolvono il problema*”. Anche Roberto Pane, non attribuiva alla regolamentazione

---

<sup>267</sup> B. ZEVI, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. cit.*, p. 25.

<sup>268</sup> C. VALLE, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. cit.*, p. 45

<sup>269</sup> C. MELOGRANI, *Città nuove ed antica edilizia, cit.*, p. 90

<sup>270</sup> C. VALLE, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. cit.*, p. 45

edilizia o alla sola pianificazione la tutela delle trame antiche, pur riconoscendo il senso del rispetto delle dimensioni ambientali e delle leggi urbanistiche ma, come già riportato, per lui il patrimonio d'arte «*esige di essere integrato in un'autentica creatività*»<sup>271</sup>.

Renato De Fusco, iniziando la sua interpretazione dell'argomento, durante il dibattito veneziano, riconobbe tre diverse tendenze: la prima, attribuita a Cederna, che «*riteneva dannoso ogni intervento nel centro antico*»; la seconda, di Roberto Pane, che «*per la continuità storica delle stratificazioni ambientali e considerando l'inevitabilità dell'incontro tra antico e nuovo, ammetteva nuovi insediamenti purché rispettosi della preesistente volumetria*»; terza ed ultima soluzione quella di Rogers, secondo il quale, «*riconosciuta la storica continuità degli ambienti urbani, non riteneva possibile stabilire delle limitazioni valide sempre e dovunque, per cui auspicava una politica del "caso per caso"*»<sup>272</sup>. Secondo De Fusco, l'insieme di queste tendenze avrebbe dovuto condurre alla costituzione di una normativa di legge che avrebbe sistemato l'intera questione; tale regolamentazione non sarebbe mai avvenuta lasciando il problema legato alle condizioni imposte dal mercato edilizio.

Mentre una minoranza di professionisti, nelle varie sedi e in diversi settori, continuava la propria azione a difesa del patrimonio storico-artistico, la gran parte degli architetti avrebbe contribuito, nella pratica professionale, ad accrescere il danno dell'ambiente antico, conformandosi all'indifferenza della maggioranza degli italiani a questi problemi. Pur negando qualsiasi compromesso, De Fusco riteneva necessario comprendere le disfunzioni della situazione che si era creata, per risalire alle matrici del problema e definire esplicitamente con chi, la minoranza di coloro che avevano a cuore la difesa del patrimonio storico-artistico, avrebbe dovuto fare i conti. L'associazione alla produzione e al costume del tempo in cui la produzione industriale prevaleva sull'informazione culturale, fu il punto su cui De Fusco soffermò la sua attenzione nel dibattito. Individuando nell'architettura non un canale di comunicazione, ma il senso di «*vera e propria comunicazione della cultura di massa*», egli riconobbe che l'architettura stava perdendo un altro suo attributo ovvero quello dell'emergenza, di ogni peculiarità propria dei fatti storici e, nel caso specifico, dell'ambiente antico. Anche Pane a tal proposito osservò che, come espressione di «*mass-media*», legata all'economia di consumo e alla produttività, la produzione architettonica contemporanea tendeva a negare «*ogni*

---

<sup>271</sup> R. PANE, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. Convegno di Venezia 23-24-25 aprile 1965*, in «Archicollegio», n. 7-8 dicembre 1965, p. 13

<sup>272</sup> R. DE FUSCO, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. Convegno di Venezia 23-24-25 aprile 1965*, in «Archicollegio», n. 7-8 dicembre 1965, p. 26.

*peculiarità di fatti storici, e nel nostro caso dell'ambiente antico*<sup>273</sup>. Mentre i mass media incoraggiavano un'immensa informazione circa il presente, l'architettura avrebbe dovuto sempre tener conto di un passato e di una preesistenza che avrebbero inevitabilmente condizionato il suo futuro. Da questo punto di vista l'architettura intesa come “*mass media*” avrebbe subito una perdita cedendo alla legge del consumo e perdendo dei punti di riferimento utili per “*un giudizio di valore*”. La cultura del tempo era (e lo è ancora oggi) caratterizzata dalla società industriale, in cui i mezzi di diffusione sono di tipo seriale e legati ad una complessa “*organizzazione tecnico-produttiva*”. De Fusco attribuisce a questa serialità della produzione industriale la nascita della nuova forma architettonica che deriva dalla moderna tecnologia, che “*tende ad essa o almeno finge di tendervi*”. I fattori economici e tecnologici sembrano pilotare la produzione architettonica: «*tutto ciò che non rientra nel lavoro di serie appare un intollerabile errore economico-organizzativo*»<sup>274</sup>; il rispondere alle richieste della domanda e dell'offerta pose l'architettura nella condizione di perdere di vista anche la componente ideologica del Movimento Moderno e produsse una forte crisi semantica dell'architettura stessa. Il recupero dei significati degli elementi dell'architettura, il problema del rapporto tra antico e nuovo, la difesa del patrimonio dell'arte, vennero ritenuti i punti più importanti sui quali si sarebbe dovuta basare l'attività professionale degli architetti non rinunciatari. Il superamento della crisi semantica e il recupero dei significati dell'architettura, secondo Pane si sarebbero potuti avere solo attraverso un “*nuovo rapporto tra architettura e strumenti di produzione*” che invece, in quel momento - ma ancora oggi evidentemente - era gestito da una economia basata sul profitto e sul consumo, che moltiplicavano “*cose senza significato*”. A differenza di altri campi dell'industria culturale, che accoglievano, malgrado tutto, una pluralità di atteggiamenti, quello dell'architettura sembrava, dunque, definirsi come lo smisurato e indiscriminato campo della “*rinunzia*” con la quale i nuovi professionisti avrebbero affrontato il delicato rapporto tra antico e nuovo, magari in nome di un contrasto che avrebbe generato più una frattura che una continuità con il passato. La frattura generatasi tra l'antico e il moderno, in verità, venne interpretata anche come una “*frattura culturale e morale*”; questa si sarebbe prodotta nella società in cui la maggior parte delle persone sarebbe stata incapace, ormai, di intendere la città come «*l'estrinsecazione figurativa di un impulso*

---

<sup>273</sup> R. PANE, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. cit.*, p. 16

<sup>274</sup> R. DE FUSCO, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. cit.*, p. 27.

*espressivo e non capisce e non sente l'atto del costruire quale aperto svolgimento di un linguaggio architettuale»<sup>275</sup>.*

A distanza di pochi mesi dall'incontro veneziano, Zevi, nell'editoriale “*Contro ogni teoria dell'ambientamento*” proseguì il dibattito sull'incontro tra antico dichiarando che, in Italia, vi era la necessità di formulare precisi criteri per operare nell'ambito del tema proposto:

*«1. Zona da rispettare. Esse vanno documentate e circoscritte con esattezza, perché pochi sono ormai gli ambienti di valore autenticamente antichi. Le nuove costruzioni vanno tassativamente proibite. Se un edificio è pericolante si proceda ad un restauro filologico di tipo giapponese; se crolla, lo si sostituisca con un giardino. Il vincolo di non edificazione deve essere assoluto.*

*2. incontro tra antico e nuovo. Nelle zone il cui tessuto è già manomesso, la dialettica per contrasto tra antico e nuovo deve essere esplicita, e sarà tanto più efficace quanto più l'architettura moderna splenderà per i suoi impianti dinamici, quadridimensionali, aperti, insomma antitetici a quelli del contesto in cui s'innesta. Naturalmente, il piano regolatore potrà limitare i metri cubi costruibili, ma non deve intervenire nemmeno sul volume come fatto figurativo, poiché nel linguaggio contemporaneo la libertà stereometrica, il disincaglio dalla strada-corridoio, è un presupposto fondamentale.*

*3. Zone libere da vincoli. Com'è noto, i nostri quartieri periferici presentano i difetti aggravati di quelli vecchi. Gli anacronistici tracciati stradali, le lottizzazioni e i regolamenti precludono o mortificano le strutture moderne. Qui invece le fantasie dovrebbero essere stimolate verso l'ideazione della città nuova, senza riserve ed inceppi.*

In questa fase storica, era evidente il grido d'allarme che si levava da parte di coloro che amavano gli ambienti storici; grido raccolto efficacemente dall'associazione «Italia Nostra». Diversamente, non fu riscontrato un pari grido a difesa dell'architettura moderna da parte di coloro che avrebbero voluto difenderla contro ciò che Zevi definì le “*sterili posizioni nostalgiche*”, che miravano a miticizzare il passato, contro il commercialismo professionale pronto a sottoscrivere ogni teoria dell'ambientamento. Particolarmente interessante è l'affermazione di Zevi sul modo di tutelare l'antico passando attraverso il riconoscimento del moderno: *«l'antico si tutela riconoscendo i diritti del moderno. Se manca questa integrazione culturale, si subisce una duplice sconfitta»<sup>276</sup>.*

---

<sup>275</sup> R. BONELLI, *Metodo nuovo per la vecchia Roma*, cit., p. 86.

<sup>276</sup> B. ZEVI, *Contro ogni teoria dell'ambientamento*, cit., p. 260

Anche se non ampiamente chiarita e non spiegata in maniera più dettagliata, questa affermazione mette in risalto ciò che dovrebbe essere in qualche modo acquisito dalla nostra contemporaneità. I due momenti storici di “*trasformazione della città*” (quello antico e quello moderno), avvenuti attraverso un disegno della città del proprio tempo, prima di tutto sono entrambi il risultato della creazione dell’uomo. Certamente si potrebbe discutere sulle scelte adottate, sui linguaggi architettonici impiegati, sui materiali, ecc., ma sul “*riconoscimento*” del valore, dei caratteri e delle qualità dei diversi momenti della storia dell’architettura, derivanti da un preciso “*atteggiamento culturale*”, non è ammesso alcun indugio. Certamente la questione è nelle mani di coloro che, con senso critico, con approfondita analisi e con le adeguate competenze, dovrebbero riconoscere quell’atteggiamento culturale adottato per affrontare un’armonica trasformazione della città.

In risposta alle affermazioni di Zevi, Roberto Pane, riconoscendo l’attualità dell’argomento sull’incontro tra antico e nuovo, e visti i numerosi propositi, volle sottolineare che, senza ulteriori precisazioni, le affermazioni date avrebbero potuto dar luogo a numerosi equivoci, ambiguità ed evasioni. In primo luogo, espresse la necessità di compensare, nel più breve tempo possibile, la lunga assenza, nelle facoltà di architettura, della problematica dell’incontro tra antico e nuovo. La mancata trattazione dell’argomento veniva interpretata come una delle maggiori cause del “*caos urbanistico ed architettonico*” degli antichi centri italiani.

Altro punto importante fu quello che riguardava i valori del passato che secondo quanto esprimeva Pane in questo dibattito, «*andavano salvati dall’architettura moderna e non da falsi presupposti formali e stilistici*»<sup>277</sup>. Quanto all’architettura moderna, aggiunse molto criticamente che non si sarebbe potuta accettare se derivante da una “*supina obbedienza ai programmi della speculazione privata*”. Già nel 1965 venne messo in luce che non era possibile ignorare quanto tutto il mondo biasimasse gli italiani per essere “*pessimi custodi del nostro patrimonio d’arte e di natura*”; patrimonio che era sempre oggetto quasi esclusivo di quel turismo che portava ogni anno milioni di presenze in Italia.

A distanza di quasi Cinquant’anni da quelle provocazioni, sembra che la situazione non sia poi così tanto diversa.

Criticando i criteri espressi da Zevi, Pane pose la domanda: dove esistono ambienti “*autenticamente antichi*”? Criticò il modo di ridurre il problema a schematici e

---

<sup>277</sup> R. PANE, *Antico e nuovo*, in « CASABELLA », n. 297, settembre 1965, p. 94.

semplificistici termini, ignorando o respingendo il problema. La proposta di “*individuare rigorosamente il meglio, e farla finita con tutto il resto*”, esprimeva, secondo Pane, l’idea di distruggere quei valori ambientali che ancora documentano il significato più vivo e civile delle nostre città. Valori che furono anche individuati nella nuova legge urbanistica, alla quale non toccava neppure affrontare in maniera specifica l’argomento visto che si basava fondamentalmente sugli strumenti della pianificazione urbanistica<sup>278</sup>.

La maggiore difficoltà riscontrata nel dibattito, dunque, sembrava consistere nel fare intendere che «*la problematica dell’incontro fra antico e nuovo ha valore non solo per se medesima, ma assai di più per le cose di cui l’ambiente antico assume significato di simbolo e cioè, né più né meno, che il simbolo della continuità della cultura*»; il rinnegare tale significato avrebbe voluto dire cancellare le “*nostre proprie radici*” mentre la consapevolezza della nostra cultura non avrebbe creato difficoltà ad «*ammettere che essa possa e debba sussistere senza che per essa sia negata o repressa la nostra più moderna inventiva*»<sup>279</sup>. In verità la questione era anche nelle mani di architetti che avevano una scarsa tendenza ad assimilare quei significati che avrebbero portato ad una più responsabile partecipazione ai destini del mondo moderno.

Il destino dell’ambiente, del nuovo, della conservazione dell’antico e il desiderio di superare le conseguenze negative derivanti anche dalle incontrollate attività umane, sviluppatasi nel paesaggio, negli ambienti della casa, del lavoro e pubblici, fu un tema affrontato, con una certa importanza, al Congresso dell’Unione Internazionale degli architetti (UIA)<sup>280</sup> svoltosi a Parigi nel 1966; l’obiettivo era, non solo quello di intervenire nella creazione dell’ambiente, ma anche di voler assicurare una continua azione educativa con l’obiettivo di insegnare, sin dalla gioventù, il senso del bello e della cultura tanto da far diventare tutto ciò una necessità di vita di ogni individuo. Durante il congresso parigino, si evidenziò il problema della “*flessibilità delle costruzioni*” che erano relazionate alle continue e sempre più rapide necessità di cambiamento. Tra i problemi rilevati, spiccò il problema, di rilievo, della «*conservazione e ricostruzione dei monumenti storici e del loro futuro, del metodo di soluzione di due agenti apparentemente non uguali: cultura e economia e garanzia legislativa dei monumenti*

---

<sup>278</sup> Legge Urbanistica n. 1150, del 17 agosto 1942: “Art. 1 - ... assicurare, nel rinnovamento ed ampliamento della città, il rispetto dei caratteri tradizionali, ...”.

<sup>279</sup> R. PANE, *Antico e nuovo*, cit., p. 95.

<sup>280</sup> UIA – Unione internazionale degli architetti: federazione delle organizzazioni nazionali di architetti. Organizzazione non governativa, fondata a Losanna (Svizzera) nel 1948. “L’obiettivo dell’Unione era basato sul proposito di contribuire, facilitando e moltiplicando i liberi contatti tra gli architetti, senza distinzione di nazionalità, di razza, di religione, di formazione professionale e di tendenza architettonica, a creare tra di loro delle relazioni di amicizia, di comprensione e di reciproca stima, a permettere di dibattere idee e concezioni, di scambiarsi le esperienze, di sviluppare le conoscenze e di arricchirsi delle reciproche differenze”.



storici»<sup>281</sup>. Sulla rivista Casabella, allora diretta da Gian Antonio Bernasconi, si rese comprensibile il problema del compito dell'architetto, al quale viene affidata la cura dei monumenti storici dopo esser passati dalle mani degli storici dell'arte e degli archeologi. La difficoltà per il tecnico era amplificata considerando anche gli sviluppi della tecnica: secondo Franco Borsi<sup>282</sup> e Mario Roggero<sup>283</sup> «*tutto lo spazio umano,... è l'espressione di una specifica processualità storica caratterizzata da parametri di intervento generalmente modesti, legati ad una età pre-industriale*»<sup>284</sup>. Con l'arrivo dell'età tecnologica, alla città si attribuisce un trauma derivante dalle sue diverse scale d'intervento e dalla trama del tessuto pre-industriale. Un esempio era la rete delle grandi arterie stradali che, nelle linee essenziali, seguivano i tracciati romani, ai quali però si sovrapponevano le moderne reti autostradali. Le trasformazioni moderne, dunque, venivano interpretate riconoscendo un salto di scala al quale il tessuto urbano preesistente veniva adeguato con rapidità per la necessità della rapida evoluzione della società tecnologica, sovradimensionata rispetto al tessuto esistente.

Gli amministratori e gli uomini di cultura, furono posti davanti ad una drammatica alternativa: «*la scelta di mantenere lo status quo o seguire l'occasione di progresso che, una volta lasciate cadere, non si ripresentano più*». La scelta cade fondamentalmente sul compiacimento di tutti gli aspetti del progresso, volti a vincere le difficoltà della natura, per migliorare le condizioni della geografia umana.

Già in occasione del Congresso del 1967 si evidenziò quanto anche oggi rileviamo a seguito di catastrofi naturali provocate dalla cattiva abitudine dell'uomo di considerarsi manipolatore delle leggi naturali. Infatti si obiettò, in occasione del Congresso, che le accattivanti trasformazioni dell'età tecnologica, venivano interpretate come se le capacità di assorbimento del territorio fossero in alcune zone illimitate.

Roberto Pane, invitava a non parlare di monumenti ma della dipendenza della bellezza della terra dalle sorti che l'uomo assegnerà all'architettura, ricordando la figura di William Morris.

Il primo a cogliere il delinarsi di una estraneazione e di una minaccia del progresso meccanico contro la civiltà moderna, fu proprio William Morris che esortava i suoi

---

<sup>281</sup> B. SCHRANIL, *Il IX congresso internazionale dell'UIA*, in «CASABELLA», n. 314, settembre 1967, p. 11.

<sup>282</sup> F. BORSI: Gian Franco Borsi. Architetto e Professore presso l'Università degli Studi di Firenze. È stato presidente dell'ICOMOS Italiana dal 1993 al 1996 e dal 196 al 2002. Ha pubblicato diversi volumi e articoli, in diversi periodici e riviste tra cui «Casabella»,

<sup>283</sup> M. F. ROGGERO: Mario Federico Roggero (Torino 1919 - ) Professore emerito nel Politecnico di Torino e libero professionista. Ha pubblicato diversi volumi e collaborato con diversi periodici e riviste tra cui «Casabella», «l'Architettura» e «Domus». HA partecipato attivamente a Convegni, sul restauro e sui problemi della città moderna. Insignito dal Presidente della Repubblica della medaglia d'oro ai Benemeriti della Cultura, dell'Arte e della Scuola (2 giugno 1979). È stato presidente dell'ICOMOS Italiana dal 1984 al 1981 e dal 1987 al 1990.

<sup>284</sup> F. BORSI, M. ROGGERO, *Il patrimonio storico e il mondo moderno: aspetti italiani*, in «CASABELLA», n. 314, settembre 1967, p. 12

ascoltatori a rivolgere “*le loro menti alle sorti dell’architettura*” richiamando l’attenzione sulle bellezze della terra abitata dall’uomo. A tal proposito, L’attualità di Morris fu considerata non per invocare il salvataggio di un patrimonio del passato ma, con l’idea di «*volere una condizione di vita che favorisca l’incontro tra antico e nuovo ed affermi una continuità di cultura*»<sup>285</sup>.

Al riaffermarsi di tale atteggiamento avrebbero in gran parte contribuito le esperienze negative, che sarebbero state attuate con l’idea di realizzare maggiore spazio e aumentare la visibilità dei diversi monumenti; in realtà, la conseguenza è stata l’avvantaggiare la speculazione edilizia, camuffata da iniziative di risanamento, e supportare la propaganda politica che invece non era impegnata a creare un preciso quadro normativo a tutela del patrimonio storico-artistico del paese. Infatti, l’ansiosa preoccupazione manifestata dai “*settori più responsabili della vita nazionale*”, sottolineò ancora una volta, le carenze legislative, le deficienze organizzative e di mezzi economici che affliggevano il settore della tutela e valorizzazione del patrimonio nazionale. D’altro canto, si sentì l’esigenza di dare un contributo al dibattito in corso sul patrimonio culturale e paesistico italiano considerando la dolorosa consapevolezza della situazione presente sul territorio nazionale. Ciò condusse all’istituzione di una Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio; la Commissione Franceschini, dal nome del suo presidente Francesco Franceschini, fu istituita con la Legge n. 310, del 26 aprile 1964 e aveva il compito di operare un’attenta indagine riguardo al censimento e allo stato dei beni culturali in Italia. Dal lavoro di questa commissione, conclusosi nel 1966, furono redatte 84 “*Dichiarazioni*” dalle quali, in particolare, uscì la locuzione di “*bene culturale*” in cui rientravano i “*beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà*”<sup>286</sup>. Con questa “*dichiarazione*” si superò la concezione estetizzante del “*bello dell’arte*” e si introdusse, invece, una concezione storicistica. Attraverso il testo della commissione, si affrontò anche il tema dei centri storici urbani intesi come strutture insediative che costituiscono “*un’unità culturale o la parte originaria e autentica di insediamenti, che testimonino i caratteri di una viva cultura urbana...*”. Ai fini della dichiarazione di bene culturale dei centri storici, era previsto il riconoscimento dell’intera struttura urbana, sia quando la

---

<sup>285</sup> R. PANE, *L’incontro tra antico e nuovo*, in «CASABELLA», n. 314, settembre 1967, p. 14.

<sup>286</sup> Le 84 DICHIARAZIONI della Commissione Franceschini. Le prime riguardano i profili generali della materia (da 1 a 21); le altre sono suddivise in quattro categorie: i beni archeologici (22-31), i beni artistici e storici (32-38), i beni ambientali (che comprendono anche i centri storici, 39-49), i beni archivistici (50-53), i beni librari (54-57). Le ultime dichiarazioni si occupano di materia amministrativa e finanziaria.

struttura storica originaria era prevalente, sia quando questa aveva subito nel tempo “*palesi alterazioni deformatrici, di intrusioni o di estrusioni*” che avrebbero portato ad una rottura della continuità del tessuto storico”.

Certamente oggi i termini adottati, come intrusioni, estrusioni ma anche alterazioni deformatrici, relativamente ad una struttura urbana preesistente, farebbero sorgere alcune perplessità visto che potremmo parlare piuttosto di “*trasformazioni*” dei tessuti urbani antichi.

Il dibattito cercò, ancora una volta, di mettere in relazione la pianificazione (urbanistica) con gli interventi sui cosiddetti “*centri storici*”. I piani regolatori, infatti, avrebbero dovuto addentrarsi in una minuta ed esauriente analisi degli elementi costitutivi degli organismi urbani anche se veniva richiesto che avrebbero dovuto tener conto dei centri nella loro interezza, e delle connessioni fra i “*centri storici*” e le nuove espansioni. Si ritorna a parlare di risanamento dal punto di vista igienico dell’intero abitato “*senza alterarne i caratteri storici e ambientali generali e particolari*”. Anche Roberto Pane riconobbe la subordinazione della tutela e del restauro dei monumenti e degli ambienti antichi, alla redazione dei piani regolatori.

Come è facile comprendere, ancora una volta, si esprimono delle proposte teoriche ma non si specificano le modalità operative, pratiche, degli interventi. Si parla di interventi a diverse scale e, certamente questo lascia intendere che poteva esserci il proposito di comprendere quanto la tutela dei nuclei antichi non poteva e non può essere soggetta solo a regole e normative sviluppate solo alla scala urbanistica.

A questo proposito preme richiamare l’attenzione su quanto scriveva Bonelli sugli aspetti teorici e pratici: «*il processo creativo dell’immagine assume come proprio il vincolo derivante dalla presenza dei moventi empirici come tali; i quali ne corrompono la sostanza teoretica, mentre i moti del pratico vivere ed agire assumono senso e valore proprio per la presenza de momento estetico, che conferisce ad ogni atto la forma, senza la quale la vita è inconcepibile ed inattuabile*»<sup>287</sup>.

La commissione Franceschini sembra avvicinarsi agli interventi sugli oggetti architettonici, che sono parte del “*tessuto edilizio storico*”, operando sulla base di «*criteri di conservazione, di consolidamento, di restauro e di risanamento interno igienico sanitario degli edifici aventi carattere storico ed ambientale*»<sup>288</sup>. Inizia a farsi strada l’ipotesi di non sollecitare solo azioni di tutela di quanto lasciato dalla tradizione storica;

---

<sup>287</sup> R. BONELLI, *Il rapporto «antico-nuovo» nei suoi aspetti storici generali*, in R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Venezia 1959, p. 92.

<sup>288</sup> F. BORSI, M. ROGGERO, *Il patrimonio storico e il mondo moderno: aspetti italiani*, cit., p. 12

sembrò, giunto il momento, infatti, in cui ci si doveva occupare anche di quanto l'attività contemporanea stava per “*consegnare alle future generazioni*” senza soffermarsi solo su considerazioni di tipo funzionale, economico e legate all'urgenza di soluzioni di problemi lungamente irrisolti.

Il problema del nuovo nell'antico, riemerse, anche in campo internazionale, a pochi anni dal convegno di Venezia. Il contributo della delegazione italiana, relativamente al “*rapporto fra il patrimonio storico ed il mondo moderno*” evidenziò che era necessario in maniera inderogabile riaffermare “*la priorità degli “aspetti culturali”*” nella dialettica pur irrisolta del rapporto tra il patrimonio storico e il moderno. Il nuovo intervento, dunque, venne interpretato non più solo in termini di necessità funzionali da risolvere; piuttosto, si sarebbe dovuto considerare un “*bene culturale*” ancora in fase realizzativa, in ogni istante della sua formazione, trasformazione e sviluppo. La lettura critica dell'opera d'arte, secondo Brandi, conduceva a considerarla come unità o complesso artistico, in termini storici; analizzata dal punto di vista dell'artista essa venne considerata «*in tutto o in parte come “cosa in fieri”*»<sup>289</sup>, che sarebbe possibile continuare, aumentare, svolgere: in questo caso, l'opera d'arte venne intesa come cosa su cui “*intendiamo fare storia*”, dandole un nuovo corso storico oltre che artistico. Il nuovo intervento, secondo i propositi italiani, avrebbe dovuto esigere particolari tutele ed interventi, finalizzati a garantire l'esplicitazione delle sue qualità.

La definizione delle suddette qualità, purtroppo sono delegate alle facili interpretazioni visto che l'unico accenno sulle caratteristiche di queste qualità è il manifestarsi loro quando, in particolare, «*l'insediamento urbano è consapevolmente progettato ed attuato in modo da realizzare un significativo paesaggio urbano, come civile ambiente di vita*»<sup>290</sup>. L'intervento, dunque, non viene definito nei suoi caratteri, nelle sue qualità, nelle sue fattezze architettoniche, ma nel porsi al servizio del “*civile ambiente di vita*” anche se attraverso approcci progettuali privi di un proprio carattere culturale, al quale si faceva cenno precedentemente.

L'appello promosso al Convegno parigino fu quello di promuovere una “*campagna internazionale di rilievo dei centri antichi*” utilizzando il concorso di gruppi di studiosi per documentare abusi e violazioni, per ampliare le conoscenze storico-critiche delle città esistenti, creando la premessa indispensabile per la operatività dei nuovi interventi, passando però da “*una corretta pianificazione*”.

---

<sup>289</sup> C. BRANDI, *Struttura e architettura*, cit., p. 227.

<sup>290</sup> F. BORSI, M. ROGGERO, *Il patrimonio storico e il mondo moderno: aspetti italiani*, cit., p. 13

Analogamente a quanto ebbe modo di affermare Zevi a Venezia, anche al Congresso dell'UIA si sottolineò che, nella situazione estremamente vincolante delle preesistenze ambientali italiane, si discuteva molto di più sulla difesa dell'antico che sulla *“legittimità del moderno”*. L'architettura italiana fu ritenuta fedele a quella che veniva considerata una sua *“tradizione moderna”* tanto da invertire il punto di vista del dibattito sull'incontro tra antico e nuovo. Forse era il caso di preoccuparsi di difendere il nuovo dall'antico? Chi avrebbe difeso *“un'autentica espressione della ricerca contemporanea”* dai tentativi di compromessi, dagli equivoci del moderatismo, dalle tentazioni mimetiche o folkloristiche? In difesa del moderno si affermò che *“nessuno poteva contestare al mondo moderno di esprimersi con un linguaggio suo”* anche se si cercava di comprendere, al contempo, quale fosse *“l'espressione autenticamente moderna”* da legittimare. Su tale argomento tornò a parlare ancora Pane che ribadì, anche al Congresso internazionale, che il maggior problema, per il quale nascevano incomprensioni e dissidi ancora da chiarire riguardava proprio i modi con cui si sarebbe dovuto realizzare, concretizzare il *“necessario e urgente incontro tra antico e nuovo”*; richiama ancora una volta il tema di discussione a Venezia e lo definisce ancora *“urgente”*. Egli denunciò quanto sotto il termine *“valorizzazione”* si erano ripetuti numerosi danni; quando la valorizzazione non era stata limitata al puro e semplice restauro, l'intervento aveva provocato mutamenti volumetrici e spaziali intorno a un monumento, alterando quel contesto che gli architetti del passato avevano previsto così come era arrivato fino a noi. Se ci fosse stata una presa di coscienza che, il passaggio dall'idea di monumento all'idea dell'insieme ambientale era una novità dal punto di vista dell'intervento operativo, ma non dal punto di vista culturale, evidentemente, ci sarebbe stata una interpretazione diversa anche dell'intervento sul monumento. Sarebbe bastato ricordare la nozione di monumento espressa dalla *“Carta del Restauro di Venezia del 1964”* che, all'articolo 1, definiva *«monumento storico...tanto la creazione architettonica singola quanto l'ambiente urbano o paesistico»*<sup>291</sup>. Infatti, *«non v'è differenza sostanziale, se non generalmente nel senso dei valori spaziali, fra un ambiente storico e un monumento singolo»*<sup>292</sup>.

Cesare Brandi, qualche anno più tardi, specificò, un po' diversamente, la definizione di *“monumento”* estendendo la definizione anche alle opere pittoriche e scultoree e

---

<sup>291</sup> La Carta del restauro di Venezia del 1964. Art. 1. La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico (questa nozione si applica non solo alle grandi opere ma anche alle opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale).

<sup>292</sup> R. PANE, *L'incontro tra antico e nuovo*, cit., p. 14.

richiamando l'attenzione anche alle stratificazioni dei tessuti edilizi: *«per monumento intendiamo qualsiasi espressione figurativa, sia architettonica, pittorica, scultorea, ed anche qualsiasi complesso ambientale che sia particolarmente caratterizzato da monumenti singoli o semplicemente dalla qualità del tessuto edilizio di cui consta, anche se non in relazione ad una sola epoca»*<sup>293</sup>.

Andando oltre tale riconoscimento, Pane considerò ovvio che *“la città storica costituisce un tutto organico”* al quale, partecipavano, variamente, sia le sue parti moderne sia quelle antiche. Su qualsiasi intervento che modificava o alterava l'aspetto storico, anche Brandi ne giustificava la conservazione se in tale intervento veniva riconosciuto al tempo stesso strumento o opera d'arte in sé; il giudizio però non doveva basarsi sul gusto o sull'alternativa personale ma, *“deve potersi giustificare alla coscienza universale”*.

Fu ritenuto necessario, come già indicato, che i beni ambientali, pur nei limiti fissati dalla tutela, dovevano essere subordinati al piano regolatore, per consentirne anche il riuso.

Sulla questione credo sia importante considerare che vi è una forte presa di posizione per adattare la preesistenza alle previsioni di piano regolatore, senza tener conto, invece, che il bene da tutelare rischierebbe di essere trasformato, *“non tutelato”*, per poter rispondere, a volte con forzature, alle esigenze urbanistiche. E' comprensibile riconoscere che il bene si tutela anche con un riuso consono al contesto; è vero, però, che come un singolo edificio non si adatta alla funzione ma, semmai dovrebbe essere il contrario, così, forse, le previsioni di piano dovrebbero essere indirizzate alla conservazione del bene antico adeguando ad esso le previsioni di piano.

Proprio gli atti della Commissione Franceschini chiarirono la questione, esprimendosi più a favore del bene e proponendo l'adattamento del piano al bene ambientale, in particolare<sup>294</sup>.

A chiusura di questa parte della ricerca, che certamente vuole intendersi non del tutto conclusa vista la vastità dell'argomento e visto ancora il dibattito sempre aperto, ancora oggi, si riportano di seguito le parole di Renato Bonelli che, molto chiaramente sintetizzerebbero l'argomento trattato in termini chiaramente eloquenti:

*«Il rapporto antico-nuovo costituisce oggi un problema vivo e urgente, e la sua attualità culturale è data dalla circostanza che tutti si trovano concordi nel constatare la totale ed assoluta incapacità del nuovo (ossia dell'edilizia contemporanea) ad inserirsi nell'antico*

---

<sup>293</sup> C. BRANDI, *Struttura e architettura*, cit., p. 225.

<sup>294</sup> Atti della Commissione Franceschini. Dichiarazione XLVI: *«Quando il Comune sia già provvisto di Piano regolatore, la dichiarazione di bene ambientale obbliga il Comune ad adottare, secondo il procedimento e nei termini che saranno stabiliti dalla legge, una variante del piano esistente. Quando il Piano regolatore sia in formazione, le Soprintendenze chiedono ai Comuni che sia in esso inserito il complesso delle prescrizioni attinenti alle aree dichiarate bene ambientale, e sia coordinato con le altre determinazioni del Piano allo studio...»*.

*ed a formare con esso una continuità corale. La nostra insolita situazione è dunque questa: la cultura odierna, rappresentata dalla critica, ha scoperto, definito e valutato l'ambiente architettonico delle antiche città, identificandolo con la letteratura architettonica e distinguendolo dall'espressione artistica vera e propria; ma nel medesimo tempo la stessa critica condanna e respinge con un giudizio decisamente avverso l'edilizia di oggi, sia nei suoi poveri e grossolani tentativi di "ambientamento", sia per le sue libere e autonome manifestazioni formali, negandole la qualifica di atto integralmente spirituale necessaria per costituirsi come realtà storica»<sup>295</sup>.*

### **3.3.3. Contro le Soprintendenze: critiche e proposte.**

Abbiamo già introdotto precedentemente quanta critica si sollevò nei confronti delle soprintendenze durante il dibattito avente come tema l'incontro tra antico e nuovo.

Desideriamo ora approfondire l'argomento, cercando di comprendere anche quanto i risultati dei nuovi interventi, durante il dibattito, venissero attribuiti ad intenti e valutazioni meditate, o meno, anche dagli uffici preposti o quanto questi ultimi incidessero negativamente sulla salvaguardia del patrimonio storico.

Riguardo a quelli che Roberto Pane chiamò i "*tutori ufficiali del patrimonio storico*", verso la fine del 1965, fu avviato un acceso dibattito durante il quale si denunciarono i criteri adottati da molti soprintendenti, dettati da *«pavidi compromessi e non da una vera consapevolezza de valori culturali»<sup>296</sup>*

Già nel 1955, a proposito dell'attività delle pubbliche amministrazioni e, in particolare, della Commissione Edilizia, già Renato Bonelli, mise in discussione i nuovi interventi sulla preesistenza basati su un regolamento edilizio considerato *«solo una raccolta arida e vuota, composta di norme generiche senza alcun riferimento alla reale sostanza del problema»<sup>297</sup>* e valutati da una commissione composta da funzionari e membri esterni liberi professionisti, che fondavano il proprio lavoro sulla considerazione che le questioni relative alle forme esterne dei fabbricati costituivano "*materia opinabile*". La critica di Bonelli era anche alla preparazione culturale delle persone della commissione, che per il loro stesso mestiere, furono considerati privi della preparazione necessaria agli "*studi di storia artistica*", della preparazione filosofica, del necessario rigore di metodo e della sensibilità e dell'esperienza che si richiedono per fornire giudizi critici sicuri. Il compito

---

<sup>295</sup> R. BONELLI, *Il rapporto «antico-nuovo» nei suoi aspetti storici generali*, cit., p. 94.

<sup>296</sup> R. PANE, *Antico e nuovo*, cit., p. 94.

<sup>297</sup> R. BONELLI, *Metodo nuovo per la vecchia Roma*, cit., p. 88.

della Commissione fu riconosciuto in quello di «*ottenere il pieno possesso della forma e la sicura padronanza della struttura del centro storico in tutte le sue parti, il senso del suo sviluppo spaziale, la legge della sua trasformazione nel tempo, per poi avere il modo di giudicare della bontà o meno dei nuovi inserti proposti, in base ad una compiuta coscienza formale e storica*»<sup>298</sup>. La Commissione non si sarebbe dovuta basare più sull'applicazione di un regolamento estrinseco ma avrebbe dovuto assumere un atteggiamento che l'avrebbe condotta ad una “*valutazione critica*” aderente alla realtà vivente della città. Bonelli propose, dunque, un “*metodo nuovo*” che definì anche come “*un criterio vecchio quanto il mondo*”. Anche Roberto Pane, come abbiamo avuto modo di dire, si espresse contro una soprintendenza che, era anche priva di un archivio dei monumenti rappresentativi del proprio patrimonio, così come invece lui aveva riscontrato personalmente in altri paesi. Denunciò quanto il lavoro svolto da critici e storici dell'arte era basato più sull'aspirazione di raggiungere riconoscimenti di cattedra che di tutelare in coscienza il patrimonio nazionale, per non parlare della superficialità e, forse aggiungerei, del provincialismo con cui «*si passi addirittura per buono quello che è dimostrato essere grave errore*» senza pensare che «*ciò costituisce la condizione migliore per il perpetrarsi degli errori futuri*», con «*un malinteso spirito di tolleranza, con accompagnamento di barzellette*»<sup>299</sup>.

Anche Renato Bonelli, durante il Congresso di Palermo, riconobbe che quello che mancava agli uffici dipendenti dall'Amministrazione Belle Arti era innanzitutto «*una visione ampia ed aggiornata della cultura contemporanea e dei suoi problemi filosofici e storici*»<sup>300</sup>. Le Soprintendenze, nelle teorie che propugnavano e nella pratica quotidiana, si attenevano ancora ai princîpi ed ai metodi delle “*Carte del Restauro*” (del 1932 e del 1940) dove l'architettura era concepita quale “*indistinto accordo di qualità pratiche e ideali*”, dove la storia era intesa come evoluzione tipologica e stilistica garantita dall'autenticità di derivazione e di datazione di elementi ed organismi. Il restauro veniva inteso come un'operazione conservativa che considerava l'opera architettonica un “*documento*” da mantenere come testimonianza di un tipo, di uno stile. Bonelli proponeva, che anche le soprintendenze si avviassero ad una concezione della storia dell'architettura come critica d'arte, così come credeva che anche il restauro venisse portato sullo stesso piano critico della storia artistica dalla quale “*deve in ogni caso strettamente dipendere*”. Il restauro, per Bonelli, presuppone l'indagine critica in tutte le

---

<sup>298</sup> Ivi, p. 90.

<sup>299</sup> R. PANE, *Relazione generale sui problemi della conservazione e del restauro*, cit., p. 5.

<sup>300</sup> R. BONELLI, *Preparazione culturale, capacità critica e metodologica nelle soprintendenze ai monumenti*, in Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura. Palermo, 24-30 settembre 1950, Palermo, p. 19.



sue fasi: *«quando non è mera opera tecnica e pratica di conservazione, è esso stesso critica vera e propria, perché nell'intera durata del lavoro non deve venir mai meno il riconoscimento intellettuale di ciò che si esegue, vale a dire l'autocoscienza in quell'atto»*<sup>301</sup>. Nella Soprintendenza veniva riconosciuta la mancanza di quanto il restauratore avrebbe dovuto possedere e cioè la sensibilità, la preparazione, la quadratura del critico. Tutti i funzionari architetti, venivano visti, nel migliore dei casi, soltanto “*buoni filologi*”, che trattavano i monumenti come reliquie e papiri, senza intenderne i “*valori spirituali storico-estetici*”. Ciò avrebbe condotto le operazioni con equivoci, con errori, con occasioni perdute. Nel dibattito di Palermo fu evidenziata la differenza anche con le Soprintendenze alle Gallerie, nelle quali figuravano, invece, le personalità più spiccate della critica. Veniva riconosciuta la mancanza del senso della “*continuità fra il passato e il presente*”, e la coscienza della civiltà come vita in perpetuo sviluppo. Altro disappunto ai funzionari fu dato dal riconoscimento della loro incapacità di *«intendere la problematica dell'architettura contemporanea, i suoi fermenti, la complessità dei suoi motivi, la varietà delle sue tendenze»*<sup>302</sup>, da cui derivava l'incomprensione del processo sempre attivo e continuo di rinnovamento e di conservazione delle nostre città. Da quanto emerge, il richiamo dell'aspetto culturale nell'ambito della Soprintendenza, e in particolare nella preparazione dei suoi funzionari, è tema di vecchia data e conferma quanto dichiarava Roberto Pane secondo il quale *«nelle soprintendenze vengono, malgrado i divieti, continuamente assunti nuovi avventizi; però ciò avviene per motivi di carattere politico e non certo per il riconoscimento di esigenze tecniche»*<sup>303</sup>.

La preparazione culturale, professionale, tecnica e direi anche l'approccio morale nei confronti dell'architettura e di quella antica, preesistente in generale, avrebbe dovuto essere preliminare a tutto un sistema di controllo e amministrazione del patrimonio architettonico, artistico e ambientale dell'intero paese.

Una riforma dell'Amministrazione delle Belle Arti, era considerata urgente già all'inizio degli anni Cinquanta, quando i risultati delle opere di restauro condotte partendo da *«premesse culturali chiuse e arretrate»*<sup>304</sup>, costringeva a mettere in risalto il problema della capacità di questo organismo dello Stato a svolgere i compiti ad esso affidati.

Anche nel 1970, in un articolo pubblicato su Casabella, si richiamò l'attenzione sulle Soprintendenze delle quali si ricercò una ristrutturazione interna in quanto fu riconosciuta, ancora una volta, una cultura dissociata, definita “*non-cultura*”, quella,

---

<sup>301</sup> R. BONELLI, *Preparazione culturale, capacità critica e metodologica nelle soprintendenze ai monumenti*, cit., p. 20.

<sup>302</sup> Ivi, p. 21.

<sup>303</sup> R. PANE, *Relazione generale sui problemi della conservazione e del restauro*, cit., p. 3.

<sup>304</sup> R. BONELLI, *Preparazione culturale, capacità critica e metodologica nelle soprintendenze ai monumenti*, cit., p. 21.

cioè, rappresentata dagli individui della stessa Soprintendenze, burocraticamente e organicamente insufficienti. Secondo Remigio Masobello, il problema sorse quando ci fu la frattura con il passato, verificatasi nel momento in cui si comprese anche di dover tutelare e conservare un “*monumento*” e in seguito agli sviluppi sociali che ebbe la rivoluzione industriale. Nei monumenti si ritrovarono certi valori, dei legami con il passato; “*in essi rivivono i nostri padri che li hanno realizzati*”. In qualche modo si dovevano tutelare, conservare. Nacque la figura dell’artista-romantico, che rifiutò il mondo della speculazione e della produttività della rivoluzione industriale per abbracciare il valore dell’arte. Le istituzioni, il nuovo genere di lavoro e l’ambiente furono ritenuti di ostacolo allo sviluppo della personalità umana. Pochi uomini ricercarono il “*bello*” e parlavano ancora di “*canoni di bellezza*”; la maggior parte, invece, fu costretta a vivere in ambienti sempre più degradanti e sempre più estranei a chi li abitava. Nuove forze prepararono nuovi ambienti urbani, per ricevere gli uomini che giungevano dalla campagna, creando da un lato il massimo profitto per alcuni, dall’altro ambienti, alla realizzazione dei quali non parteciparono coloro che vi andarono a vivere. Mutò profondamente il rapporto fra gli uomini e l’arte, generando notevoli tensioni nella società: da una parte vi furono coloro che ricercavano il necessario, diseducati dalla permanenza in ambienti squallidi e che giudicavano l’arte un hobby per i ricchi; d’altra parte, vi era una classe dirigente che era presa dalla febbre produttivistica tanto da perdere il controllo con la realtà e di conseguenza con la possibilità di capire le espressioni dell’arte in tutte le sue manifestazioni. «*La società, intuendo che nel suo seno porta con sé vasi di ceramica e vasi di ferro, decide di “imballare” i vasi di ceramica perché non si rompano*»<sup>305</sup>. Evidentemente sarebbe stato importante rendersi conto che «*i vasi di ferro, se messi al giusto posto, potevano coesistere con quelli di ceramica, così come il vero progresso è compatibile con le testimonianze del passato*»<sup>306</sup>; ciò significava “*continuare*” i monumenti e non “*imballarli*”. La società si accorse che era anche importante tutto l’insieme delle opere che, per quanto minori se prese singolarmente, avevano un notevolissimo valore come complesso. A questo punto si parlò dei centri storici che, presi d’assedio dall’incontenibile sviluppo edilizio, vennero poi tutelati al punto da riversare sulla campagna le nuove costruzioni che appiattirono e distrussero l’unicità dei paesaggi con la presenza dell’edilizia casuale. Venne denunciato che il paesaggio era in pericolo: si parlò di tutela del paesaggio. Il problema fu di intervenire:

---

<sup>305</sup> R. MASOBELLO, *Contro la Soprintendenza: critiche e proposte. Il bene fragile*, in «CASABELLA», n. 350-351, luglio-agosto 1970, p. 29.

<sup>306</sup> *Ibidem*

con un po' di lungimiranza sarebbe stato possibile accorgersi dei problemi ancor prima del loro manifestarsi violento. Oltre ad arrivare in ritardo si intervenne con provvedimenti sbagliati, settoriali, privi di lucidità, disarticolati dal contesto socio culturale eccetera. Vi fu anche l'ignorare la cultura territoriale di altri paesi che, prima di noi, si sono trovati a vivere problemi analoghi da cui avremmo potuto imparare un approccio più adeguato.

Purtroppo, un certo numero di persone approfittò dell'ignoranza di coloro che avrebbero dovuto tutelare i centri storici e il paesaggio, ottenendo guadagni colossali. La politica osservò con benevolenza i guadagni dei primi e l'ignoranza dei secondi.

Il territorio dovrebbe essere l'esatto campo in cui vanno prima analizzati e poi eventualmente risolti i tre problemi fondamentali: 1) tutela, conservazione e restauro dei monumenti; 2) centri storici; 3) paesaggio.

L'appello rivolto dall'autore mirava ad invitare a comprendere tutte le cose che appartengono al territorio per poterle continuare solo dialogando con esse, ma non trascurando l'ambiente che ha concorso a formarle. La breve sintesi degli avvenimenti appena espressi, esprimeva quanto tutte queste cose erano nelle mani di *«leggi cieche e sorde e gestite e da un manipolo di individui impreparati anche perché mal pagati proprio per aumentare la loro cecità: i “funzionari” delle Soprintendenze»*<sup>307</sup>.

Una parte dell'amministrazione dei beni culturali, agiva senza una reale visione del contesto sociale in cui era immersa e in cui erano immersi i beni culturali in quanto tali; *«anche la sua azione risulta essere ben poco qualificata»*<sup>308</sup>. E' interessante notare come, durante la polemica contro il Ministero si cercò di dare importanza e valore non solo al *“bene culturale”* inteso come quello del passato quasi che la società, ad un certo punto, abbia subito una cesura; da una parte la società che produce i beni culturali, dall'altra la società che li conserva. In realtà, si proponeva di fare in modo tale che, tutto quello che viene prodotto dall'uomo, non solo non danneggi i beni culturali esistenti, ma sia esso stesso un bene culturale del presente. In questo modo, si cercò di attribuire alla Soprintendenza, un'azione attiva e propulsiva, intervenendo al giusto livello nei processi attraverso i quali si modifica il territorio, facendo cessare l'azione di salvaguardia passiva e repressiva della stessa amministrazione. Si contrastò anche l'opinione di un ministro che, alcuni anni prima, a chi gli faceva notare che l'organico delle Soprintendenze era rimasto inalterato da alcuni decenni rispondeva: *«ma nemmeno i monumenti sono*

---

<sup>307</sup> *Ibidem*

<sup>308</sup> M. BISA', *Contro la Soprintendenza: critiche e proposte. Dove va la Soprintendenza?*, in «CASABELLA» n. 350-351, luglio-agosto 1970, p. 30..

*aumentati! Che bisogno c'è di aumentare il personale che se ne occupa?»<sup>309</sup>. L'interpretazione del ministro era evidentemente di tipo numerico e manifestava l'incapacità degli organi centrali di andare oltre l'aspetto amministrativo della "tutela" che, oltretutto, non considerava il fatto che, invece, i monumenti erano davvero anche aumentati: nel numero e nel significato.*

Il tema delle Soprintendenze, fu ripreso ancora una volta da Roberto Pane, quando, nel 1970, espose le problematiche affrontate durante i tre convegni del 1969 (Torino, 13-14 settembre; Siena, 2-3 novembre; Perugia, 6-7 dicembre), durante i quali si discusse sui problemi della tutela dei beni culturali, in particolare dei monumenti, degli ambienti e del paesaggio. Pane si esprime con elogio verso coloro che firmarono le pubbliche dichiarazioni dei convegni, circa una quarantina e centosette architetti, soprintendenti compresi; furono considerati "*espressione di coraggio e di dignità civile*". Purtroppo si rilevò che tra questi furono assenti gli architetti della Soprintendenza di Roma, sui quali si disse: *«l'associarsi a dure critiche, anche senza assumerne la regia, avrebbe potuto comprometterli, mettendo in pericolo la loro stabilità, in una sede che, insieme, con altri vantaggi, offre quello della vicinanza alle leve del potere»<sup>310</sup>.*

La prima mozione torinese esprimeva riserve sul testo della proposta della Commissione del Senato, per lo studio della nuova legge sui Beni Culturali; in particolare sulle Soprintendenze, richiedevano *«che la figura e l'opera del Soprintendente venga opportunamente e specificatamente integrata da organismi a larga base culturale e amministrativa almeno per gli aspetti di attività di più impegnata portata sociale e tecnica»<sup>311</sup>. Ciò veniva richiesto a causa degli eccessivi poteri attribuiti al soprintendente nella nuova legge sui Beni Culturali proposta che così si esprimeva al punto c): «*si confermi, e anzi si aggravi, l'attribuzione di poteri discrezionali assoluti al funzionario Soprintendente perfino in ordine alle più vaste e impegnative scelte su temi territoriali»<sup>312</sup>.**

La richiesta nasceva dalla "*legittimità del rifiuto del criterio espresso*", ma ancor di più dalla riflessione che una non controllata determinazione esecutiva, riguardante un ambiente d'arte, un paesaggio o un edificio, può compromettere in maniera irreparabile la stessa sussistenza dell'oggetto da tutelare, "*causando in varia misura un danno irreparabile*". Inoltre veniva messo in evidenza che, non di rado, l'architetto dei

---

<sup>309</sup> *Ibidem*.

<sup>310</sup> R. PANE, *La tutela del nulla. Contro la Soprintendenza: critiche e proposte. La tutela dei beni culturali*, in «CASABELLA», n. 350-351, luglio-agosto 1970, p. 35.

<sup>311</sup> *Ibidem*.

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 36.

monumenti, si sarebbe sentito responsabile dei restauri che avrebbero solo contribuito a peggiorare lo stato di consistenza di un monumento storico, sentendosi «*investito dal crisma dello Stato onnipotente, sebbene da esso mal compensato*»<sup>313</sup>.

La critica di Pane si riferì anche alla distribuzione delle risorse finanziarie in rapporto alle reali e più urgenti esigenze, obiettivamente riconosciute ed elencate e «*non in funzione delle fortuite pressioni esercitate dalle clientele politiche e dal prestigio delle autorità ecclesiastiche*»<sup>314</sup>.

La discussione sull'attività dei soprintendenti ai quali era demandato il compito di giudicare le opere e le circostanze per le quali si riteneva indispensabile una elevata capacità di giudizio critico condusse Roberto Pane a dichiarare che dei soprintendenti conosceva che non avevano mai scritto una pagina nella intenzione di pubblicarla e che, erano comunque autorizzati a giudicare «*opere e circostanze per le quali dovrebbe essere indispensabile una elevata capacità di giudizio critico e cioè un'attitudine che non può essere implicitamente acquisita nell'esercizio del lavoro d'ufficio*»<sup>315</sup>. In passato questa capacità critica era affidata agli stessi progettisti che, il più delle volte si lasciavano coinvolgere, invece, più dalla capacità creativa.

---

<sup>313</sup> *Ibidem*

<sup>314</sup> *Ibidem*

<sup>315</sup> R. PANE, *La tutela del nulla. Contro la Soprintendenza: critiche e proposte. La tutela dei beni culturali*, cit., p. 36.



### APPENDICE CAPITOLO 3

Breve storia della rivista Casabella.

La rivista con il nome «La Casa bella» (Fig. 222) venne pubblicata per la prima volta nel gennaio 1928; il primo direttore Guido Marangoni, dal gennaio 1930 fu sostituito da Arrigo Bonfiglioli. Nel 1933 la direzione passò all'architetto Giuseppe Pagano, già collaboratore della rivista, il quale modificò il titolo in «Casabella». Il cambio di direzione coincise con l'acquisto della testata da parte dell'Editoriale Domus<sup>316</sup> (Fig. 223). Nel 1935 Edoardo Persico, affiancò Pagano come coodirettore, anche se la loro collaborazione durò poco, a causa della scomparsa di Persico avvenuta l'anno successivo. Nel 1938, al titolo «Casabella» venne aggiunta la parola «Costruzioni»; nel 1940, i termini furono invertiti e il titolo fu modificato in «Costruzioni-Casabella». Nel dicembre 1943 la rivista fu sospesa dal Ministero della Cultura Popolare; due anni dopo, l'editore Gianni Mazzocchi, che nel 1929 aveva fondato l'Editoriale Domus, riorganizzò la rivista «Costruzioni-Casabella» affidando la direzione a Franco Albini e a Giancarlo Palanti. Era il 1946 quando furono pubblicati tre numeri di «Costruzioni», tra i quali il triplo numero dedicato a Giuseppe Pagano (n. 195-198). Tra il 1947 e il 1953 le pubblicazioni furono nuovamente sospese per poi essere riprese, con cadenza quasi bimestrale, nel gennaio 1954: la rivista cambiò nuovamente nome uscendo con il titolo «Casabella-Continuità». La direzione fu assegnata a Ernesto Nathan Rogers che dal 1959 riuscì a dare alla rivista una uscita con cadenza mensile. Rogers, mantenne la direzione fino al gennaio 1965. Dall'agosto 1965 e fino al maggio 1970, la direzione venne affidata a Gian Antonio Bernasconi, mentre il titolo della rivista tornò ad essere «Casabella». Dalla metà del 1970 sino a marzo 1976, fu diretta da Alessandro Mendini, che venne sostituito, da aprile a dicembre dello stesso anno, da Bruno Alfieri. Nel 1971 l'Editoriale Domus cedette la testata. Dal gennaio 1977 la rivista venne pubblicata dal Gruppo Editoriale Electa e la sua direzione fu affidata, fino al dicembre 1981, a Tomás Maldonado. Da marzo 1982 a febbraio 1996 Vittorio Gregotti diresse la rivista mentre il Gruppo Editoriale Electa venne assorbito dalla casa editrice Mondadori. Da marzo 1996 Francesco Dal Co è il direttore di «Casabella», che dall'aprile 2002 è pubblicata da Arnoldo Mondadori Editore<sup>317</sup>.

---

<sup>316</sup> Nel 1928 nasce a Milano Domus, rivista di "architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna" diretta da Gio Ponti e edita dalla Accademia Domus. Nel 1929 Gianni Mazzocchi, insieme con Gio Ponti, decise di rilevare la testata Domus, allora in un momento di sofferenza, e fondò a Milano la casa editrice Editoriale Domus.

<sup>317</sup> AA.VV., *La storia di Casabella. 1928/2008*, in «Casabella», n. 762, dicembre 2007-gennaio 2008, p. 166.





## IMMAGINI – CAPITOLO 3

### Il dibattito sulle riviste di architettura

---



*Fig. 219 – Il prospetto della Stazione Termini in occasione dell'arrivo di Hitler a Roma (maggio 1938).*

AA.VV., C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini*, op. cit., p. 6.

---



*Fig. 220 – L'aggere serviano nella parte inferiore della nuova stazione*

Foto dell'autore – Febbraio 2011.



*Fig. 221 – Municipio di Säämätsalo – Alvar Aalto – 1949.*

Fonte Internet:  
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:SäämätsaloTownHall4.jpg>

---

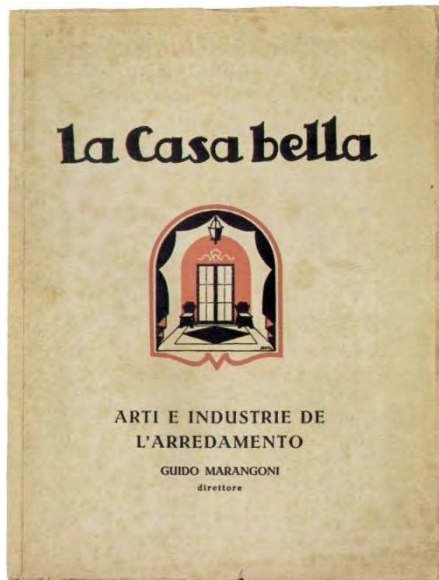


Fig. 222 – «La Casa bella» del 1928 - Copertina del primo numero di Casabella.

Tratto da , *La storia di Casabella. 1928/2008*, in « Casabella », n. 762, dicembre 2007-gennaio 2008, p. 166.

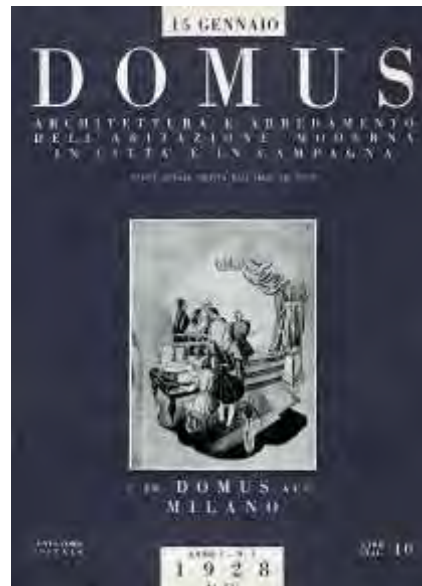


Fig. 223 – *Domus* n. 10 del 1928 – Copertina di “*Domus: architettura e arredamento dell’abitazione moderna in città e in campagna*”.

Disponibile all’indirizzo internet:  
<http://architetturaImagazines.blogspot.it>. Marzo 2013

## CAPITOLO 4

### LE NUOVE TECNOLOGIE: MEZZI O FINI DELL'ESPRESSIONE ARCHITETTONICA?

*“Stiamo vivendo una trasformazione dei concetti-pilota che guidano gli obiettivi del nostro ordinare, costruire, creare in generale...Le figure-pilota che sono alla base delle nostre forme non vengono più tratte dal mondo della geometria, bensì da quello delle formazioni organiche...Noi vogliamo indagare le cose e far loro dispiegare la propria forma...Le figure geometriche non sono forme o configurazioni originarie; sono astrazioni, strutturazioni obbedienti a leggi...Imporre una figura geometrica alle cose significa: farle tutte uguali; significa: meccanizzarle...meccanizzare la loro vita – la nostra vita – cioè ucciderle...L’espressione delle cose sia identica alle cose stesse”*

Hugo Häring  
318

#### 4.1. LE NUOVE TECNOLOGIE E LA PREESISTENZA.

##### 4.1.1. Impiego di nuove tecnologie: la nuova immagine architettonica della preesistenza trasformata.

Uno degli aspetti importanti del tema trattato in questa ricerca è l’incidenza, sulle trasformazioni della preesistenza, dell’impiego delle nuove tecnologie, delle nuove tecniche costruttive e dei nuovi materiali utilizzati nella realizzazione dell’architettura contemporanea e in particolar modo nella realizzazione dei nuovi interventi sull’antico a partire dal secondo dopoguerra.

Il Movimento Moderno doveva confrontarsi, con urgenza, con il problema della ricerca di una propria identità architettonica e, in particolare, con la consistenza fisica, la storia, l’immagine e la consolidata architettura del passato. Come è stato accennato precedentemente, si considerò che esso, dopo esser stato sul punto di confondere la tecnica con l’espressione artistica, cercò di “*storicizzare i mezzi pratici*”. L’invito fu di non commettere, al contrario, l’errore di invertire il processo con l’identificare i mezzi tecnici, usati nel passato (e ancora validi), con le forme del passato che risultavano, e risultano, sicuramente inadeguate alle più recenti rappresentazioni. Si osservò al

---

<sup>318</sup> B. ZEVI, *Storia dell’architettura moderna. Da Frank Lloyd Wright a Frank O. Gehry: l’itinerario organico*, 1° ed. Einaudi 1973, ed. Einaudi, Torino 2004, Voll. II, p. 345.

contempo, però, che anche se la tecnica costituiva uno strumento nelle mani dell'artista, essa rappresentava, comunque, anche l'acquisizione culturale di un dato tempo e di una data società e che quindi avrebbe già portato con sé alcune indicazioni di un lessico comune. Era frequente il riconoscimento che il valore dell'architettura non era da trovare nella tecnica e nei nuovi materiali intesi come fini ma intesi come strumenti, attraverso i quali la vera architettura si rivelava. Tuttavia fu riconosciuto anche che, tra i progettisti non vi era la consapevolezza che l'architettura «*non può che cercare nell'ambito delle risultanze più avanzate della industria e della tecnica i mezzi per esprimere se stessa in un linguaggio che se ne assicuri l'aderenza alle istanze attuali*»<sup>319</sup>. Secondo Roberto Pane, troppo spesso vi era la “*fatalistica sottomissione*” ai nuovi mezzi e ai nuovi schemi della società contemporanea, quando invece si sarebbe dovuta auspicare la “*sottomissione degli strumenti stessi al destino che noi intendiamo di scegliere*”. L'equivoco che si creò con il funzionalismo, inteso in termini letterali, condusse a ritenere, in maniera superficiale, che ad “*una maggiore ricchezza di mezzi*” sarebbe seguita implicitamente “*una maggiore ricchezza di significati*”; era luogo comune, già evidenziato anni prima, riconoscere che la presenza di una logica costruttiva avrebbe condotto a qualsiasi forma fantastica dell'architettura.

Nelle mutazioni della tecnica costruttiva Cederna, invece, riconosceva, più per un motivo quantitativo che qualitativo, una «*rottura definitiva tra antico e moderno*»<sup>320</sup>. Tale posizione fu contestata da Tintori considerando che, se si fosse riconosciuta alla tecnologia moderna la facoltà di creare le nuove immagini della città, in un “*rapporto di causa effetto*”, si sarebbe dovuta ammettere l'esistenza di una frattura e che la contraddizione con la cultura passata sarebbe stata insuperabile. Se il fatto creativo non fosse stato risolto in una “*equazione di membri tecnici*”, se si fosse ammesso che l'immagine diventava forma soltanto quando si inseriva in un più vasto processo, allora “*il motivo della conservazione cadrebbe*”.

«*La tecnica non crea i valori di una società, ma li serve e materializza*»<sup>321</sup>; così precisava Pierre Francastel<sup>322</sup>. Nel dibattito storico tra arte e scienza, dove l'idea della scienza era legata ad una nozione di progresso, mentre l'arte era legata alla natura ciclica degli eventi, Francastel considerava che «*il nocciolo del problema è sapere se l'arte è realmente un metodo di conoscenza raffinato, che non può sporcarsi a contatto con la*

---

<sup>319</sup> M. MICCINESI, *Tecnologia e linguaggio*, in «CASABELLA», n. 368/369, agosto-settembre 1972, p. 107.

<sup>320</sup> S. TINTORI, *Fare e disfare*, cit., pp. 33-35

<sup>321</sup> P. FRANCASTEL, *Art et technique aux XIXe et XXe siècle*, Gonthier, Paris, 1956, p. 326.

<sup>322</sup> Pierre Francastel (Parigi 1900 - ivi1970). Storico e critico d'arte francese. Direttore di studi presso l'École pratique des Hautes Études a Parigi, vi insegnò sociologia dell'arte. Per Francastel l'espressione artistica si evolve e si trasforma in correlazione con l'evoluzione generale della società, poiché l'opera d'arte possiede soltanto una "autonomia interna" e non una "autonomia esterna".

*materia, e se esiste davvero un'opposizione di natura fra l'arte e i prodotti dell'attività umana quando queste attività si sviluppano attraverso le macchine»*<sup>323</sup>. L'invito era a studiare con maggiore obiettività e con maggiore profondità il destino intimo dell'oggetto nella civiltà del XIX secolo.

Sembra quasi che la materia e l'arte, nel XIX e nel XX secolo, si combinassero in maniera tanto complessa da far confondere le idee sul dove termina l'una e dove ha inizio l'altra. Intendendo invece l'arte come “*funzione*” permanente dell'uomo, Francastel analizzò anche il suo variare, al valore della “*tecnica*”, valore sempre presente nell'espressione dell'arte.

Il problema della riproducibilità tecnica nel campo dell'architettura e l'utilizzo del progresso tecnologico, divenne un tema che si confrontava anche con l'industrializzazione dell'edilizia. Certo non affronteremo, in questa sede, la tematica della riproduzione dell'architettura con mezzi prefabbricati, spesso riscontrata nelle pubblicazioni consultate. Il fine dell'edilizia industrializzata, in fondo, era quello di poter «*ridurre i costi di produzione, abbandonando i metodi tradizionali per i nuovi sistemi industrializzati*»<sup>324</sup>. Si cercherà di comprendere il senso della riproducibilità tecnica, partendo anche dalle considerazioni di W. Benjamin sulla riproducibilità dell'opera d'arte. L'autore considerò che, per quanto tale riproducibilità possa essere altamente perfezionata, sarà comunque priva di un elemento: «*l'hic et nunc dell'opera d'arte-la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova*». *L'hic et nunc*, secondo W. Benjamin costituisce il concetto di autenticità dell'originale, inteso come «*la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine*» della cosa autentica, «*può venir tramandata, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica*»<sup>325</sup>.

La riproducibilità tecnica, avrebbe generato una grande confusione in quello che prima era un approccio culturale dell'architetto all'opera architettonica, rispetto a quello che poi è diventato l'approccio tecnico e tecnologico. Le parole tecnica e tecnologia, spesso vengono utilizzate come termini equivalenti, «*salvo un sapore di maggiore modernità del secondo rispetto al primo termine*». Secondo Vittorio Gregotti, «*tecnologia definisce lo studio dell'insieme dei procedimenti tecnici (piuttosto che la pratica materiale delle tecniche) e dei loro rapporti con le scienze*»<sup>326</sup>

---

<sup>323</sup> J. RYKWERT, *L'architettura e le altre arti. Lo sguardo dell'altro*, in M. A. CRIPPA, *Architettura del XX secolo*, Jaca Book, 1993, p. 71.

<sup>324</sup> G. M. OLIVIERI, *Industrializzazione dell'edilizia*, in «CASABELLA», n. 297, settembre 1965, p. 58

<sup>325</sup> W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, 1966, pp. 22-23.

<sup>326</sup> *Ibidem*.

La condizione di smarrimento in cui versava il problema progettuale, fu dibattuto anche secondo questi aspetti, anche se fu riconosciuto che «*il problema era di natura etica oltre che tecnica*»<sup>327</sup>. In termini tecnici ci si pose la domanda se il problema andava ricondotto a quello della definizione di una chiara priorità degli interventi. Il problema della progettazione, della creazione architettonica, presentava uno degli argomenti più difficili ma anche più affascinanti e cioè quello della genesi delle forme e del “*rapporto forma-contenuto*”; anche se vi fu il riconoscimento che il linguaggio contemporaneo è in crisi.

«*La congestione spaziale di cui soffriamo ogni giorno*», secondo R. Pane, «*non è la conseguenza del sussistere delle forme del passato ma quella della superattività del presente*»<sup>328</sup>. L'incremento della meccanica era considerata la promessa del futuro volto alla produzione delle macchine, dell'acciaio e del cemento “*quale che possa essere la conseguente sorte degli uomini*”.

In queste parole è evidente il riconoscimento del rapporto tra la produzione meccanica e gli aspetti umani dell'architettura che si cercò comunque di avvicinare alla preesistenza piuttosto che all'aumento della produttività edilizia del presente.

Era evidente che la tecnica da sola non avrebbe potuto dare e non può dare “*spirito e vita*” a vere e proprie espressioni artistiche e che queste non potrebbero prendere corpo senza una tecnica realizzatrice. L'essenza del problema architettonico oggi non è la ricerca di quelli che venivano considerati “*impossibili collegamenti con il passato*”, ma il pieno sfruttamento, con animo libero, delle possibilità costruttive che il progresso tecnico metteva e mette a disposizione. Intorno alla metà degli anni Sessanta, si considerò che «*la maggior libertà di invenzioni così raggiunte, la maggiore efficienza statica dei nuovi materiali, ed infine la novità di un gran numero di temi costruttivi, senza precedenti nella storia dell'umanità (stazioni ferroviarie, marittime, aeree, grandi officine, centrali elettriche, autostrade e grandi ponti richiesti dal traffico veloce) hanno così profondamente modificato il costruire di oggi, da rendere non solo illogico ma praticamente impossibile qualsiasi stanziale riferimento alle opere del passato*»<sup>329</sup>. P. L. Nervi riteneva che è necessario “*dare un'anima e un'espressività estetica*” alle nuove tecniche edilizie; per raggiungere questo obiettivo, era indispensabile che l'architetto, creatore dell'opera, avesse una completa padronanza della tecnica stessa e ne conosca le possibilità e i limiti. La conoscenza, la capacità e la padronanza di utilizzare i mezzi della tecnica stessa, avrebbe potuto dar vita ad organismi architettonici con un propria anima.

---

<sup>327</sup> G. A. BERNASCONI, *Il futuro della progettazione*, in «CASABELLA», n. 325, ottobre 1968, p. 65

<sup>328</sup> R. PANE, *Realtà ed evasione nella cultura architettonica ed urbanistica*, in «CASABELLA», n. 325, ottobre 1968, p. 67

<sup>329</sup> P. L. NERVI, *Espressione architettonica e tecnica costruttiva*, in «CASABELLA», n. 300, dicembre 1965, p. 67

L'invito era rivolto alle nuove generazioni che avrebbero dovuto impadronirsi delle parole, della grammatica della sintassi per poter esprimere la nuova architettura. Molte difficoltà del momento architettonico in corso, derivavano dal fatto che «*la rapidità del progresso tecnico ha di troppo sopravanzato la inevitabile lentezza dello sviluppo della preparazione tecnica dei progettisti*»<sup>330</sup>.

Se è vero che, come afferma Nervi, la nuova architettura nasce dalla capacità dei giovani di impadronirsi della grammatica e della sintassi delle nuove tecniche, è vero anche che «*tutte le volte che un nuovo materiale o una nuova tecnica costruttiva sono apparsi nella storia dell'architettura, non si ebbe mai una parallela coscienza formale linguistica*»<sup>331</sup>.

L'impiego di nuovi materiali e l'introduzione di nuove tecniche sono sempre state accompagnate dal permanere del gusto precedente, creando quella difficoltà di utilizzo e di accettazione del nuovo rispetto al passato. Il tempo, sarebbe da considerare l'unico elemento con il quale un principio può divenire il punto di partenza per realizzare una organizzazione coerente e di un nuovo linguaggio. Il peso delle tradizioni storiche e culturali è ovunque notevole; altrettanto forte fu l'impulso vitale e la spinta verso il nuovo, sempre vivissima ed attuale. Il dualismo tra la tradizione storica ed il progresso rappresentano la forza della civiltà occidentale europea, ma anche la debolezza qualora si avvantaggia la statica adorazione del passato o anche il volerlo ignorare.

Nell'opera architettonica «*il materiale è elemento essenziale del linguaggio, ed è esso stesso linguaggio in quanto luogo geometrico della forma, del volume e dello spazio*»<sup>332</sup>.

Purtroppo, in questa ultima affermazione si mise in risalto come le qualità architettonica era ancora legata ad aspetti formali, geometrici e dimensionali; manca l'aspetto culturale e di riflessione su dove si dirige, ad esempio, l'architettura contemporanea.

Ai materiali tradizionali, con i quali evidentemente l'approccio progettuale non si basava solo sugli aspetti formali e dimensionali, non si poté attribuire un contributo alla soluzione del problema della prefabbricazione edilizia; diversamente, accadde con l'impiego dell'acciaio, ad esempio, che invece, consentì, quale prodotto della moderna siderurgia, lo sviluppo dei “*componenti edilizi*” nella produzione in serie.

---

<sup>330</sup> *Ibidem*

<sup>331</sup> M. MICCINESI, *Tecnologia e linguaggio*, cit., p. 106.

<sup>332</sup> *Ibidem*

#### **4.1.2. L'acciaio e i nuovi materiali: il rapporto tra tecnica ed espressione artistica.**

L'evoluzione del linguaggio architettonico che impiegava nuovi apporti tecnici spesso provenienti da altri campi istituzionalmente estranei, superava il loro iniziale destino tecnico per far parte dell'architettura. Un esempio è la vicenda dell'acciaio e delle nuove tecnologie ad esso legate che, dimostrarono la possibilità di qualificare, a livello estetico, tecnologie che erano nate per risolvere problemi costruttivi esterni al campo riconosciuto dell'architettura.

A seguito delle realizzazioni ottocentesche, in cui le strutture metalliche avevano trovato ampia affermazione nei grandi edifici delle esposizioni universali, i progettisti approfittarono per “*contrabbandare*” un linguaggio nuovo dal punto di vista formale, tentando di imporlo alla tradizione accademica, promuovendo anche l'esaltazione del progresso e degli “*exploits tecnologici e strutturali*”. Ciò condusse a considerare l'impiego degli elementi base, realizzati con i nuovi materiali, come l'affermazione di “*un nuovo linguaggio*”, di una nuova idea della forma, sia per quanto riguarda il significato fisico che per la dimensione spaziale. Fu associato all'impiego di queste nuove strutture metalliche, da parte dell'architettura contemporanea, un'importanza essenziale sia per motivi di convenienza e di opportunità tecnico economica sia per risultati espressivi.

L'acciaio si presentava come il materiale più adatto per ottenere quei profilati che avrebbero permesso l'utilizzo di diverse dimensioni, che si sarebbero facilmente adattate alle richieste del calcolo strutturale, ampliando la gamma di possibilità nei riguardi dei “*risultati architettonici*”. Certamente, con i vantaggi strutturali derivanti dall'impiego dello stesso acciaio, si sarebbe ulteriormente complicata la comprensione di quegli aspetti, tanto discussi nei dibattiti culturali, tra una modernità architettonica ampiamente variegata, viste le ampie possibilità progettuali che il nuovo materiale permetteva e gli aspetti culturali del fare architettura. Aspetti culturali non legati al materiale con cui si voleva realizzare il “*nuovo*” linguaggio architettonico ma, basati sulla ricerca di un'architettura colta e professionale, che avrebbe voluto realizzare una “*originalità e unicità*” dell'opera architettonica contemporanea durevole e solida in tutti i suoi aspetti.

Negli esempi analizzati, in particolare, si è visto come i materiali adottati erano scelti sia per dare un'immagine nuova alla contemporaneità dei nuovi interventi, sia perché venivano impiegati dei nuovi materiali e delle nuove tecniche offerte dal mercato contemporaneo ormai industrializzato.



Il progetto vincitore della Testata della Stazione di Roma Termini, in particolare, potrebbe essere visto come un esempio in cui fu applicata una combinazione, di materiali tradizionali e di materiali contemporanei e innovativi. Furono impiegati, infatti, materiali diversi, dal “*travertino classico romano*”, ai graniti di Solberga e di Baveno (rosa pallido, grigio e bianco), al marmo di Carrara per i pavimenti, che vennero realizzati anche con tessere in grès ceramico; il ferro per le finestre e il legno per i dispositivi da controparete. I serramenti al piano terra che, furono eseguiti con anticorodal e struttura portante interna di ferro, costituirono, per le loro dimensioni e per il notevole sviluppo, elemento che suscitò particolare interesse in quegli anni. Oltre ad essere una delle più estese applicazioni dell’anticorodal in Italia, imprimevano una fisionomia caratteristica degli ambienti, “*accoppiandosi mirabilmente alle lastre di cristallo*”. Furono utilizzati anche travertino di S. Quiricio d’Orcia e marmi ornamentali di vari colori; tessere di vetro bianco applicate su sottofondo costituito da malta di cemento.

Anche nella conformazione della galleria, la sagoma della copertura, ispirata all’andamento dei resti dell’ *aggere serviana*, fu realizzata con le “*sue audaci travature curvilinee*” in cemento armato, impiegando esclusivamente cemento ad alta resistenza; i telai multipli sovrapposti con interassi di 8 metri e luce di circa 10 metri, fra loro collegati longitudinalmente, furono sorretti dall’incastellatura accuratamente studiata, per far fronte alla sagoma e al complesso degli impianti nell’interno dei pilastri. La forma della copertura, con le travi curvilinee sbalzanti per circa venti metri, costituì motivo originale e caratteristico di ciò che fu già allora definito “*monumento architettonico*”<sup>333</sup>.

E’ interessante sottolineare il riferimento “*in altezza*” alla preesistenza serviana come riscontro del valore della preesistenza non solo in pianta ma anche in alzato; non interpretando questo legame come un vincolo ma, piuttosto, come un riferimento del nuovo all’antico, è possibile leggere la volontà di far dialogare le due entità architettoniche di epoche molto distanti tra loro.

Al di sopra di questo corpo si distribuiva la struttura di copertura e le vetrate dell’atrio. Oltre l’*aggere*, sul lato sinistro del nuovo fronte, il gruppo di ristoranti aveva una facciata sviluppata sulla base di un ritmo verticale di paraste, avente l’obiettivo di interrompere la pronunciata e quasi esasperata orizzontalità della facciata nel suo complesso, rotta solo dalla presenza dei ruderi.

---

<sup>333</sup> C.I.F.I., *Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini*, cit., pp. 62-63

Il corpo uffici previsto sarebbe stato realizzato con una struttura in cemento armato, mentre i pannelli di chiusura tra i pilastri in cemento armato sarebbero stati realizzati in muratura di pietrame listata. Il retro-prospetto verso i binari sarebbe stato intonacato mentre tutto il resto del fabbricato venne rivestito con lo stesso travertino di S. Quirico d'Orcia, già in gran parte approvvigionato. Si sarebbe usufruito anche di altro materiale già approvvigionato, come il marmo bianco di Carrara, il granito grigio, il porfido violaceo di Predazzo.

Diversamente dalla Testata della Stazione di Roma Termini, "LA RINASCENTE" di Franco Albini e Franca Helg, fu considerata un'opera in cui si volle imprimere un "gusto di forte radice tecnologica". Ludovico Quaroni nel 1969, riconobbe che «*La Rinascente di Albini è l'unico grosso tentativo fatto a Roma di inserire un monumento moderno tra le esigenze tecnologico-commerciali dell'interno e l'ambiente esterno*»<sup>334</sup>.

In questo intervento la forzatura del contrasto di materie non appariva del tutto persuasiva. Le pareti di tamponamento e la parte dell'edificio in cemento armato e in muratura, furono rivestite con lastre di travertino ad andamento verticale. Fu evidenziato l'approccio intellettualistico di contaminare la durezza perentoria del metallo, con la ricchezza di movimento della parete e la dolcezza del colore trasparente.

Come si accennava nel terzo capitolo, il mondo contemporaneo riconosceva l'equivoco derivante dall'impiego dei nuovi materiali e delle nuove tecniche a volte interpretate come "mezzì" a volte come "fini". Tale equivoco si sarebbe dovuto superare per evitare che la nuova società si identificasse con il progresso della scienza e della tecnica.

Mies Van der Rohe, a tal proposito, nel 1950 affermava<sup>335</sup>: «*La tecnica è basata sul passato. Domina il presente e tende verso il futuro*». E ancora si domandava: «*Ma solo dove, lasciata a se stessa, come nelle strutture gigantesche della architettura, rivela la sua vera natura...è ancora tecnica oppure è architettura?...alcuni sono convinti che l'architettura passerà di moda e sarà sostituita dalla tecnica. Tale convinzione non ha alla base un ragionamento sano. Succede l'opposto. Ogniqualevolta il suo reale compimento, trascende in architettura*»<sup>336</sup>. Ma quale sarebbe stato il linguaggio proprio da attribuire ad una struttura metallica che risultava, ad esempio, dalla adozione dei componenti prefabbricati? E. N. Rogers affermò che l'acciaio, in campo architettonico, aveva una "sua espressione costante" rispondente ad un carattere di classicità. Tale dichiarazione, che sembrava azzardata per l'associazione tra un mezzo tecnico-

---

<sup>334</sup> V. GREGOTTI, *Architettura, tecnica, finalità*, ed. Laterza Bari 2002, p. 13

<sup>335</sup> Discorso tenuto da Mies van der Rohe all'Illinois Institute of Technology, nel 1950.

<sup>336</sup> M. MICCINESI, *Tecnologia e linguaggio*, cit., p. 107.

costruttivo ed un “*movimento dello spirito umano*” complesso, così come era la classicità, fu ritenuta opportuna e valida se associata ad opere importanti dell’architettura contemporanea (quelle che in particolare facevano uso di componenti edilizi nel modo più razionale). Purtroppo la ridotta e sintetica affermazione, priva di esempi concreti, lascia margini di interpretazione a quanto espresso. Questi accenni, potevano invitare all’impiego dei materiali contemporanei intesi come espressione di movimenti consolidati del passato, interpretati in chiave moderna. Il punto, comunque, era chi e come interpretava l’approccio culturale all’architettura del passato in chiave moderna e se vi era alle spalle una vera e propria consapevolezza e riflessione sul significato colto del progetto realizzato con strumenti nuovi: i materiali e le tecniche contemporanee. L’architettura in acciaio modificò profondamente le risultanze estetiche, anche in conseguenza della adozione di strutture rivoluzionarie, rispetto a quelle tradizionali.



## CAPITOLO 5

### ALCUNI ESEMPI A CONFRONTO: IL CASO DI LISBONA

#### 5.1. LISBONA: ALCUNE TRASFORMAZIONI A SCALA URBANA

##### Premessa

I lunghi anni di dittatura di António de Oliveira Salazar (1932-1968) segnarono uno dei periodi più bui per la vita sociale, culturale ed economica nella storia del Portogallo. Sotto il regime salazarista, che il Portogallo ha subito fino al 1974, anno della “*Rivoluzione dei Garofani*” (25 aprile 1974, il paese si è mantenuto essenzialmente povero, rurale, analfabeta e politicamente ed economicamente isolato. L’assenza di democrazia, l’*Estado Providência* (lo stato assistenziale), la guerra nelle colonie africane, il disavanzo di ammodernamento dettato dall’isolazionismo politico internazionale, hanno comportato un ritardo ancora parzialmente da recuperare, nonostante l’impulso dato dall’adesione del Portogallo alla Comunità Europea nel 1986. A causa di questi ritardati sviluppi accumulati nei decenni precedenti, il Portogallo si è sviluppato in un ambiente generale di forte deficit infrastrutturale in termini di mobilità, attrezzature pubbliche, ecc. A parte i piani delle maggiori città risalenti agli anni Quaranta ed uno slancio di grandi opere pubbliche durante la prima metà degli anni Sessanta del 1900, il Portogallo giunge agli inizi degli anni Novanta con un sistema urbano squilibrato. Gli ingenti finanziamenti della Comunità Europea, giunti proprio agli inizi degli anni Novanta producono una grande spinta allo sviluppo dei nuovi “*materiali urbani*”: infrastrutture per la mobilità viaria, nuove attrezzature di interesse collettivo (università, scuole, ospedali, strutture culturali e sportive, ecc.). Si cerca di contrastare quelle situazioni di degrado sociale e urbano attraverso la creazione di programmi di rigenerazione e di valorizzazione ambientale. In questo contesto, il principale motore delle politiche urbane è lo Stato che interviene direttamente o attraverso la contrattazione con i comuni, riducendo al contempo il ruolo delle società pubblico-private nel nuovo panorama di sviluppo del paese.

In questo scenario di crescita assume importanza rilevante la realizzazione dell’Expo del 1998 nella città di Lisbona; esso rappresenta il primo grande progetto urbano in Portogallo, sulla scia degli interventi già realizzati in altri paesi europei, che inaugura una pratica di interventi urbani giustificati dalla realizzazione di grandi eventi. Il tutto, divenne operativo con la dotazione di regolamenti, finanziamenti e istituzioni di gestione

propria. L'Expo '98, (Fig. 224) in termini urbanistici, ha contribuito a modernizzare, riqualificare una parte significativa della città, ricomponendone le aree periferiche e accelerando la realizzazione dei grandi sistemi viari e di comunicazione, con l'obiettivo di riequilibrare urbanisticamente la città, rilanciando un progetto strutturato sullo spazio collettivo e sul rapporto città-fiume con il riordino del fronte portuario e fluviale.

Il progetto urbano Expo '98, che va sotto il nome di "*Parque das Nações*" (Parco delle Nazioni), ha raggiunto una spesa diretta (coordinata dalla società Parque Expo) di circa 2.500 milioni di euro ed ha occupato un avveniristico complesso di sessanta ettari lungo la costa del fiume Tejo (Fig. 225). L'opportunità di questo evento ha giustificato un ampio consenso nazionale, producendo un forte investimento in un'area fluviale molto degradata. La necessità di infrastrutture, il disinquinamento del Rio Trancão e dei suoli occupati in precedenza da una discarica e da terreni industriali abbandonati; la costruzione di una stazione di trattamento dei residui urbani; la costruzione di un nuovo attraversamento del fiume Tejo e gli accessi viari; l'ampliamento della linea metropolitana; la nuova stazione ferroviaria intermodale; ecc., ha comportato un'importante plusvalenza per questo settore dell'area metropolitana di Lisbona.

Gli sviluppi sinteticamente descritti del Portogallo e in particolare della città di Lisbona, mettono in evidenza quanto le necessità di adeguamento della città alle nuove esigenze, sociali, economiche, di sviluppo in generale, producano una inevitabile trasformazione della città stessa nella sua configurazione a scala urbanistica, ma soprattutto urbana tanto da incidere, conseguentemente, sull'immagine complessiva della nuova città.

### **5.1.1. La questione dei centri storici in Portogallo**

Negli ultimi trent'anni, il Portogallo ha visto riconfigurare ampiamente la propria trama urbanistica. Il paese, da una tradizione essenzialmente agricola, basata sulla dualità delle principali città, Porto e Lisbona, è passato ad una maglia di occupazione indifferenziata dove, appena è possibile, sono stati registrati alcuni momenti chiari di ordine. I modelli di sviluppo a scala territoriale oggi riscontrabili, offrono logiche di formazione distinte da quelle che furono, per tradizione, quelle che originariamente diedero vita al tessuto urbano. Nell'insieme questi modelli si sviluppano sopra strutture differenti e già consolidate dando vita a conflitti e vuoti generando un tessuto ogni volta più instabile, complesso e variato, le cui forme diversificate arrivano al punto di chiamare in causa il vero significato della città.

Si accelera lo sviluppo immobiliare, privo di strumenti programmatici, che produce un carattere predatorio della costruzione in relazione al territorio e offre un panorama di insiemi tracciato nel mancato controllo ambientale e nel caos urbanistico. Il mancato controllo ha aperto alcuni aspetti positivi, essenzialmente evidenti nel progresso sociale ed economico e paradossalmente subordinati a questi squilibri e al declassamento della occupazione dell'ambiente medio. Prima dello scenario della catastrofe immobiliare la reazione pubblica tendeva a essere frammentaria, rifiutando il "nuovo" e concedendo a priori che qualunque tessuto antico e consolidato sia "bellissimo" e che qualunque progetto contemporaneo sia "orribile". La difesa e la preoccupazione relativa ai centri storici (Fig. 226 e Fig. 227), per esempio, si configurano come una specie di ipocrisia: come se nei centri tradizionali esistesse una grande qualità che l'architettura contemporanea ha distrutto, mentre il resto viene considerato un mondo a parte in cui si può costruire senza problemi. È in questo contesto che si forma la sensazione che sia necessaria una reazione attiva per generare pratiche di qualificazione dei luoghi e delle condizioni dell'edificio nella città, intesa ora in un vasto piano territoriale. Da qui il tema del "centro" assume un valore strategico in quanto «possibilità di instaurazione di un sentito derivato dalla costanza del suo peso simbolico e accentratore, e conquistando lo spazio di interazione con una nuova scala territoriale»<sup>337</sup> caratterizzata dal nonsense di vaste aree tessute tra le maglie infrastrutturali. Queste ipotesi di trasformazione positiva sono sorte in iniziative di differenti caratteri e secondo differenti modi di attuazione: la costruzione di nuove infrastrutture, il consolidamento di centri antichi, il *ridisegno* di spazi pubblici, l'edificazione *ex-novo* di grandi costruzioni, la ri-urbanizzazione di antiche aree industriali, ecc..

Un importante esempio sul dibattito tra il nuovo e l'atteggiamento conservatore, è dato dall'intervento del Piano di Ricostruzione del Chiado a Lisbona (Fig. 228 e Fig. 229), dopo il tragico incendio del 1989 (Fig. 230 e Fi. 231). L'adozione di una strategia essenzialmente conservatrice, volontariamente discreta e sottile, nei principi generali, non provocò soltanto spavento nei difensori della "novità" e nella trasformazione della zona colpita dal sinistro per essere una situazione ovvia. Il Piano del Chiado concepito da Álvaro Siza Vieira (Fig. 232) attraverso la manutenzione generale della struttura e dall'immagine dell'insieme, anticipava l'inserimento di nuove funzioni (la stazione della metropolitana) e suggeriva il cambiamento dei caratteri privati di alcuni interni del

---

<sup>337</sup> B. PELUCCA, *Progetto e rinnovo urbano nella città contemporanea: il caso del Portogallo*, in «Tesi di Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, Territoriale ed Ambientale» – XVII Ciclo, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, il Prato Editore, Saonara (PD) Marzo 2010, p. 12.

quartiere che passavano ad essere nuovi spazi di circolazione-articolazione urbana. La “*coesistenza pacifica*” tra il tracciato ereditato e il principio della rinnovazione-reinvenzione dell’esistente, a parità di visibilità e di carattere emblematico del progetto, portato a fine in uno scenario post-catastrofe, conferivano a questo piano uno statuto simbolico, nella comprensione delle possibilità latenti nel centro urbano. La “*Riconversione di un Quartiere*” di Gonçalo Byrne<sup>338</sup>, da seguito ad alcune delle ipotesi aperte nel Piano del Chiado, attraverso la ricostruzione integrale di uno dei maggiori blocchi dell’insieme. Il programma dell’edificio, che includeva gli uffici, centro commerciale, parcheggio e abitazione, sovvertiva obbligatoriamente la struttura morfologica originale. La valorizzazione di una circolazione pubblica all’interno del quartiere, articolando le differenti valenze del programma finì per funzionare come “*segnale del nuovo*” e come elemento strutturante, a partire dal quale si definì un nuovo ordine interno, eventualmente più efficace delle antiche facciate, conservate e ricostruite, o meglio, l’opera acquisisce coerenza nel negativo di se stessa e le continuità si esprimono in livelli di complessità che inglobano cambiamenti di scala e di qualità, dell’urbano (interiore/esteriore), meccanizzazione di movimenti (automobile/scale mobili), diversità di linguaggi e di materiali da costruzione, gli altri aspetti che dividono i livelli di lettura e di uso della città, che non si vede configurata nella sua forma ma nella sottigliezza dei suoi contenuti. Anche a Lisbona, a est della città, la realizzazione dell’Esposizione Universale, l’Expo ‘98, di cui abbiamo accennato, ha funzionato come opportunità di ri-urbanizzazione di una vecchia area strutturale che, conclusa la fiera, guadagnò lo statuto di una nuova piattaforma di espansione. L’opportunità fece articolare un insieme colossale di investimenti in strutture e infrastrutture (la nuova traversata del fiume Tejo, la nuova stazione intermodale di trasporti e nuovi equipaggiamenti collettivi etc.), nell’aspettativa di configurare una nuova centralità la cui posizione strategica, nella Area Metropolitana, non appena le conferisse visibilità ma riequilibrasse le dinamiche regionali e il congestionamento (coincidente con il processo di desertificazione) del centro. Qui la proprietà fu concessa a infrastrutture e il progetto del suolo e dello spazio pubblico guidò l’occupazione posteriore all’esposizione garantendo, ipoteticamente, a priori la qualità dell’urbano indipendentemente dalle qualità specifiche da ognuna delle operazioni di costruzione che, durante gli anni, è arrivato a conformare la nuova parte della città. Come eccezione, alcune strutture, l’Oceanario (Fig. 233), il padiglione multiuso, il Naviglio del Portogallo, ecc., si sono mantenute dopo l’esposizione e sono

---

<sup>338</sup> B. PELUCCA, *Progetto e rinnovo urbano nella città contemporanea: il caso del Portogallo*, cit., p. 56.



state riconfigurati i nuovi usi. Di questi edifici, a parità del Padiglione del Portogallo, (con una funzione ancora oggi incerta) il Padiglione della Conoscenza (Fig. 234), progettato da Luís Carrilho da Graça come una nave immobile, assume una posizione di distacco, la cui obiettività e l'impatto della forma permettessero la resistenza dell'edificio alle trasformazioni/evoluzione del suo diretto intorno.

L'atteggiamento consapevole, assunto dal Portogallo, ha cercato di combinare sviluppo e trasformazione pur conservando una propria identità storica.

Costituisce un esempio interessante l'approccio che hanno avuto i propositi di trasformazione della città stessa, se si considera il passaggio (forse obbligato) da una visione molto conservatrice del passato che considerava "orribile" qualsiasi progetto contemporaneo alla rivalutazione del "nuovo" e dell'intervento di trasformazione che proponeva proprio il "centro" della città e il consolidamento di centri antichi il punto partenza delle stesse trasformazioni. Senza indugio la prima determinata visione conservatrice, senza incertezze il ripartire proprio dai centri antichi. Nessun compromesso dunque ma solo un particolare, importante "spirito critico" anche rispetto ai precedenti, chiari, propositi conservativi, per giungere ad un adeguato e coerente sviluppo della città. Il proposito di creare una "coesistenza pacifica" tra il tracciato preesistente e il principio della rinnovazione-reinvenzione dell'esistente, stimola una volontà di equilibrata e controllata trasformazione dell'esistente senza negarne i valori e anche l'immagine giunta a noi. Tuttavia, non rifiuta, né impedisce la possibilità di effettuare alcuni minimi interventi sull'esistente che ne comportano una trasformazione ma anche una integrazione con la contemporaneità. In fondo la storia ci insegna che, l'evoluzione delle città in generale, per quanto abbia comportato perdite (a volte anche importanti) di parti delle città antiche, in verità ha concesso anche di comprendere le novità rispetto al passato che hanno dato luogo a quelle stratificazioni storiche di cui la città stessa ne racconta il palinsesto e ci ha permesso di comprendere che la città non è statica ma è una identità dinamica. Un esempio importante di questi aspetti è proprio l'intervento di Ricostruzione del Chiado, a Lisbona.

### **5.1.2. L'intervento sul quartiere "El Chiado" a Lisbona**

Il 25 agosto del 1988 un grande incendio distrusse, totalmente o in parte, diciotto edifici del centro storico di Lisbona, nella zona del Chiado (Fig. 235), investendo quattro isolati della Baixa Pombalina (Fig. 236 e dimostrando la vulnerabilità della città. La parte della

città distrutta, era costituita da una zona compresa nel piano di ricostruzione intrapreso dal Marquês de Pombal, dopo il terribile terremoto del 1755, che rase al suolo una zona compresa fra la metà e i due terzi della città di Lisbona. Il progetto del marchese prevedeva la definizione di un tracciato urbano, fissando il disegno esaustivo del progetto delle facciate - delle quali fu prevista una combinazione di tre tipi adattabili all'estensione frontale del lotto - e di una "corte tipo" che definiva la profondità dell'isolato rettangolare; il tutto al fine di controllare l'occupazione volumetrica e definire il sistema dei vuoti e dello spazio pubblico, le vie e le piazze insieme ai supporti infrastrutturali comuni.

Il piano del Marquês de Pombal in una sola volta definiva il concetto globale di città come *continuum urbano* attraverso la regola combinatoria delle parti, che permetteva la divisione e quindi la partecipazione degli agenti privati alla sua costruzione.

Le facciate (Fig. 237) costituirono l'elemento importante della città di Pombal, confermata anche dall'enorme mole di disegni ancora esistenti del progetto, in contrasto con l'assoluta assenza di piante all'interno degli edifici. L'"ossatura" della città lasciava indefinito l'utilizzo specifico degli interni e la sua evoluzione nei tempi lunghi, confermando una adattabilità eccellente degli edifici all'evoluzione urbana che ritrovò il suo limite in seguito all'abbandono o alle successive gestioni che avevano constatato il superamento di quel modello di città. La conseguenza fu lo sviluppo delle espansioni residenziali della periferia; infatti, il centro si specializzò, il processo di terziarizzazione provocò una desertificazione ciclica e si accentuò la gerarchizzazione viaria. Il tutto, provocò anche la disattenzione delle amministrazioni municipali e centrali, più interessate agli sviluppi e ai profitti derivanti dalle periferie, con il conseguente declino della zona.

Un'inchiesta successiva all'incendio del 1988, rivelò l'estensione di una notevole quantità di spazi liberi e di passaggi più o meno abusivi fra gli edifici che, insieme alla carenza di norme di sicurezza, contribuì maggiormente al rapido diffondersi dell'incendio. La vulnerabilità della zona, che non può essere dissociata dalle strutture urbane apparentemente solide e durature, costituisce in gran parte la ragione e il motore della inadeguatezza alla trasformazione della città.

L'interpretazione di tale vulnerabilità e il processo progettuale, cioè l'interpretazione rigorosa del passato e la trasformazione veicolata dal progetto, costituiscono l'esemplarità e la contemporaneità del metodo adottato da Álvaro Siza Vieira.

A distanza di otto mesi dal sinistro, fu presentata la prima parte del piano di recupero della zona distrutta (Fig. 238 e Fig. 239) il progetto fu affidato già nel settembre del 1988 all'architetto portoghese Álvaro Siza Vieira; egli contrappose, alla ragione illuminata di Pombal, che mirava ad un sistema di fondazione di una nuova città, un strategia diversa: nel nuovo piano di recupero evita che si generino interferenze e pressioni contro natura e ricerca una considerazione di tutti gli interlocutori e di tutte le discipline. Siza non prevede di fare «un nuovo pezzo di città, ma solo di introdurre correzioni e aggiustamenti che, intervenendo sul processo di degrado, rinforzino il senso di città compiuta»<sup>339</sup>. Il nuovo programma trova l'appoggio di tutti i partiti della Camera municipale e negozia un accordo fra i diversi proprietari per definire le trasformazioni proposte. Il documento proponeva tre obiettivi:

- conservare il sentimento collettivo della città anteriore; rispettare le necessità degli utenti, degli abitanti, dei lavoratori e dei proprietari, mantenendo nell'essenza, la struttura formale della città preesistente nelle volumetrie e nelle facciate della struttura pombalina;
- riequilibrare l'assetto funzionale della città tradizionale; recuperando la componente residenziale, con un indice di occupazione fra il trenta e il quaranta per cento, si integrano funzioni diverse, associando al residenziale le funzioni commerciali, terziarie, attrezzature e servizi;
- in ultimo, il piano prevedeva un miglioramento del disimpegno infrastrutturale; evitando una eccessiva gerarchizzazione viaria e favorendo l'accessibilità, in particolare fra la parte bassa, la Baixa, e il Bairro Alto, la proposta prevedeva la creazione di aree di parcheggio per la popolazione residente e le attività della zona e l'integrazione di un nuovo accesso alla metropolitana. Un nuovo sistema pedonale, avrebbe sfruttato la differenza di quota esistente tra la Baixa e il Bairro Alto, riconferendo al quartiere del Chiado il ruolo di “*cerniera urbana*”.

Altro proposito programmatico era la creazione delle condizioni di viabilità, in una visione unitaria delle problematiche della Baixa di cui la zona incendiata è parte integrante, evidenziando un apparente visione conservatrice ma in realtà trasformatrice dell'identità urbana specifica, intesa come “*luogo di convergenza di un processo sociale e culturale sedimentato nel corso del tempo*”.

Álvaro Siza espose il procedimento adottato secondo quanto segue: «*Non esiste visibilmente per il Chiado una ragione profonda di mutamento: si tratterà quindi di un recupero soggetto a correzioni e a trasformazioni minori. La volontà di alcuni progettisti*

---

<sup>339</sup> G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, Lotus n. 64, 1989, p. 34

non ha né la possibilità né la legittimità di superare significativamente il ritmo di evoluzione di una città e dei suoi agenti di trasformazione, pena l'insuccesso o il successo effimero, come spesso si è verificato. Questo ha poco a che vedere con le forme, che si possono scegliere senza difficoltà, e neppure con troppo disordine, riguarda molto di più la responsabilità e la legittimità delle decisioni politiche, con una competenza allargata a tutte le discipline. Per ciò che concerne il disegno, come quasi sempre accade in progetti di ambito limitato, l'essenziale della sua definizione dipende dalle relazioni con le zone coinvolte, con i margini, con le zone di transizione, là dove viene trovata una notevole vocazione alla trasformazione, con gli interstizi dimenticati nel corpo della città»<sup>340</sup>.. Spiegava ancora Álvaro Siza: “Il problema del Chiado non risiedeva nelle facciate ma nelle periferie”. Le porzioni di visuale fra i quintali di macerie abbandonate suggerirono la necessità di ritrovare una funzione che restituisse quegli spazi dimenticati alla città. Vennero definite le alterazioni programmatiche ma anche le intenzioni di conservazione o di trasformazione. Il progetto prevedeva diverse strategie a seconda delle diverse situazioni: ad esempio, negli edifici isolati del Chiado e di Grandella, il disegno è più rarefatto in attesa di programmi più sofisticati, hotel e centro commerciale. Viene valorizzata la Rua do Crucifixo (Fig. 240 e Fig. 241) attraverso una scalinata che ricalca le tracce di quella perduta e che si articola con gli accessi alla metropolitana (Fig. 242). Lo sviluppo del progetto non sembra prevedere una conclusione definitiva, infatti l'autore afferma che “il progetto potrà guadagnare spessore in seguito” prevedendo il coinvolgimento di altri progettisti, per i quali definisce il quadro di intervento. All'interno di questo quadro e della vulnerabilità della realtà urbana, si installa un processo in corso che non tende a fissarsi in una realtà esteriore, ideologica ma ne scruta i limiti, nella trasformazione che si verifica sulla base del dialogo tra interventi e competenze specifiche. Ancora citando Álvaro Siza: “Ogni elemento, nel relazionarsi si trasforma e in alcuni momenti il progetto acquista vita propria: si trasforma in animale volubile, con zampe inquiete e occhi insicuri. Se le trasformazioni non vengono comprese o se nei disegni viene soddisfatto più di ciò che è essenziale, il progetto si trasforma in un mostro. Se tutto quanto in esso sembra evidente e bello si fissa e diventa ridicolo. Se viene troppo compreso, smette di respirare e muore... Un progetto è un personaggio dai molti autori, che si fa intelligente solo quando è interpretato come tale, in caso contrario è ossessivo e impertinente”<sup>341</sup>.

---

<sup>340</sup> G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, Lotus n. 64, 1989, p. 34

<sup>341</sup> G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, Lotus n. 64, 1989, p. 34

Il Chiado, considerato una zona di transizione per il Bairro Alto, con il suo tracciato supera questo ostacolo perdendo la regolarità degli isolati, circondando e contenendo situazioni singolari. Manuel da Maia, nella *Dissertações*, afferma: “*La corrispondenza fra antico e moderno è il punto in cui si incontra la maggior difficoltà*”. La parte della maglia pombalina investita dall’incendio corrisponde a una delle parti più atipiche del piano settecentesco. E’ la parte corrispondente ai margini del tracciato regolare, la parte in cui è stata adottata la soluzione di transizione dalla Baixa piana con le elevazioni che la fiancheggiano, della fusione con i tessuti medievali che occupano quei declivi. Un antico convento del XIII secolo, adibito a magazzino al momento dell’incendio, costituisce il punto di transizione fra la regolarità della maglia e le pendenze dovute alle inclinate Rua Nova do Carmo e Rua Nova de Almada (Fig. 243 e Fig. 244).

La scoperta di tracce di antichi percorsi interrotti, che si articolano alle pendici del colle delle rovine del Convento do Carmo (Fig. 245 e Fig. 246), costituirono fonte di ispirazione per l’architetto Álvaro Siza Vieira per la costituzione di specifici luoghi urbani che caratterizzano gli spazi pubblici previsti dal piano e le loro relazioni con le “*preesistenze*” (Fig. 247 e Fig. 248). La prima fase di realizzazione del piano non si esaurisce nelle prescrizioni delle facciate andate perdute e negli allineamenti tra gli edifici ma, si estende alla definizione del sistema costruttivo della maglia strutturale. Questa interpretazione dello spazio urbano di intervento costituisce un vincolo reale a fronte di successive interpretazioni delle norme da parte dei singoli progettisti e la garanzia del rispetto delle principali linee di progetto stabilite nella prima fase da Siza (Fig. 249 e Fig. 250).

### **5.1.3. Il Centro Culturale di Belém di Vittorio Gregotti**

Un secondo intervento, oggetto di studio, è il Centro Culturale di Belém (Fig. 251 e Fig. 252), situato nella zona a ovest della città di Lisbona. Il tessuto urbano della zona di Belém è costituito da una delle parti più antiche della città, in quanto non danneggiata dal rovinoso terremoto del 1755. In questa zona si raccolgono grandi presenze monumentali: oltre al convento e alla rispettiva chiesa, la residenza del presidente della Repubblica e il monumento alle scoperte portoghesi del XVI secolo (inaugurato nel 1940 per volontà del dittatore Salazar e ricostruito con materiali più durevoli nel 1960, in occasione della celebrazione del cinquecentenario della morte del re Enrico il Navigatore)

Oggetto del concorso internazionale di idee del 1988, veniva realizzato in uno dei luoghi più suggestivi e ricchi di storia del Portogallo. Il complesso si sarebbe dovuto misurare con altre presenze architettoniche monumentali: il monastero del Jerónimos (Fig. 253) e la nota torre di Belém (Fig. 254), quest'ultima immersa nel fiume Tejo. Il progetto prevedeva la risistemazione di tutta l'area che, precedentemente era compromessa dalla rilevante presenza delle infrastrutture di collegamento di Lisbona al mare.

Obiettivo dell'intervento era quello di realizzare un nuovo Centro Culturale a Lisbona che ospitasse una sala consiliare con uffici, un teatro, un museo, una sala esposizioni e un auditorium. Il tutto prevedendo che il nuovo Centro Culturale sarebbe diventato negli anni a venire, il principale polo culturale del paese.

Il progetto vincitore fu realizzato dall'architetto italiano Vittorio Gregotti (Novara 1927 - ) e dal portoghese Manuel SALGADO (Lisbona 1944 - ), in collaborazione con Spartaco Azzola, Marino Fei e Sergio Pascolo. La realizzazione è avvenuta in meno di due anni, dal 1988 al 1991 anche per permettere al governo portoghese di insediare la presidenza della comunità europea nel turno del primo semestre del 1992.

L'impianto proposto da Gregotti e Salgado si presenta con una volumetria compatta da sormontata esternamente dalla torre dei meccanismi di scena del Teatro dell'Opera in esso contenuti.

Risulta molto interessante nell'esempio del Centro Culturale di Belém, rilevare i riferimenti alle presenze architettoniche di importanza storica come il monastero del Jerónimos e la torre di Belém. Nonostante la modernità del complesso contemporaneo, in esso sono percepibili i riferimenti alle preesistenze storiche di Lisbona: le prime quelle citate più prossime al centro culturale ma, risulta anche evidente un richiamo anche al castello della città, il Castello di São Jorge (Fig. 255, Fig. 256 e Fig. 257). Infatti, rileggendo i profili verticali che si affacciano alla costa (Fig. 258 e Fig. 259), le imponenti torri, allineate tra di loro, realizzate quasi a difesa dalla costa stessa, si dispongono con un tono imponente e al contempo rispettoso. Il materiale impiegato, per quanto non vada a costituire la robustezza delle facciate nella loro consistenza fisica, visto che spesso sono lastre di rivestimento, presentano la finitura e la varietà cromatica riscontrabile nel complesso del monastero del Jerónimos (Fig. 260 e Fig. 261).

L'intervento di Gregotti e Salgado, si relaziona con il contesto ambientale del fiume Tejo da a un lato e con le preesistenze storiche verso l'entroterra dall'altro, consentendo di leggere caratteri e richiami all'architettura locale, senza perdere di vista la modernità

dell'intervento, sia nella sua dimensione, appropriata alla funzione, sia all'impiego di tecniche costruttive moderne con richiami a materiali tradizionali.

Data la limitazione di tempo della permanenza nella città portoghese<sup>342</sup>, i due esempi analizzati a Lisbona, certamente necessiterebbero di ulteriori approfondimenti.

Il confronto con il modo di intervenire sulla preesistenza a Lisbona ha permesso di comprendere quanto i progettisti di Lisbona, nell'elaborare il proprio progetto, abbiano analizzato e studiato il disegno della città prima dei nuovi interventi.

Risulta infatti evidente un forte legame, ancora molto vivo, con l'identità del passato che non impedisce di elaborare un “*nuovo disegno*” dell'architettura e di brani della città storica in chiave contemporanea senza produrre una frattura tra il passato e il presente.

---

<sup>342</sup> Lo studio degli esempi di Lisbona è avvenuto a seguito della vincita di una “*Borsa di Studio Erasmus per tesi all'estero*”, conseguita nell'A.A. 2011/12 della durata di tre mesi.





## IMMAGINI – CAPITOLO 5

### Lisbona – Portogallo



Fig. 224 – Expo di Lisbona del 1998

*Stazione intermodale di Oriente: progettista Santiago Calatrava.*

Foto dell'autore – Giugno 2012



Fig. 225 – Fiume Tejo

Foto dell'autore – Giugno 2012



Fig. 226 - Pianta della città di Lisbona, 1856-1858

Rilievo iniziato nel 1856 alla scala 1:1.000 sotto la direzione del Gen. F. Folque

Tratto da: Istituto Geografico Militare – Archivio Carte Antiche - Firenze



*Fig. 227 - Pianta della città di Lisbona, 1856-1858 - Dettaglio.*

Rilievo iniziato nel 1856 alla scala 1:1.000 sotto la direzione del Gen. F. Folque  
Tratto da: Istituto Geografico Militare – Archivio Carte Antiche - Firenze

---

## La ricostruzione del Chiado e altri interventi a Lisbona



*Fig. 228 – A sinistra il Chiado, al centro l'ascensore e la Chiesa del Carmo, prima dell'incendio.*

Foto G. Chiaromonte – Lotus51, 1986, p. 40.



*Fig. 229 – A sinistra il Chiado, al centro l'ascensore e la Chiesa del Carmo – Giugno 2012.*

Foto dell'autore – Giugno 2012



*Fig. 230 – Palácio Barcelinhos devastato dal fuoco dell'incendio.*

Foto G. Chiaromonte – Lotus51, 1986, p. 48.



*Fig. 231 – Il Chiado, devastato dall'incendio.*

Foto G. Chiaromonte – Lotus51, 1986, p. 44.



*Fig. 232 - Pianta dei piani terra dei tre isolati prima dell'incendio.*

G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, Lotus n. 64, 1989, p. 41.



*Fig. 233 – L'Oceanario.*

Foto dell'autore – Giugno 2012



*Fig. 234 – Padiglione della Conoscenza*

Foto dell'autore – Giugno 2012

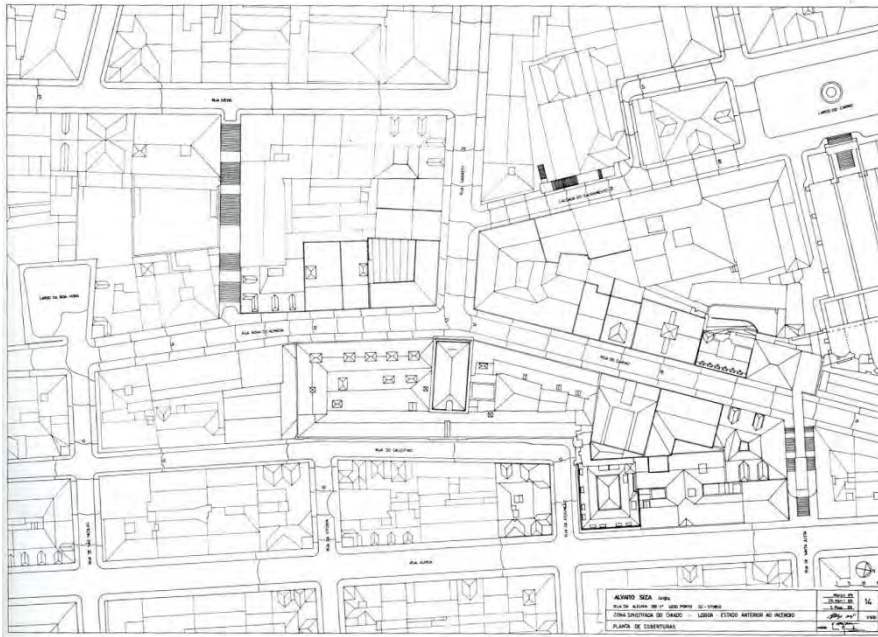


Fig. 235 – Il Chiado: pianta antecedente l'incendio.

G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, op. cit., p. 45.

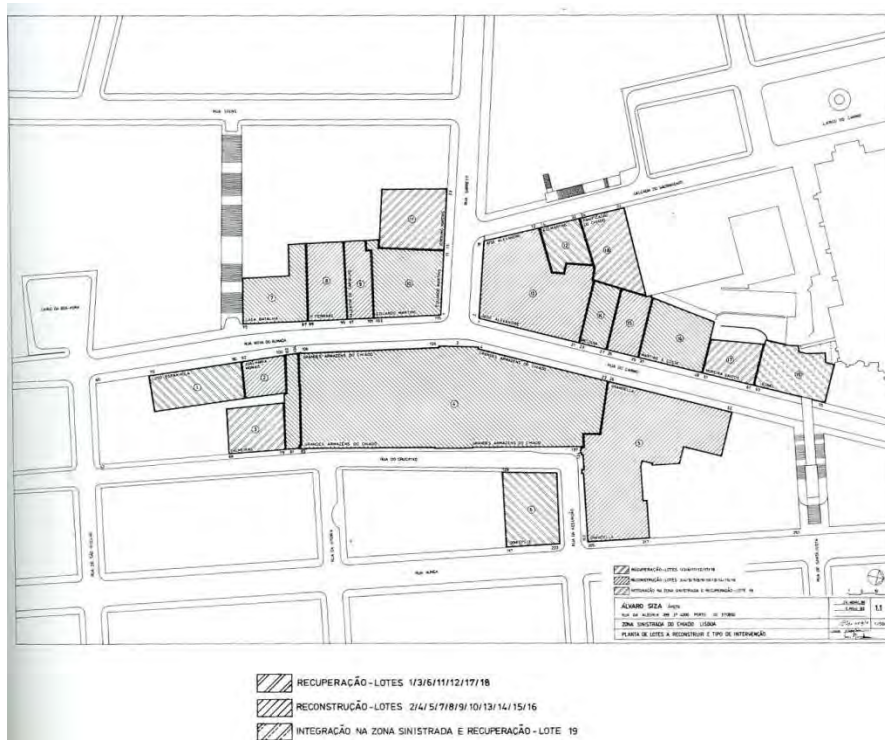
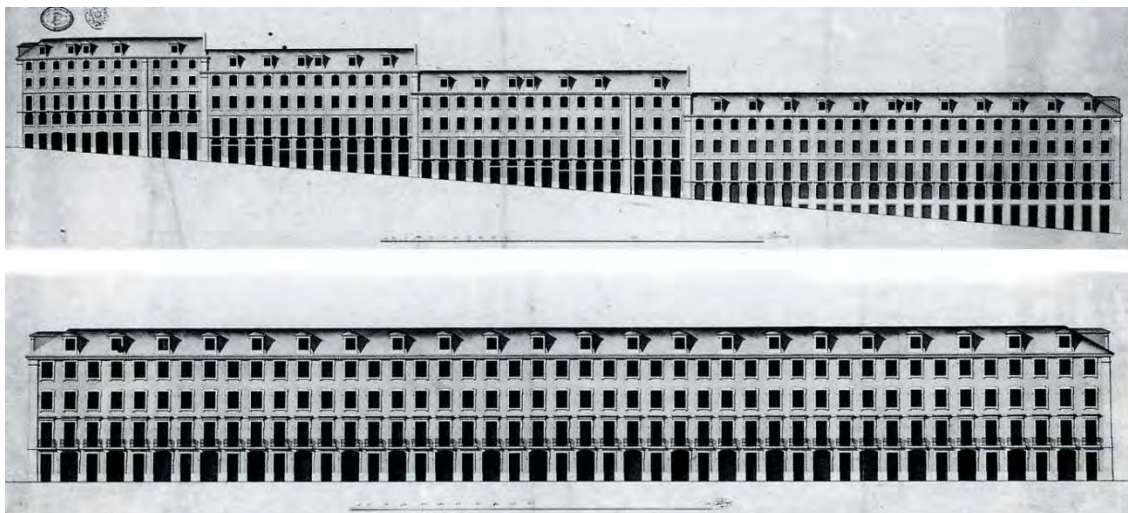


Fig. 236 – Il Chiado: pianta antecedente l'incendio.

G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, op. cit., p. 45.

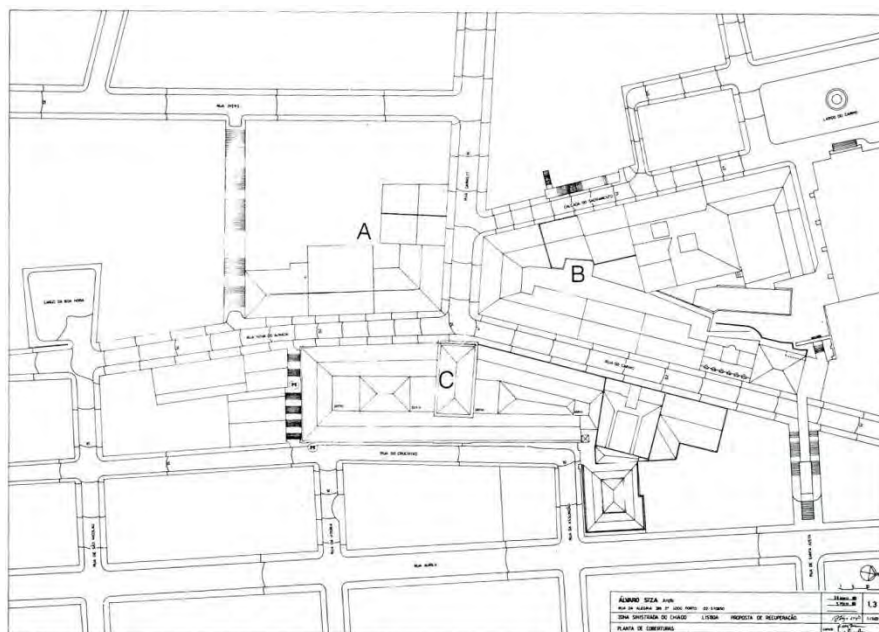


---

Fig. 237 - La Lisbona di Pombal; fronte occidentale di Rua Nova do Carmo e fronte occidentale di Rua Nova do Arsenal.

G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, op. cit., p. 32.

---



---

Fig. 238 – Il Chiado: il progetto di recupero.

G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, op. cit., p. 45.

---

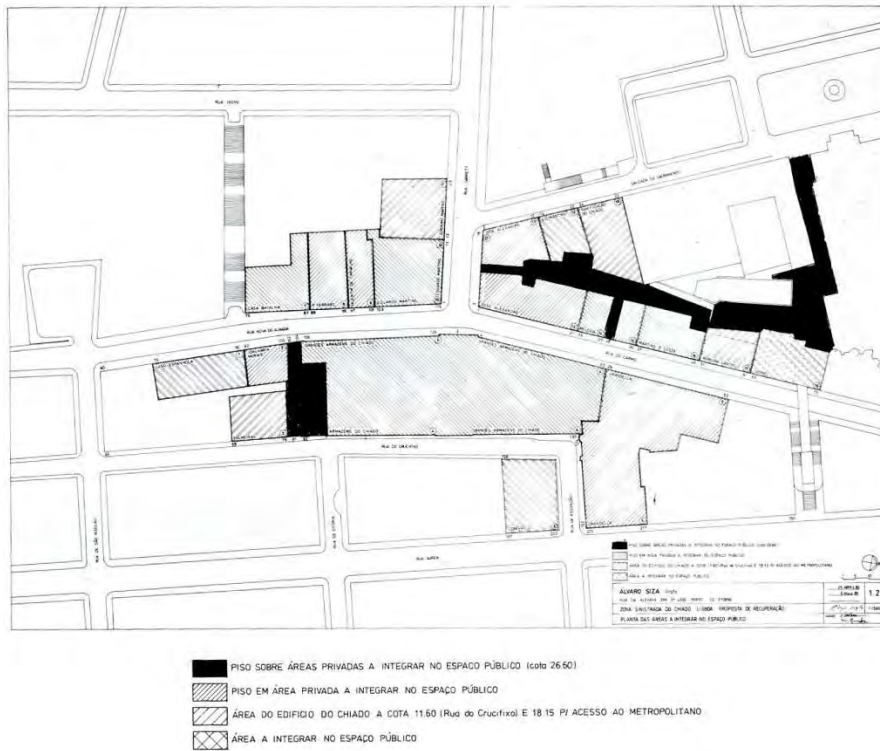


Fig. 239 – Il Chiado: il progetto di recupero.

G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, op. cit., p. 45.



Fig. 240 - La Lisbona di Pombal; fronte su Rua do Crucifixo prima dell'incendio.

G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, op. cit., p. 46.

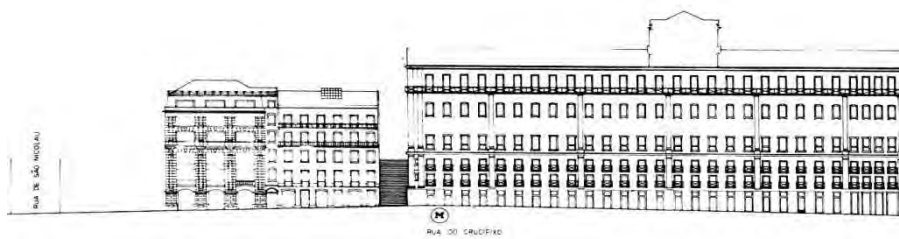


Fig. 241 - La Lisbona di Pombal; fronte su Rua do Crucifixo. Progetto.

G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, op. cit., p. 47.

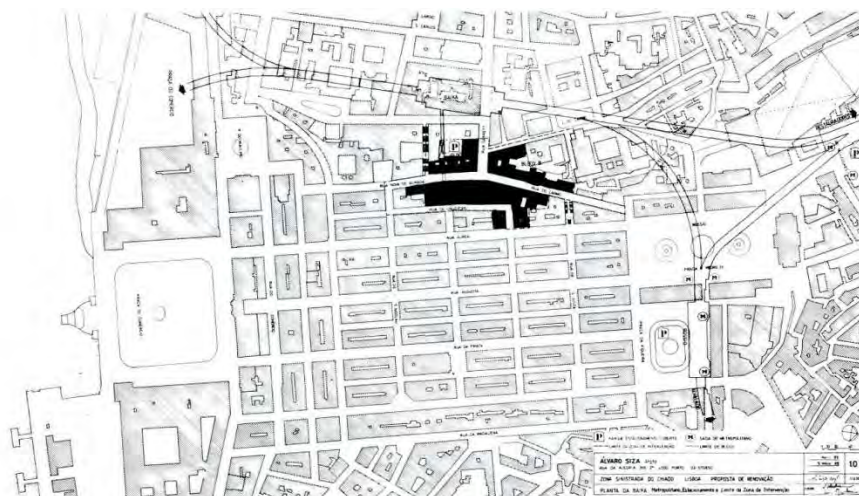


Fig. 242 – Il Chiado: pianta con localizzazione della nuova metropolitana.

G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, op. cit., p. 41.

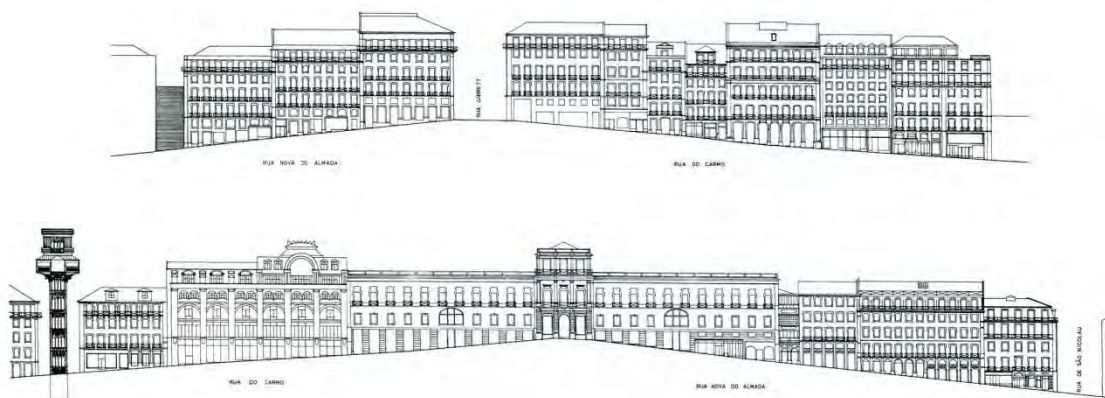
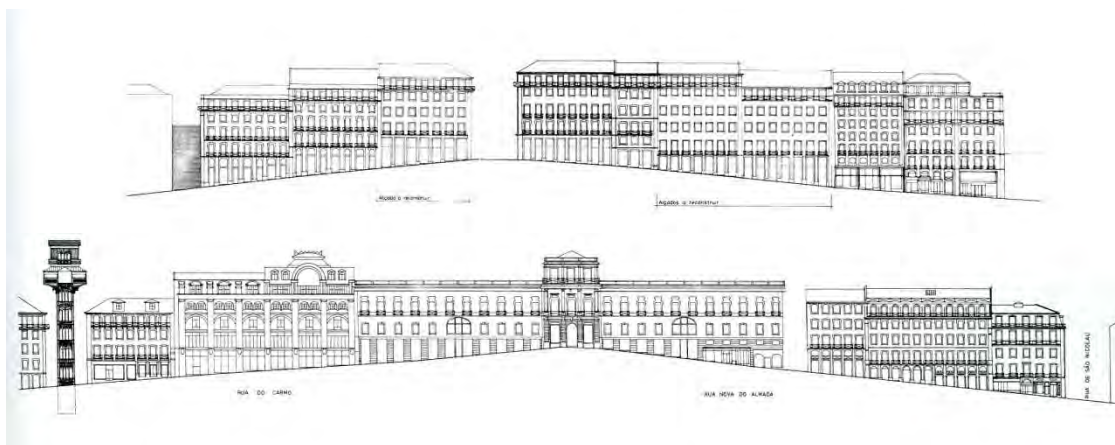


Fig. 243 - La Lisbona di Pombal; fronte su Rua do Carmo e Rua Nova do Almada prima dell'incendio.

G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, op. cit., p. 46.





*Fig. 244 - La Lisbona di Pombal; fronte su Rua do Carmo e Rua Nova do Almada . Progetto.*  
 G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, op. cit., p. 47.



*Fig. 245 – Convento do Carmo - Esterno*  
 Foto dell'autore – Giugno 2012



*Fig. 246 – Convento do Carmo - Interno*  
 Foto dell'autore – Giugno 2012



*Fig. 247 – Lisbona: fronte su Rua do Carmo Progetto.*

Foto dell'autore – Agosto 2012



*Fig. 248 – Lisbona: fronte su Rua do Carmo Progetto.*

Foto dell'autore – Agosto 2012



*Fig. 249 – Lisbona: fronte su Rua Garret. Progetto.*

Foto dell'autore – Agosto 2012



*Fig. 250 – Lisbona: fronte su Rua do Carmo Progetto.*

Foto dell'autore – Agosto 2012

## Il Centro Culturale di Belém



Fig. 251 - Pianta della città di Lisbona - Dettaglio.

Elaborazione grafica dell'autore – Fonte Google Maps



Fig. 252 – Centro Culturale di Belém

Foto dell'autore – Giugno 2012



Fig. 253 – Monastero del Jerónimos

Foto dell'autore – Giugno 2012



*Fig. 254 – La Torre di Belém*

Foto dell'autore – Giugno 2012



*Fig. 255 – Castello di São Jorge*

Foto dell'autore – Giugno 2012



*Fig. 256 – Castello di São Jorge*

Foto dell'autore – Giugno 2012



*Fig. 257 – Castello di São Jorge*

Foto dell'autore – Giugno 2012



*Fig. 258 – Centro Culturale di Belém*

Foto dell'autore – Giugno 2012



*Fig. 259 – Centro Culturale di Belém*

Foto dell'autore – Giugno 2012



*Fig. 260 – Monastero del Jerónimos - Dettaglio*  
Foto dell'autore – Giugno 2012



*Fig. 261 – Centro Culturale di Belém - Dettaglio*  
Foto dell'autore – Giugno 2012



## CONCLUSIONI

A partire dalla lettura degli interventi analizzati allo stato attuale attraverso i sopralluoghi prima e gli approfondimenti di ricerca poi, il tema trattato ha voluto evidenziare il processo di “*trasformazione urbana e architettonica*” dell’area oggetto di studio, mettendo in risalto quanto i nuovi interventi hanno trasformato la città, passando attraverso la perdita di brani del tessuto urbano e di architetture esistenti per dare origine alla nuova immagine della città che oggi noi conosciamo.

Lo studio dell’intervento della Testata della Nuova Stazione Termini ha voluto evidenziare quanto il processo di trasformazione urbana della zona dell’Esquilino sia passato dall’occupazione dell’area in origine destinata a “*orti e vigne*”, fino alla distruzione della “*vecchia*” fabbrica della stazione ottocentesca, cercando un linguaggio e una “*immagine contemporanea nuova*” di quella parte della città.

Il luogo sul quale sorgevano le antiche caserme dei *Castra Praetoria* occupata oggi dalla Biblioteca Nazionale, è costituita da un’area nella città ma isolata da questa, che non si lascia disturbare dai rumori e dal traffico cittadino, a vantaggio della funzione a cui l’edificio è destinato. Da quanto è stato analizzato, il rapporto con la preesistenza delle Mura Aureliane e del contesto urbano esistente, non è stato molto integrato nel progetto finale; il nuovo si inserisce nel lotto perimetrato dalle antiche mura rispetto alle quali, però, mantiene una certa distanza che potremmo definire di reciproco rispetto. I limiti imposti dai lotti sui quali sorgono “LA RINASCENTE” a piazza Fiume e l’edificio Polifunzionale a via Campania, mettono in evidenza il rispetto del disegno del tessuto urbano esistente in pianta; in alzato invece, mentre, nell’edificio de “LA RINASCENTE”, utilizzando un linguaggio architettonico contemporaneo ma, evidentemente, non senza richiami alle fabbriche ottocentesche limitrofe; si è cercando un sapiente dialogo con la preesistenza, anche attraverso l’utilizzo di nuovi materiali denunciati e visibili all’esterno della fabbrica. Nell’edificio di via Campania si superano i limiti di altezza degli edifici circostanti, cercando un dialogo con le antiche mura attraverso il “*riflesso*”, sui prospetti del nuovo edificio, dell’antico e dell’intorno. L’antico e la preesistenza si rispecchiano nei nuovi materiali del progetto contemporaneo che però non rinuncia alla propria modernità e al desiderio di ricerca della “*novità*” e della propria colta e ricercata identità. L’ultimo intervento, l’Ambasciata Britannica, esplorando e ricercando un dialogo con il contesto di Porta Pia in realtà indietreggiò, arretrandosi appunto rispetto al limite stradale e al perimetro del lotto in cui veniva ad inserirsi. Sir Basil Spence, in rapporto alla

preesistenza storica michelangiotesca indietreggiò, anche in termini culturali, nel progetto, cercando un riferimento a volte forzato soprattutto rispetto a Porta Pia. Tuttavia, il nuovo non mancò di portare a Roma un esempio di architettura contemporanea che aveva con sé chiari ed evidenti riferimenti al linguaggio del brutalismo inglese.

Più che gli aspetti progettuali della contemporaneità, la ricerca ha voluto indagare l'insieme di quei fattori, di quelle scelte e di quei passaggi della cultura contemporanea che hanno condotto ai risultati che oggi fanno parte del palinsesto storico della città. La conseguenza di queste trasformazioni del contesto urbano è stata la perdita di parti della città preesistente (come ad esempio la vecchia Stazione Termini), l'integrazione dell'antico nel nuovo (l'aggiungere serviano nella Testata della Stazione), il rapporto con la storia nelle scelte progettuali anche di dettaglio (si veda la scala ellittica de "LA RINASCENTE"), il confronto più o meno riuscito con gli architetti del passato (come nel progetto dell'Ambasciata) e il pronunciato desiderio di esprimersi con un nuovo modo di disegnare l'architettura e l'impiego di nuovi materiali e tecniche costruttive, senza perdere l'interesse per la preesistenza storica (come accade sulle vetrate dell'edificio Polifunzionale di via Campania). In ognuno di questi esempi, il rapporto con la preesistenza sembra essere apparentemente annullato dall'utilizzo di un nuovo linguaggio associato all'utilizzo di nuove tecnologie e esclusivamente di materiali innovativi (come accade in maniera più evidente nella Biblioteca Nazionale di Castro Pretorio, e negli altri esempi studiati).

Il dibattito sul rapporto tra antico e nuovo, è stato analizzato non solo per comprendere i diversi approcci al tema dei diversi interlocutori ma, anche per focalizzare gli sviluppi di questo dibattito, che certamente andrebbe ulteriormente analizzato, approfondito e descritto, per cercare di definire meglio un filo conduttore degli sviluppi successivi al periodo analizzato e per legarli al nostro presente.

Sin dall'inizio della ricerca l'obiettivo è stato quello di studiare i "*nuovi interventi*" in rapporto al "*contesto*" in cui furono realizzati, cercando di comprendere (come già accennato) le trasformazioni del costruito esistente e il "*contributo di novità*" che i progettisti hanno apportato al tessuto edilizio. La maggiore difficoltà riscontrata inizialmente è stata quella di evitare di affrontare il tema del nuovo inteso solo come "*novità*" rispetto agli sviluppi dell'architettura contemporanea e del passato, rischiando di perdere di vista, invece, il punto principale, centrale della ricerca: "*la preesistenza*" con le trasformazioni subite ma anche intesa come punto di riferimento del progetto dei nuovi



interventi. La preesistenza, l'ambiente, non sempre vengono menzionati e quasi mai vengono approfonditi nello studio dell'architettura contemporanea.

La ricerca, per quanto auspico possa avere contribuito a osservare l'architettura contemporanea e la preesistenza "*insieme*", piuttosto che intesi come temi distinti, credo possa essere sviluppata in futuro anche su altri casi già individuati nella città di Roma, proseguendo anche la ricerca sugli sviluppi del dibattito sul tema dell'"*incontro tra antico e nuovo*", per cercare di comprendere fino ai giorni nostri, la posizione dei tecnici e degli studiosi ma soprattutto il confronto con i risultati operativi. Coerentemente con la presente ricerca, ulteriori approfondimenti sui materiali e sulle nuove tecniche costruttive, sempre in continua evoluzione, potranno essere affrontati in seguito per indagare ancora le trasformazioni del linguaggio contemporaneo negli interventi sulla preesistenza, al fine di riconoscere, con continuità, anche i cambiamenti degli approcci progettuali e dei risultati operativi degli interventi sull'esistente.



**APPENDICE**

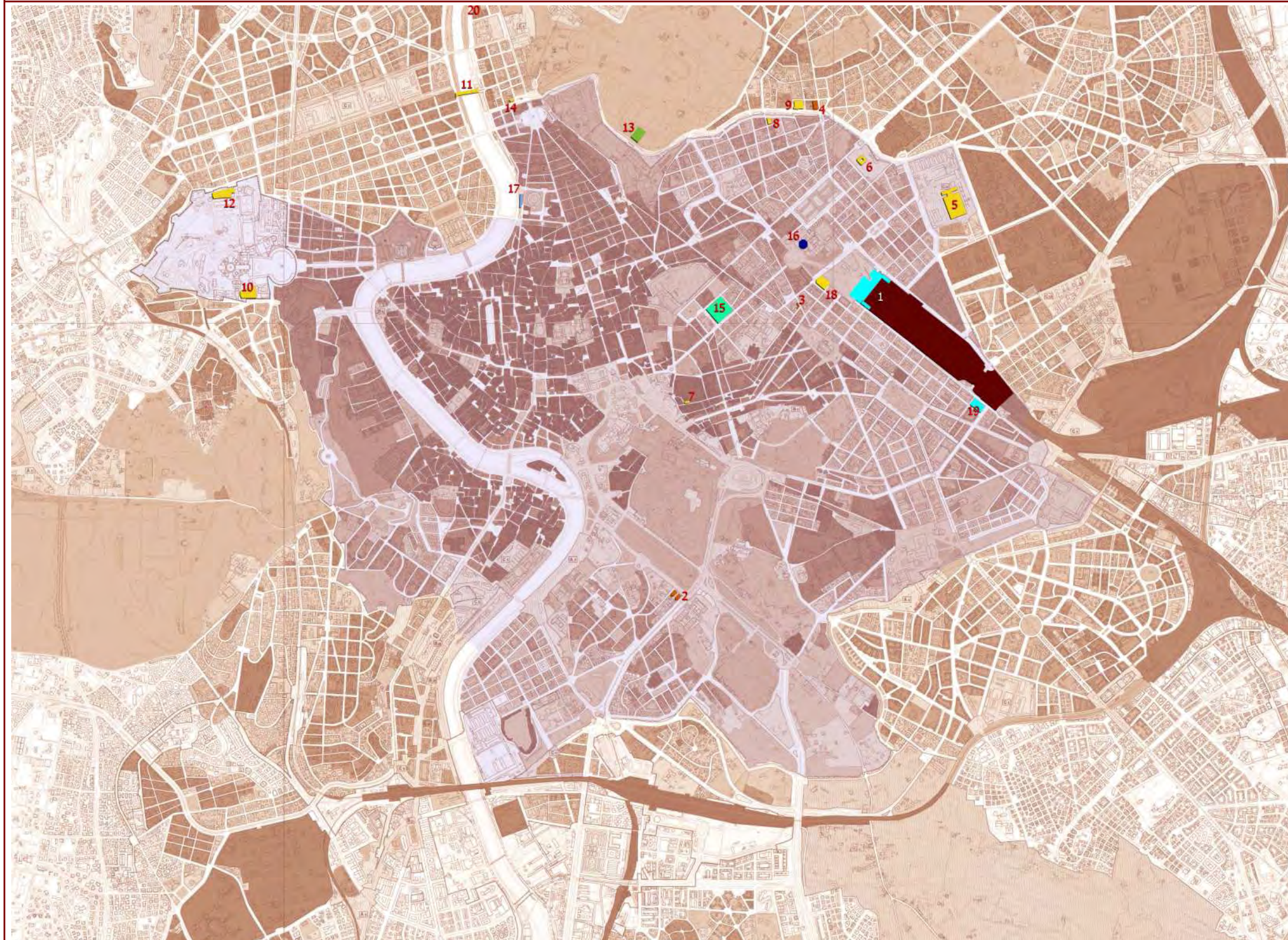
**SCHEDE**



## SCHEDA 1

### AREA DI ANALISI DEI NUOVI INTERVENTI ARCHITETTONICI

BASE - P.R.G.. – COMUNE DI ROMA



#### ALCUNI NUOVI INTERVENTI

##### 1945-1950

1. Testata della Stazione Termini.

##### 1950-1960

- 2. Palazzine a via del Circo Massimo.
- 3. Palazzo per uffici a via Torino
- 4. La Rinascente a piazza Fiume

##### 1960-1970

- 5. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
- 6. Ambasciata di Gran Bretagna.
- 7. Convitto Internazionale S. T. D'Aquino.
- 8. Edificio Polifunzionale a via Campania.
- 9. Palazzi per Uffici della STET
- 10. Aula delle udienze pontificie.
- 11. Ponte Pietro Nenni.
- 12. Nuova ala dei Musei Vaticani.
- 13. Parcheggio Sotterraneo a Villa Borghese.

##### 1970-1980

- 14. Palazzo per uffici a Piazzale Flaminio.

##### 1980-1990

- 15. Il Palazzo delle Esposizioni – Progetto Dardi
- 16. Sala Ottagonale delle Terme di Diocleziano. Restauro e allestimento

##### 1990-2000

- 17. Museo dell'Ara Pacis – Meier
- 18. Il nuovo Museo Archeologico Romano a Palazzo Massimo.

##### 2000-2010

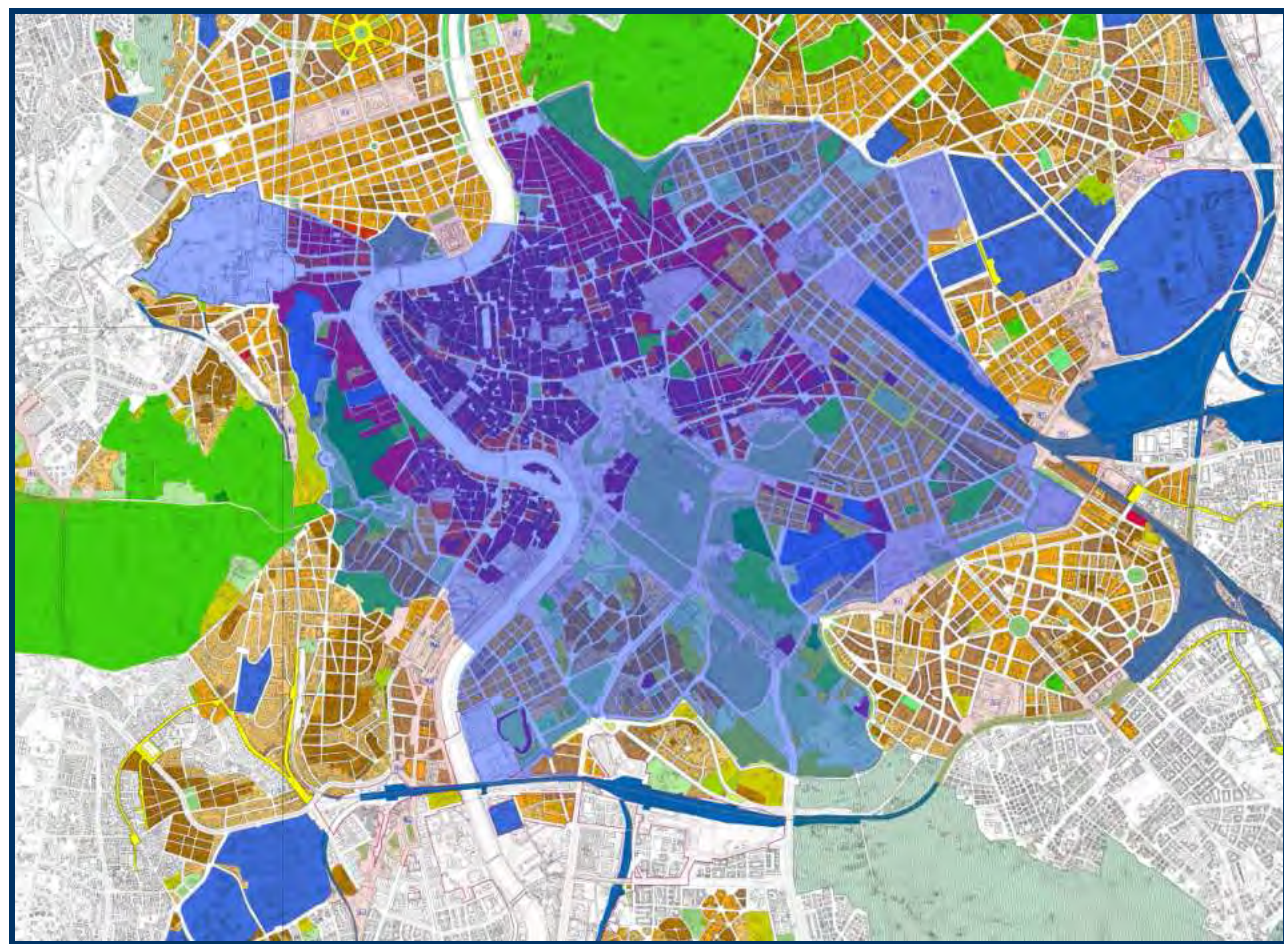
- 19. Radisson Hotel
- 20. Centro per le Arti contemporanee-MAXXI

**Nota:** gli interventi riportati sono solo alcuni dei numerosi interventi realizzati alla scala urbana, architettonica e alla piccola scala

## SCHEDA 2

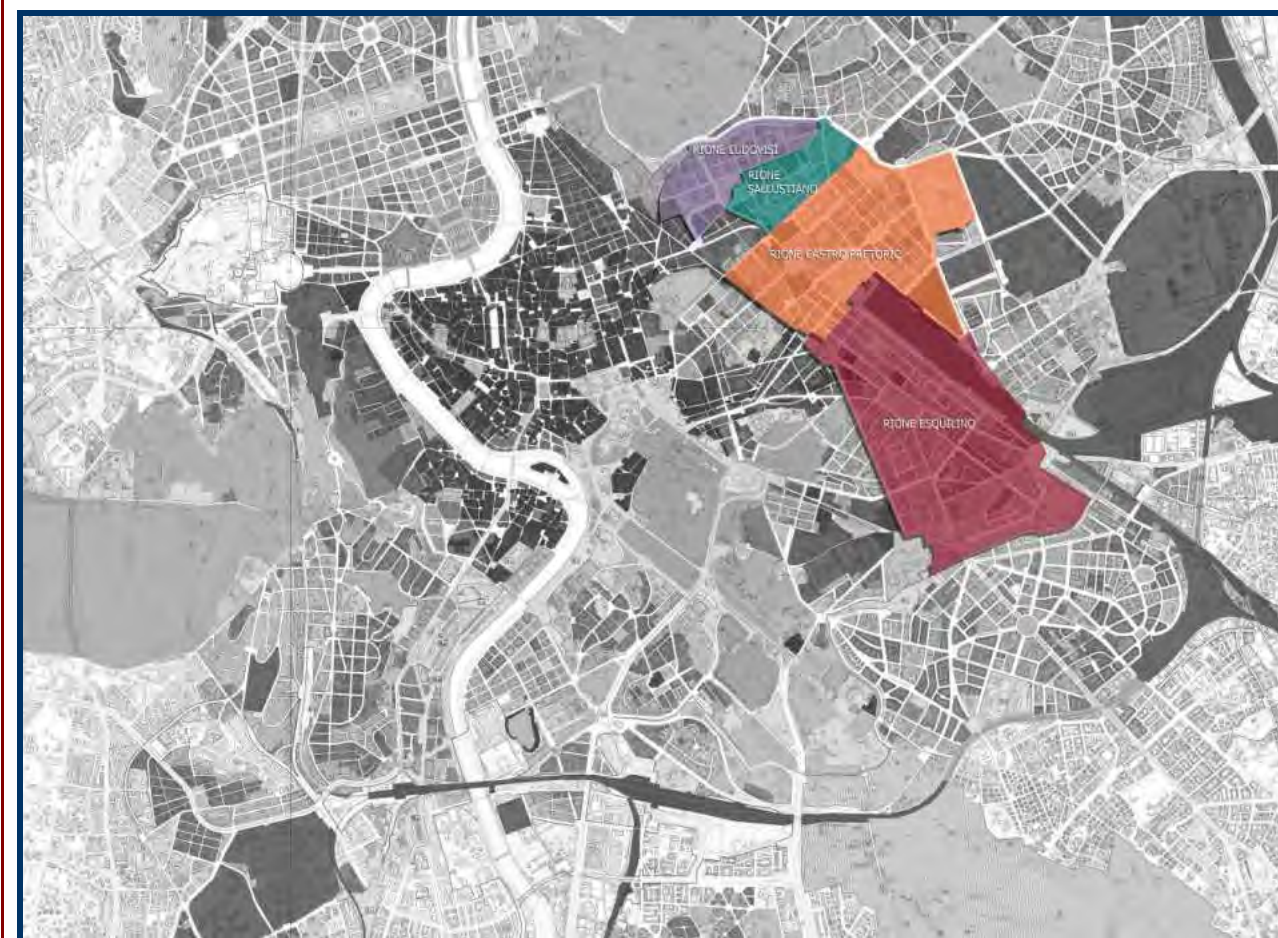
### INDIVIDUAZIONE DEI RIONI OGGETTO DI STUDIO

BASE - P.R.G.. – COMUNE DI ROMA



#### PLANIMETRIA AREA DEL CENTRO STORICO DI ROMA

Stralcio del P.R.G. Del Comune di Roma



#### AREA DI STUDIO:









- |                          |                      |
|--------------------------|----------------------|
| 1. RIONE ESQUILINO       | 3. RIONE SALLUSTIANO |
| 2. RIONE CASTRO PRETORIO | 4. RIONE LUDOVICI    |

#### RIFERIMENTI

#### FONTI E RIFERIMENTI

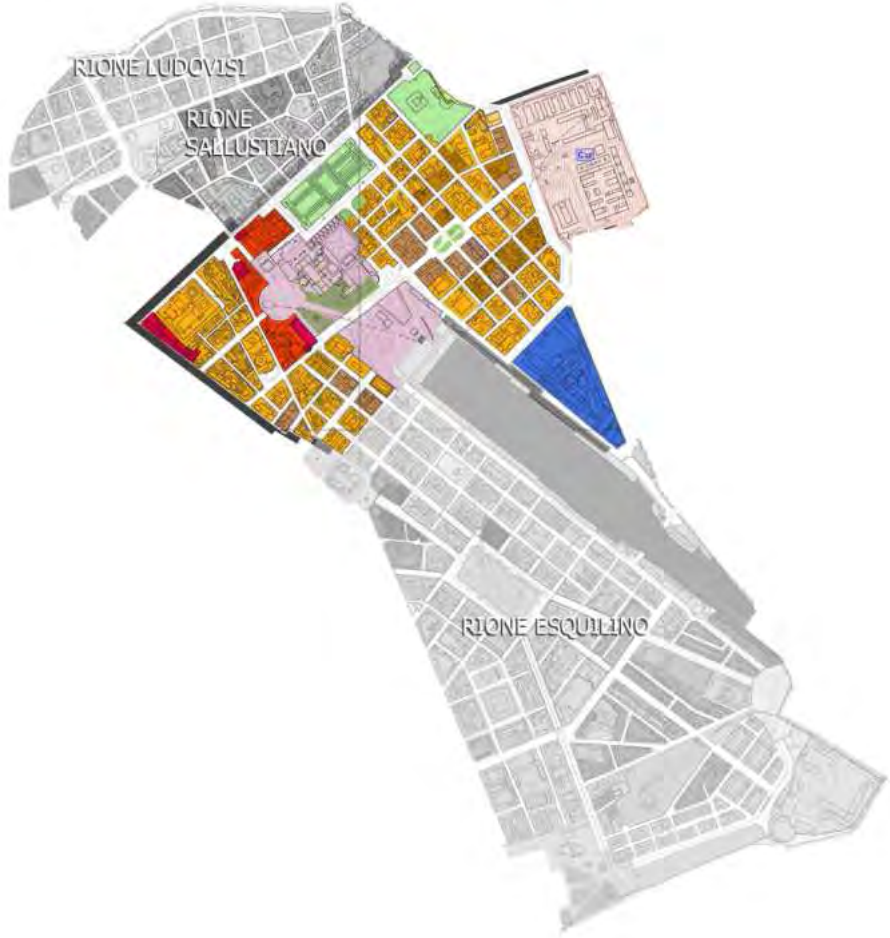







- PRG Comune di Roma adottato con del. C.C. n. 33 del 19/20 marzo 2003 Sistemi e Regole TAVOLE 2.0 – scala 1:5.000.
- Indagine diretta
- Elaborazione grafica dell'autore

# SCHEDA 3

RIONE ESQUILINO	INTERVENTI OGGETTO DI STUDIO	Testata della Stazione Termini.	
			
			
			

RIFERIMENTI	FONTI E RIFERIMENTI
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- PRG Comune di Roma adottato con del. C.C. n. 33 del 19/20 marzo 2003 Sistemi e Regole TAVOLE 2.0 – scala 1:5.000.</li> <li>- Indagine diretta</li> <li>- Elaborazione grafica dell'autore</li> </ul>

## SCHEDA 4

RIONE CASTRO PRETORIO	INTERVENTI OGGETTO DI STUDIO	Biblioteca Nazionale Centrale	Ambasciata di Gran Bretagna.
		  	  



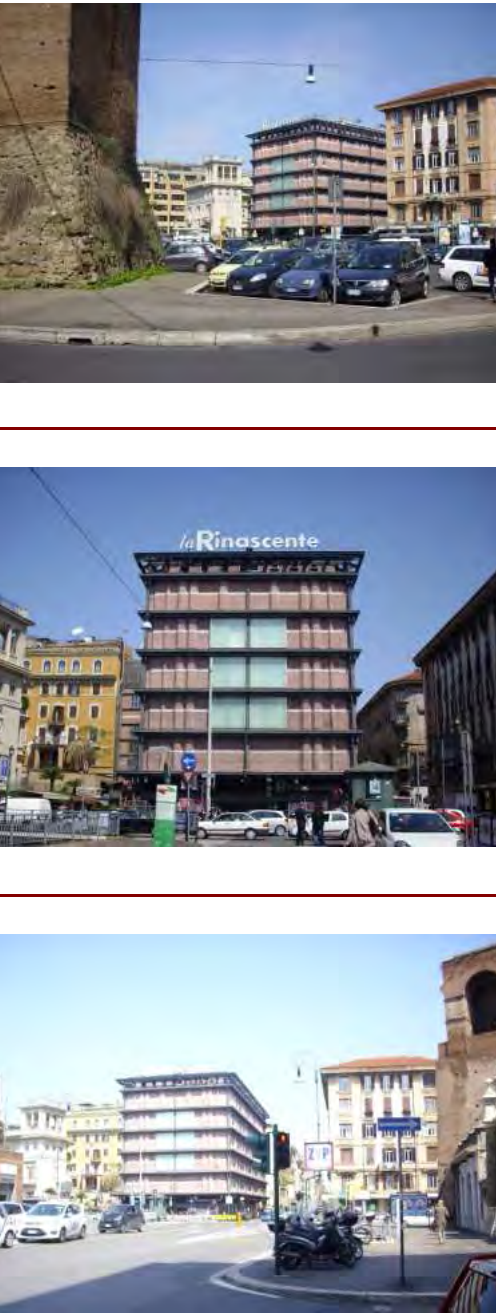
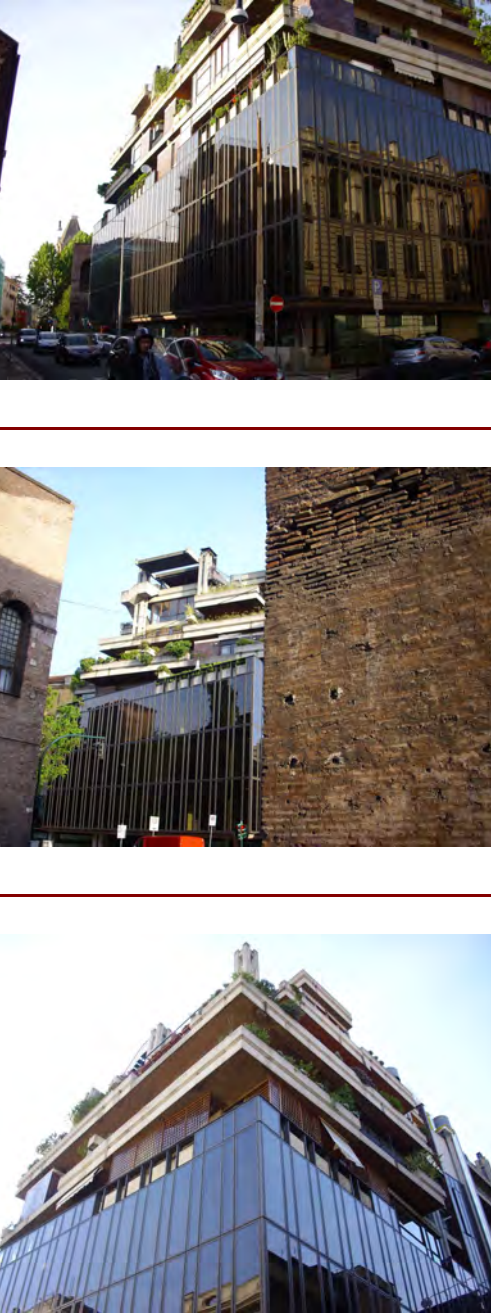
### RIFERIMENTI

### FONTI E RIFERIMENTI

- PRG Comune di Roma adottato con del. C.C. n. 33 del 19/20 marzo 2003 Sistemi e Regole TAVOLE 2.0 – scala 1:5.000.
- Indagine diretta
- Elaborazione grafica dell'autore



## SCHEDA 5

RIONI LUDOVISI E SALLUSTAIANO	INTERVENTI OGGETTO DI STUDIO	La Rinascente	Edificio Polifunzionale a via Campania
			

### RIFERIMENTI

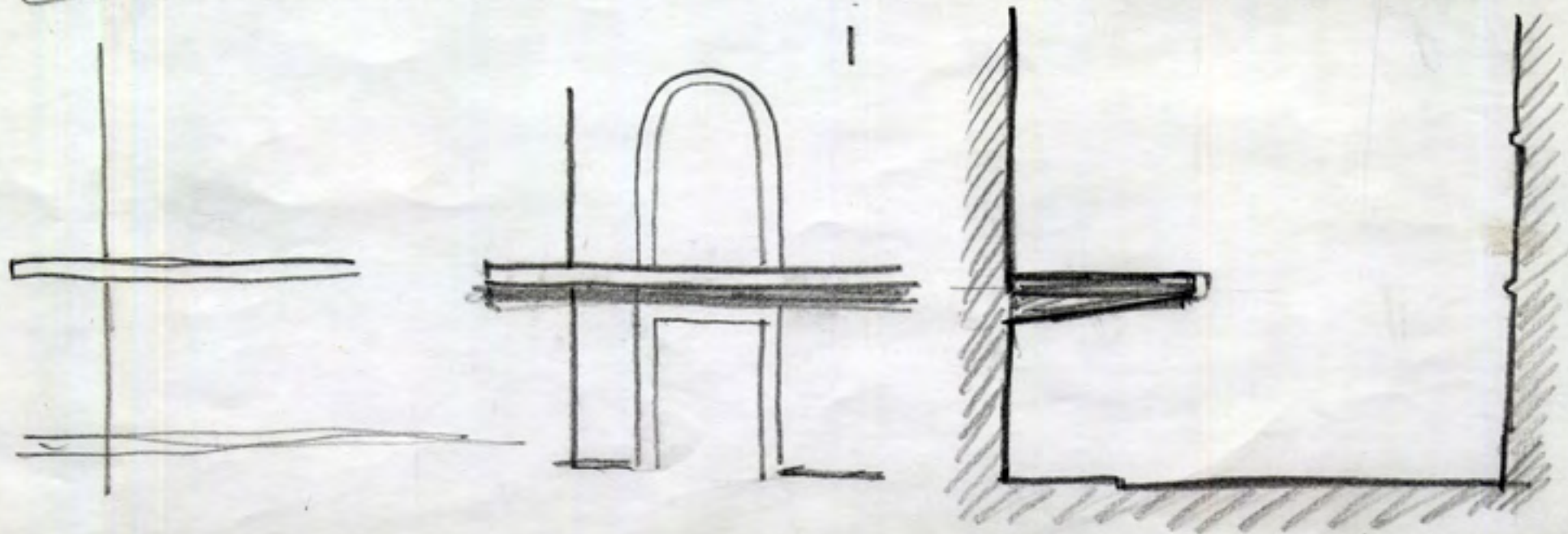
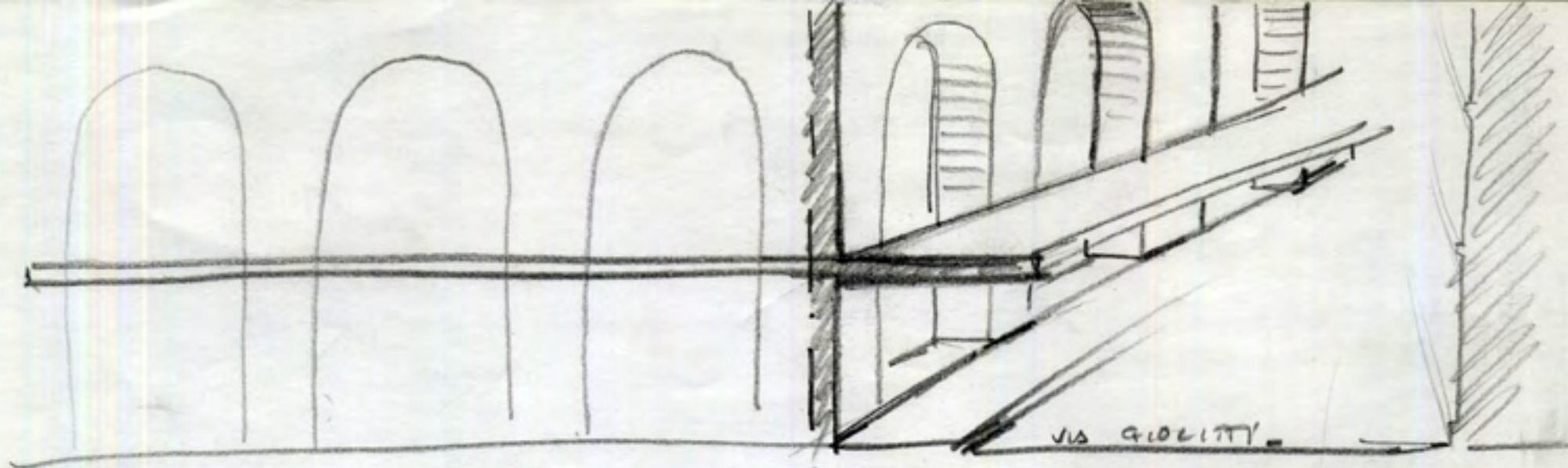
### FONTI E RIFERIMENTI

- PRG Comune di Roma adottato con del. C.C. n. 33 del 19/20 marzo 2003 Sistemi e Regole TAVOLE 2.0 – scala 1:5.000.
- Indagine diretta
- Elaborazione grafica dell'autore

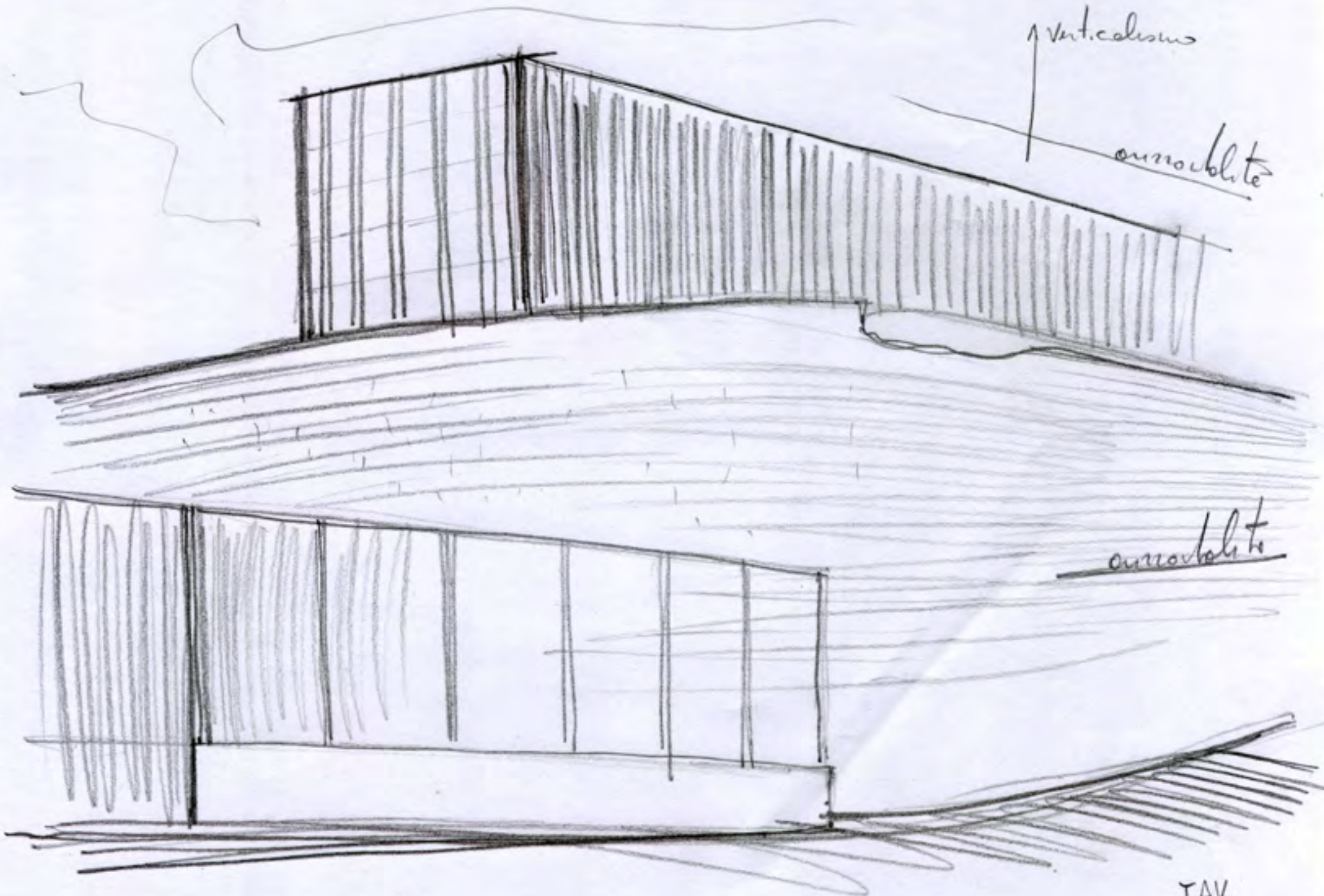


## GRAFICI





Roma 09.04.10  
[Signature]

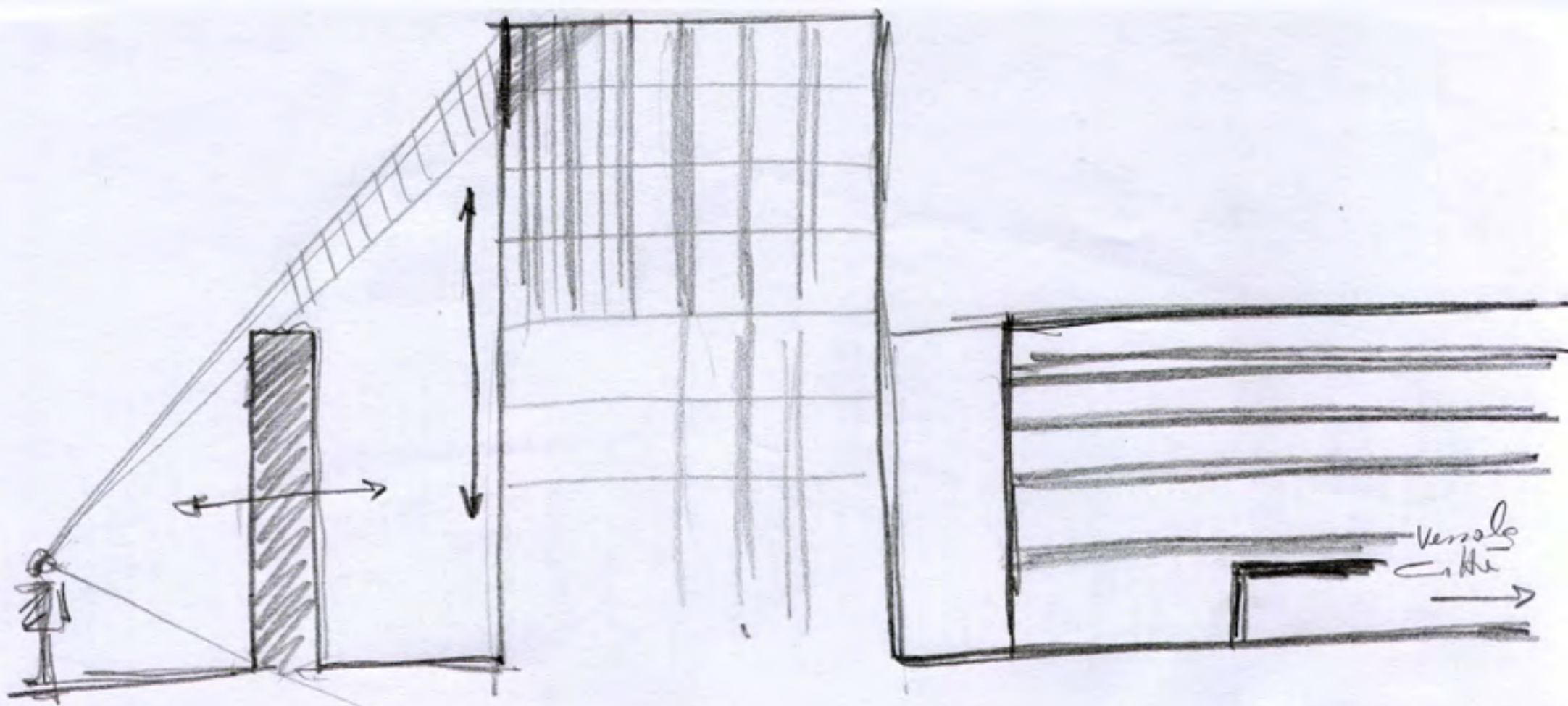


↑ verticalism

↘ curvability

curvability

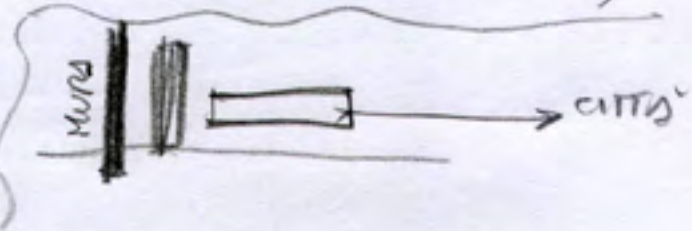
TAV.



VIA LO. DEL  
POLICLINICO

Boca visibilità delle parti della muratura (Verticalità ritenute dalle  
curvilinearità della muratura)

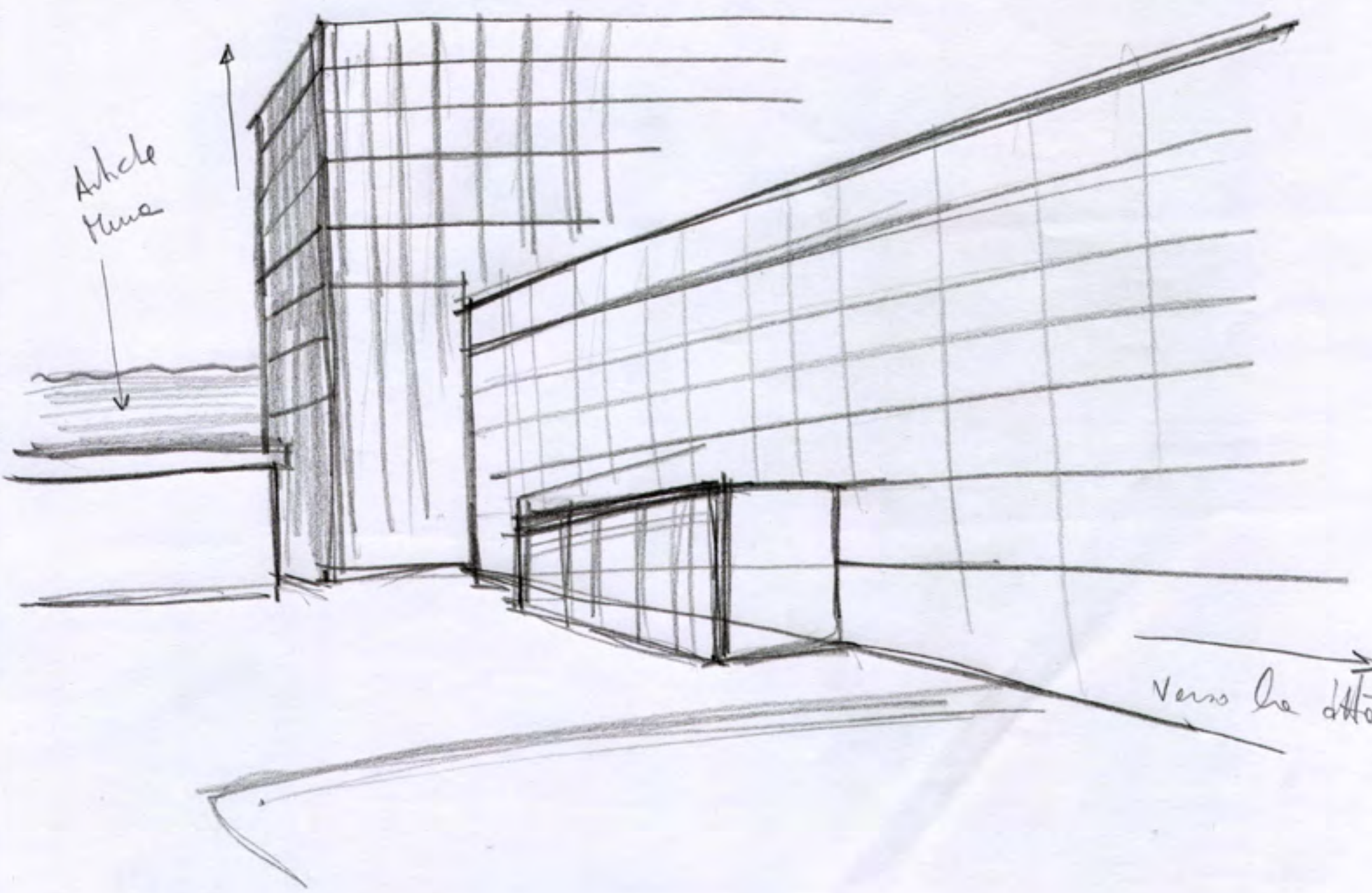
Curvilinearità delle parti verso la città



Arche  
Muse



Verso la ditta

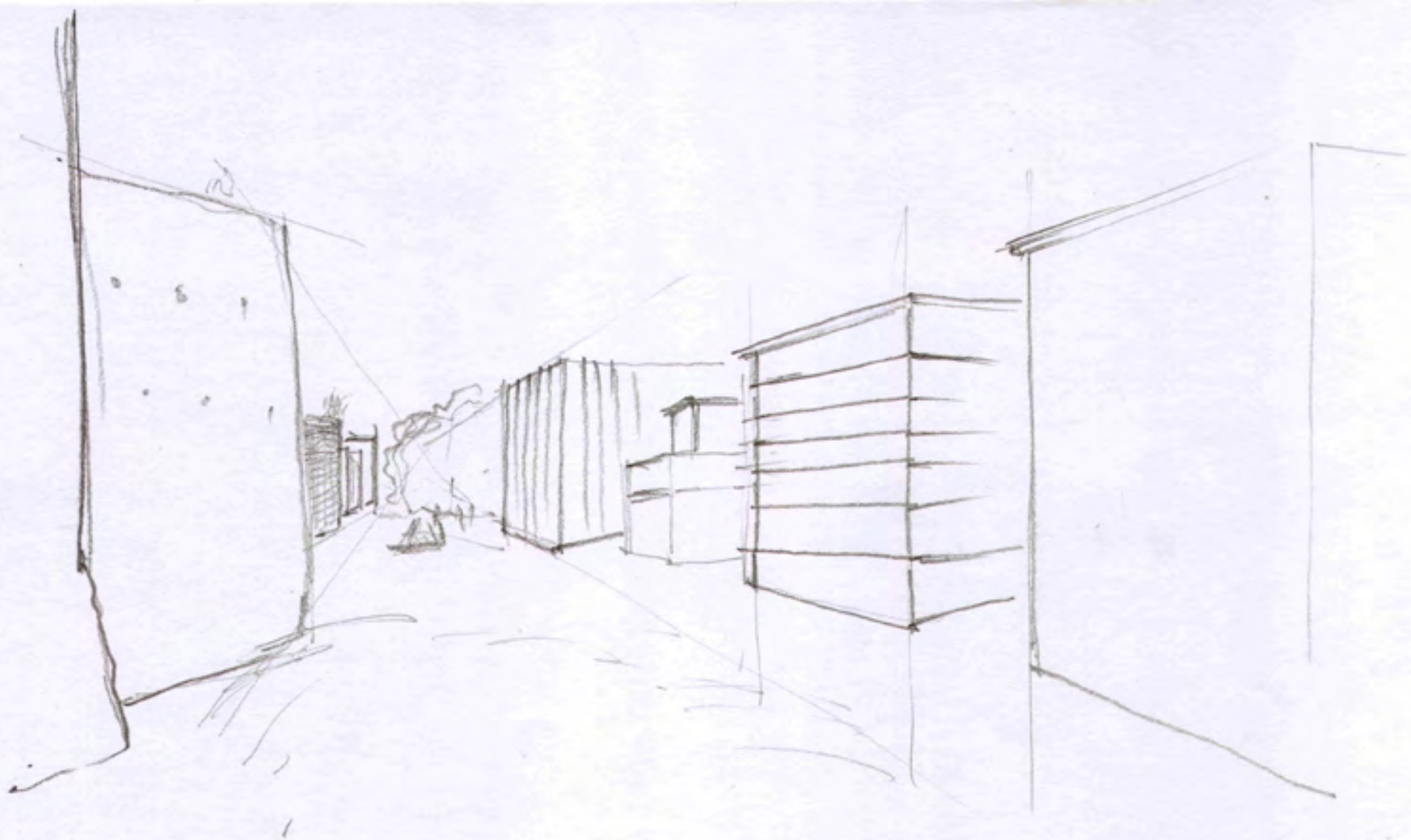






La Rinascente

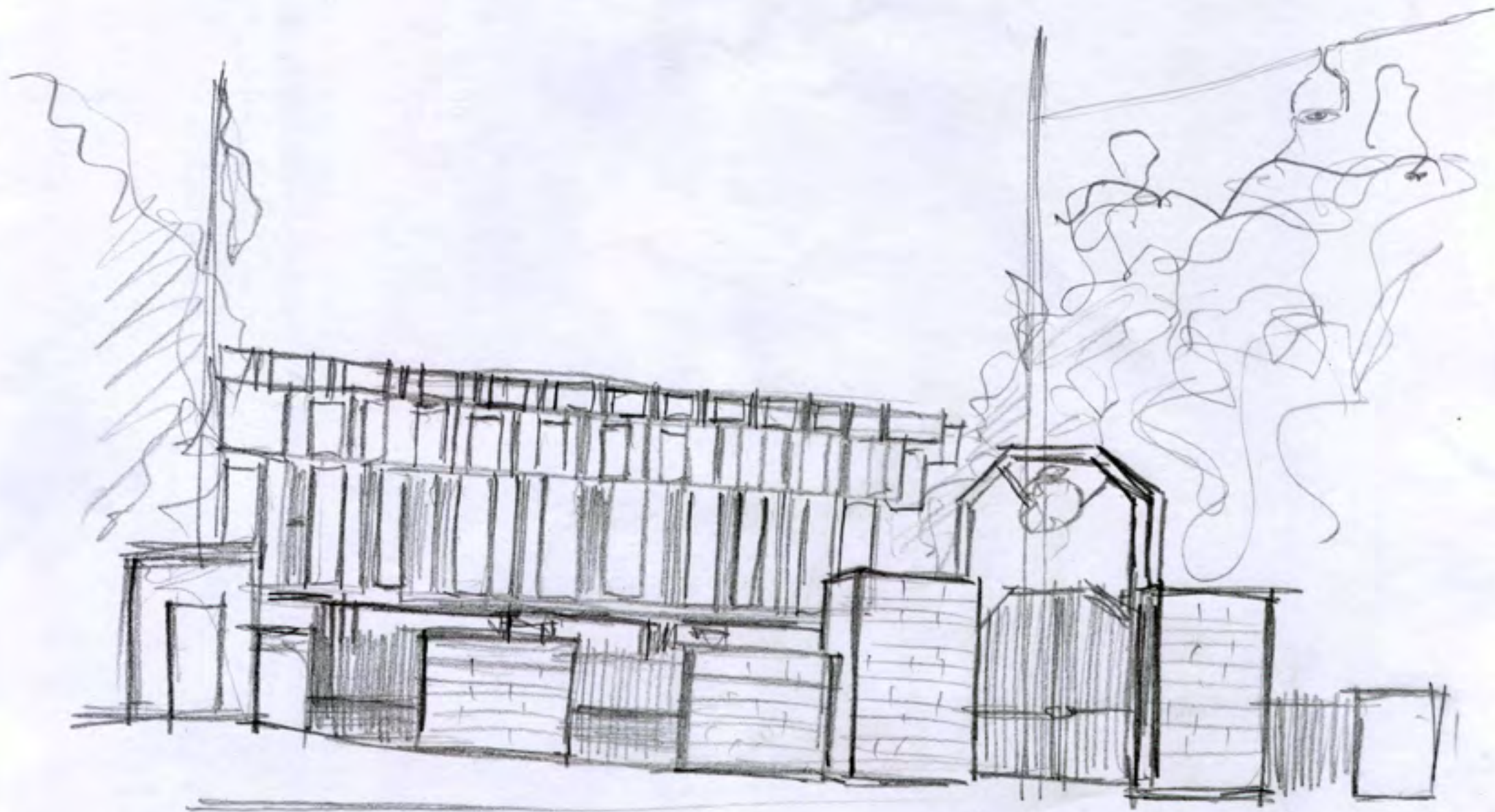
La Rinascente  
Piano fine Roma  
del 3.07.09  
[Signature]



La Rinasca a Dione Fine  
GPA 24. Aprile 2013  
GPA

VILLA  
CONARATI



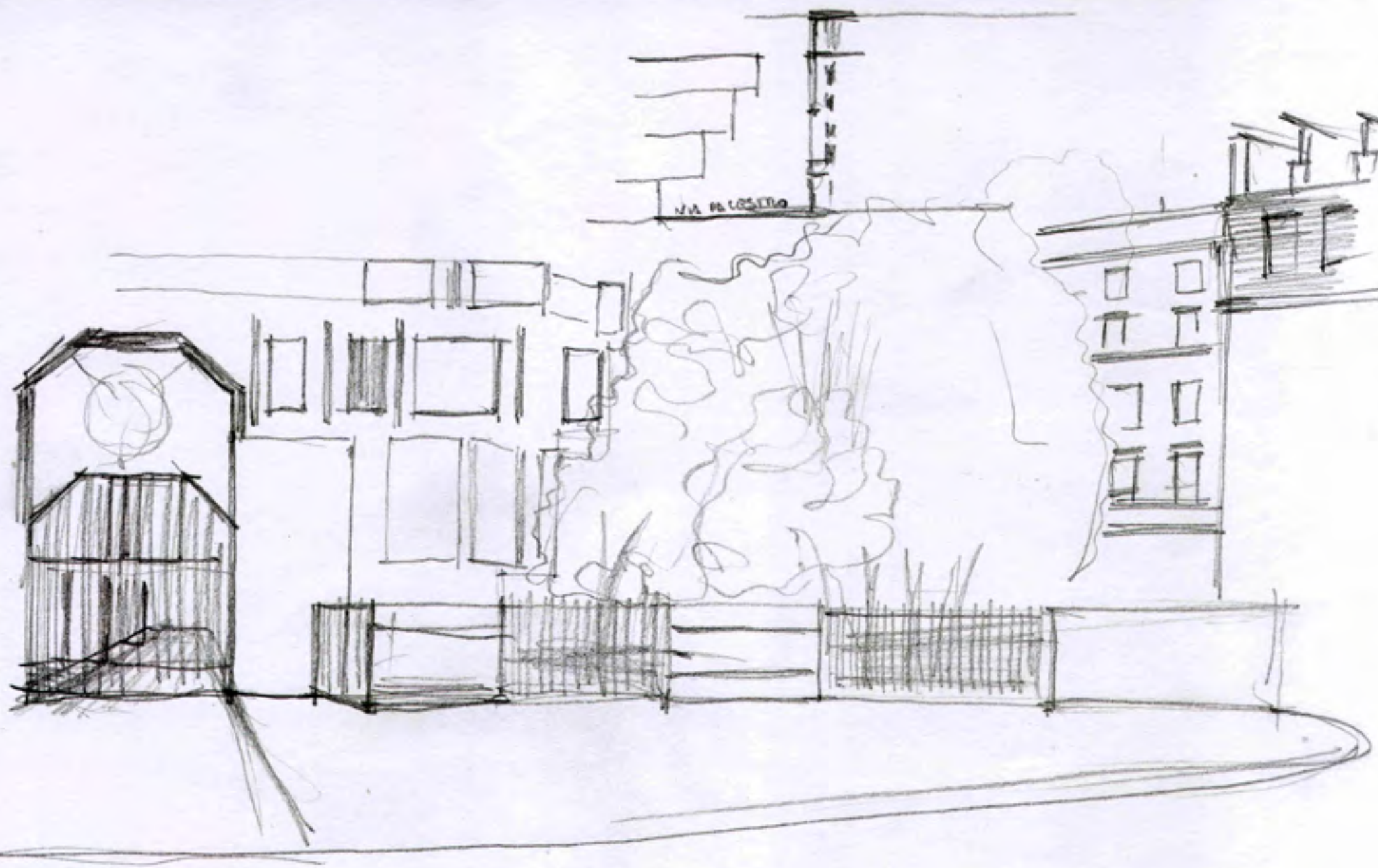


Il ~~vento~~ diventa strumento di separazione/filtro fra l'ambasciata e il convento



La cancellata è identica a quella di P. Pre.

TAVI

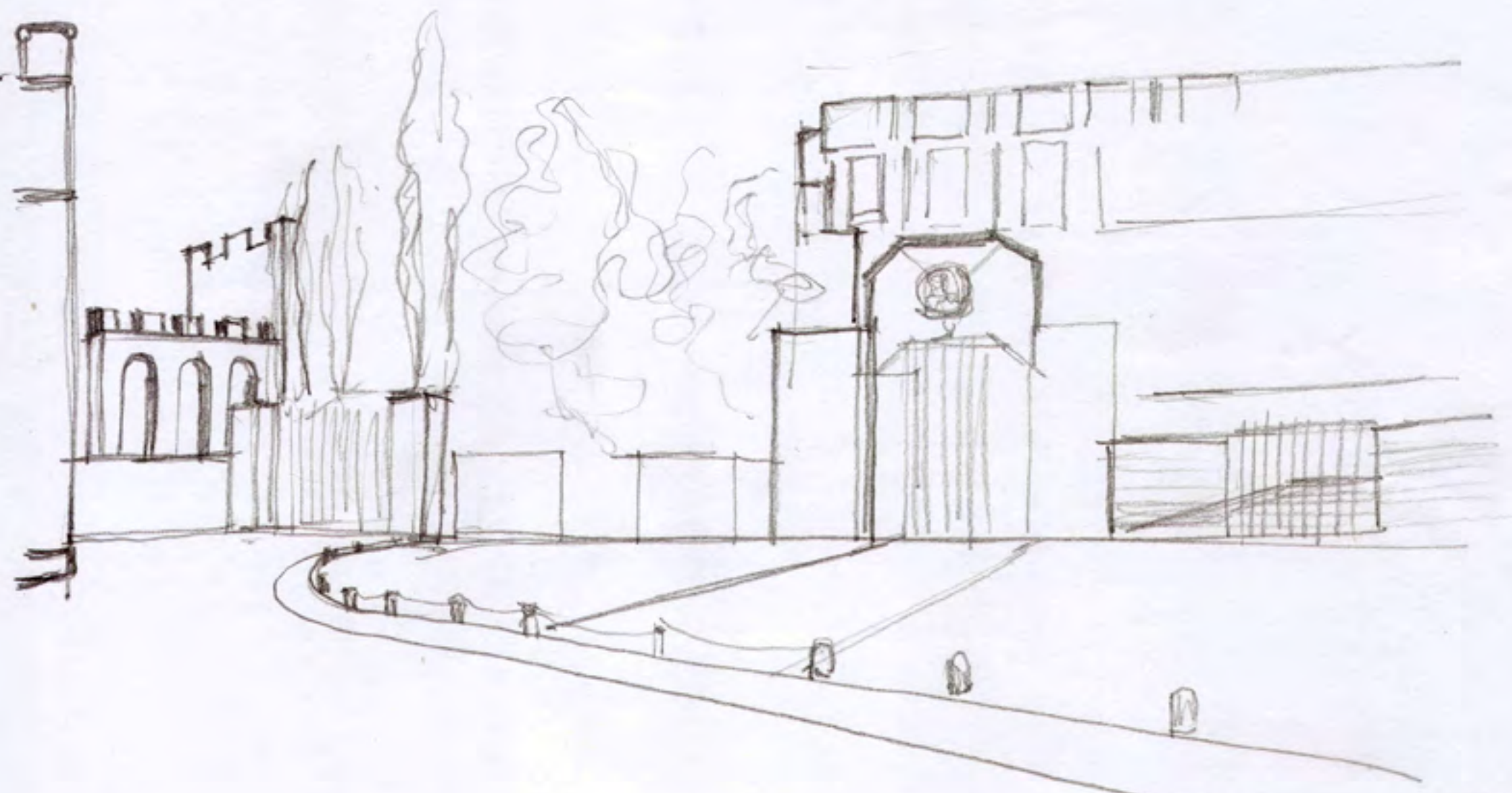


Architecto Babarika  
Loma  
24 April 2013  
[Signature]



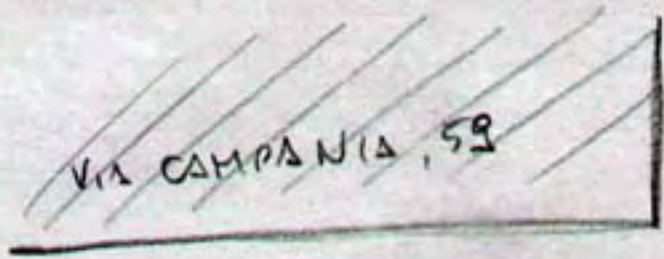
Tuttocento 50/50/100 del transito

23 Aprile 2013 Ambasciata  
Britannica - Roma

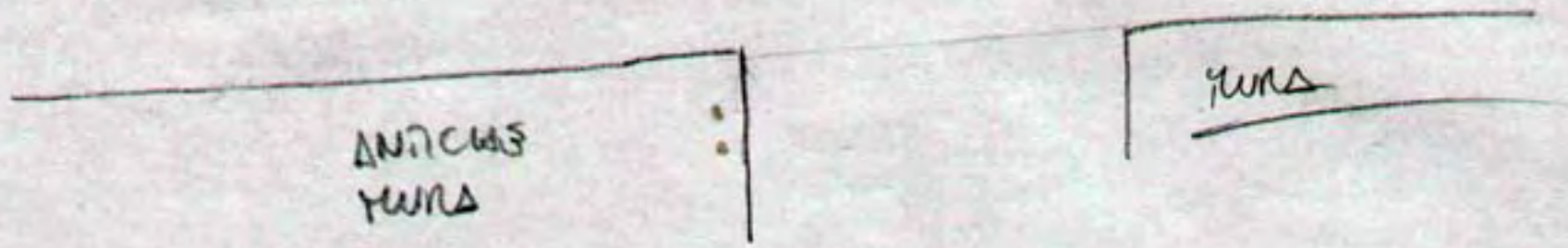


24 April 2013  
Autonob Port.  
a Rome.  
2

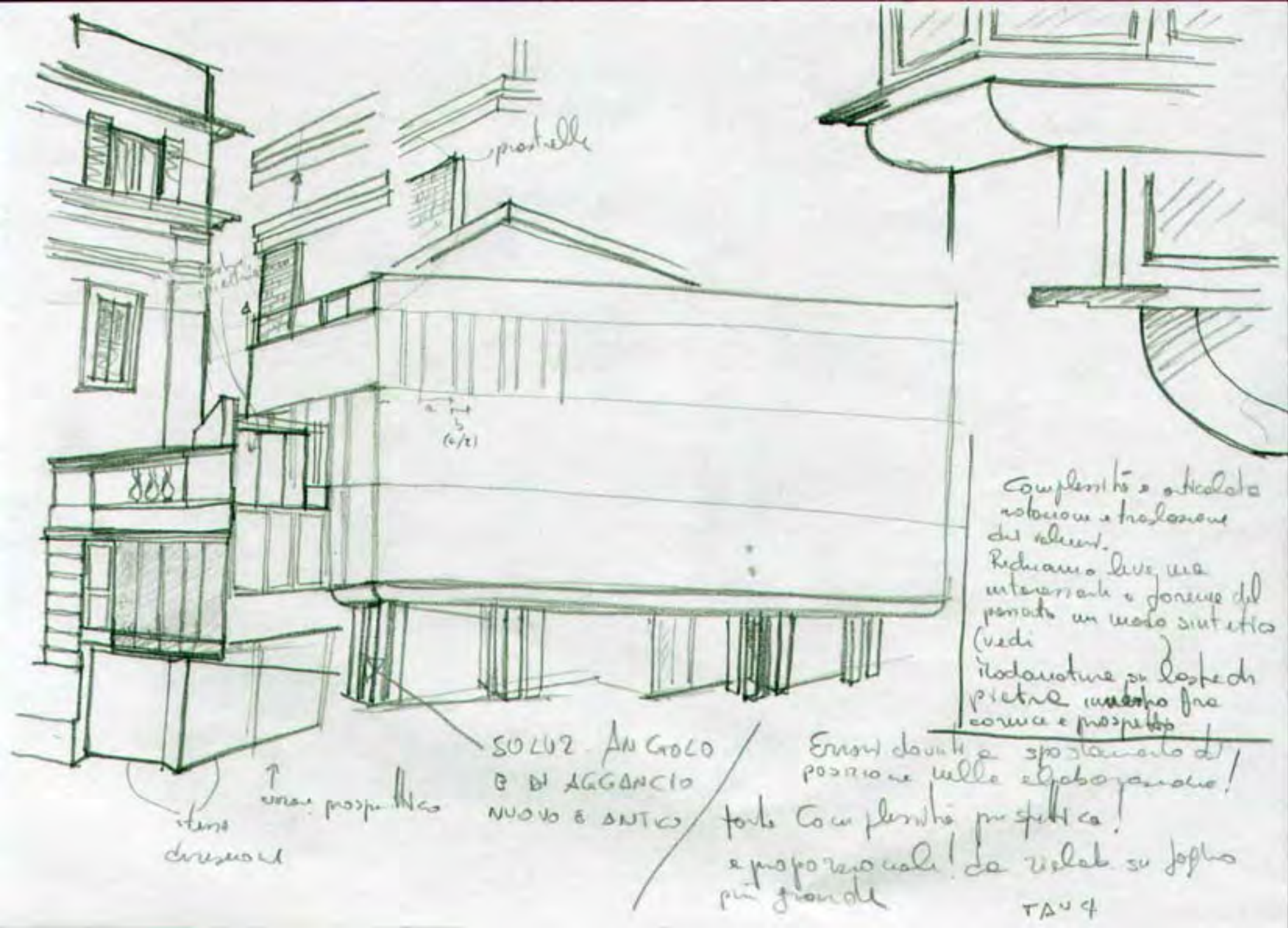




VIA CAMPANIA



2



## Indice delle immagini

Fig. 1 – La breccia di Porta Pia dopo il 20 settembre 1870 (da “L’illustration, 1895).....	41
Fig. 2 – La Parigi di Haussmann.....	42
Fig. 3 – Il Ring di Vienna di Ludwig Ditter von Förster.....	42
Fig. 4 – Pianta indicativa dell’ingrandimento di Firenze, Firenze, A.C.G.V., Fondo Poggi.....	42
Fig. 5 – Progetto di piano per Roma del 1873 di A. Viviani.....	43
Fig. 6 – Progetto di piano per Roma del 1883 di A. Viviani.....	43
Fig. 7 – Magazzini «alle città d’Italia» - 1889-90 – Roma.....	44
Fig. 8 – “La Rinascente” a Largo Chigi - Roma.....	44
Fig. 9 – Acquario Romano - 1887-1912 – Roma.....	44
Fig. 10 – Progetto di piano per Roma del 1906 di A. Bonfiglioli.....	45
Fig. 11 – Progetto di piano per Roma del 1908 di E. Sanjust di Teulada.....	46
Fig. 12 – Progetto di piano per Roma del 1908 di E. Sanjust di Teulada – Dettaglio dell’area centrale. ....	47
Fig. 13 – Esposizione Universale di Roma del 1911: l’area di piazza d’Armi con i padiglioni regionali ...	47
Fig. 14 – Pianta di Roma del 1908 di E. Sanjust di Teulada – Stralcio con l’individuazione dell’area della Città Universitaria.....	48
Fig. 15 – Da via Tor de’ Specchi verso il monumento a Vittorio Emanuele II. La Scalinata del Campidoglio e dell’Ara Celi: demolizione di case e della chiesa di Santa Rita.....	48
Fig. 16 – Una delle soluzioni per lo sventramento di Via della Conciliazione – Marcello Piacentini e Attilio Spaccarelli – 1937.....	49
Fig. 17– Demolizione delle abitazioni costruite dentro alle arcate inferiori del Teatro di Marcello, febbraio 1928.....	49
Fig. 18 – Lavori per la liberazione dell’esedra dei Mercati Traianei, guardando verso la Torre delle Milizie, ottobre 1929.....	49
Fig. 19– La demolizione della collina della Velia verso il Colosseo, febbraio 1932.....	49
Fig. 20 – Concorso dell’Istituto delle Case per i Dipendenti Comunali, Piazza D’armi, opera realizzata – Luigi Ciarrocchi e Mario De Renzi, 1929.....	50
Fig. 21– Borgata-Giardino Garbatella – Case tipo a schiera con quattro alloggi - Mario De Renzi, 1929	50
Fig. 22 – Foro Mussolini – Enrico Del Debbio - 1939.....	50
Fig. 23 – Il palazzo delle Poste al quartiere Appio (Via Taranto-Via Pozzuoli) – Giuseppe Samonà – 1933-1936.....	51
Fig. 24– Il Palazzo delle Poste a via Marmorata – Adalberto Libera e Mario De Renzi – 1933-1936.....	51
Fig. 25 – Variante generale di Roma del 1925-1926.....	51
Fig. 26 – Il progetto del GUR: piano d’insieme.....	52
Fig. 27 – Dettaglio del progetto del GUR tra Piazza del Popolo e la nuova stazione Tiburtina.....	52
Fig. 28 – Il Piano «La Burbera» del 1929.....	52
Fig. 29 – Progetto di A. Brasini di sistemazione di Piazza Colonna per il Congresso Internazionale del 1929.....	53
Fig. 30 – Progetto di piano per Roma del 1931 - Stralcio - Stalcio fogli 5, 6, 8 e 9 e Legenda.....	53

Fig. 31 – Progetto di piano per Roma del 1931 – Stralcio: il Foro Mussolini (Foro Italico) Stalcio fogli 5, 6, 8 e 9.....	54
Fig. 32 – Prima idea per l'impianto urbanistico della nuova Città Universitaria, 3 giugno 1931.....	54
Fig. 33 – Progetto di piano per Roma del 1931 – Sistemazione dei servizi ferroviari .....	55
Fig. 34 – Stazione di Roma Termini - Prima del 1925.....	55
Fig. 35 – Stazione di Roma Termini – Scavo per la costruzione del fabbricato «B» del progetto Mazzoni lungo la via Marsala. Giu. 1930. ....	55
Fig. 36 – La Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II - Roma.....	56
Fig. 37 – Progetto di Piano Regolatore Generale per Roma – 1962.....	56
Fig. 38 - Piazza di Termini, attuale Piazza dei Cinquecento – 1892.....	113
Fig. 39– L'assetto della zona Colosseo nell'ipotesi di posizionamento della Stazione tra le Terme di Tito e il Colosseo – 1856.....	113
Fig. 40 – Planimetria della zona Villa Negron a già Montalto a Termini, ove poi sorse la Stazione Termini. ....	113
Fig. 41 – Veduta della Villa Massimo dal lato delle Terme.....	114
Fig. 42 – Il progetto di Salvatore Bianchi – 1867. Pianta del fabbricato viaggiatori. ....	114
Fig. 43 – Il progetto di Salvatore Bianchi – 1867. I prospetti posteriori in corso di costruzione. ....	114
Fig. 44 – Le Botteghe di Farfa. Il piazzale interno della stazione provvisoria a Termini - 1869.....	115
Fig. 45 – Spazio allungato e stretto tra le terme di Diocleziano e la Stazione - 1866.....	115
Fig. 46 – Il progetto di Salvatore Bianchi – 1867 Il fabbricato pressoché ultimato. ....	115
Fig. 47 – La Porta Quirinale, il Palazzo a Termini e le Botteghe di Farfa (da M. Vasi).....	116
Fig. 48 – La Porta Quirinale e il Palazzo a Termini motivi ispiratori per il Bianchi. ....	116
Fig. 49 – Il progetto di Salvatore Bianchi – 1867 L'aggiere serviano. ....	116
Fig. 50 – Spazio allungato e stretto tra le terme di Diocleziano e la Stazione - 1866.....	116
Fig. 51 – La Stazione Termini all'inizio del XX secolo.....	116
Fig. 52 – Il piazzale della Stazione Termini come rilevato nel 1905 - Roma.....	117
Fig. 53 – Il piazzale della Stazione Termini nel «Progetto di ampliamento e di sistemazione» del 1905 – Roma.....	117
Fig. 54 – «Progetto Ugolotti-Coppedé per una stazione centrale di Roma, da costruire fuori porta Maggiore» - 1923 – Roma.....	117
Fig. 55 –Schizzo del progetto di trasformazione della Stazione Termini di Riccardo Bianchi 1905 ca. – Roma.....	118
Fig. 56 – Pianta della Stazione Termini nel 1924: i binari furono portati a venti.- Roma.....	118
Fig. 57 – Schizzo del progetto di trasformazione della Stazione Termini di Roberto Narducci 1924 ca. – Roma.....	118
Fig. 58–Schizzo del progetto di trasformazione della Stazione Termini del Prof. Boccaletti prima del 1924 – Roma.....	118
Fig. 59 – Schizzo del progetto di trasformazione della Stazione Termini di Ferruccio Businari 1924 ca. – Roma.....	119
Fig. 60 –Schizzo del progetto di trasformazione della Stazione Termini elaborato negli anni venti - Roma. ....	119

Fig. 61 – Schizzo dei primi anni trenta di altro progetto di trasformazione della Stazione Termini di Ferruccio Businari – Roma.....	119
Fig. 62 –Schizzo del progetto di trasformazione della Stazione Termini elaborato negli anni trenta – Roma. ....	119
Fig. 63 – Pianta della Termini Mazzonian: arretramento del fronte di oltre 200 metri rispetto al vecchio fabbricato – Novembre 1938 – Roma.....	120
Fig. 64 – Lavori di costruzione della nuova Stazione di Roma Termini – dicembre 1938.....	120
Fig. 65 – Plastico della facciata della Stazione Termini verso piazza dei Cinquecento, non costruita a causa della guerra.....	120
Fig. 66 – Il progetto di Angiolo Mazzoni – 1938 Ala su via Giolitti - Roma.....	121
Fig. 67 – Il progetto di Angiolo Mazzoni – 1938 Ala su via Marsala - Roma.....	121
Fig. 68 – Lavori di costruzione della nuova Stazione di Roma Termini sulle spoglie della vecchia stazione – dicembre 1948.....	121
Fig. 69 – “Il fronte dell’ala sinistra stato attaccato”, l’orologio rimosso, la pensilina smontata Stazione di Roma Termini – dicembre 1948.....	121
Fig. 70 – Pianta della Termini Mazzoniana: «con campitura obliqua le parti degli edifici che avrebbero dovuto essere demolite» - 1938 – Roma.....	122
Fig. 71 – Roma disegnata e pubblicata dall’Istituto Geografico Militare – 1943 - Roma.....	122
Fig. 72 – Piazza dei Cinquecento ampliata con l’arretramento di 200 mt, previsto con il progetto mazzoniano 1938 – Roma.....	123
Fig. 73 – Planimetria (schizzo) della nuova sistemazione – luglio 1946 – Roma.....	123
Fig. 74 – Prospettiva di massima della piazza con i nuovi edifici sui fianchi – Illustrazioni dell’autore – 1949 - Roma.....	123
Fig. 75 – Esecuzione dei rivestimenti del fabbricato «F». La testata della Stazione Termini ancora non è stata realizzata. 1941 ca.....	124
Fig. 76 – Il Tempio di Minerva Medica e la Stazione Termini – 1941 – Roma.....	124
Fig. 77 – La posizione altimetrica della stazione Termini da una tavola del 1870.....	124
Fig. 78 – L’arco di Sisto V, Minerva Medica e Santa Bibiana, considerati vincoli non costituiscono un impedimento per il progetto Mazzoni.....	125
Fig. 79 – L’arco di Sisto V prima della realizzazione della nuova stazione.....	125
Fig. 80 – L’arco di Sisto V – Stato attuale.....	125
Fig. 81 –«Servio Tullio prende il treno». Progetto: prospetto.....	126
Fig. 82 –«Servio Tullio prende il treno». Progetto: pianta del piano terreno.....	126
Fig. 83 –«Servio Tullio prende il treno». Progetto: sezione.....	127
Fig. 84 –« $Y = 0,005 X^2$ ». Progetto: prospetto.....	127
Fig. 85 –« $Y = 0,005 X^2$ ». Progetto: Pianta del piano terreno.....	128
Fig. 86 –« $Y = 0,005 X^2$ ». Progetto: Sezione.....	128
Fig. 87 – «Il progetto prescelto». Prospetto verso Piazza dei Cinquecento visto dalla direzione di Piazza Esedra.....	129
Fig. 88 – «Il progetto prescelto». Prospetto verso Piazza dei Cinquecento visto dallo sbocco di Via Voltorno.....	129

Fig. 89 –«Il progetto prescelto». Fianco sulla Via Giolitti.....	130
Fig. 90 –«Il progetto prescelto». Pianta: piazza dei Cinquecento.....	130
Fig. 91 –«Il progetto prescelto». Pianta: particolare in corrispondenza dell'aggere Serviano. ....	130
Fig. 92 –«Il progetto prescelto». Sezione trasversale. ....	131
Fig. 93 –«Il Muro Serviano da rudere ingombrante a protagonista nelle vicende della Stazione» – 1950ca. – Roma.....	131
Fig. 94 – Fronte principale della Testata della Stazione Termini. Vista angolo via Giolitti Piazza dei Cinquecento.....	131
Fig. 95 –Testata della Stazione Termini. Vista sul lato dell'aggere Serviano.....	131
Fig. 96 –«Il progetto prescelto». Fianco e galleria di testa sulla Via G. Giolitti.....	132
Fig. 97 – Innesto del fabbricato frontale alle ali: lato via Marsala. ....	132
Fig. 98 – Il Tempio di Minerva Medica e la Stazione Termini – 1941 – Roma.....	132
Fig. 99 –«Il progetto prescelto». Interno della galleria di testa.....	133
Fig. 100 – «Servio Tullio prende il treno». Progetto_ sezione trasversale di un ambiente per uffici del fabbricato frontale. ....	133
Fig. 101 – Le Corbusier. Unité d' Habitation, Marsiglia 1945-1952.....	133
Fig. 102 –«Il progetto prescelto». Pianta del piano terreno. ....	134
Fig. 103 –«Il progetto prescelto». Interno dell' atrio biglietti. ....	134
Fig. 104 –«Servio Tullio prende il treno». Progetto: pianta di un piano per uffici del fabbricato frontale	135
Fig. 105 – La stazione di Firenze.....	135
Fig. 106 – Il piazzale antistante la stazione. Prospettiva di massima della progettata sistemazione. M. Piacentini – 1950ca. – Roma. ....	136
Fig. 107 – Il piazzale antistante la stazione. Variante al progetto di sistemazione – M. Piacentini - 1950ca. – Roma.....	136
Fig. 108 – Plastico della sistemazione della zona, con la torre prevista dai progettisti della stazione. ....	136
Fig. 109 – La Rinascente a Piazza Fiume.....	137
Fig. 110 – La Rinascente a Piazza Fiume – Planimetria della zona.....	137
Fig. 111 – La Rinascente a Piazza Fiume - Le Mura Aureliane a Piazza Fiume .....	137
Fig. 112 – La Rinascente a Piazza Fiume - Le Mura Aureliane a Piazza Fiume .....	137
Fig. 113 – La Rinascente a Piazza Fiume - Volume dell' edificio prospettante dall' altro lato di via Salaria su Piazza Fiume .....	138
Fig. 114 – La Rinascente a Piazza Fiume - Volume dell' edificio prospettante dall' altro lato di via Salaria su Piazza Fiume .....	138
Fig. 115 – Bijenkorf department store Rotterdam (1957). Marcel Breuer a Rotterdam. ....	138
Fig. 116 – La Rinascente a Piazza Fiume – Pianta piano terreno.....	139
Fig. 117 – La Rinascente a Piazza Fiume - Sezione longitudinale C-D.....	139
Fig. 118 – La Rinascente a Piazza Fiume - Sezione trasversale E-F.....	140
Fig. 119 – La Rinascente a Piazza Fiume - Pannelli prefabbricati leggeri in graniglia di granito e marmo rosso. ....	140
Fig. 120 – La Rinascente a Piazza Fiume – Il movimento in superficie del rivestimento esterno. ....	140

Fig. 121 – La Rinascente a Piazza Fiume – Particolari degli elementi prefabbricati di facciata che chiudono le cavità percorse dai condotti verticali degli impianti. ....	141
Fig. 122 – La Rinascente a Piazza Fiume – Rotaia per il carrello di pulizia della facciata. ....	141
Fig. 123 – La Rinascente a Piazza Fiume – Rotaia per il carrello utile per la pulizia della facciata. ....	141
Fig. 124 – La Rinascente a Piazza Fiume – Pianta piano secondo – La scala ellittica .....	142
Fig. 125 – La Rinascente a Piazza Fiume – La scala ellittica posta in angolo tra via Salaria e via Aniene. ....	142
Fig. 126 – La Rinascente a Piazza Fiume – La scala ellittica - Dettaglio.....	142
Fig. 127 – La Rinascente a Piazza Fiume – La scala ellittica.....	143
Fig. 128 – La Rinascente a Piazza Fiume – Le scale di sicurezza su via Aniene contenute nel prospetto. ....	143
Fig. 129 – La Rinascente a Piazza Fiume – Le scale di sicurezza su via Aniene contenute nel prospetto. ....	143
Fig. 130 – La Rinascente a Piazza Fiume –Il primo progetto.....	144
Fig. 131 – La Rinascente a Piazza Fiume –Il primo progetto.....	144
Fig. 132 – La Rinascente a Piazza Fiume – Giunto angolare. ....	144
Fig. 133 – La Rinascente a Piazza Fiume – Giunto angolare. ....	144
Fig. 134 – La Rinascente a Piazza Fiume – Angolo via Salaria via Aniene.....	145
Fig. 135 – La Rinascente a Piazza Fiume – Angolo Piazza Fiume via Salaria.....	145
Fig. 136 – La Rinascente a Piazza Fiume – Giunto angolare: orditura maggiore e minore .....	145
Fig. 137 – La Rinascente a Piazza Fiume – Contrasto tra struttura e tamponamento.....	145
Fig. 138 – La Rinascente a Piazza Fiume –Pannelli di tamponamento rosso carminio.....	146
Fig. 139 – La Rinascente a Piazza Fiume – Ripartizione della facciata su via Aniene. ....	146
Fig. 140 – La Rinascente a Piazza Fiume –Tamponamento e maglia metallica si chiusura del blocco su via Aniene. ....	146
Fig. 141 – La Rinascente a Piazza Fiume – Chiusura del blocco su via Aniene e contatto con la preesistenza. ....	146
Fig. 142 – La Rinascente a Piazza Fiume –Edificio tra via Salaria e via Nizza:vista d’insieme.....	147
Fig. 143 – La Rinascente a Piazza Fiume – Edificio tra via Salaria e via Nizza.....	147
Fig. 144 – Area dell’ Antico Castro Pretorio nel 1934 - La Zona di Porta Pia (Stralcio). ....	149
Fig. 145 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II e le Mura Aureliane. ....	149
Fig. 146 – G. Vasi: prospetto principale del Collegio Romano. ....	149
Fig. 147 – Palazzo del Collegio Romano. ....	149
Fig. 148 – Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II - Palazzo del Collegio Romano.....	150
Fig. 149 – Area di progetto: planimetria del Castro Pretorio tratta dal Lanciani. ....	150
Fig. 150 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto vincitore - Pianta.....	150
Fig. 151 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto vincitore – Vista Prospettica. ....	151
Fig. 152 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto vincitore della sistemazione urbanistica – Vista d’insieme.....	151
Fig. 153 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto vincitore della sistemazione urbanistica. – Pianta. ....	151

Fig. 154 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Proposta di Dante Tassotti – Vista prospettica.....	152
Fig. 155 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto Spaccarelli, Carbonara e Bruno - Pianta.....	152
Fig. 156 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto vincitore – Vista Prospettica. ....	152
Fig. 157 – La Biblioteca Nazionale e Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto vincitore – Plastico d’insieme. ....	153
Fig. 158 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Prospettiva schematica di una delle sale di lettura aperte sui piccoli giardini interni.....	153
Fig. 159 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Prospettiva schematica di una delle sale di lettura aperte sui piccoli giardini interni.....	153
Fig. 160 – La Biblioteca Nazionale e Centrale Vittorio Emanuele II – Area sollevata di quattro metri rispetto al livello stradale.....	154
Fig. 161 – La Biblioteca Nazionale e Centrale Vittorio Emanuele II – Area sollevata di quattro metri rispetto al livello stradale.....	154
Fig. 162 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Mura Aureliane su tre lati del lotto di intervento.....	154
Fig. 163 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Le presenze funzionali e gli edifici gravanti intorno all’area - La Zona di Porta Pia (Frutaz – 1962 - Stralcio).....	154
Fig. 164 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Mura Aureliane su tre lati del lotto di intervento.....	155
Fig. 165 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Mura Aureliane su tre lati del lotto di intervento.....	155
Fig. 166 – La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II – Mura Aureliane su tre lati del lotto di intervento.....	155
Fig. 167 – La Biblioteca Nazionale e Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto Samonà.....	155
Fig. 168 – La Biblioteca Nazionale e Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto Sacco.....	156
Fig. 169 – La Biblioteca Nazionale e Centrale Vittorio Emanuele II – Progetto Aymonino.....	156
Fig. 170 – Palazzo Torlonia – Prima del 1946.....	157
Fig. 171 – Ambasciata Britannica – Area di intervento - La Zona di Porta Pia (Stralcio).....	157
Fig. 172 – Ambasciata Britannica – e le Mura Aureliane e il contesto.....	157
Fig. 173 – Ambasciata Britannica – e le Mura Aureliane.....	157
Fig. 174 – Ambasciata Britannica – Roma – Pianta.....	158
Fig. 175 – Ambasciata Britannica - Roma.....	158
Fig. 176 – Ambasciata Britannica – Roma – Gli specchi d’acqua all’ingresso.....	158
Fig. 177 – Ambasciata Britannica – Roma – Gli specchi d’acqua all’ingresso.....	158
Fig. 178 – Ambasciata Britannica – Roma – Sezione.....	159
Fig. 179 – Ambasciata Britannica – Scalinata monumentale – Pianta piano primo.....	159
Fig. 180 – Ambasciata Britannica – Ingresso su via Bezzeca.....	159
Fig. 181 – Ambasciata Britannica – Roma – Sezione.....	159



Fig. 182 – Ambasciata Britannica – Alberatura a difesa della riservatezza e della sicurezza dell’Ambasciata .....	160
Fig. 183 – Ambasciata Britannica – Arretramento dell’edificio e allargamento della strada .....	160
Fig. 184 – Portale della michelangiolesca Porta Pia.....	160
Fig. 185 – Ambasciata Britannica – Portale di ingresso all’ambasciata .....	160
Fig. 186 – Ambasciata Britannica – Soluzione d’angolo, parte terminale: isometria.....	161
Fig. 187 – Ambasciata Britannica – Soluzione d’angolo - Particolari.....	161
Fig. 188 – Ambasciata Britannica – Porta Pia.....	161
Fig. 189 – Ambasciata Britannica – Il blocco sospeso.....	161
Fig. 190 – Edificio Polifunzionale a via Campania. ....	163
Fig. 191 – Edificio Polifunzionale a via Campania. ....	163
Fig. 192 – Galleria d’Arte Moderna di Mies van der Rohe – Berlino - Germania.....	163
Fig. 193 – Chiesa di Santa Maria Assunta di Alvar Aalto – Riola di Vergato - Bologna.....	163
Fig. 194 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Area di intervento. (Stralcio) .....	164
Fig. 195 – Edificio Polifunzionale a via Campania .....	164
Fig. 196 – Chiesa di Santa Teresa di Tullio Passarelli – Corso d’Italia Roma.....	164
Fig. 197 – Cappella del Convento dei Padri Monfortani – di Tullio Passarelli - Via Romagna Roma.....	164
Fig. 198 – Edificio Polifunzionale a via Campania e il polilinguismo.....	165
Fig. 199 – Edificio Polifunzionale a via Campania. ....	165
Fig. 200 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Prospetto su Via Romagna. ....	165
Fig. 201 – Edificio Polifunzionale a via Campania -La zona commerciale a piano terra .....	166
Fig. 202 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Zona degli uffici.....	166
Fig. 203 – Edificio Polifunzionale a via Campania -La zona commerciale a piano terra .....	166
Fig. 204 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Zona degli uffici.....	166
Fig. 205 – Edificio Polifunzionale a via Campania -La zona commerciale a piano terra. ....	167
Fig. 206 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Superficie a specchio per le mura Aureliane.....	167
Fig. 207 – Edificio Polifunzionale a via Campania – “Il vetro bruno(...)muta colore con le ore del giorno”. .....	167
Fig. 208 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Superficie a specchio su Via Romagna.....	168
Fig. 209 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Superficie a specchio per le mura Aureliane.....	168
Fig. 210 – Edificio Polifunzionale a via Campania – L’ambiente.....	168
Fig. 211 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Il contesto.....	168
Fig. 212 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Le strutture verticali.....	169
Fig. 213 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Le strutture verticali e i torrioni di guardia.....	169
Fig. 214 - Edificio Polifunzionale in via Campania - Pilastri a sezione circolare per i piani interrati e pilastri a quadri foglio per i piani in elevazione.....	169
Fig. 215 – Edificio Polifunzionale in via Campania - Pilastri a quadrifoglio per i piani in elevazione.....	169
Fig. 216 – Edificio Polifunzionale a via Campania – Sezione Longitudinale.....	170
Fig. 217 - Edificio Polifunzionale in via Campania: Le terrazze. ....	170
Fig. 218 - Edificio Polifunzionale in via Campania: Il contesto.....	170
Fig. 219 – Il prospetto della Stazione Termini in occasione dell’arrivo di Hitler a Roma (maggio 1938). 247	

Fig. 220 – L’aggere serviano nella parte inferiore della nuova stazione.....	247
Fig. 221 – Municipio di Säynätsalo – Alvar Aalto – 1949.....	247
Fig. 222 – «La Casa bella» del 1928 - Copertina del primo numero di Casabella.....	248
Fig. 223 – Domus n. 10 del 1928 – Copertina di “Domus: architettura e arredamento dell’abitazione moderna in città e in campagna”.....	248
Fig. 224 – Expo di Lisbona del 1998.....	271
Stazione intermodale di Oriente: progettista Santiago Calatrava.....	271
Fig. 225 – Fiume Tejo.....	271
Fig. 226 - Pianta della città di Lisbona, 1856-1858.....	271
Fig. 227 - Pianta della città di Lisbona, 1856-1858 - Dettaglio.....	272
Fig. 228 – A sinistra il Chiado, al centro l’ascensore e la Chiesa del Carmo, prima dell’incendio.....	273
Fig. 229 – A sinistra il Chiado, al centro l’ascensore e la Chiesa del Carmo – Giugno 2012.....	273
Fig. 230 – Palácio Barcelinhos devastato dal fuoco dell’incendio.....	273
Fig. 231 – Il Chiado, devastato dall’incendio.....	273
Fig. 232 - Pianta dei piani terra dei tre isolati prima dell’incendio.....	274
Fig. 233 – L’Oceanario.....	274
Fig. 234 – Padiglione della Conoscenza.....	274
Fig. 235 – Il Chiado: pianta antecedente l’incendio.....	275
Fig. 236 – Il Chiado: pianta antecedente l’incendio.....	275
Fig. 237 - La Lisbona di Pombal; fronte occidentale di Rua Nova do Carmo e fronte occidentale di Rua Nova do Arsenal.....	276
Fig. 238 – Il Chiado: il progetto di recupero.....	276
Fig. 239 – Il Chiado: il progetto di recupero.....	277
Fig. 240 - La Lisbona di Pombal; fronte su Rua do Crucifixo prima dell’incendio.....	277
Fig. 241 - La Lisbona di Pombal; fronte su Rua do Crucifixo. Progetto.....	278
Fig. 242 – Il Chiado: pianta con localizzazione della nuova metropolitana.....	278
Fig. 243 - La Lisbona di Pombal; fronte su Rua do Carmo e Rua Nova do Almada prima dell’incendio.....	278
.....	278
Fig. 244 - La Lisbona di Pombal; fronte su Rua do Carmo e Rua Nova do Almada . Progetto.....	279
Fig. 245 – Convento do Carmo - Esterno.....	279
Fig. 246 – Convento do Carmo - Interno.....	279
Fig. 247 –Lisbona: fronte su Rua do Carmo Progetto.....	280
Fig. 248 –Lisbona: fronte su Rua do Carmo Progetto.....	280
Fig. 249 –Lisbona: fronte su Rua Garret. Progetto.....	280
Fig. 250 –Lisbona: fronte su Rua do Carmo Progetto.....	280
Fig. 251 - Pianta della città di Lisbona - Dettaglio.....	281
Fig. 252 – Centro Culturale di Belém.....	281
Fig. 253 – Monastero del Jerónimos.....	281
Fig. 254 – La Torre di Belém.....	282
Fig. 255 – Castello di São Jorge.....	282
Fig. 256 – Castello di São Jorge.....	282

Fig. 257 – Castello di São Jorge.....	282
Fig. 258 – Centro Culturale di Belém.....	282
Fig. 259 – Centro Culturale di Belém.....	282
Fig. 260 – Monastero del Jerónimos - Dettaglio.....	283
Fig. 261 – Centro Culturale di Belém - Dettaglio .....	283

---



## Indice dei nomi

Aalto Alvar.....	79; 87; 107; 198; 202188	CALZA BINI, Alberto .....	21; 26
ALBINI, Franco .....	passim	CANIGGIA, Gianfranco .....	93
ALFIERI, Bruno.....	241	CARBONARA, Pasquale.....	92
Álvaro Joaquim Melo Siza Vieira.....	passim	Cardinale Pasquale GIZZI.....	58
ANNONI, Ambrogio .....	193	CASTELLAZZI Massimo.....	58; 90
António de Oliveira Salazar .....	253	CASTELLAZZI, Massimo.....	69; 91
ARGA, Giulio Carlo.....	188	CEDERNA, Antonio.....	196; 200; 223; 245
Arnolfo di Cambio.....	208	CIAMPI, Nello.....	65; 66; 73; 74
ASCHIERI, Pietro.....	22	CIOCCETTI, Urbano.....	37
AYMONINO Maurizio .....	97	COPPEDÈ, Gino.....	60
AYMONINO, Carlo.....	97	CREMONESI, Filippo.....	24
AZZOLA, Spartaco .....	262	DAL CO, Francesco.....	242
BANFI, Luigi.....	91	DALL' ANESE, Tullio.....	90
BARBIANO DI BELGIOJOSO, Ludovico ....	91	DALL' ANESE, Tullio.....	91
BARUCCI, Giovanni.....	97	DE ANGELIS D' OSSAT, Guglielmo.....	66
BARUCCI, Pietro.....	97	DE ANGELIS, Giulio.....	14; 175
BAZZANI, Cesare .....	26	DE CARLO, Giancarlo.....	107; 186
BBPR.....	91; 107	DE FUSCO, Renato.....	223
BENEVOLO, Leonardo. ....	passim	DE RENZI, Mario.....	22; 23; 36; 92; 93; 97
BENITO, Mussolini.....	passim	DEL BUFALO, Edmondo.....	26
BENJAMIN, Walter.....	246	DEL DEBBIO, Enrico.....	22; 37
BERLANDA, Franco.....	182	DELLA PORTA, Glauco.....	39
BERNASCONI, Gian Antonio.....	228; 241	DELLA ROCCA, Aldo.....	36
BERNICK, Ettore.....	14	DEWEY, John.....	197
BIANCHI, Alberto.....	38; 39	DITTER VON FÖRSTER, Ludwig.....	11
BIANCHI, Alfredo.....	26	DONATELLI, Romolo.....	187
BIANCHI, Riccardo .....	60	EINSTEIN, Albert.....	197
BIANCHI, Salvatore.....	passim	FADIGATI, Vasco .....	58; 69
BOITO, Camillo.....	13	FARIELLO, Francesco.....	93
BONCOMPAGNI LUDOVISI, Frances co	30; 31	FEI, Marino.....	262
BONELLI, Renato .....	passim	FIorentino, Mario.....	38
BORSI, Franco.....	228	FOSCHINI, Armando .....	20
BRANDI, Cesare .....	passim	FRANCASTEL, Pierre.....	245; 246
BRASINI, Armando.....	20; 26	FRANCESCHINI, Francesco.....	229
BREUER Marcel .....	80; 139	FURITANO, Giuseppe.....	39
BRUNO Fabrizio.....	93	GARDELLA, Ignazio .....	107
BUONARROTI Michelangelo.	76; 102; 104; 188	GARDELLA, Ignazio .....	91
BUSINARI, Ferruccio .....	61	GARGANICO, Pietro .....	14
CALINI, Leo.....	68	GIEDION, Sigfried.....	188

GIGLI, Guido.....	91; 93; 95	MONTUORI, Eugenio.....	58; 68
GIOTTO.....	181	MORRIS, William.....	229
GIOVANNONI, Gustavo .....	passim	MUÑOZ, Antonio.....	20; 26
Gonçalo Byrne .....	256	MURATORI, Saverio .....	37; 199; 211
GREGOTTI, Vittorio.....	241; 246; 262	NARDUCCI, Roberto.....	60
Gruppo 7.....	22	NATHAN ROGERS, Ernesto.....	passim
GUIDI, Ignazio.....	36; 39	NATHAN, Ernesto.....	14
HÄRING, Hugo.....	244	NERVI, Poer Luigi.....	248
HAUSSMANN, Georges-Eugène.....	11	NICOLETTI, Manfredi.....	91; 93; 95
Helg Franca .....	79	NICOLINI, Renato .....	92; 93
HELG, Franca .....	passim	NICOLOSI, Giuseppe.....	37
Igrun Zvei Leumi.....	99; 105	NOMI .....	305
INSOLERA, Italo .....	21	PAGANO, Giuseppe.....	181; 241
JANNATTONI, Livio.....	177	PALANTI, Giancarlo.....	241
KOCH, Gaetano .....	13; 175	PALAZZO, Cesare .....	26
LE CORBUSIER-Charles-Edouard Jeanneret	72;	PANE, Roberto.....	passim
190; 197		PANZINI, Alfredo.....	4
LENTI, Enrico .....	37	Papa Innocenzo X.....	29
LEVI, Carlo.....	181	PARIBÈNI, Roberto.....	26
LIBERA, Adalberto.....	23	PASCOLO, Sergio .....	262
LUDOVISI, Boncompagni.....	26; 176	PASSARELLI Lucio.....	114
LUGLI, Leonardo .....	38	PASSARELLI Vincenzo.....	107
Luís Carrilho da Graça .....	257	PASSARELLI, Fausto.....	107
MACCARI, Arnaldo.....	26	PASSARELLI, Lucio.....	107; 110; 113
MALDONADO, Tomás .....	241	PASSARELLI, Tullio.....	108
MALPELI ,Cherubino .....	36	PASSARELLI, Vincenzo.....	38
MANFREDI, Manfredo .....	24	PEDIO Renato.....	102; 110
MANIERI ELIA, Mario .....	91; 93; 95	PERESUTTI, Enrico.....	91
Manuel da Maia.....	261	PERSICO, Edoardo .....	241
MARCONI, Paolo.....	93	PETRUCCI, Amerigo .....	39
MARESCOTTI, Franco .....	183; 185	PIACENTINI, Marcello.....	passim
MARINO, Roberto.....	37	PICASSO, Pablo.....	197
Mario Massimo di Rignano.....	58	PICCINATO, Luigi .....	passim
Marquês de Pombal.....	258; 259	PINTONELLO, Achille.....	58; 69
MASOBELLO, Remigio.....	237	Pio IX.....	10; 12
MAZZOCCHI, Gianni.....	241	PISANI, Mario .....	88
MAZZONI, Angiolo.....	passim	POGGI, Giuseppe.....	11
MELOGRANI, Carlo.....	passim	POLONSI, Giovanni.....	61
MENDINI, Alessandro.....	241	PORTOGHESI, Paolo.....	passim
Mies van der Rohe .....	107; 251	Presidente d. Repubblica: Giuseppe Saragat....	39
MONACO, Vincenzo .....	37	Principe Filippo Andrea VI Doria Pamphilj....	35

QUARONI, Ludovico.....	37; 91; 251	SITTE, Camillo.....	173
RAGGHIANI, Carlo Ludovico.....	196	SPACCARELLI, Attilio.....	20; 92
REBECCHINI, Salvatore.....	36; 37	STERBINI, Giulio.....	36
RICCI, Corrado.....	21	Studio Cerri.....	79
RIDOLFI, Mario.....	79	Studio Passarelli.....	passim
RIDOLFI, Mario.....	36	TAMINO, Marco.....	78
ROGGERO, Mario.....	228	TASSOTTI, Dante.....	92
ROSSI, Aldo.....	204; 207; 208	TINTORI, Silvano.....	195; 208; 210; 212
RUBBIANI, Alfonso.....	193	TUPINI, Umberto.....	37
SACCO, Ugo.....	97	UGOLOTTI Filippo.....	60
SALATINO, Paolo.....	26	VALADIER, Giuseppe.....	76
SALGADO, Manuel.....	262	VALERY, Paul.....	203
SAMONÀ, Giuseppe,.....	23; 96	VALLE, Cesare.....	39; 216; 219; 222
SANJUST DITEULADA, Edmondo.....	passim	VALORI, Michele.....	38
SANT'ELIA, Antonio.....	191	Vignola Jacopo Barozzi.....	76
SCARPA, Carlo.....	107	VITELLOZZI, Annibale.....	58; 69; 90; 91
SCOTELLARO, Rocco.....	180; 188	Vittorio Emanuele III di Savoia.....	23
SELLA, Quintino.....	11; 174	VIVIANI, Alessandro.....	12
Servio Tullio.....	72; 73	WINCKELMANN, Johann Joachim.....	13
SETTIMI Massimo.....	24	WRIGHT, Frank Lloyd.....	190
Sir Basil Urwin Spence.....	passim	ZANUSO, Marco.....	184
Sir Evelyn Schuckburgh.....	101	ZEVI, Bruno.....	passim
Sisto V.....	171	ZUCCA, Giuseppe.....	65

---





## Indice dei luoghi

### A

AMERICA ..... 91  
ANCONA ..... 33

### B

BERLINO ..... 29  
BOLOGNA  
    Riola di Vergato ..... 106  
BRASILE..... 188

### C

Città del Vaticano  
    Stato Pontificio..... 57

### E

ETIOPIA..... 61  
EUROPA  
    Germania..... 200  
    Inghilterra..... 193  
    Olanda ..... 193; 200  
EUROPA ..... 11; 19; 32; 79; 91; 196

### F

FINLANDIA..... 186  
FIRENZE..... 11; 33; 73; 207  
FRANCIA..... 13  
FRANCOFORTE..... 29  
FROSINONE  
    Ceprano ..... 58

### G

GERMANIA  
    Francoforte ..... 200  
    Monaco..... 200  
    Berlino..... 106  
Gran Bretagna ..... 104

### I

ITALIA..... 11; 13; 14; 19; 26; 31; 61; 183; 185;  
    186; 200; 202; 211

### L

LISBONA ..... 253; 254; 256  
    Fiume Tejo ..... 253; 255; 261; 262  
    Quartiere Bairro Alto ..... 258; 259; 260  
    Quartiere Baixa ..... 257; 258; 259; 260  
    Quartiere el Chiado .. 254; 256; 257; 259; 260  
    Quartiere Grandella ..... 259  
    Quartiere Trancão ..... 253  
    Rua de Almada..... 260  
    Rua do Crucifixo..... 259

    Rua Nova do Carmo ..... 260  
LISBONA ..... 191; 252; 257; 261; 262  
LONDRA ..... 29

### M

MILANO ..... 181; 188  
MILANO ..... 23; 25  
MONACO..... 29

### N

NAPOLI ..... 33

### P

PAESI BASSI  
    Rotterdam..... 79; 138  
PALERMO..... 193; 235  
PARIGI..... 29  
PISA ..... 33  
PORTO..... 253  
PORTOGALLO ..... 191; 252; 253; 256; 261

### R

ROMA.. 9; 10; 11; 12; 14; 15; 16; 18; 20; 21; 22;  
    23; 24; 25; 28; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 38;  
    57; 59; 61; 62; 65; 66; 73; 74; 76; 82; 88; 89;  
    90; 100; 109; 169; 171; 173; 174; 175; 176;  
    297; 303  
    Agro Romano..... 33  
    Appia Antica..... 36  
    Aventino ..... 21  
    Borgo ..... 20  
    Campidoglio..... 24; 28  
    Campo Parioli..... 36  
    Castelli Romani..... 35  
    Castro Pretorio 16; 24; 35; 36; 89; 90; 94; 95;  
    97  
    Celio ..... 34  
    Centocelle ..... 36; 37; 39  
    Collatino..... 36  
    Colle Oppio..... 16; 34  
    Colli Albani..... 25  
    Colosseo ..... 21; 170  
    Corso d' Italia..... 79; 83; 86; 96; 107; 220  
    Corso Rinascimento..... 20; 28; 29  
    Corso Vittorio Emanuele ..... 17  
    Esquilino..... 11; 14; 16; 63; 66  
    Eur..... 34; 35; 36; 37; 39; 61  
    Flaminia..... 16; 96  
    Foro Italico..... 36  
    Garbatella..... 21  
    Largo Chigi ..... 14; 174  
    Lido di Ostia..... 35  
    Lungotevere Arnaldo da Brescia ..... 28  
    Macao..... 63

Mandrione ..... 33; 61  
 Monte Mario ..... 27; 34; 36  
 Montesacro ..... 21  
 Monteverde ..... 16; 34  
 Nomentano ..... 16; 25  
 Ostiense ..... 25  
 Parioli ..... 17; 21; 33; 34; 61  
 Piazza Barberini ..... 30; 34  
 Piazza Claudio ..... 34  
 Piazza Colonna ..... 15; 25; 26; 30  
 Piazza d'Armi ..... 16; 17  
 Piazza dei Cinquecento 27; 57; 58; 61; 63; 67;  
 68; 71; 74; 177  
 Piazza del Popolo ..... 16; 30  
 Piazza di Sant' Apollinare ..... 20  
 Piazza di Termini ..... 57; 58  
 Piazza Esedra ..... 30; 64; 174  
 Piazza Fiume... 79; 80; 81; 83; 84; 85; 86; 87;  
 88  
 Piazza Manfredo Fanti ..... 14  
 Piazza Marganica ..... 173  
 Piazza Navona ..... 20  
 Piazza Nicosia ..... 20  
 Piazza San Silvestro ..... 25  
 Piazza Sant' Andrea della Valle ..... 20  
 Piazza SS. Apostoli ..... 34  
 Piazza Venezia ..... 21; 30  
 Piazza Verbano ..... 16  
 Piazzale Flaminio ..... 25; 28; 34  
 Pietralata ..... 36; 37; 39  
 Pinciano ..... 21  
 Pincio ..... 25; 36  
 Ponte Milvio ..... 25  
 Porta Pia ..... 11; 30  
 Prenestino ..... 36  
 Quadraro ..... 35  
 Quartiere Prati ..... 175  
 Quartiere Salario ..... 86  
 Salario ..... 21  
 Salita del Grillo ..... 20  
 San Giovanni ..... 16; 25; 28; 34; 35  
 San Pietro ..... 16; 25; 35  
 Stazione Termini ..... 34; 35  
 Tevere ..... 20  
 Tevere ..... 27  
 Tiburtina ..... 16; 96  
 Trastevere ..... 29  
 Trastevere ..... 28  
 Via Aniene ..... 81; 84; 85; 145; 146; 147  
 Via Ardeatina ..... 36  
 Via Bezzecca ..... 100; 102  
 Via Campania ..... 107; 109; 111; 113  
 Via Campania ..... 216  
 Via Cristoforo Colombo ..... 39  
 Via dei Coronari ..... 15; 16  
 Via dei Fori Imperiali ..... 21; 28

Via dei Trionfi.. 20; 28  
 Via del Circo Massimo ..... 28  
 Via del Corso ..... 34  
 Via del Mare ..... 28  
 via del Teatro di Marcello ..... 28  
 Via del Tritone ..... 15  
 Via dell' Impero ..... 28  
 Via della Conciliazione ..... 20  
 Via delle Botteghe Oscure ..... 20  
 Via di San Gregorio ..... 20; 28  
 Via Flaminia ..... 25  
 Via Giolitti ..... 59; 62; 63; 65; 77; 78  
 Via Giulia ..... 173  
 Via Laurentina ..... 36  
 Via Marsala ..... 60; 62; 63; 65; 76  
 Via Merulana ..... 34  
 Via Milano ..... 34  
 Via Montebello ..... 99  
 Via Nazionale ..... 11  
 Via Nizza ..... 85  
 Via Nomentana ..... 34; 36  
 Via Ostiense ..... 34  
 Via Paganica ..... 173  
 Via Palestro ..... 99; 102  
 Via Principe di Piemonte ..... 59; 60  
 Via Romagna ..... 111; 112  
 Via Salaria ..... 79; 81; 83; 84; 85  
 Via San Martino della Battaglia ..... 97  
 Via Sardegna ..... 107; 112  
 Via Tiburtina ..... 35  
 Via Tuscolana ..... 35  
 Via Veneto ..... 36  
 Via Vittoria ..... 34; 36  
 Via XX Settembre ..... 11; 99; 101; 102  
 Viale Castro Pretorio ..... 95; 96  
 Viale del Policlinico ..... 96  
 Viale Etiopia ..... 78  
 Vialla Pamphjli ..... 36  
 Villaggio Olimpico ..... 61  
 Viminale ..... 16

## S

SIENA ..... 60  
 STATI UNITI D' AMERICA  
 Illinois, Chicago ..... 109  
 New York, Manhattan ..... 109  
 SULMONA ..... 33  
 SVEZIA ..... 186

## T

TRENTO ..... 60

## V

VENEZIA ..... 170; 230; 231; 232

## Indice delle opere

Acquario Romano .....	14	Municipio di Săynătsalo to.....	187
Ala Mazzoniana.....	77	Mura Aureliane.....	passim
Arco di Giano.....	20	Mura Serviane .....	passim
Biblioteca Nazionale Centrale e Vittorio Emanuele II di Roma.....	passim	Museo Nazionale Romano .....	58
Botteghe di Farfă .....	58	Naviglio del Portogallo (Lisbona).....	256
Campidoglio.....	20	Oceanario (Lisbona).....	256
Cappella del Convento dei Padri Monfortani	107	Padiglione del Portogallo (Lisbona).....	256
Castello di Săo Jorge .....	262	Padiglione della Conoscenza (Lisbona).....	256
Centro Culturale di Belém .....	261	Padiglione Multiuso (Lisbona).....	256
Chiesa di Santa Bibiana.....	65	Palazzetto dello Sport - Parioli.....	36
Chiesa di Santa Maria Assunta a Riola di Vergato (BO) .....	106	Palazzo Chigi .....	88
Chiesa di Santa Teresa in Corso d' Italia .....	107	Palazzo del Collegio Romano.....	90; 91
Città Universitaria di Roma.....	passim	Palazzo di Giustizia .....	175
Colosseo .....	57	Palazzo di Termini.....	58
Convento do Carmo.....	260	Palazzo Reale .....	173
Cupola di Santa Maria del Fiore.....	207	Palazzo Torlonia .....	98
E 42 .....	33; 61	Pantheon.....	26
Edificio Polifunzionale a Via Campania 87; 220; 106; 111; 113		Parlamento.....	173
Esedra: Portici di G. Koch .....	76	Parque das Nações.....	252; 253; 255
Esposizione Universale 1942.....	61	Piano de el Chiado (Lisbona).....	254; 255
Expo 1998.....	252; 253; 255	Piano Particolareggiato.....	32
Ferrovie dello Stato.....	58; 62	Piano Regolatore della città di Roma - 1908 .....	passim
Foro Augusto.....	20; 21; 31	Piano Regolatore di Roma - 1931 .....	passim
Foro Cesare .....	20; 21	Piano Regolatore Generale di Roma - 1873....	12
Foro Mussolini.....	22; 27	Piano Regolatore Generale di Roma - 1883...14; 15; 18	
Foro Nerva .....	21	Piano Regolatore Generale di Roma - 1962...34; 39; 99	
Foro Traiano.....	20	Piazza del Popolo.....	75
Galleria d' Arte Moderna di Berlino .....	106	Policlinico.....	95;175
La Rinascente a Lago Chigi .....	14; 174	Ponte Duca D' Aosta .....	27
La Rinascente a Piazza Fiume .....	passim	Porta del Popolo.....	75
Legge Urbanistica del 1942.....	32; 36	Porta di San Lorenzo.....	65
Mausoleo di Augusto.....	15; 25; 28	Porta Maggiore .....	25; 27; 57; 59
Mercati Generali .....	16	Porta Pia.....	28; 75; 98; 101; 102; 103
Mercati Traianei .....	20; 31	Porta Quirinale.....	58
Monastero del Jerónimos.....	passim	Santa Maria in Via.....	88
Monumento a Vittorio Emanuele II .....	20	Stazione Casilina.....	33; 61

Stazione di Firenze.....	72	Torre di Belém.....	261
Stazione di Milano.....	72	Variante del Piano Regolatore Generale di Roma – 1925-26 .....	34
Stazione di Roma Termini.....	passim	Variante del Piano Regolatore Generale di Roma – 1942.....	34; 35; 36
Stazione Flaminia.....	33; 61	Variante generale del Piano Regolatore Generale di Roma – 1925-1926.....	passim
Teatro di Marcello.....	15; 20; 31	Villa Medici .....	28
Tempio della Fortuna Virile.....	20	Villa Montalto Peretti.....	57; 58; 62; 75
Tempio di Minerva Medica.....	65	Villa Wolkonsky.....	99
Terme di Diocleziano.....	58; 60; 64; 74		
Terme di Tito.....	57		
Testata della Stazione di Roma Termini... passim			

---

## BIBLIOGRAFIA

### *Ordinata cronologicamente*

- 1908** – EDMONO SANJUST DITEULADA, *Piano Regolatore della Città di Roma 1908*, Danesi – Roma.
- 1911** – A. CALZA, *Roma moderna*, Ed. fratelli Treves, Milano.
- 1916** – M. PIACENTINI, *Sulla conservazione delle bellezze di Roma e sullo sviluppo della città moderna*, Tumminelli e C., Roma.
- 1918** – M. PIACENTINI, *L'Architettura Italian*, Tumminelli e C., Roma.
- 1924** – G. GIOVANNONI, *Sistemazioni edilizie nella vecchia Roma*, estratto della Rivista «Roma», anno II fascicolo 7, Roma.
- 1930** – M. PIACENTINI, *Architettura d'oggi*, Paolo Cremonese Editore, Roma.
- G. GIOVANNONI, *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, in «Collana di urbanistica», Torino, Vol. I.
- 1931** – GOVERNATORATO DI ROMA, *Piano Regolatore di Roma. 1931, anno IX*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma.
- G. GIOVANNONI, *Sul movimento dell'architettura contemporanea*, (tratto da) III Congresso Nazionale degli Ingegneri Italiani – Trieste 30-31, maggio – 1-2, giugno 1935-XIII, Trieste 1935-XIII.
  - G. LUGLI, *Le Mura di Servio Tullio e le così dette Mura Serviane*, Estratto da Historia Gennaio-Marzo 1933-XI-N.1-anno VII, Popolo d'Italia, Milano.
- 1932** – G. GIOVANNONI, *La conferenza Internazionale di Atene pel Restauro dei monumenti*, (Estratto dal) “Bollettino d'Arte” del Ministero dell'educazione Nazionale, Fascicolo IX – Marzo 1932-X, Roma.
- 1935** – AA. VV., *La Città Universitaria di Roma*, in «Architettura, rivista del sindacato nazionale fascista architetti», diretta sa M. Piacentini, S. A. Treves editori, Roma 1935 XIV.
- G. GIOVANNONI, *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, in «Collana di urbanistica», Torino, Vol. I
- 1936** – G. PAGANO, D. GUARNIERO, *Architettura rurale italiana*, Edizione Hopeli, Milano.
- 1941** – AA.VV., *Analisi degli elementi costituenti l'abitazione*, in «CASABELLA Costruzioni», n. 162, giugno 1941.
- T. LANDI, *Una casa della madre e del bambino*, in «CASABELLA Costruzioni», n. 165, settembre 1941.
  - M. LABO', *L'architettura delle colonie marine*, in «CASABELLA Costruzioni», n. 167, novembre 1941.
  - G. CARAFFA, *L'ampliamento della piazza dei Cinquecento e le Terme di Diocleziano*, Ferri Editore, Roma.
- 1945** – B. ZEVI, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, ed. Einaudi, Torino.
- 1948** – M. PIACENTINI, *Le vicende edilizie di Roma dal 1870 ad oggi. I grandi concorsi e le grandi opere architettoniche*, Roma.

- 1949** - N. CIAMPI, *Intorno alla nuova Stazione di Termini*, in «Capitolium», Rassegna mensile del Comune di Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche, Roma anno XXIV, n. 7-8 luglio-agosto 1949.
- 1950** - N. CIAMPI, *Ancora su Termini*, in «Capitolium», Rassegna mensile del Comune di Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche, Roma anno XXV, n. 1-2 gennaio-febbraio 1950.
- M. PIACENTINI, *Progetto di sistemazione del Piazzale della Stazione*, in «Capitolium», Rassegna mensile del Comune di Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche, Roma anno XXV, n. 1-2 gennaio-febbraio 1950.
- A. QUARRA, *Sempre su Termini*, in «Capitolium», Rassegna mensile del Comune di Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche, Roma anno XXV, n. 3-4 marzo-aprile 1950.
- R. PANE, *Relazione generale sui problemi della conservazione e del restauro*, in Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura. Palermo, 24-30 settembre 1950, Palermo.
- S. MURATORI, *Commento al 1° tema: conservazione e restauri*, in Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura. Palermo, 24-30 settembre 1950, Palermo.
- R. BONELLI, *Preparazione culturale, capacità critica e metodologica nelle soprintendenze ai monumenti*, in Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura. Palermo, 24-30 settembre 1950.
- 1951** – AA.VV., *C.I.F.I. (Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani), Bando-concorso per il progetto di completamento del fabbricato viaggiatori della nuova stazione di Roma Termini*, in «La nuova stazione di Roma Termini delle Ferrovie Italiane dello Stato», Roma.
- 1953** – M. PIACENTINI, *Considerazioni sull'urbanistica e sull'architettura di Roma e altrove*, Stab. Tip. «Ars Nova», Roma.
- 1954** – E. N. ROGERS, *La responsabilità verso la tradizione*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 202, agosto-settembre 1954.
- G. C. ARGAN, *Spazio, tempo e architettura*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 201, maggio-giugno 1954.
- S. GIEDION, *Space, Time and Architectural*, Edizione Hopeli, Milano.
- 1955** – AA.VV., *Un dibattito sulla tradizione in architettura*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 206, luglio-agosto 1955.
- E. N. ROGERS, *La tradizione dell'architettura moderna italiana*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 206, luglio-agosto 1955.
- E. N. ROGERS, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 204, febbraio-marzo 1955.
- 1956** – R. PANE, *Relazione generale sui problemi della conservazione e del restauro*, in «Atti del VI Congresso Nazionale di Urbanistica», Torino, 18-21 ottobre 1956, Torino.
- E. N. ROGERS, *Proposte per il tema del prossimo convegno dell'Istituto Nazionale di Urbanistica*, in «CASABELLA Continuità», n. 213, novembre-dicembre 1956.
- C. BRANDI, *Processo all'architettura moderna*, in «L'Architettura, Cronache e Storia», n. 11, 1956.
- P. FRANCASTEL, *Art et technique aux XIXe et XXe siècle*, Gonthier, Paris.

- 1957** – R. PANE, E. N. ROGERS, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, in «CASABELLA Continuità», n. 214, febbraio-marzo 1957.
- ZIINO VITTORIO, *Linguaggio degli architetti e terminologia critica*, in «Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Perugia, 23, settembre, 1948», Centro di studi per la Storia dell'Architettura, Firenze, Casa Editrice R. Nocchioli, 1957.
  - E. N. ROGERS, *Continuità o crisi*, in «CASABELLA Continuità», n. 215, aprile-maggio 1957.
  - R. PEDIO, *Edificio per abitazioni, uffici e negozi in via Campania a Roma*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 122, dicembre 1957.
- 1958** – E. N. ROGERS, *Continuità*, in «Casabella CONTINUITÀ», n. 218, agosto-settembre 1958.
- S. TINTORI, *Fare e disfare*, in «CASABELLA Continuità», n. 221, febbraio-marzo 1958.
  - A. ROSSI, *Il passato e il presente nella nuova architettura*, in «CASABELLA Continuità», n. 218, marzo-aprile 1958.
  - C. MELOGRANI, *Città nuove ed antica edilizia*, in «CASABELLA Continuità», n. 218, marzo-aprile 1958.
- 1959** – F. ALBINI e F. HELG, *Edificio per un grande magazzino di vendita a Roma*, in «Casabella Continuità», n. 223, gennaio 1959.
- A. SPACCARELLI, P. CARBONARA, F. BRUNO, *Concorso per il progetto della costruzione della nuova sede della Biblioteca Nazionale di Roma al Castro Pretorio, Roma*.
  - R. BONELLI, *Metodo nuovo per la vecchia Roma*, 1957, in R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Neri Pozzi Editori, Venezia.
  - R. BONELLI, *Il rapporto «antico-nuovo» nei suoi aspetti storici generali*, 1957, in R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Neri Pozzi Editori, Venezia 1959.
  - R. BONELLI, *Il restauro come forma di cultura*, 1959, in R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Neri Pozzi Editori, Venezia 1959.
- 1960** – L. SEMERANI, *Tecnica e civiltà moderna*, in «CASABELLA», n. 238, aprile 1960
- I. INSOLERA, *Il concorso per la Biblioteca Nazionale di Roma*, in «Casabella Continuità», n. 239, maggio 1960.
  - F. ALBINI e F. HELG, *Progetto per un grande magazzino a Roma*, in «Casabella Continuità», n. 241, luglio 1960
  - AA.VV., *Concorso per la Biblioteca Nazionale in Roma sull'area del Castro Pretorio*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 10, febbraio 1960.
- 1962** – P. PORTOGHESI, *La Rinascente in piazza Fiume a Roma*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 9, gennaio 1962.
- A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, (a cura di), edita da Marino e Mauro Gigli, Roma.
  - I. INSOLERA, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi, Torino.
  - G. RUSPOLI, *La città nuova. L'edificio della Rinascente a Piazza Fiume*, in «Capitolium», Anno XXXVII n. 4, Aprile 1962.

- 1963** – C. BRANDI, *Teoria del restauro*, 1° ed. Edizioni di Storia e Letteratura, 1963, ed. Einaudi Torino.
- 1964**- L. JANNATTONI, *Roma Termini non teme il futuro. Nobiltà architettonica funzionalità di una Stazione ferroviaria*, in «Capitolium», Rassegna mensile del Comune di Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche, Roma anno XXXVI, n. 11 novembre 1964.
- 1965** – ZEVI, *Contro ogni teoria dell'ambientamento*, in «L'Architettura, Cronache e Storia», n. 118, agosto 1965.
- R. PANE, *Antico e nuovo*, in «CASABELLA», n. 297, settembre 1965.
  - G. M. OLIVIERI, *Industrializzazione dell'edilizia*, in «CASABELLA», n. 297, settembre 1965.
  - P. L. NERVI, *Espressione architettonica e tecnica costruttiva*, in «CASABELLA», n. 300, dicembre 1965.
  - R. PEDIO, *Cinquant'anni di attività professionale a Roma: Lo studio degli architetti Passarelli*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 122, dicembre 1965.
  - AA.VV. *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. Convegno di Venezia 23-24-25 aprile 1965*, in «Archicollegio», n. 7-8 dicembre.
  - R. PANE, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. Convegno di Venezia 23-24-25 aprile 1965*, in «Archicollegio», n. 7-8 dicembre 1965.
  - B. ZEVI, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. Convegno di Venezia 23-24-25 aprile 1965*, in «Archicollegio», n. 7-8 dicembre 1965.
  - L. BENEVOLO, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. Convegno di Venezia 23-24-25 aprile 1965*, in «Archicollegio», n. 7-8 dicembre 1965.
  - C. VALLE, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. Convegno di Venezia 23-24-25 aprile 1965*, in «Archicollegio», n. 7-8 dicembre 1965.
  - R. DE FUSCO, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo. Convegno di Venezia 23-24-25 aprile 1965*, in «Archicollegio», n. 7-8 dicembre 1965.
  - R. PANE, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*, in «Attualità dell'ambiente antico», Firenze 1965.
  - C. BRANDI, *Struttura e architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- 1966** – W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi.
- B. ZEVI, *L'enigma architettonico degli anni sessanta*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 127, maggio 1966.
  - B. ZEVI, *La storia come metodologia del fare architettonico*, Roma.
- 1967** - B. SCHRANIL, *Il IX congresso internazionale dell'UIA*, in «CASABELLA», n. 314, settembre 1967.
- R. PANE, *L'incontro tra antico e nuovo*, in «CASABELLA», n. 314, settembre 1967.
  - F. BORSI, M. ROGGERO, *Il patrimonio storico e il mondo moderno: aspetti italiani*, in «CASABELLA», n. 314, settembre 1967.



- 1968** – G. A. BERNASCONI, *Il futuro della progettazione*, in «CASABELLA», n. 325, ottobre 1968.
- R. PANE, *Realtà ed evasione nella cultura architettonica ed urbanistica*, in «CASABELLA», n. 325, ottobre 1968.
  - P. PORTOGHESI, *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, (diretto da), Istituto editoriale Romano, Roma.
- 1970** – R. MASOBELLO, *Contro la Soprintendenza: critiche e proposte. Il bene fragile*, in «CASABELLA», n. 350-351, luglio-agosto.
- M. BISA', *Contro la Soprintendenza: critiche e proposte. Dove va la Soprintendenza?*, in «CASABELLA» n. 350-351, luglio-agosto 1970.
  - R. PANE, *La tutela del nulla. Contro la Soprintendenza: critiche e proposte. La tutela dei beni culturali*, in «CASABELLA», n. 350-351, luglio-agosto 1970.
  - M. ANGRISANI, *Architettura: forma o funzione?* in «CASABELLA», n. 353, ottobre 1970.
  - J. SOMMERSON, *Il linguaggio classico dell'architettura. Dal Rinascimento ai maestri contemporanei*, Edizione Einaudi.
  - G. TRECCANI, *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma 1970
- 1971** – AA.VV. *Il monumento per l'uomo, Atti del II Congresso Internazionale del Restauro. Venezia, 25-31 ,aggio 1964*, Marsilio Editore, Padova 1971.
- G. ACCASTO, V. FRATICELLI, R. NICOLINI, *L'architettura di Roma capitale, 1870-1970*, ed. Golem, Roma.
  - R. PEDIO, *L'Ambasciata Britannica a Roma*, in «L'Architettura, Cronache e Storia», n. 8, dicembre 1971.
  - R. PEDIO, *Edificio per abitazioni, uffici e negozi in via Campania a Roma*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 8, dicembre 1971.
  - C. FOSSI, *Perfezione del cemento armato. La nuova Ambasciata a Porta Pia*, in «L'industria delle costruzioni», Anno V, n. 24, luglio-agosto 1971.
  - B. ZEVI, *Ambasciata britannica a Roma. Michelangiolo a fumetti english style*, in «Cronache di architettura», 1° ed. Laterza 1971, Ed. Laterza, Bari 1979, Vol. IX.
  - C. BRANDI, *Teoria del restauro*, 1° ed. Edizioni di Storia e Letteratura, 1963, Edizioni Einaudi Torino.
- 1972** – M. MICCINESI, *Tecnologia e linguaggio*, in «CASABELLA », n. 368/369, agosto-settembre 1972.
- 1973** – B. ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, .
- 1974** – B. ZEVI, *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Torino.
- CASSANELLI, G. DELFINI, D. FONTI, *Le Mura di Roma; l'Architettura militare nella storia urbana*, Bulzoni Editore, Roma.
- 1975** – B. ZEVI, *La genesi dell'architettura moderna*, (in) *Storia dell'architettura moderna*, 1° ed. Einaudi 1950, ed. Einaudi, Torino, Voll. I

- 1978** – U. CARDARELLI *Studi di urbanistica*. Edizioni Dedalo, Bari, Vol. I.
- B. ZEVI, *Biblioteca Nazionale a Roma. Tutti hanno «superato» tutto*, in “Cronache di architettura”, I° ed. Laterza 1971, Ed. Laterza, Bari 1978, Vol. VI, n. 304.
  - B. ZEVI, *Porta Pia e l'ambasciata britannica. Michelangiolo non parla inglese*, in “Cronache di architettura”, I° ed. Laterza 1973, Ed. Laterza, Bari 1979, Vol. XVI, n. 887, 1979
- 1979** - F. HELG, *Testimonianza su Franco Albini : La Rinascente di piazza Fiume a Roma, 1957-61*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 25, ottobre 1979.
- B. ZEVI, *La Rinascente romana di Albini. Sovvertito il rapporto tamponamenti-struttura*, in “Cronache di architettura”, I° ed. Laterza 1971, Ed. Laterza, Bari 1978, Vol. VIII, n. 386.
- 1982** - V. DE FEO, S. STUCCHI, *L'Acquario Romano* in «Quaderni dell'assessorato per gli interventi del centro storico del comune di Roma», Kappa Edizioni, Roma 1982.
- E. F. LONDEI, *La Parigi di Haussmann. La trasformazione urbanistica di Parigi durante il secondo Impero*, ed. Fratelli Palombi, Kappa Edizioni, Roma.
  - P. PORTOGHESI, *Postmodern, L'architettura nella società post-industriale*, Edizione Electa, Milano.
- 1983** - G. ANGELERI, U. M. BIANCHI, *Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, Roma.
- 1985** – AA.VV., *1935/1985 La “Sapienza” nella Città Universitaria*, Multigrafica Editrice, Roma.
- I. INSOLERA, P. SPADA, E. TEMPESTA, P.ZACCAGNI, *1870: la nuova capitale d'Italia e l'antica Roma*. in «Forma. La città antica e il suo avvenire», De Luca Editore, Roma.
- 1986** - K. FRAMPTON, *Storia dell'architettura moderna*, 1° ed. Thames and Hudson Londra 1980, Zanichelli editore, Bologna.
- AA. VV, *Esquilino, storia, trasformazione, progetto* (Pubblicazioni dell'Assessorato per gli Interventi per gli Interventi sul Centro Storico del Comune di Roma), ed. Fratelli Palombi, Roma, n.ro IV.
- 1987** - R. PANE, *Attualità e dialettica del restauro : educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, Roberto Pane; Antologia a cura di Mauro Civita, Chietii.
- 1988** - M. DOCCI, *Disegno e analisi grafica. 2. Dal Medioevo ai giorni nostri*, ed. Laterza, Bari.
- AA. VV., *La Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II”*, ed. Fratelli Palombi, Roma.
  - AA. VV. *Ricordo di Roberto Pane. Incontri di studi*. Napoli, Villa Pignatelli, 14-15 ottobre 1988, Napoli.
  - G. GIOVANNONI, *Restauro: l'immagine architettonica fra teoria e prassi*, in «Storia architettura, rivista di architettura e restauro», Anno XI, n.1-2/1988.
  - R. BONELLI, *Restauro: l'immagine architettonica fra teoria e prassi*, in «Storia architettura, rivista di architettura e restauro», Anno XI, n.1-2/1988.
  - S. BOSCARINO, *Il restauro architettonico ed il tema della ri funzionalizzazione degli edi fici*, (in) *Storia architettura, rivista di architettura e restauro*, Anno XI, n.1-2/1988.

- 1989** – R. MANETTI, G. MOROLLI, *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*, Alinea edizioni, Firenze.
- G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città, 1922-1944*, Edizioni Einaudi, Torino.
  - G. BYRNE, *Lisbona: una città vulnerabile*, Lotus n. 64, 1989.
  - AA. VV. (Instituto Português do Património Cultural), *Centro Cultural de Belém : concurso para o projecto*, Lisboa : Nova Lisboa.
  - A. ANGELILLO, C. CASTANHEIRA, *Lisbona: proposta per il recupero del Chiado incendiato*, in «Casabella» n. 558, giugno 1989.
- 1990** – F. GRISI, *I futuristi. I manifesti, la poesia, le parole in libertà, i disegni e le fotografie di un movimento «rivoluzionario», che fu l'unica avanguardia italiana della cultura europea*, Newton Edizioni, Roma.
- T. CARUNCHIO, *Dal restauro alla conservazione, introduzione ai temi della conservazione del patrimonio architettonico*, Kappa Edizioni, Roma.
  - AA. VV., *Il Recupero Urbano*, (in Roma Centro, - Pubblicazioni dell'Assessorato per gli Interventi sul Centro Storico del Comune di Roma), ed. Fratelli Palombi, Roma 1990, n.ro XI.
- 1992** - B. REICHLIN, *Centro culturale di Belém a Lisbona di Gregotti Associati*, in «CASABELLA», n. 588, marzo 1992.
- M. TOUSSAINT, *Do sítio ao edifício : o Centro Cultural de Belém*, Lusíada : revista de ciência e cultura : série de arquitectura, Nº 1 (Agosto) 1992.
- 1993** - L. BENEVOLO, *Storia della città.4. La città contemporanea*, 1° ed. 1975, ed. Laterza, Bari 1993.
- J. RYKWERT, *L'architettura e le altre arti. Lo sguardo dell'altro*, in M. A. CRIPPA, *Architettura del XX secolo*, Jaca Book.
  - A. L. GOMES, *Centro Cultural de Belém : o sítio : a obra*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, Sociedade de Gestão e Investimento Imobiliário.
  - L. BENEVOLO, *Storia della città.4. La città contemporanea*, 1° ed. 1975, ed. Laterza, Bari.
- 1994** – Da “Metron-architettura” n. 40, *La nuova stazione Termini di Roma*, in «L' Architettura: cronache e storia», anno XL - n. 11, novembre 1994.
- 1996** – L. PERSICO, *Architettura moderna a Roma e nel Lazio. 1920-1945. Conoscenza e tutela*, Roma.
- G. MIARELLI MARIANI, *La città storica: dalle prime elaborazioni ottocentesche al dibattito sugli inserimenti moderni nei nuclei antichi (1820-1957)*, in «Brevi note tratte dalle lezioni del corso e raccolta di alcuni scritti dal 1913 al 1957», Roma.
  - A. RAVAGLIOLI, *Le mura di Roma*, Newton, Roma.
- 1997** – G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori Editore.
- 1998** - João de Oliveira BANAZOL, *Para uma leitura do património arquitectónico do século XX*, Departamento de Arquitectura da Universidade Lusíada – Curso de Maestrado de Teoria da Arquitectura, dissertação para Obtenção do grau de mestre em teoria da arquitectura, Lisboa março.
- P. M.LUGLI, *Urbanistica di Roma: : trenta planimetrie per trenta secoli di storia*, Bardi edizioni, Roma.

- 1999** – M. TAFURI, *Storia dell'architettura Italiana, 1944-1985*, 1° ed. 1982, ed. Einaudi, Torino.
- A. VIEIRA, Joaquim Melo Siza, *Estación Metropolitana de Baixa/Chiado : Lisboa, 1992/1998 =Baixa/Chiado Underground Station : Lisbon, 1992/1998*, in «El Croquis», N° 95 (1999).
  - A. VIEIRA, Joaquim Melo Siza, *Baixa-Chiado*, (in) *Jornal de arquitectos*, N° 193 (Novembro/Dezembro 1999).
- 2000** - P. O. ROSSI, *Roma. Guida all'architettura moderna; 1909-2000*, Bari.
- M. PISANI, *Studio Passarelli. Palazzina in via Campania*, Torino.
  - F. RELLA, *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*, in M. PISANI, *Studio Passarelli. Palazzina in via Campania*, Torino 2000.
  - J. VIEIRA Joaquim, *Portugal século XX*, Lisboa : Círculo de Leitores.
  - G. SCHILDT, *Alvar Aalto*, Rizzoli Editore, Roma.
  - R. DE FUSCO, *Storia dell'architettura contemporanea*, 1° ed. 1974, ed. Laterza, Bari.
- 2001** – G. S. BYRNE, *Reconversão de um quarteirão no Chiado - Companhia de Seguros Império*, (in) *Lisboa Urbanismo*. - Lisboa - A. 4, n° 17 (Julho/Agosto).
- L. da S. AMORIM, *Vittorio Gregotti : o pensamento e o Centro Cultural de Belém*, Lisboa: Universidade Lusíada - Dissertação.
  - A. L. RAMALHO, *Chiado : a tradição não é o que era*, in «Arquitectura e vida». - Lisboa. - A. 2, n° 16 (Maio).
  - I. INSOLERA, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica. 1870-1970*, Einaudi, Torino.
- 2002** - I. INSOLERA, *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori riuniti, Istituto Luce, Roma.
- G. SPAGNESI, *Storicità, autenticità e contemporaneità delle architetture*, in «Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, Castel Sant' Angelo, 24-27 novembre, 1999», (tratto da) *Quaderni di Storia dell'Architettura*, a cura del Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, Nuova Serie, fascicoli 34-39 (1999-2000) Bonsignore Ed. Roma.
  - V. GREGOTTI, *Architettura, tecnica, finalità*, ed. Laterza Bari 2002.
  - N. Zingarelli, *Vocabolario della Lingua Italiana*, lo Zingarelli, di N. Zingarelli, Zanichelli Bologna 2002.
- 2003** - V. FRANCHETTI PARDO, *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano.
- P. PORTOGHESI, *La democrazia dell'ecllettismo*, in «C. VISENTIN, L'equivoco dell'ecllettismo. Imitazione e memoria in architettura», Pendragon edizioni, Bologna.
- 2004** - N. CARDANO, *Esquilino e Castro Pretorio*. Patrimonio storico-artistico e architettonico del Comune di Roma, Artemide edizioni, Roma.
- A. DELL'ARICCIA, A. ROBINO RIZZET, *La Stazione Termini*, in «N. CARDANO, Esquilino e Castro Pretorio. Patrimonio storico-artistico e architettonico del Comune di Roma», Artemide edizioni, Roma.
  - R. JODICE, *L'architettura del Novecento*, Edizioni Kappa, Roma.

- 2004** - NOLLI G. B., *Nuova Pianta di Roma. Incisione (1748)*, (tratto da) BEVILACQUA M., *Nolli, Vasi Piranesi, Immagine di Roma Antica. Rappresentare e conoscere la metropoli dei Lumi*, Roma 2004. (Catalogo della mostra tenutasi a Roma, Palazzo Fontana di Trevi 27 novembre 2004 – 7 febbraio 2005).
- B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna. Da Frank Lloyd Wright a Frank O. Gehry: l'itinerario organico*, 1° ed. Einaudi 1973, ed. Einaudi, Torino 2004, Voll. I-II,.
- 2005** – J. L. COHEN, *Le Corbusier*, Taschen, Köln (Germania).
- G. ZIZOLA, *Il conclave. Storia e segreti*, Newton & Compton editori, Roma.
  - C. RENDINA, *Enciclopedia di Roma. Personaggi, curiosità, monumenti, storia, arte e folclore della città eterna dalle origini ai nostri giorni*, Newton Compton Editori, Roma.
- 2006** - R. CASSETTI, *Roma e Lazio. L'urbanistica. Idee e piani dall'Unità ad oggi*, Roma.
- G. BASILICO, *Arquitectura em Potugal. Um roteiro fotografico*, Dafne Editore, Porto.
  - G. DURANTI, B. TODARO, *Scuola Romana di Architettura; tracce 1919-1980*, Roma.
  - G. CIUCCI, F. GHIO, P. O. ROSSI, *Roma. La nuova architettura*, ed. Electa, Milano.
- 2007** – T. CARUNCHIO, *Progetti di Restauro Architettonico e dei Monumenti, ricerca, Sperimentazione, Didattica*, ed. Kappa Roma 2007.
- A. FARLENGA, E. VASSALLO, F. SCHELLINO, *Antico e nuovo. Architettura e architetture*, Edizioni Il Poligrafico, Venezia.
- 2008** - AA.VV., *La storia di Casabella. 1928/2008*, in «Casabella», n. 762, dicembre 2007-gennaio 2008.
- 2010** - B. PELUCCA, *Progetto e rinnovo urbano nella città contemporanea: il caso del Portogallo*, in «Tesi di Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, Territoriale ed Ambientale» – XVII Ciclo, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, il Prato Editore, Saonara (PD) Marzo.
- G. A. ANGELILLO, *Ho tanti progetti per il future di Lisbona*, in «Il Giornale dell' Architettura», n. 80, gennaio.
  - A. MUNTONI, *Roma tra le due guerre. 1919-1944. Architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità*, Kappa Edizioni, Roma.
  - S. CASIELLO, A. PANE, V. RUSSO, *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, Venezia.
- 2011** – N. PEVSER, *i pionieri dell'architettura moderna*, 1° ed. 1943, Garzanti editore, Milano.

Relativamente a riferimenti on-line, via internet, è stato utile consultare i seguenti indirizzi, valutando l'attendibilità della fonte e del documento riscontrato:

- Roma: <http://www.studiopassarelli.it/schede/1964ViaCampania/scheda.html>. Giugno 2010.
- Rotterdam: <http://pinterest.com/pin/3518505931450351/>. Marzo 2013
- Berlino <http://petra-dura.blogspot.it/2008/04/nuova-galleria-nazionale-di-berlino.html>. Marzo 2013
- Bologna: [http://amarevignola.files.wordpress.com/2010/05/a\\_foto-1mag2010-013.jpg](http://amarevignola.files.wordpress.com/2010/05/a_foto-1mag2010-013.jpg). Marzo 2013
- Säynätsalo: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:SaynatsaloTownHall4.jpg>. Marzo 2013
- RIVISTA DOMUS: <http://architecturalmagazines.blogspot.it>. Aprile 2013