



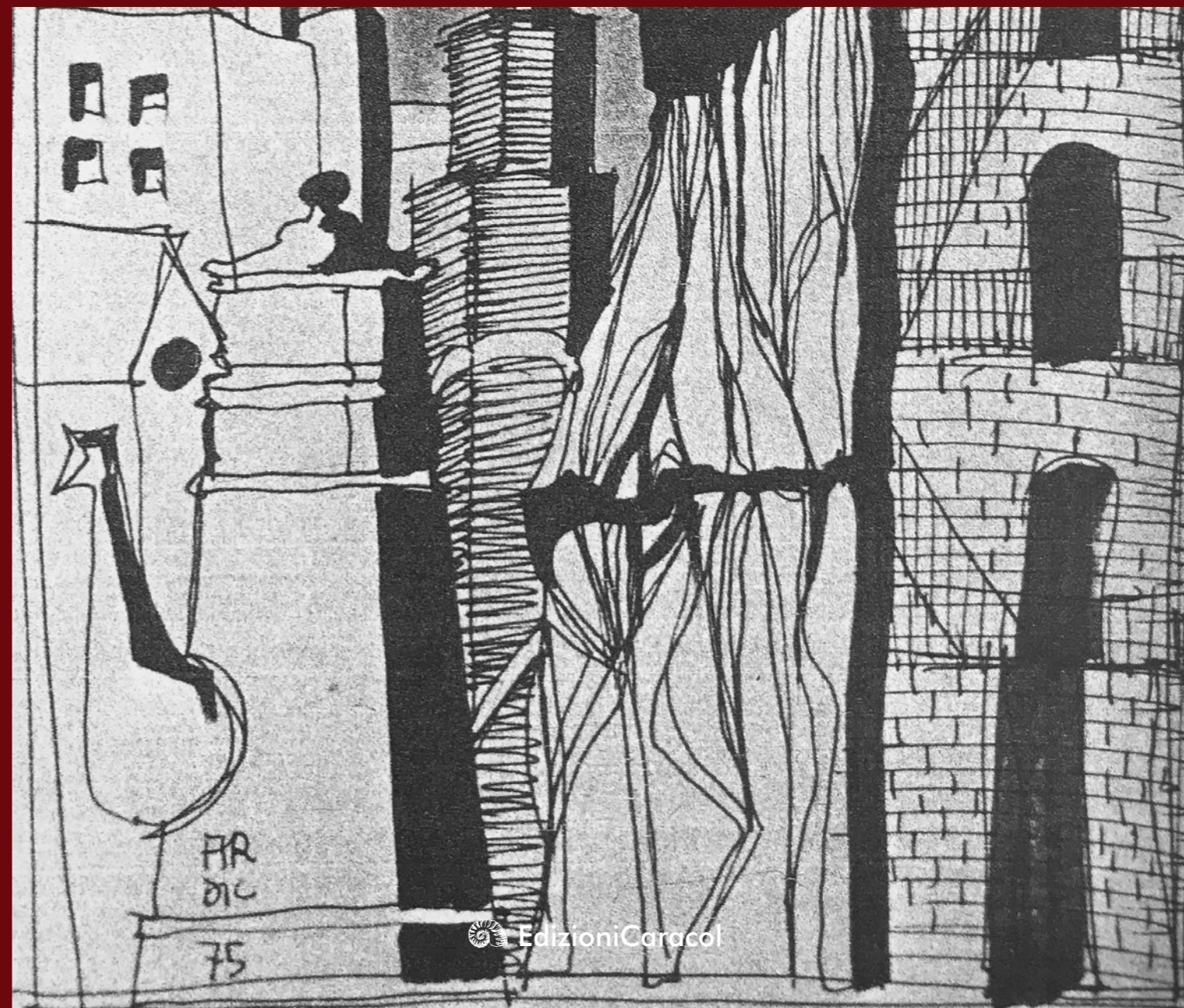
| N.13/2021 |

STORIA DELL'URBANISTICA

N.13/2021

A ROMA. IMMAGINI FIGURE E IDEA DI UNA CITTÀ

STORIA DELL'URBANISTICA



ISSN 2035-8733
ISBN 978-88-32-240-54-2



 Edizioni Caracol

STORIA DELL'URBANISTICA
n. 13/2021



EdizioniCaracol

STORIA DELL'URBANISTICA
ANNUARIO NAZIONALE DI STORIA DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO
n. 13/2021
Fondato da Enrico Guidoni nel 1981
ISSN 2035-8733 - ISBN 978-88-32240-54-2

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

Comitato scientifico

Nur Akin, Antonello Alici, Sofia Avgerinou Kolonias, Federica Angelucci, Clementina Barucci, Gemma Belli, Gianluca Belli, Carla Benocci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Jean Cancellieri, Carmel Cassar, Teresa Colletta, Gabriele Corsani, Chiara Devoti, Daniela Esposito, Antonella Greco, Giada Lepri, Fabio Lucchesi, Enrico Lusso, Fabio Mangone, Francesca Martorano, Paolo Micalizzi, Adam Nadolny, Amerigo Restucci, Costanza Roggero, Pasquale Rossi, Ettore Sessa, Eva Semotanova, Ugo Soragni, Donato Tamblè

Redazione

Federica Angelucci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Teresa Colletta, Antonella Greco, Paola Raggi, Stefania Ricci (coordinatrice), Laura Zanini

Segreteria di Redazione

Stefania Aldini, Irina Baldescu, Stefano Mais, Raimondo Pinna

Corrispondenti esteri

Alessandro Camiz, Eva Chodejovska, Rafał Eysymontt, Andrés Martínez Medina, José Miguel Remolina

Direttore responsabile: Ugo Soragni

Segreteria: c/o Stefania Ricci, Associazione Storia della Città, Via I. Aleandri 9, 00040 Ariccia (Roma)

e-mail: srstoriadellacitta@gmail.com

Autorizzazione del Tribunale di Palermo del 7 settembre 2021 n. 6/2021

In copertina: Il progetto di Aldo Rossi - Mostra Roma Interrotta, Mercati Traianei, Roma, 1978.

La rivista, organo editoriale dell'Associazione Storia della Città, è consultabile in versione PDF open access all'indirizzo:
<http://www.storiadellacitta.it/category/biblioteca/riviste/>

Copyright © 2021 Caracol s.r.l.

piazza Luigi Sturzo, 14 - 90139 Palermo

tel. 0039 340011 | mail: info@edizionicaracol.it

STORIA DELL'URBANISTICA
n. 13/2021

A cura di
Antonella Greco, Elisabetta Cristallini

INDICE

A ROMA. IMMAGINI, FIGURE E IDEA DI UNA CITTÀ

- 7** **Ugo Soragni**
Editoriale
DOI: 10.17401/su.13.us00
- 13** **Orazio Carpenzano**
Lettera Romana / *Letter to Rome*
DOI: 10.17401/su.13.oc01
- 29** **Carlo Pavolini**
L'archeologia e l'urbanistica a Roma negli ultimi 100 anni / *Archaeology and town planning in Rome in last 100 years*
DOI: 10.17401/su.13.cp02
- 55** **Antonella Greco**
Roma 1894-1987. Città da cinema, dell'arte e da romanzo o la "polenta scodellata" della definizione di Argan? / *Rome 1894-1987. City of films, art and novels, or the "polenta dished" as Argan called it?*
DOI: 10.17401/su.13.ag03
- 73** **Maurizio Ricci**
Roma 1931: i *Saggi sulla architettura del Rinascimento* di Gustavo Giovannoni / *Rome, 1931: Gustavo Giovannoni's Saggi sulla Architettura del Rinascimento*
DOI: 10.17401/su.13.mr04
- 89** **Federica Pirani**
Prampolini e l'E42. Dalla città delle avanguardie al mosaico delle corporazioni / *Prampolini and E42. From the City of the Avant-garde to the Mosaic of Corporations*
DOI: 10.17401/su.13.fp05
- 115** **Lorenzo Cantatore**
L'«abbacinante girandola» romana di Palma Bucarelli / *Palma Bucarelli's roman «abbacinante girandola»*
DOI: 10.17401/su.13.lc06
- 155** **Elisabetta Cristallini**
Per una nuova immagine di Roma. L'affermazione del linguaggio moderno dell'arte in dialogo con l'architettura nel secondo dopoguerra / *For a new*

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

DOI: 10.17401/su.13.ec07

- 175** **Lorenzo Canova**
A Roma in ottobre. Giorgio de Chirico, la metafisica e la città eterna / *Rome in October. Giorgio de Chirico, Metaphysics and the Eternal City*
DOI: 10.17401/su.13.lc08
- 195** **Maria Clara Ghia**
Al modo degli architetti. *Mostra critica delle opere michelangiottesche 1964 e Roma interrotta 1978 / After the Manner of the Architects. Mostra Critica delle Opere Michelangiottesche 1964 and Roma interrotta 1978*
DOI: 10.17401/su.13.mcg09
- 231** **Carla Subrizi**
Il Muro di Alighiero Boetti: un esperimento 'privato' a Roma nei primi anni Settanta / The Wall of Alighiero Boetti: a 'Private' Experiment in Rome in the Early Seventies
DOI: 10.17401/su.13.cs10
- 253** **Fabrizio Toppetti**
Roma Ottanta. Cronache di vita e architettura / *Rome in the Eighties. Chronicles of Life and Architecture*
DOI: 10.17401/su.13.ft11
- 275** **Leone Spita**
Roma e i fuochi d'allegrezza. Strutture effimere: dalle feste barocche agli spettacoli per la moda / *Rome on Fireworks. Ephemeral structures: from the Baroque feasts to fashion shows*
DOI: 10.17401/su.13.ls12
- 299** **Alfonso Giancotti**
Immaginare per raccontare. Tre esperienze di lettura e narrazione della città di Roma / *Imagine to Tell. Three Experiences of Reading and Narration of the City of Rome*
DOI: 10.17401/su.13.ag13
- 311** **Ettore Sessa**
La presenza degli architetti siciliani a Roma capitale del regno d'Italia / *The presence of Sicilian Architects in Rome, Capital of the Kingdom of Italy*
DOI: 10.17401/su.13.es14

- 337 Elena Manzo**
Verso il 'funzionalismo sociale'. L'idea di Roma nella ricerca architettonica di un 'classicismo nordico' in Danimarca / *Towards 'Social Functionalism'. The idea of Rome in the architectural investigate of the 'Nordic Classicism' in Denmark*
DOI: 10.17401/su.13.em15
- 359 Carla Benocci**
Torre in Pietra di Luigi e Leonardo Albertini e di Nicolò ed Elena Carandini: una tenuta «in forma di città» alle porte di Roma tra produzione e arte / *Torre in Pietra by Luigi and Leonardo Albertini and Nicolò and Elena Carandini: an Estate «In the Shape of a City» at the Gates of Rome between Production and Art*
DOI: 10.17401/su.13.cb16

RICERCHE

- 385 Isabella Salvagni**
Il 'progetto' Pantani: strategie urbane per il recupero alla città dei fori imperiali e romano. Da Pio IV a Sisto V / *The Pantani 'Project': Urban Strategies for the City's Recovery of the Imperial and Roman Forums. From Pio IV to Sisto V*
DOI: 10.17401/su.13.is17
- 405 Giada Lepri**
Dalla casa al palazzo. Evoluzione e trasformazione delle proprietà di Giacinto del Bufalo lungo via del Corso durante il XVII secolo nell'ambito della politica urbanistica di Papa Alessandro VII (1655-1667) / *From house to Palazzo. Evolution and transformation of Giacinto del Bufalo's properties on via del Corso during the Seventeenth Century in the context of Pope Alexander VII (1655-1667) urban planning for Rome*
DOI: 10.17401/su.13.gl18
- 427 Elisa Sala**
Un'arteria urbana che «difficilmente si può descrivere». La genesi del Piano di risanamento di Brescia (1887) attraverso il caso della contrada di San Faustino / *An urban street «hard to describe». Evolution of Brescia restoration plan (1887): the case of San Faustino area*
DOI: 10.17401/su.13.es19
- 445 Silvia Bodei**
Il primo lungomare di Durban all'epoca della colonizzazione (1900-1920): progettazione, interventi, modelli urbanistici e architettonici / *The First Durban Beachfront at the Time of Colonization (1900-1920): Design, Interventions, Urban and Architectural Models*
DOI: 10.17401/su.13.sb20



**AL MODO DEGLI ARCHITETTI.
MOSTRA CRITICA DELLE OPERE
MICHELANGIOLESCHESCHE 1964 E ROMA
INTERROTTA 1978**

After the Manner of the Architects.

**Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche 1964 and
Roma interrotta 1978**

DOI: 10.17401/su.13.mcg09

Maria Clara Ghia

Sapienza Università di Roma
mariaclara.ghia@uniroma1.it

Parole chiave

Paolo Portoghesi, Bruno Zevi, Piero Sartogo, Giovanni Battista Nolli

Abstract

Il saggio indaga il percorso ideativo, gli allestimenti e i contenuti di due mostre che hanno la peculiarità di 'esporre architettura e urbanistica' e si confrontano con la difficoltà di trasmettere al pubblico una serie di concetti, in immagini e forme, che richiedono mezzi inconsueti di rappresentazione.

1964: la *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche* a Palazzo delle Esposizioni inaugura un'operazione che ben risponde alla voracità culturale della Roma del *boom* economico. Portoghesi e Zevi sfruttano le loro abilità di registi per fare presa sulle emozioni del pubblico, l'allestimento diventa una narrazione critica in cui si intrecciano istanza conoscitive, interpretative e comunicative. 1978: la mostra *Roma interrotta* ideata da Piero Sartogo mette in scena ai Mercati Traianei il lavoro di dodici architetti sulla pianta del Nolli del 1748. L'allestimento celebra il ritorno nella Storia, attraverso la grande arcata romana sotto un telo di raso azzurro. I disegni restano in bilico tra le seduzioni delle avanguardie e scenari frammentati che raccolgono un repertorio vastissimo e smarrito di forme.

The essay investigates the creative path, the staging and the contents of two exhibitions that

have the peculiarity of 'exhibiting architecture and urban planning' and are confronted with the difficulty of transmitting to the public a series of concepts, in images and forms, which require unusual means of representation.

1964: the Mostra Critica delle Opere Michelangeloesche (Critical Exhibition of Michelangelo's Works) at Palazzo delle Esposizioni inaugurates an operation that responds to the cultural voracity of the roman economic boom. Portoghesi and Zevi exploit their skills as curators to capture the audience's emotions, the staging becomes a critical narration intertwining cognitive, interpretative and communicative instances.

1978: the exhibition Roma interrotta (Roma interrupted), conceived by Piero Sartogo and staged at the Mercati Traianei, features the work of twelve architects on the Nolli plan of 1748. The display celebrates the return to History, passing through the large Roman arch under a blue satin cloth. The drawings teeter in the blink between the seductions of the avant-gardes and some contemporary fragmented scenarios, collecting a vast and lost repertoire of forms.

A proposito della *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche*, a Palazzo delle Esposizioni nel 1964, Maurizio di Puolo racconta:

«Vi lessi [...] una volontà di non-rispetto degli spazi ospitanti che mi avrebbe accompagnato per tutta la vita: una rivolta culturale dei modi espositivi che si può assimilare a quella che fu nel 1934 a Milano l'Esposizione dell'Aeronautica italiana (con le sale progettate da Ponti, Pagano e Baldessari) o nel 1936 la sala della Vittoria di Nizzoli, Palanti e Persico»¹.

Di Puolo ricorda anche, nei primi Settanta, *Vitalità del Negativo* di Piero Sartogo e a altri fondamentali allestimenti di Costantino Dardi: «Insomma, le mostre stavano diventando creative: non più solo esposizioni ma opere esse stesse»². A proposito degli allestimenti di Piero Sartogo, Achille Bonito Oliva scrive:

«Da molto tempo, maggiormente in questi ultimi anni, l'architetto è stato chiamato a costruire e ad allestire. Anche al servizio di una frenetica attività espositiva, pubblica e privata, diffusa in tutto il mondo. Spesso l'allestimento è rimasto soltanto un'opera di addobbo, un'architettura d'interni, una passiva sistemazione di opere inanimate presenti in mostra. Piero Sartogo è una rara eccezione. Nei suoi interventi di coordinatore dell'immagine di mostre epocali ha sempre evitato il puro commento allestitivo, producendo una interpretazione attivamente spaziale dei temi esposti»³.

A partire dal secondo dopoguerra, quando il successo delle mostre esplose superando gli ambiti dello specialismo⁴, diviene necessario inaugurare operazioni

1. Daniela FONTI, *Nel museo d'oggi l'arte è la Cantatrice calva di Jonesco. Conversazione con Maurizio di Puolo*, in EADEM, Rossella CARUSO (a cura di), *Il Museo contemporaneo. Storie esperienze competenze*, Gangemi Editore, Roma 2012, p. 170.

2. Ibidem.

3. Achille BONITO OLIVA, *Piero Sartogo, architetto*, in IDEM (a cura di), *Tra/Between Arte e architettura. Piero Sartogo e gli artisti*, Allemandi & C., Torino 2014, p. 19.

4. Si veda Anna Chiara CIMOLI, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia (1949- 1963)*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 19.

allestitive che ben rispondano a questa nuova voracità culturale. Inoltre, quando si tratta di esporre temi di architettura e urbanistica, le opere vanno presentate «al modo degli architetti»⁵, perché ci si confronta con la difficoltà di trasmettere al pubblico una serie di concetti, in immagini e forme, che non solo per questioni di scala richiedono mezzi inconsueti di rappresentazione. Si inventano inediti e liberi lessici espositivi e si utilizzano media all'avanguardia, che tengono il passo con la rivoluzione dei mezzi di comunicazione.

Alcune mostre, le più importanti, possono essere interpretate sotto una lente più ampia come allegorie dei periodi storici nei quali esse hanno luogo. È senz'altro il caso della *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche*, curata da Bruno Zevi e Paolo Portoghesi e allestita da Portoghesi nel 1964, e del progetto *Roma Interrotta* di Piero Sartogo, che trova la sua conclusione rappresentativa nella mostra ai Mercati Traianei allestita da Sartogo con Franco Raggi e Daniela Puppa nel 1978. I due eventi raccontano, nel percorso ideativo, nelle scelte critiche, nei contenuti e nella progettazione degli allestimenti, due momenti cruciali e diversissimi della Roma del Novecento.

1964

Roma nella prima metà degli anni Sessanta è la città del miracolo economico. Vespe, Lambrette e Fiat 600 corrono sulla Cristoforo Colombo per una giornata in spiaggia, ragazze in minigonna sulla scia di Mary Quant girano per il centro, il bombardamento pubblicitario sposta i costumi degli italiani verso l'*american way of life*.

Nel 1964 Pier Paolo Pasolini, microfono alla mano, intervista gli italiani in "Comizi

5. La definizione è tratta da Bruno Zevi, *Introduzione: Attualità di Michelangelo architetto*, in Paolo Portoghesi, Bruno Zevi (a cura di) *Michelangelo architetto*, Einaudi, Torino 1964, pp. 14-16. Si veda anche Sabrina SPINAZZÉ, *Michelangelo "al modo degli architetti": Bruno Zevi, Paolo Portoghesi e la mostra critica delle opere michelangiolesche*, in EADEM, Teresa SACCHI (a cura di), *Oscar Savio - Michelangelo 1964*, catalogo della mostra (Galleria Prencipe, Roma, 3-24 marzo 2018), Galleria Prencipe, Roma, pp. 17-25. Il saggio è stata una preziosa fonte di informazioni per la stesura di questo articolo.

d'amore" per verificare il cambiamento della morale del paese negli ultimi anni, e ne trae un ritratto contraddittorio che alterna aperture disinvolve e rigidità ancestrali. Sempre nel 1964 Jean-Paul Sartre rifiuta il Premio Nobel per la letteratura, e iniziano a circolare le citazioni delle opere del presidente Mao Tse-tung, poi tradotte in italiano nel *Libretto rosso* del 1967. Da una parte quindi una maniera di vivere più scanzonata, dall'altra l'impegno politico, e la cultura non è più cosa elitaria. Si deve rispondere con consapevolezza ai problemi della comunicazione di massa attraverso una necessaria semplificazione dei mezzi di divulgazione. Marshall McLuhan scrive, proprio nel 1964, il profetico *Understanding Media: The Extensions of Man*, pubblicato in Italia da Il Saggiatore tre anni dopo⁶. Il medium è da McLuhan analizzato come un potenziamento delle facoltà umane, generatore di un messaggio che entra in relazione con quelli dei *media* già esistenti aggiungendo complessità, con implicazioni sociologiche e psicologiche⁷. Occasione propizia per applicare nuovi mezzi nella trasmissione dei fatti d'arte sono le Onoranze a Michelangelo nel IV Centenario della morte: il genio artistico parla a tutti, a tutti può essere spiegato e nel suo lavoro si trovano strumenti di formidabile attualità⁸. È datata 3 gennaio 1963 la proposta di nomina per il Comitato michelangiolesco inviata dal Sindaco di Roma a Bruno Zevi⁹. Le due iniziative principali di Zevi

6. Marshall McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

7. Ibidem, p. 10.

8. Intento espressamente dichiarato da Portoghesi è quello di permettere a un vasto pubblico «di riconoscere gli aspetti dell'eredità michelangiolesca più vicini alla sensibilità moderna, ancora attivi e vitali, come problemi, nella nostra cultura artistica». Paolo PORTOGHESI, *Nota sull'allestimento*, in IDEM, Bruno ZEVI, *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche*, Catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma) De Luca, Roma 1964, p. 9.

9. *Archivio Fondazione Bruno Zevi*, serie 14/01 album 4. Il Comitato, con Presidente Giovanni Gronchi, è composto da Giulio Carlo Argan, Fortunato Bellonzi, Walter Binni, Umberto Bosco, Carlo Ceschi, Stanislao Ceschi, Guglielmo De Angelis D'Ossat, Giulio Del Balzo di Presenzano, Paolo della Torre, Pericle Fazzini, Mario Gobbo, Oreste Lepore, Roberto Longhi, Mino Maccari, Valerio Mariani, Nicola Mazzaracchio, Francesco Messina, Bruno Molajoli, Luigi Moretti, Pier Luigi Nervi, Giuseppe Padellaro, Ugo Procacci, Raffaele Ramat, Bruno Saetti, Mario Salmi, Natalino Sapegno, Bruno Zevi, Amedeo Andreani, Amerigo Petrucci, Giorgio La Pira, segretario Mario Boudet. Si veda Senato della Repubblica, *Atti della delibera della 6° Commissione Istruzione pubblica e belle arti, 2° seduta in sede deliberante*, 17 ottobre 1963, pp. 14-22.

sono la redazione del volume *Michelangiolo architetto*¹⁰ e l'organizzazione della *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche a Palazzo delle Esposizioni*, inaugurata nel febbraio 1964¹¹. In entrambi i casi, al fianco di Zevi è Paolo Portoghesi: «Passammo una stagione meravigliosa, lavorando insieme», scriverà Zevi più tardi: «Tu eri per me il migliore, e sentivo che la nostra collaborazione sarebbe stata feconda, imbattibile»¹².

Per il volume monografico, l'intento è quello di colmare la lacuna, all'interno della vasta mole della bibliografia michelangiolesca, di uno studio specifico sull'opera architettonica:

«Nei volumi di carattere generale, all'opera dell'architetto è dedicato un capitolo secondario [...] in cui rapidamente si cerca di dimostrare che anche gli edifici riflettono, con maggiore o minore evidenza, le qualità espressive individuate nell'opera plastica, pittorica e poetica [...]. Ora, è vero che l'analisi del linguaggio plastico riesce a cogliere il fenomeno architettonico e spesso a caratterizzarlo; ma resta un velo che impedisce di afferrarlo in pieno, di farlo proprio, di incontrare Michelangiolo architetto al modo degli architetti, cioè di ricostruire con penetrazione inerente il suo percorso ideativo e costruttivo»¹³.

Come conseguenza della dichiarata necessità di nuovi metodi interpretativi,

10. PORTOGHESI, ZEVI (a cura di), *Michelangiolo architetto*, cit.

11. Il Comitato direttivo della mostra, coordinato da Zevi, è composto da Giulio Carlo Argan, Guglielmo De Angelis d'Ossat e Natalino Sapegno. Collaboratori sono Corrado Maltese per le sezioni di scultura e pittura, Vittorio Gelmetti per i commenti musicali e poi Eugenio Abbruzzini, Mario Di Vito, Fausta Cataldi, Anna Maria Orazi. Portoghesi è responsabile dell'allestimento, realizzato con la collaborazione di Vittorio Gigliotti, Luciano Rubino e Mario Boudet.

12. Lettera di Bruno Zevi a Paolo Portoghesi, 10 luglio 1978. Archivio Fondazione Bruno Zevi. In quella stessa lettera, scritta quando i rapporti fra i due sono ormai compromessi, Zevi precisa: «La mia gratitudine e il mio affetto, credo di avverteli dimostrati: premettendo il tuo nome al mio nel libro su Michelangiolo».

13. Bruno ZEVI, *Introduzione: Attualità di Michelangiolo architetto*, in Portoghesi, Zevi (a cura di), *Michelangiolo architetto*, cit., pp. 14-16.

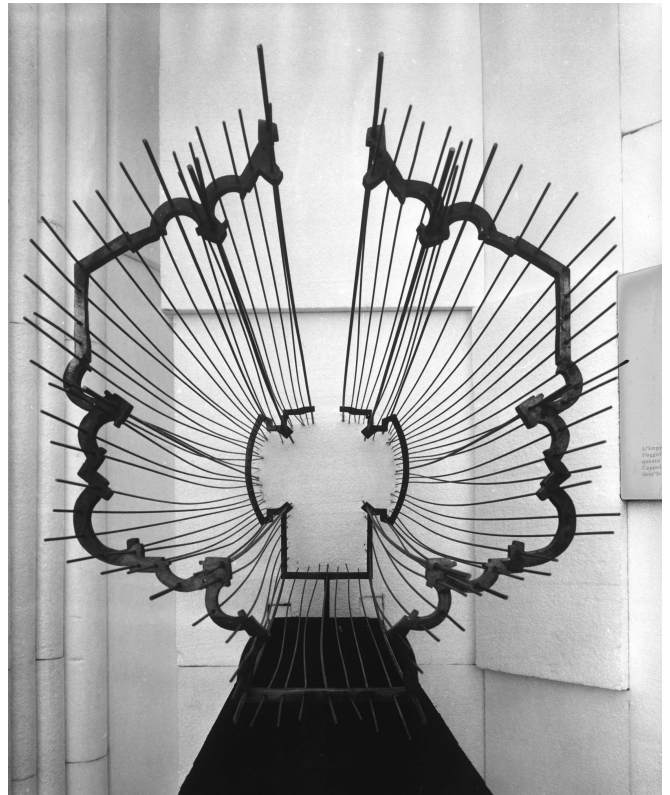
1-2 *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1964. Fotografie dell'allestimento di Oscar Savio (archivio Paolo Portoghesi).



1



2



3 | 4

nell'esposizione delle opere si cercano maniere per sovvertire l'iconografia ufficiale, per superare l'"ostacolo fondamentale", ovvero secondo Portoghesi il «diagramma di convenzioni visive, di frettolose classificazioni categoriali, di cristallizzazioni iconografiche che consumano il valore comunicativo della forma, neutralizzano, o ne nascondono gli aspetti problematici»¹⁴.

Occorre avere il coraggio di «demistificare Michelangelo»¹⁵, di restituire le parti smembrate della sua produzione architettonica, scultorea e pittorica, attraverso l'applicazione di una metodologia adottata da Zevi per la critica dell'architettura, applicata questa volta anche alla storia dell'arte.

D'altronde nessun valore estetico avrebbe potuto rendere l'ostilità zeviana verso l'opera isolata dal contesto ambientale e dal divenire temporale meglio del 'non-finito' michelangeloesco, come rifiuto di una forma oggettiva e come apertura verso

14. PORTOGHESI, *Nota sull'allestimento*, cit., p. 10.

15. Si veda Paolo PORTOGHESI, *Michelangelo demistificato* in «Marcatrè», 4-5, 1964, pp. 91-96.

3-5_Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1964. Fotografie dell'allestimento di Oscar Savio (archivio Paolo Portoghesi).



5

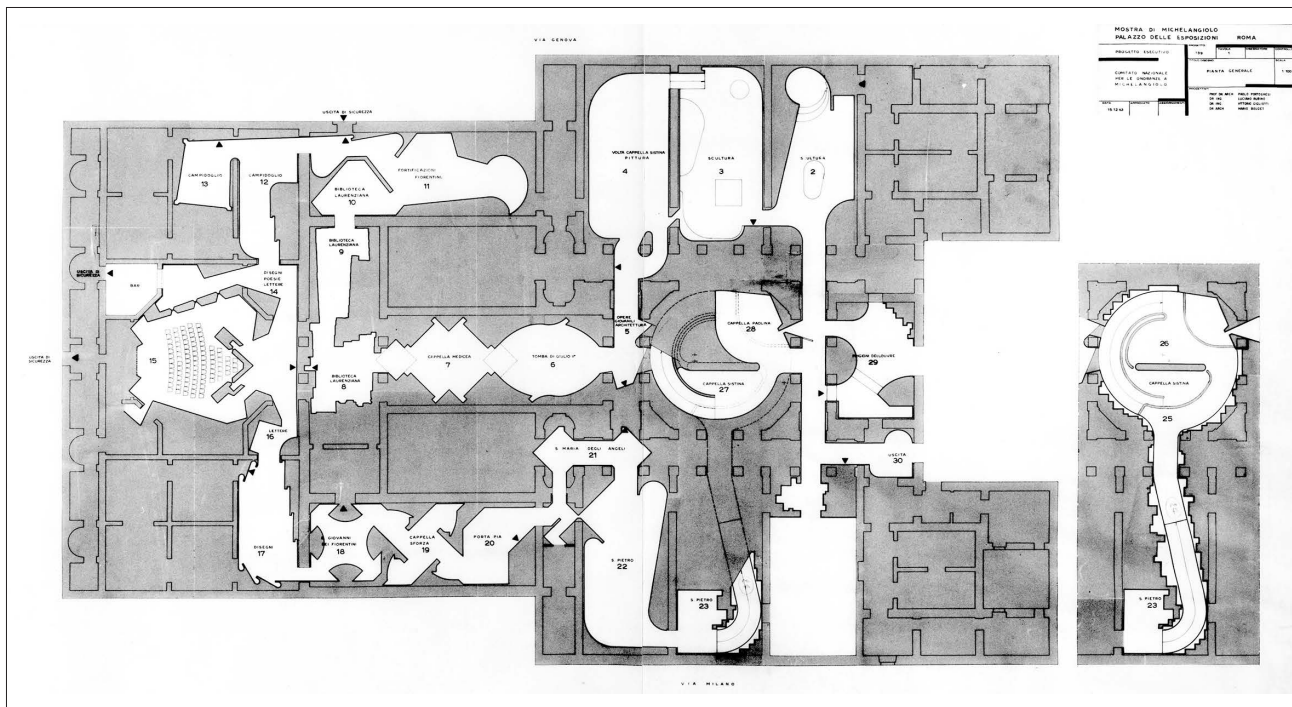
una crescita organica della quale l'artefice fornisce solamente la causa e la matrice¹⁶. Michelangelo appare in quel momento a Zevi quale figura dalla quale gli architetti hanno più da imparare, perché la situazione in cui egli agisce mostra parallelismi, dal punto di vista sociologico, linguistico e professionale, con quella attuale:

«La delusione per il tradimento del carattere popolare della Riforma, che frustrò l'ultima speranza degli uomini di cultura della Rinascenza, potrebbe essere paragonata [...] a quella degli intellettuali progressisti di fronte all'involuzione totalitaria della società comunista»¹⁷.

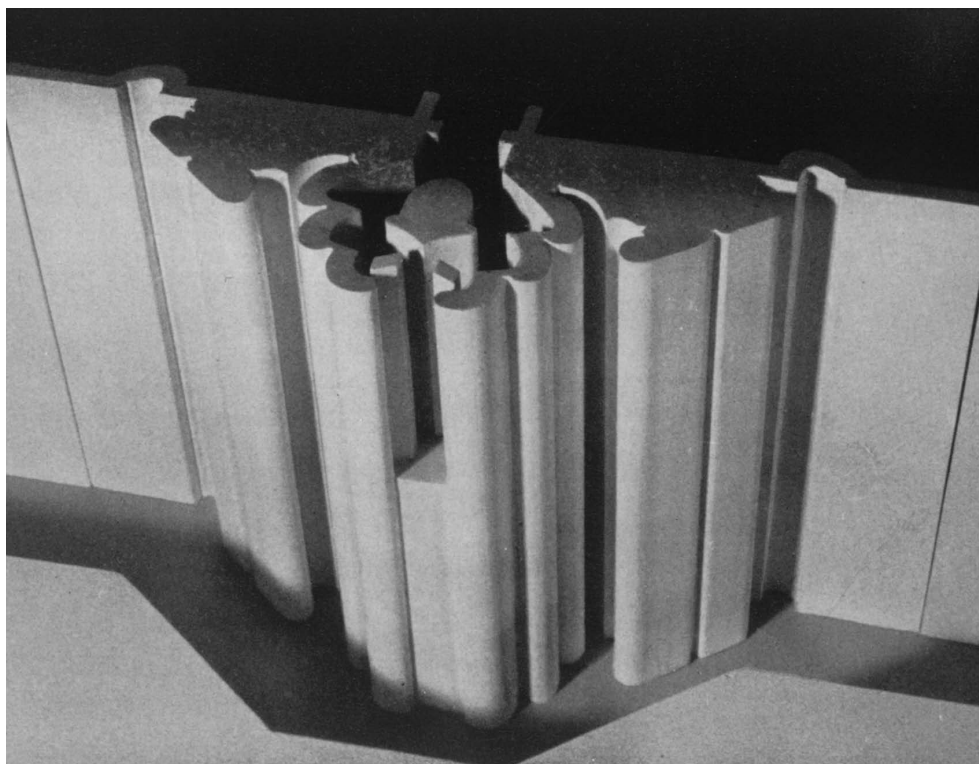
In sostanza, secondo Zevi, dopo il sacco di Roma così come dopo la seconda guerra mondiale, gli artisti si trovano costretti a rompere col passato e al contempo non

16. Si veda Paola BAROCCHI, *Storia dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti. Tra Neorealismo ed anni novanta 1945-1990*, vol. III, Torino 1992, pp. 207-211.

17. ZEVI, *Introduzione: Attualità di Michelangiolo architetto*, cit., pp. 17-21.



6



7

6_Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1964. Pianta della sistemazione delle sale (archivio Paolo Portoghesi).

7_Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1964. Dettagli delle modulazioni dei pannelli nella sala delle fortificazioni fiorentine, elaborate ricostruendo i disegni conservati a casa Buonarroti, Firenze (archivio Paolo Portoghesi).

trovano nel presente dei valori ai quali riferirsi. Unica soluzione, appunto, la 'vitalità travolgente' del 'non-finito', la rappresentazione delle contraddizioni nel loro divenire, ancora in tensione, 'lasciate aperte'.

Alla base della concezione della mostra è il lavoro portato avanti da Zevi nei suoi corsi all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Affiancato dal pittore spazialista Mario Deluigi, Zevi inaugura un esperimento didattico che mira all'analisi critica delle opere non in maniera consueta attraverso il testo, ma attraverso il linguaggio stesso degli architetti, un metodo attraverso il quale veicolare il messaggio della 'critica operativa': legare lo studio storico alla progettazione, la lettura del passato al formarsi del linguaggio contemporaneo, con un'analisi stringente delle opere nei loro valori volumetrici e spaziali¹⁸.

I *media* per eccellenza nella lettura di Michelangelo architetto sono quindi i modelli critici, elaborazioni tridimensionali che portano il visitatore a una lettura dei valori spaziali interni, delle forze agenti e causanti quella ritmica di condensazioni e aperture, luci e ombre, macrosomie e microsomie, pause e corrugamenti geometrici che Luigi Moretti magistralmente descrive sulle pagine di «Spazio» l'anno successivo¹⁹.

A questa stessa ritmica corrisponde con sapienza la poetica dell'allestimento²⁰.

18. «È giusto che l'iniziativa parta da un organo di architettura moderna: serve a convalidare il secondo tempo del moto di rinnovamento, quello impegnato nella storicizzazione del fare contemporaneo, in una critica attiva e promotrice che sa allargare i suoi orizzonti al passato, e brucia i residui estrinseci dell'avanguardia ma ne difende e stimola l'impulso». Bruno Zevi, *Michelangelo in prosa*, in «Architettura. Cronache e Storia», 9, gennaio 1964, p. 650. Fra l'altro, Zevi può dare rilevanza al suo metodo di insegnamento attraverso la mostra esattamente nel momento in cui, da Venezia, torna a Roma per insegnare alla Sapienza. Vedi Alessandra MUNTONI, *Due strategie innovative nell'insegnamento della storia dell'architettura: Leonardo Benevolo e Bruno Zevi, 1954-1979*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *La facoltà di architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, Gangemi Editore, Roma 2001, pp. 85-112.

19. Luigi MORETTI, *Le strutture ideali della architettura di Michelangelo e dei barocchi*, in «Spazio» (estratti), febbraio 1965.

20. Prezioso nella descrizione dell'allestimento è il saggio di Elisa FRANCESCONI, *Tano Festa e Michelangelo: un episodio di fortuna visiva a Roma negli anni Sessanta*, in «Studi di Memofonte», IX, 2012, pp. 91-120.

Alla prima idea di costruire per la mostra un edificio non permanente con aspetti di neutralità più consoni a liberare gli allestitori da ogni vincolo²¹, segue la scelta del Palazzo delle Esposizioni, i cui spazi neoclassici si dimostrano evidentemente inadatti alla messa in scena. Gli ambienti di Pio Piacentini sono così trasfigurati e 'cancellati', tanto all'esterno che all'interno. La base della facciata su Via Nazionale è parzialmente coperta con un diaframma bianco sulla scalea e un pannello che ricalca la pianta delle fortificazioni fiorentine è collocato di fronte a una delle due aperture laterali dell'arco d'accesso. All'interno, un telo nasconde le volte a botte alte più di dieci metri, riduce gli spazi per modificarne gli effetti percettivi e avvolgere il visitatore. Una struttura continua di pannelli in polistirolo espanso crea ventotto ambienti di forme diverse, staccate dalle sale rettangolari. Su un nastro continuo bianco e neutro, formato dai pannelli la cui disposizione determina il ritmo percettivo del percorso, sono esposti i materiali, come se si trattasse di un 'libro ideale'²².

I plastici delle architetture, i calchi delle sculture, le riproduzioni fotografiche e le proiezioni sono disposti secondo l'ordine cronologico. I piani dei pannelli sono orientati verso il lettore per accerchiarlo, secondo modelli espositivi che sfruttano modalità percettive d'altronde già sperimentate²³.

I calchi in gesso delle statue non hanno la pretesa di duplicati dell'originale e sono esposti senza piedistallo, 'sculture detronizzate' affinché dettagli impossibili da apprezzare siano portati all'altezza del punto di vista di chi osserva e l'intangibilità dell'opera d'arte sia così demitizzata: il visitatore può girarvi intorno per studiarla,

21. Senato della Repubblica, *Atti della delibera della 6° Commissione Istruzione pubblica e belle arti*, 2° seduta in sede deliberante, 17 ottobre 1963, pp. 14-22; prima della scelta del Palazzo delle Esposizioni sono proposte le sedi di Villa Borghese e Villa Pamphili. Si veda Eugenio BATTISTI, Renato BONELLI *et alii*, *Michelangelo POP. Antologia del dibattito sul tema: "La Mostra critica delle opere michelangelolesche"*, in «Marcatré», 6-7, 1964, pp. 125-131.

22. Si veda l'intervista dell'autrice a Paolo Portoghesi pubblicata a conclusione di questo saggio.

23. Fra gli altri allestimenti, è sorprendente la somiglianza della collocazione dei pannelli michelangeloleschi con lo schema di Herbert Bayer per la disposizione delle fotografie per la Mostra di architettura moderna tedesca a Parigi del 1930, pubblicato in «Costruzioni-Casabella», XIV, 159-160, marzo-aprile 1941, p. 37.

come doveva aver fatto lo stesso Michelangelo quando l'aveva scolpita. Privilegiate le angolazioni critiche, le visioni oblique già collaudate del resto da Zevi per la mostra su Biagio Rossetti nel ridotto del Teatro Comunale di Ferrara nel 1956. La *Pietà* del Duomo di Firenze è disposta in modo che in un primo momento non si veda la figura della Maddalena, effettivamente completata da Tiberio Carcagni, della *Pietà di Palestrina* si scorgono subito i volti delle figure solitamente meno leggibili nella visione frontale, la *Pietà Rondanini* è girata a tre quarti in maniera che si illumini la curva contenente in un solo abbraccio la figura della Madonna e del Cristo. Con i calchi al vero dei particolari della Biblioteca Laurenziana, del Campidoglio, di Porta Pia e di San Pietro sono 'portate a terra' porzioni di edifici altrimenti invisibili, per lo studio del dettaglio e della modanatura.

Un allestimento, insomma, che asseconda i temi della ricerca zeviana della cui maniera Portoghesi è in quel momento fidato custode: «di tante cose che ho imparato da te la più preziosa è proprio la fiducia nel “movimento”, la negazione di ogni statica ortodossia, la rivalutazione della eresia come necessità storica»²⁴. Si tratta della tessitura di una rete di indicazioni psicologiche immaginata per seguire le temporalità successive inaugurate proprio da Michelangelo, applicando un metodo rigoroso di «programmi combinatori dedotti dai metodi della logica formale» e seguendo

«serie determinate da leggi oggettive scelte in funzione delle esigenze ambientali e per determinare nello spettatore una distribuzione funzionale dell'attenzione su fuochi determinati, per accelerare o rallentare il percorso attraverso la maggiore o minore densità delle battute»²⁵.

Un approccio del tutto avanguardistico che da una parte anticipa il metodo tipico delle successive incursioni nel mondo dell'arte da parte della neuroscienza²⁶, dall'altra enfatizza il linguaggio lirico di Michelangelo, poiché secondo Zevi, con ovvi riferimenti crociani, l'esperienza estetica dello spazio non è data fino a che

24. Lettera di Paolo Portoghesi a Bruno Zevi, s.d., 1978. Archivio Fondazione Bruno Zevi.

25. PORTOGHESI, *Nota sull'allestimento*, cit., p. 11.

26. Si veda ancora l'intervista a Portoghesi a conclusione di questo saggio.

all'espressione meccanica e fattuale non si aggiunga l'intuizione poetica. Il cuore dell'esposizione è la sala delle fortificazioni fiorentine. I disegni per le fortificazioni rappresentano secondo i curatori il momento di maggior impegno politico e civile di Michelangelo, che coincide con il culmine della sua ricerca architettonica. I temi di massa e spazio sono affrontati con una spregiudicatezza che non solo supera le convenzioni classiche, ma surclassa addirittura le elaborazioni coeve alla mostra, aprendo a un linguaggio ancora da indagare²⁷. Nella sala, diciannove grandi pannelli riproducono i disegni conservati a casa Buonarroti nei quali sono studiati i modi di rendere invulnerabile la città. La forma dell'ambiente riproduce in pianta uno degli spazi interni dei disegni esposti. Qui il programma combinatorio adoperato per la disposizione dei pannelli è impiegato simultaneamente nelle *Modulazioni per Michelangelo* del compositore Vittorio Gelmetti, molto attivo nel contesto romano di quegli anni e coinvolto nello stesso momento da Michelangelo Antonioni per la colonna sonora di *Deserto rosso*. Alla geometria pulita dei pannelli corrisponde un mondo sonoro tendente alla purezza formale, non per rintracciare una consonanza astratta tra ambiente e musica, ma per la riscontrata convergenza dei metodi operativi delle due discipline, musica e architettura. L'occasione della mostra rappresenta per Gelmetti «un primo esempio di nuova destinazione di una musica di avanguardia senza che ne venga alterato in alcun modo il carattere specifico»²⁸. Oltre alla partitura elettronica sono inseriti nel percorso altri momenti sonori, frammenti dei concerti brandeburghesi e del concerto per violino in La Maggiore di Johann Sebastian Bach e letture di sonetti di Michelangelo²⁹. Inevitabilmente la 'demistificazione del genio' desta scalpore. Un vivace confronto ha luogo il 9 marzo 1964 nella sede dell'Istituto Nazionale di Architettura di Palazzo Taverna, presenti Giovanni Previtali, Renato Bonelli, Nello Ponente ed Eugenio Battisti³⁰.

27. PORTOGHESI, ZEVI, *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche*, cit., p. 49.

28. VITTORIO GELMETTI, *Musica elettronica per la mostra di Michelangelo*, in «Il Marcatrè», 4-5, 1964, pp. 71-72.

29. PORTOGHESI, *Michelangelo demistificato*, cit., pp. 91-96.

30. BATTISTI *et alii*, *Michelangelo POP*, cit., pp. 125-131.

Giovanni Previtali scrive su «Rinascita» non di un allestimento ma di un «arredamento» che «la ha avuta vinta di molte lunghezze sulla Storia, di cui è rimasta in scena solo la parente povera, la squallida Cronaca, confinata a fungere da ancilla architectorum»³¹. Paola della Pergola, allora direttrice della Galleria Borghese, si schiera con Previtali e contesta la mancanza di prospettiva che isola Michelangelo dal contesto a lui contemporaneo³². Renato Bonelli paragona la mostra all'edizione in dispense della Divina Commedia e alla collana *I Maestri del colore*, promosse dalla casa editrice Fabbri, che contribuiscono in quegli anni alla divulgazione culturale a livello 'popolare'³³. Negativo è il giudizio verso i plastici critici, descritti come esempi di «cattiva scultura moderna»³⁴ in cui emozioni personali sono espresse «in modo semplicistico e rozzo»³⁵.

Eppure, si tratta di una operazione fondamentale nella definizione di un linguaggio espositivo che corrisponda a una più ampia trasmissione della cultura e la mostra esercita un potente richiamo nell'immaginario collettivo: «ogni giorno – con doppia e tripla incidenza in quelli festivi – circa milleduecento persone affollano la mostra»³⁶ annota Ugo Moretti, e William Demby nel suo romanzo *The Catacombs* del 1965, ironicamente scrive, «I tell you want... I have half an hour or so before my appointment... Why don't we stop in at the Palazzo delle Esposizioni for a quick look at the Michelangelo Exposition?»³⁷.

Eugenio Battisti, che invece apprezza l'esposizione, intervenendo al Convegno di Studi Michelangioleschi mette in relazione i modi allestitivi con le

«attuali ricerche visive, che riconducono i problemi tematici e motivazio-

31. Giovanni PREVITALI, *Al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Fantasie su Michelangelo*, in «Rinascita», 29 febbraio 1964, p. 26.

32. Ugo MORETTI, *Michelangelo 1964*, in «D'Ars Agency», V, 2, 1964, pp. 118-119.

33. BATTISTI *et alii*, *Michelangelo POP*, cit., pp. 125-131.

34. Nello PONENTE, in *Ibidem*, p. 126.

35. Renato BONELLI, in *Ibidem*, p. 130.

36. MORETTI, *Michelangelo 1964*, cit., p. 119.

37. William DEMBY, *The Catacombs*, Northeastern University Press, New York 1965, p. 231. La citazione è riportata in FRANCESCONI, *Tano Festa e Michelangelo*, cit., p. 91.

nali al piano delle scelte operative, proponendo una lettura, aniconica e non più iconologica delle opere, ma senza perdere assolutamente di vista il dato della loro estrema concettualizzazione».

La pratica della citazione, utilizzata da Michelangelo stesso, è operazione parallela al prelievo di immagini dal contesto culturale, e alla loro nobilitazione al rango di opera d'arte, adottata dagli artisti *pop*³⁸. Se esiste un esempio lampante di questo parallelismo, esso consiste senz'altro nel lavoro di Tano Festa per il ciclo di quadri realizzati ragionando sull'opera michelangiolesca, eseguiti chiaramente dopo aver visitato la mostra:

«Nel 1964 ho fatto una serie di quadri su Michelangelo, non più oggetti [...]. Ti ricordi che parlavo di iconografia? Cioè io quando ho fatto questi Michelangeli, e fra l'altro non ero mai andato a vedere la Cappella Sistina, erano cose profondamente legate a Roma, al tipo di immagine che si consuma qui. Ti ricordi il discorso che facevo: un americano dipinge la Coca Cola, come valore per me Michelangelo è la stessa cosa nel senso che siamo in un paese dove invece di consumare cibi in scatola consumiamo la Gioconda sui cioccolatini»³⁹.

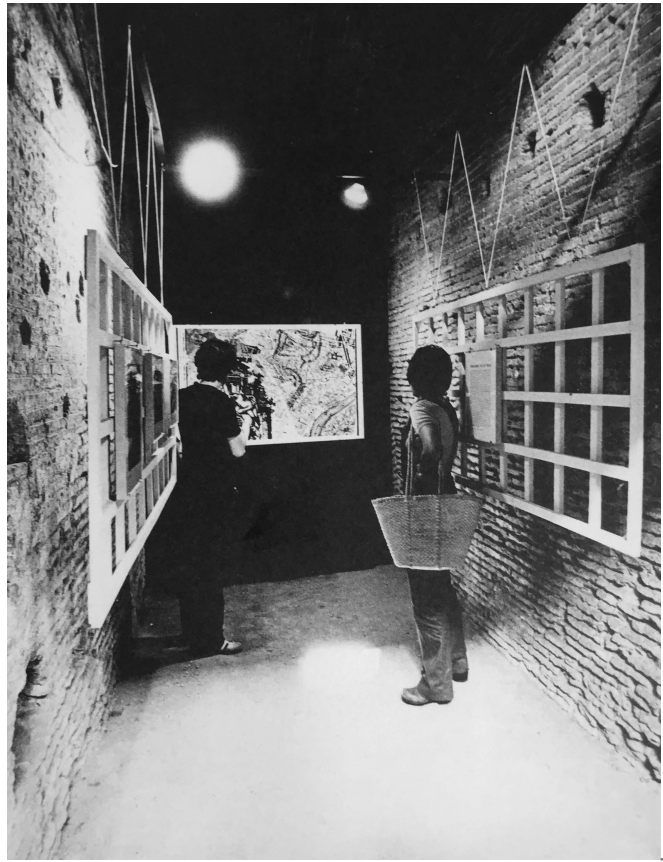
1978

Giulio Carlo Argan, nello 'scritto splendido e trascinante'⁴⁰ della Prefazione al ca-

38. Eugenio BATTISTI, *Storia della critica su Michelangelo*, in *Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangelo*, Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi (Firenze-Roma 1964), Edizioni dell'Ateneo Romano, Roma 1966, pp. 177-200.

39. Giorgio DE MARCHIS, *Intervista a Tano Festa*, in *Tano Festa. Opere 1960-66*, Catalogo della mostra (Galleria La Salita, Roma 1967), Roma 1967, p. 94. cit. in FRANCESCONI, *Tano Festa e Michelangelo*, cit., p. 94. Subito dopo la mostra romana, alla Biennale d'Arte di Venezia Festa espone due versioni de *La creazione dell'uomo*. XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Catalogo della mostra, Venezia 1964, 1 e 2, p. 143.

40. Si veda Mario Manieri ELIA, *Giochiamo a fare Roma*, in «Paese Sera», 21 maggio 1978, s.p.



8-9_Mostra *Roma Interrotta*, Mercati Traianei, Roma, 1978. foto Franco Raggi (da Piero SARTO et alii, *Roma Interrotta. Dodici interventi sulla pianta del Nolli, nelle collezioni Maxxi Architettura*, Maxxi Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, Johan & Levi editore, Monza 2014, s.p.).

talogo della mostra *Roma interrotta* del 1978, scrive dei progetti disegnati e rimasti su carta come di «esercizi ginnastici dell'Immaginazione alle parallele della Memoria». Scrive anche di «un rovesciamento della Memoria dal passato al futuro, dell'Immaginazione dal futuro al passato»⁴¹. Queste sue affermazioni, largamente citate dalla storiografia architettonica, dichiarano espressamente anche un riferimento al pensiero filosofico del Novecento, del quale Argan era attento studioso, che pare finora non essere stato sufficientemente sottolineato. Le immagini sono, nella tradizione benjaminiana, piene di tempo. Come scrive Giorgio Agamben sono «caricate di tempo fin quasi a scoppiare»⁴². Il materialista storico di Walter Benjamin ha il compito di 'scardinare' il *continuum* della storia

41. Giulio Carlo ARGAN, *Prefazione*, in IDEM, Christian Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta*, Officina edizioni, 1978, p. 12.

42. Giorgio AGAMBEN, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 9.

a partire da un presente che è momento di equilibrio nel tempo, luogo della sospensione e della critica in cui passato e futuro si condensano a partire dalle urgenze dell'attualità. Questa costellazione di presente, passato e futuro, si rivela allo sguardo dello storico sotto le sembianze di quella che Benjamin chiama 'immagine dialettica': un'immagine balenante, istantanea, che nella sua dirompente fugacità rivela ciò che altrimenti andrebbe irrimediabilmente perduto.

«Al pensiero non appartiene solo il movimento delle idee, ma anche il loro arresto. Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade [...]. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una chance rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. Egli la coglie per far saltare un'epoca determinata dal corso omogeneo della storia»⁴³.

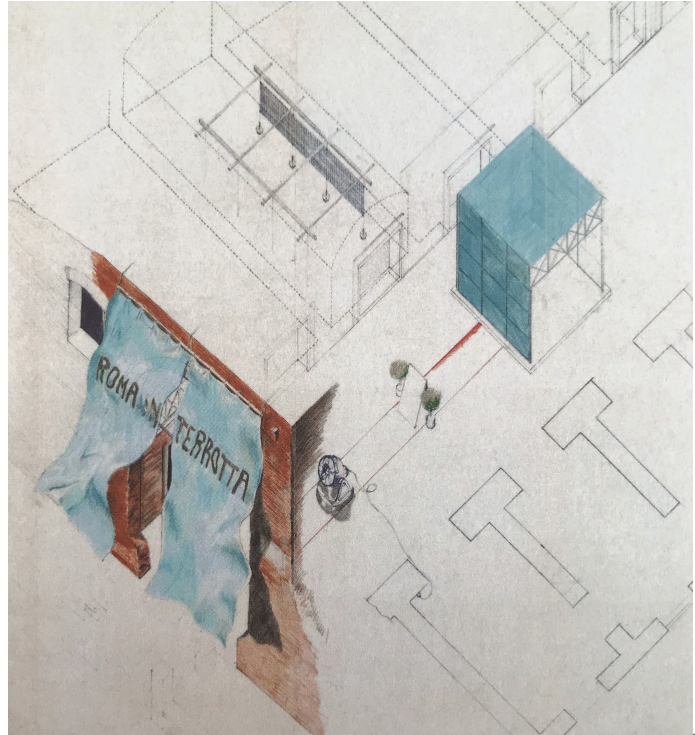
In quest'ottica, per *Roma Interrotta*, potremmo definire 'immagine dialettica' in chiave benjaminiana la pianta, suddivisa in dodici tavole, che nel 1748 Giovanni Battista Nolli consegna a papa Benedetto XIV, considerata come ultimo documento di un disegno urbano coerente in cui Roma viene vista come organismo compiuto, poi deviato, franteso e frantumato dai disegni futuri di Roma Capitale e della Terza e Quarta Roma.

Dal 1978 perciò il 'presente' è arbitrariamente trasportato indietro di duecentotrenta anni in un gigantesco *time out*⁴⁴, e gli architetti coinvolti nella mostra, vestiti i panni di urbanisti del Settecento con però in mano gli strumenti del progetto contemporaneo, ragionano a partire dal 'quel' presente, non dall'attuale. Scrive Francesco Dal Co:

«La pianta del Nolli assicura l'aleatorietà del confronto, e garantisce uno stato di autonomia per la progettazione libera di riflettersi in uno spec-

43. Walter BENJAMIN, *Tesi di Filosofia della storia*, in IDEM, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2001, p. 85.

44. Costantino DARDI in Argan, Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta*, cit., p. 48.



10 | 11

10_Mostra *Roma Interrotta*, Mercati Traianei, Roma, 1978. Da sinistra: Alberto Moravia, Daniela Gardner (moglie dell'Ambasciatore USA in Italia), Paolo Portoghesi, Giovanna Portoghesi, Marika Carniti Bollea, Graziella Lonardi. Foto Luciano D'Alessandro (da SARTOGO *et alii*, *Roma Interrotta*, cit.).

11_Mostra *Roma Interrotta*, Mercati Traianei, Roma, 1978. Disegno assonometrico di Franco Raggi per il progetto di allestimento (da SARTOGO *et alii*, *Roma Interrotta*, cit.).

chio che ne restituisce fedelmente la decomposizione. In tal senso l'architettura si trova in una condizione favorevole per condurre il suo gioco sino in fondo, per mostrarsi come linguaggio senza ideologia»⁴⁵.

Questo sguardo a ritroso, questa obliterazione del presente, questo ripiegamento del progetto in territori immaginari che non fanno presa sul reale, corrisponde in maniera indubbia al clima fosco degli anni di piombo. Dalla città del *boom* economico a quella delle Brigate Rosse⁴⁶, dall'energia *pop* degli anni Sessanta all'inquietudine, al timore verso il futuro, al rifugio nell'utopia, dall'impegno militante al sarcastico rifiuto. Dalla vivacità ingorda della Roma di Federico Fellini all'indolenza sprezzante della Roma di Nanni Moretti⁴⁷.

45. Francesco DAL CO, *La mostra "Roma interrotta": un'occasione per progettare la città*, in «Rinascita», 27 luglio 1978, p. 40.

46. L'inaugurazione della mostra ai Mercati Traianei ha luogo, sinistra coincidenza, 4 giorni dopo il ritrovamento del cadavere di Aldo Moro.

47. *Ecce bombo* di Nanni Moretti è nelle sale proprio nel 1978 e nel film Vito si lamenta: «Dovevo nascere cent'anni fa [...]. Adesso, impiegato parastatale, con tutti i colleghi che pas-

«Roma è una città interrotta perché si è smesso di immaginarla»⁴⁸ scrive ancora Argan, così come Renato Nicolini, a proposito dell'Estate Romana, sostiene in quegli stessi anni la necessità che il progetto torni ad affidarsi alla forza creativa dell'immaginazione⁴⁹.

Secondo Argan, la questione riguarda il tempo più che lo spazio: «prima che Roma diventasse piatta e informe come una polenta scodellata, i romani vivevano muovendosi negli strati delle epoche sovrapposte come pesci nell'acqua, in profondità e in superficie». Si immagina dunque di poter cancellare la 'polenta scodellata', che altrove sempre Argan nomina la 'massa adiposa' della città⁵⁰, con un atto d'imperio simile al gesto con il quale Le Corbusier aveva eliminato la storia del cuore di Parigi nel suo *Plan Voisin all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs* del 1925. E non solo per riparare a un vuoto progettuale del passato ma anche per l'urgenza di proiettarsi nel futuro, «per riflettere sulla possibilità di qualcosa di grande e duraturo, che desse un'effettiva modernità e attualità alla Città Eterna»⁵¹.

Mario Manieri Elia coglie la 'molla psicologica' che conduce al progetto, l'intenzione di mettere in atto sì un gioco, ma non gratuito, la ribellione nei confronti di una città che rigetta il lavoro intellettuale, e lo rigetta proprio nel centro storico, ossia nella sua parte più qualificata formalmente⁵². Da una parte, dunque, il proposito di tornare a dare al progetto un senso e un'efficacia, la possibilità di incidere sul reale. Dall'altra, l'*impasse* nella quale il progetto è relegato, e testimonianza ne è la rubrica "Architettura interrotta"⁵³, curata da Luciano Patetta,

sano tutte le ferie a seguire tutti i festival dell'Unità, con i balletti della Moldavia [...]. Gino Paoli, Pinocchio, Mike Bongiorno, Marilyn Monroe, Altafini, Gianni Morandi, Gianni Rivera. Hanno avuto una funzione negli anni Sessanta. Ma che stiamo facendo? Ma che sta succedendo? Sto male, c'ho pure freddo».

48. ARGAN, *Prefazione*, cit., p. 11.

49. Si veda Renato NICOLINI, *Estate romana 1976-1985. Un effimero lungo nove anni*, Città del Sole edizioni, Reggio Calabria 2011.

50. Giulio Carlo ARGAN, *Un'idea di Roma*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 44.

51. Graziella LONARDI, *Storia di un progetto*, in SARTOGO *et alii*, *Roma Interrotta*, cit., p. 11.

52. Si veda Mario MANIERI ELIA, *Giochiamo a fare Roma*, in «Paese Sera», 21 maggio 1978.

53. Si veda Luciano PATETTA, *L'architettura interrotta. Una prassi progettuale*, in «Controspazio», 1, 1969, pp. 44-50.

che presenta sulla rivista «Controspazio» diretta da Portoghesi disegni rimasti in un limbo di carta, fermi immagine cercati o provocati. L'inconsistenza del progetto in rapporto allo sviluppo della città contemporanea è il tema centrale, non certo a caso, della coeva *Delirious New York* di Rem Koolhaas⁵⁴.

In equilibrio fra queste due posizioni, ecco l'idea di Piero Sartogo, accolta e sostenuta dall'Associazione Incontri Internazionali d'Arte diretta da Graziella Lonardi e presieduta da Alberto Moravia, che porterà alla mostra ai Mercati Traianei dal maggio del 1978⁵⁵: coinvolgere dodici architetti e far lavorare ognuno di essi su un quadrante della pianta del Nolli, per riprogettare Roma 'come se...'⁵⁶: come se non fosse diventata Capitale dell'Italia Unita, come se gli argini del Tevere non avessero negato i rapporti fra fiume e città, come se gli sventramenti del fascismo non avessero trasformato complesse dinamiche tridimensionali in assialità prospettiche monumentali, come se i vuoti fra il costruito non fossero stati colmati il più delle volte senza criterio dalle ricostruzioni postbelliche, come se la speculazione edilizia e l'abusivismo non avessero compromesso ogni possibilità di immaginare una città altra rispetto a quella deforme che si presenta agli occhi degli architetti invitati alla fine degli anni Settanta.

Per il progetto del suo quadrante, il primo, quello che copre l'area fra il Mausoleo di Adriano, la Valle dell'Inferno e le Fornaci, Sartogo parte dall'avviso che Charles Fourier rivolge ai 'civilizzati' nella sua *Teoria dei quattro movimenti*⁵⁷, secondo il quale non va costruito alcun edificio ma vanno apportate radicali modifiche all'esistente per realizzare l'armonia falansteriana. L'area è indagata nel suo grado di trasformabilità, studiando il rapporto fra 'valori fermi' e 'dinamica di sviluppo'.

54. Rem KOOLHAAS, *Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan*, Thames and Hudson, London 1978.

55. La mostra è stata riproposta a New York, Cooper Hewitt Museum; Mexico City; London, The Architectural Association; Toronto, Istituto Italiano di Cultura; Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur; Bilbao, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro; São Paulo do Brazil, Bienal; Paris, Centre Georges Pompidou; Barcelona, Centro de Cultura Contemporanea.

56. Piero SARTOGO, *Il progetto*, in Argan, Norberg-Schulz (a cura di), *Roma Interrotta*, cit., p. 17.

57. Charles FOURIER, *Teoria dei quattro movimenti, Il nuovo mondo amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia (1808)*, Einaudi, Torino 1971.

Nel progetto, le 'emergenze' sull'asse basilica di San Pietro - Mausoleo di Adriano sono circondate da 'aree di collisione', zone in cui si manifestano le pressioni interne della città che diventano elementi energetici per il processo di pianificazione, per sfumare poi nel 'tessuto urbano', il nucleo di Borgo. I 'valori fermi' sono rappresentati dai sistemi delle cavità pubbliche che costituiscono l'intelaiatura di assetto delle relazioni percettive del progetto, e richiedono quindi un'alta determinazione formale. Le 'aree dinamiche', con maggiore labilità e mobilità tipologica, richiedono invece una determinazione formale più bassa.

A partire da questa forte strutturazione, la cui descrizione è fornita con serissima precisione, entra in gioco l'ironia a scardinare il sistema. Stavolta non è con il piglio del risanatore che l'area fra San Pietro e Castel Sant'Angelo viene sventrata, ma con il fare irriverente di chi si chiede che cosa a Roma sarebbe successo se fosse avvenuta la collisione fra conservatorismo clericale e utopia socialista⁵⁸. Nel cuore della Roma rinascimentale e barocca, Sartogo sostituisce alla «danza macabra» l'«idillio sociale»⁵⁹. A casa, nel falansterio fourierista, si resta solo per malattia: così la piazza del colonnato berniniano si trasforma nei Seristeri, luoghi di sviluppo delle serie passionali, mentre l'invaso di San Pietro diviene teatro dell'opera, la rampa del Sangallo accoglie il centro delle relazioni amorose, la spina di borgo diventa il caravanserraglio e nel Mausoleo di Adriano ha sede l'orgia da museo⁶⁰. L'utopia, che per Argan è il contrario ateo della provvidenza⁶¹, entra in conflitto con lo spazio che della provvidenza è il simbolo stesso. E perfetto seguace della teoria fourierista, Sartogo non si protegge dal conflitto, non lo riduce, non lo trascende, ma lo sfrutta facendo del conflittuale un testo⁶².

«La coraggiosa via del laicismo impersonata da Sartogo, specie perché ap-

58. Si veda l'intervista dell'autrice a Piero Sartogo pubblicata a conclusione di questo saggio.

59. Marcello FAGIOLO, *I cavalieri dell'utopia eccellente contro i cavalieri della restaurazione*, in «Modo», 13, 1978, pp. 43-45.

60. Si vedano le citazioni di Charles Fourier riproposte da Sartogo in Argan, Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta*, cit., pp. 29-47.

61. ARGAN, *Prefazione*, cit., p. 12.

62. Si veda Roland BARTHES, in *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Milano, 1981.

plicata al nucleo del borgo vaticano, è estremamente efficace. Prospetta l'unica svolta concretamente plausibile alla crescita di Roma, puntando sui contenuti [...]. Domina la cultura laica, indispensabile per un rovesciamento autentico del carattere di Roma»⁶³.

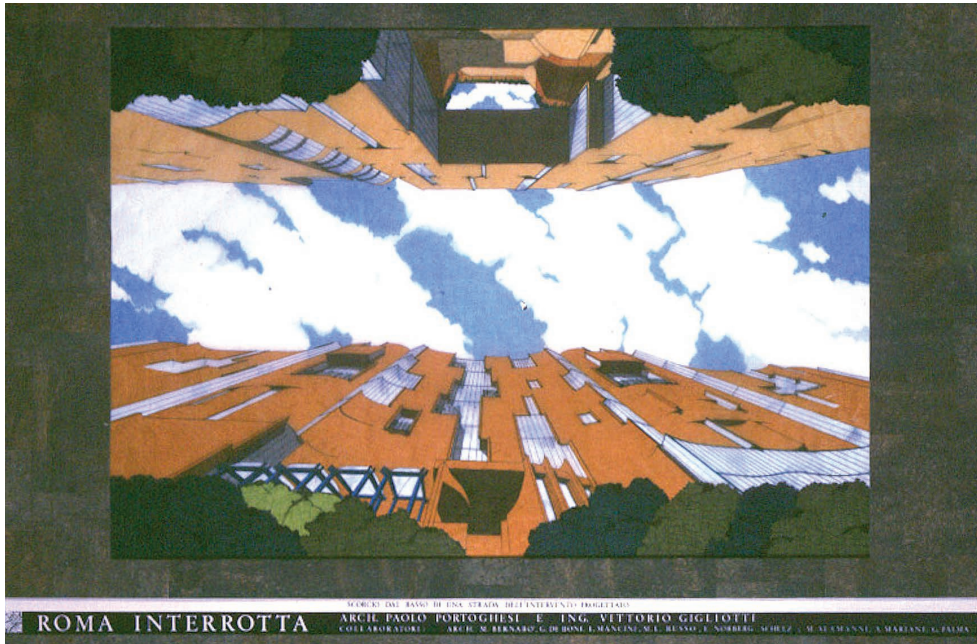
Il progetto di Sartogo piace a Bruno Zevi, insieme a quello di James Stirling⁶⁴. Quest'ultimo cuce un collage di frammenti delle sue architetture, i dormitori di St. Andrew, la facoltà di Cambridge, la spezzata di Oxford, la maglia di Runcorn, in una sorta di Roma autobiografica. Un'autostrada taglia la città dall'Oratorio dei Filippini a via Aurelia, un sentiero collega villa Lante a una comunità studentesca; undici ministeri costeggiano il corso del Tevere, un campus universitario si assesta su via della Lungara con l'ingresso da palazzo Corsini, una spianata, come una romana Place de la Concorde, salda le sponde del fiume. Una maniera di confrontarsi con la storia, quella di Stirling, del tutto libera, trasgressiva, sfrontata, all'insegna del *british humor*: «la megalomania è privilegio di un'eletta minoranza», scrive all'inizio della sua relazione al progetto «Piranese [...] era senza dubbio un Megalomane Architetto Frustrato (MAF), come pure Boullée, Vanburgh, Soane, Sant'Elia, Le Corbusier ecc., ed è in questa insigne compagnia che avanziamo la nostra proposta»⁶⁵. Il MAF è frustrato al massimo grado dai suoi progetti disegnati e non costruiti e immagina di realizzarli a Roma. Non passa molto tempo prima che egli arrivi a voler collocare nella città la sua opera completa. Per concludere, la torta per il cinquantesimo compleanno di Stirling prende il posto della statua di Garibaldi al Gianicolo.

Il tema progettuale sul quale lavorano Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti è ben più ponderato e riflessivo. Il loro saggio introduttivo è scritto a partire dalla pro-

63. Bruno Zevi, *Roma, se la facessimo oggi*, in «L'Espresso», 21, XXIV, 28 maggio 1978, pp. 110-111.

64. A proposito dei lavori di Sartogo e Stirling Zevi scrive: «Due su dodici è meglio che niente» e, sempre nello stesso articolo: «si riscontra una netta prevalenza di "storicisti" classicheggianti, baroccheggianti e neoisamicheggianti che esasperano l'italico morbo' della retorica; sicché il pubblico si compiace della circostanza che, tra innumeri guai, siano stati risparmiati a Roma questi e simili misfatti». Zevi, *Roma, se la facessimo oggi*, cit., pp. 110-111.

65. James STIRLING, in Argan, Norberg-Schulz (a cura di), *Roma Interrotta*, cit., p. 83.



12_Mostra *Roma Interrotta*,
 Mercati Traianei, Roma, 1978.
 Il progetto di Paolo Portoghesi
 (archivio Paolo Portoghesi).

12

posizione 6.54 del *Tractatus* di Wittgenstein, la penultima, appena prima della sentenza finale: «Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere». Secondo tale penultima proposizione colui che comprende, dopo aver seguito l'intero *Tractatus*, deve trascenderlo, e solo allora vedrà correttamente il mondo: «egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo essere ascenso su essa»⁶⁶. Una volta raggiunta la soglia della comprensione, dunque, tutto ciò che resta al di qua si svela come insensato. Tra ciò di cui Wittgenstein ha scritto, e ciò di cui non ha scritto, è dunque questa seconda parte ad essere importante: la sfera di ciò su cui si 'deve tacere' e la soglia a partire dalla quale è possibile 'vedere rettamente il mondo'. Portoghesi e Gigliotti dunque salgono metaforicamente la scala della storia di Roma così come si è formata e trasformata fino alla pianta del Nolli, si affacciano su ciò che è successo dopo, ossia su tutto ciò che nella mostra *Roma Interrotta* si immagina come non avvenuto, e una volta in cima si rendono conto che non solo si può cancellare nella memoria il 'futuro' a partire dal Nolli, ma anche il 'passato' prima del Nolli. Se semplificando la questione, scrivono, l'intervento progettuale può prendere le mosse da un documento vecchio di due secoli, attraverso un

66. Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, in IDEM, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 2009, p. 109. Si veda anche IDEM, *Lettere a Ludwig von Ficker*, Armando, Roma 1974, p. 72.

procedimento di rimozione per loro non del tutto condivisibile, allora tanto vale 'gettare la scala' e provare a comprendere il prima e il dopo in un unico colpo d'occhio, che fonde l'ambiente fisico con l'ambiente costruito, il paesaggio prima dell'uomo e la città dall'uomo edificata: le scogliere di tufo lungo la via Flaminia e le valli fra Veio, Barbarano a Calcata, che si stringono come fossati e si allargano come conche ridenti, servono a interpretare con occhi sgombri dal peso di secoli di storia gli scorci di via di Panico e di via di Propaganda Fide, il bacino della fontana di Trevi, il crocicchio di via della Renella:

«Quella strutturalità basata sulle cavità risonanti, sugli spazi raccolti e fascianti e poi improvvisamente dilatati a perdita d'occhio, sulla sequenza di spazi sempre diversi incatenati gli uni agli altri come i tempi successivi di un'azione drammatica, sulla densità degli elementi plastici, sugli sbatimenti di luce che introducono la vibrazione del chiaroscuro nella inerzia delle muraglie di pietra»⁶⁷.

Salendo la scala di Wittgenstein, Portoghesi e Gigliotti si levano dai vicoli e dalle piazze minute, tracciate con il linguaggio 'cordiale' del tardo barocco, e salgono tanto in alto da comprendere l'intera tavola della pianta del Nolli come un 'pieno' nel quale scavare sprofondando le mani, un gigantesco blocco di tufo malleabile nel quale affondare le dita ricreando le forre sulla cui forma appaiono edificate le zone intorno a palazzo Carpegna, piazza Santi Apostoli, via dei Giubbonari. Queste zone sembrano svelare il proprio disegno come semplice processo di astrazione, dall'organico al geometrico, e ci lasciano leggere Roma come un

67. Paolo PORTOGHESI, in Argan, Christian Norberg-Schulz (a cura di), *Roma Interrotta*, cit., p. 109. Bruno Zevi polemizza con Portoghesi: l'intuizione della riscoperta del *genius loci* nelle forre, negli anfratti, nei dirupi tufacei, negli spacchi e negli smottamenti del paesaggio è impeccabile, scrive, «si rimpiange che non l'abbia avuta prima di inventare la moschea di Monte Antenne». E ancora: «Ma quale linguaggio può suggerire la memoria del torrente ipogeici e della vegetazione selvaggia nell'area tra il Quirinale e l'Esquilino [...]? Solo conati medievalesgianti e superficiali ridondanze barocche [...]. Ci vorrebbe una generosità espressionista, irruente e blasfema, per competere con quel nascosto "genius loci", e non è attingibile attraverso avere mediazioni e compromessi stilistici». Zevi, *Roma, se la facessimo oggi*, cit., pp. 110-111.

enorme 'cretto' eroso dai secoli, secoli che hanno appunto trasformato, con un lento andamento naturale, le forre in strade⁶⁸.

Gli approcci degli altri invitati sono estremamente diversi fra loro: Costantino Dardi si esercita su piazza del Popolo, sul Tridente, sul mausoleo di Augusto e sulla sponda del Tevere verso Castel Sant'Angelo con pragmatismo illuminista, proponendo un progetto di urbanizzazione ai Prati di Castello e a villa Ludovisi e studiando la formazione del Lungotevere, per rispondere a «domande effettivamente svolte dalla storia che sarebbe fuorviante rimuovere»⁶⁹. Antoine Grumbach, inventa un sistema di parchi lungo le mura aureliane, via Nomentana e via Salaria, optando per una operazione di 'archeologia inversa'⁷⁰. Romaldo Giurgola adotta un approccio di 'semplice logica' disegnando case efficienti e luoghi di lavoro, con condotte per il trasporto di beni utili sulle mura Aureliane e un parco, sulla scia dei lavori per Filadelfia. Robert Venturi parte dall'assunto che «Las Vegas is to the strip what Rome is to the Piazza»⁷¹ e cerca in maniera alquanto forzata analogie fra la città nel deserto, 'costruita in un giorno', e la città delle stratificazioni storiche. Colin Rowe, al quale Sartogo riserva l'area dei Fori, ricerca un disegno della città come 'estensione naturale' del Campo Marzio, adottando nel suo piano gli strumenti della storia così come lui avrebbe desiderato che si svolgesse dal 1748 in poi⁷². Michael Graves, per il quartiere fra San Giovanni in Laterano e Porta Maggiore, utilizza frammenti significativi delle tipologie edilizie della Roma antica,

68. D'altronde, secondo Christian Norberg-Schulz, la strada di Roma è un 'interno urbano', non separa le case ma si infila dentro la loro successione, «i singoli spazi presentano una "interiorità" che emana protezione e appartenenza». Christian NORBERG-SCHULZ, *Il genius loci di Roma*, in Argan, Idem (a cura di), *Roma Interrotta*, cit., p. 14.

69. Costantino DARDI in Argan, Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta*, cit., p. 58.

70. Antonie GRUMBACH, in *Ibidem*, p. 65.

71. Robert VENTURI, in *Ibidem*, p. 131.

72. In *Collage city*, scritto all'inizio degli anni Settanta e forse non a caso pubblicato nello stesso anno in cui Rowe partecipa alla mostra, Colin Rowe, Fred Koetter sviluppano il tema del 'bricolage' come alternativa al metodo di progettazione dell'ingegnere-scienziato e guardano alla Roma del XVII secolo, agli incroci di strade, palazzi e piazze e all'importanza della relazione fra oggetti costruiti e spazio fra essi. Colin ROWE, Fred KOETTER, *Collage City*, MIT Press, Cambridge 1978, p. 106.

della Roma settecentesca e di quella moderna, finendo con il saturare il suo quadrante attraverso una pianificazione dalle forme imponenti. Leon Krier rielabora i preziosismi delle incisioni settecentesche, aggiungendo come sfondo rigide geometrie di una Roma immaginaria, mentre Rob Krier dimostra una eccezionale sapienza grafica che oscilla tra citazioni piranesiane e rimandi alla Città Nuova di Antonio Sant'Elia. Infine Aldo Rossi, che conferma il proprio distacco tanto dalla città reale che da quella rappresentata dal Nolli, dialogando con la storia solo attraverso segni della memoria e utilizzando lo strumento del disegno per un'indagine sull'apparizione della forma: il progetto di un complesso termale è concepito come successione di immagini ossessivamente ripetute, fuori scala e figure che si stagliano nel vuoto.

Il risultato? Non una città unitaria come per il Nolli, ma dodici città, una per ogni partecipante. Pezzi di un organismo che volutamente non dialogano fra loro, risultati di processi creativi «grondanti cultura da ogni tratto di penna»⁷³, sviluppati in parallelo senza guardarsi. Se, una volta alzato il sipario, il puzzle non si compone, pazienza. È proprio l'immagine dei contrasti che parla di un gioco impossibile da compiere sulle spoglie di una città ormai non più progettabile. Lapidaria la chiosa di Mario Manieri Elia:

«con strana insistenza, nel dibattito che ha seguito la mostra, si sono fatti riferimenti evangelici (ai dodici apostoli), cercando il Cristo che, evidentemente, è l'Architettura nel suo senso ancora umanistico. Se vale la metafora, il critico può ben fare il Pilato: lavarsene le mani; giacché sarà il popolo a condannare. Il tumulo destinato a rimanere vuoto. C'è già: l'ha progettato Aldo Rossi»⁷⁴.

Nel frattempo, Roma ha ospitato le mostre *Vitalità del Negativo* nel 1970 e *Contemporanea* nel 1973, allestite da Sartogo e organizzate anch'esse grazie all'attività della 'signora delle avanguardie' Graziella Lonardi, affiancata da Achille

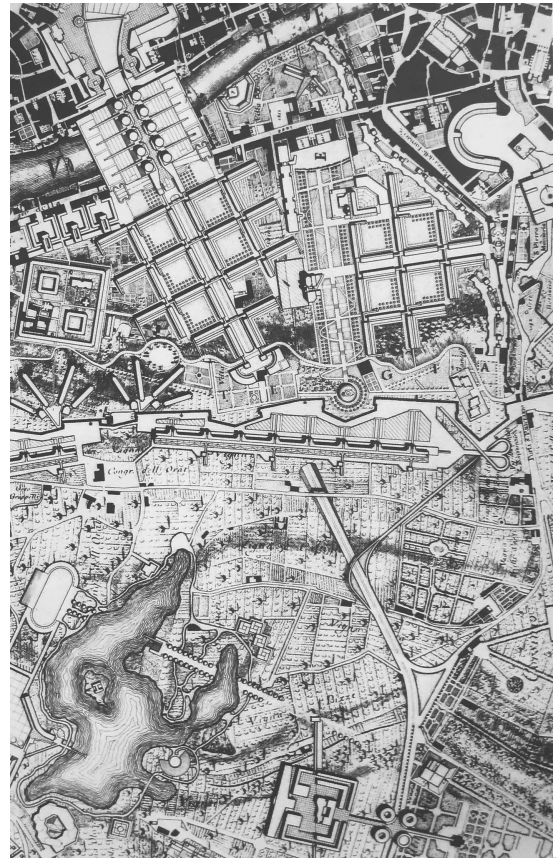
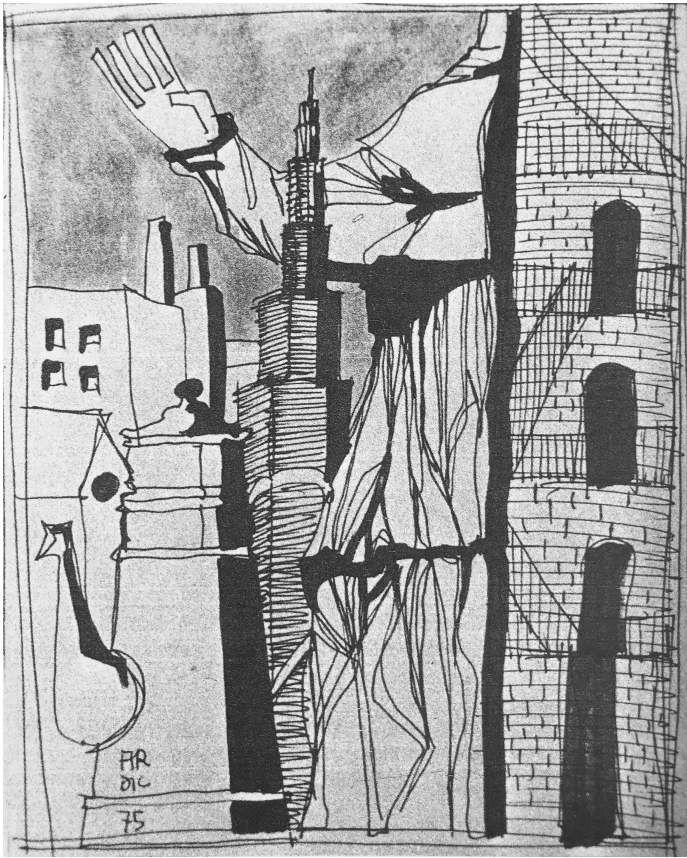
73. Giorgio MURATORE, *Dodici architetti ai mercati traianei. Giocando con Roma*, in «La Repubblica», 21-22 maggio 1978, p. 13.

74. Mario MANIERI ELIA, *Giochiamo a fare Roma*, in «Paese Sera», 21 maggio 1978.

Bonito Oliva. Per quaranta giorni da febbraio a marzo 1974, Porta Pinciana e un tratto lungo 250 metri delle Mura Aureliane sono stati avvolti nel polipropilene da Christo. Proprio nel 1978, gli Incontri Internazionali d'Arte pubblicano *Perimetri*, con fotografie in bianco e nero delle installazioni, fra gli altri, di Daniel Buren, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Fabio Mauri, Luca Patella, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, artisti che «hanno scardinato del centro storico l'idea statica della monumentalità, di una presunta ed intoccabile verticalità fatta solo per una stupefazione turistica, legata a un concetto di contemplazione estasiata e passiva»⁷⁵. Con queste radicali operazioni artistiche si misura l'allestimento, curato da Sartogo con Franco Raggi e Daniela Puppa. Si celebra il ritorno alla Storia attraversando la grande arcata romana dei Mercati Traianei sotto un telo di raso azzurro, gonfiato dal gigantesco ventilatore di Cinecittà, con il titolo della mostra in lettere d'oro tagliato verticalmente al centro, anch'esso dunque interrotto. Segue un enorme cubo azzurro, all'interno del quale sono contrapposte le due piante, il Nolli del 1748 e il Nolli reinterpretato del 1978. Nelle stanze laterali i progetti sono appesi a strutture reticolari geometriche che entrano in conflitto con l'irregolarità materica delle pareti in *opus testaceum*.

È la fine di un ciclo. L'esposizione è una delle prime espressioni compiute del postmodernismo in Italia, i disegni sospesi nelle antiche botteghe restano in bilico tra le seduzioni utopistico-trasgressive delle avanguardie e scenari frammentati che raccolgono ormai un repertorio vastissimo e smarrito di forme.

75. Achille BONITO OLIVA, *Perimetri*, Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1978. Si veda anche Maurizio CALVESI, *Attenti arriva il Land-Artista*, in «L'Espresso», 21, XXIV, 28 maggio 1978, p. 111.



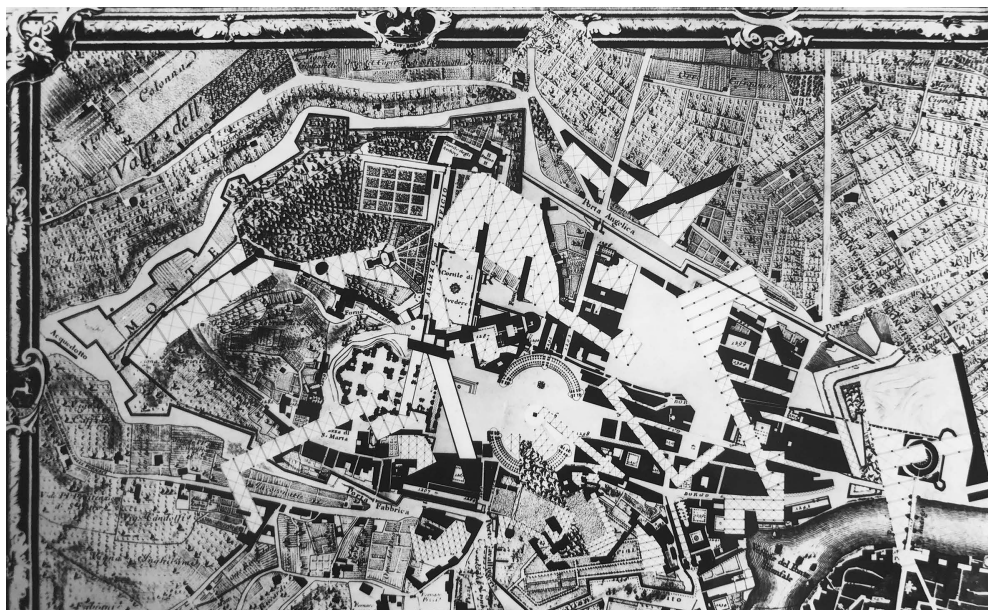
13 | 14

Mostra *Roma Interrotta*, Mercati Traianei, Roma, 1978.

13_ Il progetto di Aldo Rossi (da SARTOGO *et alii*, *Roma Interrotta*, cit., p. 188).

14_ Il progetto di James Stirling (da SARTOGO *et alii*, *Roma Interrotta*, cit., p. 91).

15_ Il progetto di Piero Sartogo (archivio Sartogo).



15

Sulla mostra critica delle opere michelangelolesche

Intervista a Paolo Portoghesi

Maria Clara Ghia: Mi può raccontare come lei e Bruno Zevi avete iniziato a pensare all'organizzazione della mostra su Michelangelo?

Paolo Portoghesi: Tutto ha avuto origine dal mio rapporto con Zevi.

All'inizio fra noi c'è stata una certa diffidenza reciproca. La prima volta sono andato a trovarlo raccomandato da Leonardo Sinisgalli perché desideravo pubblicare in un libro i miei saggi su Borromini. Lui mi sconsigliò di pubblicare e, diciamo, ci lasciammo un po' freddini.

Poi ci ritrovammo in una situazione molto diversa. Era appena morto mio padre e ci incontrammo a Fiuggi. Evidentemente lui non aveva nulla da fare, ci siamo seduti a un tavolino e abbiamo cominciato a parlare. Ricordo di avergli rimproverato i gesti che dimostravano la sua diffidenza. In particolare non aveva voluto che io vincessi il Premio della Critica dell'In/Arch, che era già stato assegnato da una commissione di cui facevano parte Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli ecc. Ma lui aveva convinto Argan a puntare su un altro nome perché ancora mi giudicava con perplessità. All'epoca si diceva che io fossi un seguace di Saverio Muratori, fatto non vero ma che comunque rispecchiava una mia apertura mentale contro ogni tipo di fideismo.

Pian piano abbiamo individuato una serie di interessi che ci univano, e Zevi mi invitò a Venezia a svolgere una conferenza su Borromini, evento straordinario perché, a parte l'occasione di parlare agli studenti di Zevi tutti molto interessati, incontrai Mario Deluigi il quale mi portò in giro per Venezia insieme a Carlo Scarpa. Il mio primo contatto con Venezia è sicuramente stato quello più profondo e significativo. Del resto il lavoro su Venezia fa parte delle mie grandi esperienze.

Subito dopo la conferenza Deluigi mi fece vedere i famosi plastici critici che gli studenti di Zevi realizzavano come contributo alla comprensione di Michelangelo. Io rimasi affascinato da quei tentativi, alcuni molto ingenui, altri invece con un grande significato nel realizzare quel rapporto operativo con la storia che poi è stato anche la mia vocazione.

In quel momento eravamo in forte sintonia con Zevi: mi affidò l'incarico di curare la mostra con uno spirito di grande libertà.

MCG: Che aria si respirava nel contesto culturale di quegli anni?

PP: Era un'epoca in cui la cultura italiana si apriva alla dimensione europea. C'era effettivamente un tentativo di riproporre l'avanguardia in un clima diverso, prevalentemente in letteratura. Uno dei personaggi che io conobbi all'epoca è Umberto Eco, questo dà anche la dimensione della ricchezza degli scambi culturali che avvenivano allora. Io ero molto amico di Renato Pedio, collaboratore di Zevi per la rivista «L'architettura. Cronache e storia». Il progetto per la mostra si definì colloquiando con lui e con Vittorio Gelmetti, che era un compositore...

MCG: Sì, ho letto degli articoli di Vittorio Gelmetti scritti in occasione della mostra. In effetti è stata una delle prime volte in cui la musica elettronica è stata utilizzata non come sottofondo, ma come ulteriore 'testo critico' per la lettura dell'esposizione.

PP: Il lavoro di Gelmetti è stato molto significativo. Gli altri collaboratori si occupavano prevalentemente di aspetti pratici, mentre l'aspetto ideologico era quello che discutevamo con Pedio e Gelmetti. Evidentemente c'era l'intenzione di aprire una nuova pagina di ricerca nel campo della critica d'arte e allo stesso tempo di immergersi nel clima dell'avanguardia. Tentativo quest'ultimo probabilmente un po' ingenuo, perché si trattava di recuperare lo spirito di diverse decine di anni prima. Da una parte c'era l'impegno politico, dall'altra il desiderio di trovare una forma di ricerca artistica che esprimesse la nostra volontà di cambiamento.

MCG: Cercavate anche, immagino, un linguaggio comprensibile a molti, perché in quegli anni per la prima volta le mostre

si aprivano a un pubblico più numeroso e di non specialisti. Un linguaggio più divulgativo, che non facesse perdere però il senso della profondità teorica e critica.

PP: Sì, lei pensi che io ero in quel momento in contatto da una parte con Zevi, dall'altra con Giulio Carlo Argan. Argan in quel momento sosteneva l'Arte Programmata, organizzammo una mostra alla galleria dell'Obelisco. Tutto ruotava intorno al tentativo di un rinnovamento dei mezzi espressivi, e naturalmente la mostra su Michelangelo si prestava moltissimo.

La nostra idea forse anticipava il metodo delle incursioni nel mondo dell'arte da parte della neuroscienza. Cercavamo di rappresentare in qualche modo 'il cervello di Michelangelo' e di cogliere il momento creativo prima di mostrare i risultati formali delle sue opere, per noi in quel momento meno importanti del processo che avveniva 'dentro il cervello'.

MCG: Mi sembra che il tema dell'allestimento, la scansione ritmica dei pannelli di polistirolo bianco, rispecchi molto bene questo vostro tentativo...

PP: Sì, non so in effetti se il cervello sia 'bianco', ma è facile immaginarlo appunto come un luogo in cui 'si può scrivere'. C'era la convergenza di una quantità di idee... a quel tempo la logica formale era molto di moda, Ludwig Wittgenstein era per noi uno degli 'dei'. Abbiamo quindi cercato di seguire nel rivestimento delle pareti un grande rigore logico, di realizzare una sorta di 'sfondo di tensione' sul quale poi inserire le immagini. Come forse lei avrà visto, le immagini non erano attaccate alle pareti, ma erano disposte in modo da attorniare il visitatore imprimendogli delle sensazioni precise.

MCG: In questo tentativo di accerchiare il pubblico, come vi siete confrontati con gli spazi immensi del palazzo di Pio Piacentini?

PP: Non che disprezzassimo Piacentini, proprio in quel periodo scrissi fra l'altro dei saggi sull'architettura dell'inizio del secolo, ma era fondamentale non essere condizionati da una situazione spaziale preesistente. Dovevamo creare una zona spazialmente flessibile in cui anche i plastici critici potessero avere tutto il rilievo necessario.

MCG: A me sembra molto interessante la scelta delle visuali, la tendenza a non far prevalere una percezione frontale delle opere, perché spesso i punti di vista suggeriti al visitatore sono 'obliqui'.

PP: L'idea era esattamente quella di tradurre in pratica la critica d'arte. Quando si scrive di un'opera d'arte si cerca di entrare al suo interno, di sviscerarla. Normalmente nelle esposizioni invece non si fa altro che esporre qualcosa su un fondo neutro. Noi abbiamo cercato di trasportare lo spirito critico nell'allestimento. Zevi ci ha lasciato fare.

MCG: Quindi la realizzazione dell'allestimento era completamente affidata a lei? E Zevi?

PP: Zevi venne a visitare la mostra due giorni prima dell'inaugurazione. Criticò il fatto che alcune Madonne erano esposte su una parete e secondo lui non erano abbastanza demistificate, ci chiese di buttarle per terra (sorridente). Ma ricordo che apprezzò molto la zona delle fortificazioni. Stavamo fra l'altro scrivendo insieme il libro su Michelangelo e a me rimase molto impresso il momento dell'impaginazione. La facevamo insieme e immaginando le pagine ognuno di noi cercava di esprimere la sua interpretazione di Michelangelo. Devo dire che ci trovavamo quasi sempre d'accordo. Solamente, Zevi voleva cancellare le croci, tagliava sempre le immagini dove appariva una croce (sorridente ancora). Lo avrei fatto anche io probabilmente, ma ovviamente in lui c'era una ragione profonda.

MCG: Volevo chiederle in particolare qualcosa a proposito del lavoro con Vittorio Gelmetti. Lui scrisse che per la prima volta si trovò a confrontarsi con un linguaggio diverso, quello architettonico, e questo arricchì anche il suo lessico. Come è avvenuta la modulazione della partitura elettronica sui pannelli di cui lei mi parlava?

PP: Alla base c'era il tema dello sviluppo di matrici. Eravamo influenzati dal desiderio di applicare procedimenti scientifici nel campo dell'arte. Cercavamo di utilizzare un ritmo che spingesse la mente dei visitatori a orientarsi verso il mistero, la profondità. La musica che corrispondeva alla stessa logica della disposizione dei pannelli era molto efficace.

MCG: E la sezione relativa alle fortificazioni fiorentine?

PP: Era senz'altro il momento più significativo della mostra. Sostenevamo l'idea che Michelangelo avesse scoperto a un certo punto questa vena di pensiero e di produzione artistica che ci sembrava di particolare attualità in quel momento storico. C'erano coincidenze con l'Arte Programmata, con la ricerca astratta. Il progetto delle fortificazioni è impostato sull'azzeramento della memoria, su una ricerca in territori mai esplorati dalla mente dell'uomo. Un momento della produzione michelangeloesca che rimane in fondo ancora da indagare.

Su Roma Interrotta

MCG: Dopo quattordici anni dalla mostra su Michelangelo, vorrei chiederle della sua partecipazione a "Roma Interrotta". Roma era molto diversa immagino, il clima doveva essere plumbeo, erano gli anni del terrorismo.

PP: Assolutamente, avevamo perso quell'apertura, quella speranza che sentivamo ancora a metà degli anni Sessanta. La mostra è quindi l'espressione di quel ripiegamento sul passato.

CG: In fondo l'idea che lei ha avuto con Vittorio Gigliotti per la vostra porzione della pianta del Nolli, ovvero l'idea di andare ancora più indietro nel tempo per ricercare l'autentico genius loci di Roma, è una sorta di provocazione: se si vuole guardare a un passato irrecuperabile, allora perché non arrivare proprio alle origini? In questo senso, scrivete citando Wittgenstein, tanto valeva «gettar via la scala dopo essere ascesi su essa»: si poteva cancellare non solo il 'futuro', inteso come il tempo trascorso a partire dal Nolli fino al 1978, ma anche il 'passato', ciò che Roma era stata prima del Nolli.

PP: Quella ricerca tra l'altro corrisponde con il mio amore per Calcata, dove vivo adesso. Io sostengo che la valle del Treia, dove scorreva il Tevere nel periodo preistorico, sia un po' un modello in scala della situazione orografica di Roma quando ancora non era una città, ma soltanto paesaggio. L'idea era appunto quella di tornare al paesaggio. Zevi apprezzò il tentativo, anche se i nostri rapporti erano a quel punto già in tensione. Il nostro progetto rispecchiava il radicalismo che lui cercava sempre. L'idea di poter 'andare sotto', di poter liberare Roma da questa schiavitù nei confronti della sua terra, dove se si scava si trova sempre qualcosa, era un atto di profonda liberazione.

MCG: Comunque, visto il suo amore e la sua conoscenza di Roma barocca, il disegno della pianta del Nolli rappresentava forse per lei un momento interessante sul quale ragionare, la città congelata in quel periodo tanto fecondo di immaginazione.

PP: In effetti alla base della mostra era l'idea che si dovesse continuare quella città invece che aggiungere ad essa parti disomogenee. Una visione poi confermata dalla realtà: la periferia è stata sempre realizzata in contrasto con la storia di Roma, creando dei nuclei con una loro autonomia, non confrontandosi con la natura. È strano perché Roma ha invece nella sua genesi una sua straordinaria identità. Per esempio Bernini affermava che Parigi sembrava disegnata con il pettine con cui si carda la lana, con tutti i comignoli allineati lungo le facciate delle case, mentre guardando il panorama di Roma si vede il Quirinale, il Gianicolo, la città come interpretazione della natura. La domanda che ci si poneva era 'come mai Roma non è più Roma', da qui il titolo della mostra. Naturalmente era anche una critica a Roma Capitale, quando si era cercato di riprendere dei linguaggi lontani da quello proprio della città. Era esattamente l'epoca in cui io cercavo di mettere a fuoco il tema dell'identità urbana attraverso il linguaggio delle città. Feci una trasmissione alla Rai con Folco Quilici proprio sui linguaggi di Roma, di Firenze, di Venezia. È

un paragone forse esagerato, ma sicuramente c'è una tendenza della città a prendere certe forme ed espressioni che derivano dalle sue caratteristiche genetiche. Su questo tema si riflette poco. Tranne nel caso di Venezia, perché lì c'era stato il lavoro di Saverio Muratori poi proseguito in qualche modo da Carlo Aymonino e Aldo Rossi. Muratori ha forzato l'idea, interpretando questa identità come indipendente dal tempo. Mentre secondo me è un'identità che deve essere vista dinamicamente, in continua trasformazione, non nella creazione di una formula da applicare meccanicamente.

La mostra è stata forse un modo di rispondere a Muratori da una parte e anche, dall'altra, ai continuatori acritici del movimento moderno. Effettivamente le persone scelte avevano dalla loro una ricerca autentica. Ad esempio Nino Dardi, che purtroppo è un personaggio dimenticato, mentre è stato molto importante, aveva insegnato a Venezia e una volta arrivato a Roma aveva portato una ricchezza di pensiero che prima non c'era nella cultura universitaria romana, se n'è andato troppo presto. Dardi aveva una funzione importante di 'mediazione', anche la sua partecipazione alla Via Novissima era una partecipazione 'condizionata', non era un estraneo ma era qualcuno che vedeva e faceva le cose in modo diverso, un po' come Rem Koolhaas. L'interesse della concezione della Via Novissima è stato proprio il fatto di non avere una volontà stilistica dietro, fatto forse male interpretato da qualcuno. Direi che raramente in una mostra sono state presentate delle ipotesi tanto diverse l'una dall'altra.

MCG: in quel momento intorno agli Incontri Internazionali d'Arte c'era un grande fermento culturale, c'erano già state le mostre "Vitalità del Negativo", "Contemporanea"... Come ricorda lei quel periodo in cui si comunicava molto fra artisti e architetti, un momento interessantissimo pur nella difficoltà della situazione sociale e politica?

PP: Sì, era un momento di grande vitalità. Piero Sartogo era sensibile a ciò che stava avvenendo in America, e questo senz'altro ha influito nella sua scelta di individuare i personaggi da invitare a partecipare a "Roma Interrotta". Carlo Aymonino è stato ad esempio un grande assente, ma probabilmente lui voleva mantenere una continuità nel progetto con il Movimento Moderno. Rifiutò infatti anche all'invito a partecipare alla Via Novissima. Fatto per me strano perché poi i suoi disegni, ad esempio il tema del Colosso di Nerone, sono testimonianza di un rapporto molto sanguigno con la storia. Poi naturalmente, quando prese Aldo Rossi come assistente, alla fine cedette (sorridente). In effetti guardando la produzione architettonica di Aymonino, il periodo più felice è quello che va dal progetto per la Biblioteca Nazionale al Gallaratese.

MCG: Ricorda qualche progetto degli altri partecipanti che la colpì in particolare?

PP: Interessante era la proposta di Leon Krier, una visione così assurda di piazza Navona violentata, una dimostrazione di coraggio, voler rimescolare ancora di più le carte. Anche la proposta di Aldo Rossi mi piacque, le altre mi convinsero di meno. Peccato per Robert Venturi, che aveva un rapporto intenso con Roma. Se la mostra si fosse tenuta qualche anno prima avrebbe senz'altro formulato una proposta valida. Venturi ha il grande merito, ad esempio, di aver riscoperto Armando Brasini, che era stato accantonato come un architetto inesistente mentre in realtà la ricerca su di lui costituiva un problema difficile da risolvere. La forza di Venturi è stata quella di avere il coraggio di essere se stesso. Purtroppo tutti noi siamo nati nell'ideologia, quindi obbligati a pensare in un certo modo. Poi ognuno di noi si è ribellato, ma lui si è ribellato per primo con grande forza, dicendo ad esempio 'a me Brasini interessa, perché non devo parlarne, è proibito? Io non accetto proibizioni'. Il suo lavoro ha creato uno scompiglio incredibile in una situazione in cui si doveva rispettare un certo limite nella ricerca culturale, e questo limite era accettato comunemente.

MCG: Lei mi parla della ribellione di Venturi, ma anche il suo lavoro per la Strada Novissima è stato un completo voltare pagina...

PP: A un certo punto ci siamo resi conto che dovevamo abbattere il conformismo. Le avanguardie erano nate negli anni Venti, negli anni Settanta erano trascorsi cinquant'anni, nessuno naturalmente la pensava più nello stesso modo, però ci si sentiva vincolati a obbedire a certe leggi e questo era sbagliato, un obbligo in fondo simile a quelli imposti dall'Accademia.

Intervista a Piero Sartogo

Maria Clara Ghia: Come ha avuto l'idea di lavorare sulla pianta di Giovanni Battista Nolli per "Roma Interrotta"?

Piero Sartogo: L'idea per "Roma Interrotta" nasce dal mio rapporto con Colin Rowe. Io ho insegnato alla Cornell University nel 1972. Ero stato chiamato da Mathias Ungers, il quale era molto vicino a Colin. Il primo giorno, appena arrivato, sono stato immediatamente accompagnato a fare lezione. La mattina dopo, mentre stavo camminando verso la Facoltà di Architettura, un signore che non poteva non essere *british*, con un impermeabile bianco e le scarpe Clark, mi chiama da lontano sollevando l'ombrello: «*Piero, Piero, you are totally wrong! You are totally wrong!*».

Gli studenti gli avevano già riferito tutto quello che avevo spiegato a lezione. La discussione è stata lunga, perché io non cedo facilmente, e siamo finiti a casa sua. Io parlavo di Cedric Price, di Archigram, dell'utopia urbana, e lui, storicista, aveva tutta un'altra idea. Così ha iniziato a riempirmi di libri, un vero bombardamento: «*You are coming from Rome! You are totally wrong to look for this kind of...*».

MCG: ...Utopian visions?

PS: No, no, lui le chiamava con un termine preciso: fiction. «*You are looking for fiction*», mi diceva, «*this is good for Hollywood, not for a school of architecture*». E tirava fuori tutte le piante di Roma, tra cui anche quella di Giovanni Battista Nolli. Così ho capito l'importanza del disegno del Nolli, lo devo a Colin Rowe. Questo avveniva qualche anno prima dell'ideazione del progetto di "Roma Interrotta". Poi sono andato a insegnare alla Columbia University a New York. E a New York mi è arrivata una telefonata di Graziella Lonardi. Insieme avevamo organizzato le altre mostre...

MCG: Sì, "Vitalità del Negativo", "Contemporanea", "Amore Mio"...

PS: Il primo passo è stata la mostra "Amore mio" (n.d.r. settembre 1970). Io sono stato cooptato con Achille Bonito Oliva da questo gruppo di artisti. Era il momento in cui si diceva 'basta con i musei'. Loro erano reduci dall'esposizione "Lo spazio dell'immagine" a Foligno, mostra importantissima, nella quale Pistoletto aveva esposto il famoso *Metrocubo d'infinito*. Poi sono venute "Vitalità del Negativo" (n.d.r. novembre 1970) e "Contemporanea" (n.d.r. 1974).

MCG: Che cosa le propose Graziella Lonardi?

PS: Graziella mi disse: «*Piero, abbiamo ottenuto quindici milioni dal Ministero dei Trasporti per organizzare una mostra sul traffico*». E io: «*Ma come sul traffico? Che c'entriamo noi con il traffico?*». «*Ma no, fai quello che ti pare, come sempre, non ti preoccupare*». Da quella telefonata è nata "Roma Interrotta". Gli Incontri Internazionali d'Arte sono stati l'organizzazione che mi ha aiutato nello sviluppo del progetto.

MCG: Come avete impostato il lavoro sulla pianta del Nolli?

PS: Per ragioni puramente tecniche la pianta è divisa in dodici tavole di incisione. Quindi abbiamo scelto dodici architetti, nella scelta molto ha influito il parere di Colin Rowe. E abbiamo deciso che Colin avrebbe lavorato sull'area archeologica.

MCG: Quindi avete deciso di tornare indietro di 230 anni...

PS: Con l'Unità d'Italia e il fascismo il patrimonio della città aveva subito moltissimi danni. La pianta del Nolli ha una caratteristica molto particolare: quella di rappresentare in bianco tutti gli spazi sia interni che esterni...

MCG: È una sorta di solido scavato, lascia vedere i vuoti...

PS: Esatto, era un tipo di disegno molto avanzato per l'epoca, lo spazio urbano è descritto capillarmente.

MCG: Come avete deciso quali architetti invitare?

PS: Io ho invitato Carlo Aymonino ad esempio, ma non ha voluto partecipare. Mia sorella, laureata in architettura cinque anni prima di me, viveva con Carlo, avevano formato un gruppo con Luciana Castellina, Bubi Campos, vivevano a casa nostra. Io da ragazzino origliavo le loro discussioni infinite. Carlo mi conosceva da quel tempo e forse aveva un preconceito, pensava che l'operazione non avesse un sufficiente spessore culturale. Così ho chiamato Costantino Dardi. La proposta di Dardi ad esempio è molto interessante. Sono stati bravissimi tutti, eccetto, a mio parere, Robert Venturi, che non ha preso sul serio il tema. Il lavoro di Colin Rowe è stato incredibile.

MCG: E la sua proposta?

PS: La mia proposta piacque molto a Bruno Zevi. Gli unici due progetti che gli piacquero sono stati il mio e quello di James Stirling.

Io sono un anticlericale, e cercavo i miei riferimenti in qualche utopia anticlericale. L'idea dell'innestare sull'asse San Pietro - Mausoleo di Adriano il fansterio di Charles Fourier mi venne parlando con Massimo Di Forti, giornalista de «Il Messaggero». Ci domandavamo perché l'utopia socialista era arrivata ovunque, per esempio con Robert Owen in Inghilterra, tranne che a Roma. Roma era rimasta esclusa per un motivo preciso: c'era il papato. Se fosse arrivata l'utopia di Fourier, Roma sarebbe stata una città differente.

MCG: Certo, la collisione tra la Roma del Vaticano e l'utopia socialista sarebbe stata enorme.

PS: per esempio la via della Conciliazione, la demolizione della Spina di Borgo, è stata un orrore. Ha messo fuori scala tutto l'invaso spaziale di Gian Lorenzo Bernini, non certo progettato per essere percepito da due chilometri di distanza, dallo 'stradone' piacentiniano. Ho cercato quindi di fare l'operazione contraria partendo da un'idea che avevo già sperimentato per il progetto del centro direzionale di Bergamo: dopo un'analisi territoriale, avevamo pensato al disegno di una spirale che definisce dei campi di possibile attestazione e concentrazione, affinché luoghi di differenti latitudini potessero appartenere allo stesso tema progettuale, non solo per morfologia, ma per allineamento, per una serie di elementi percettivi. Il percettivo per me batte sempre l'antropometrico.

Così per "Roma Interrotta" mi è venuto in mente un segno decostruttivista che sulla Spina di Borgo innestasse le gallerie del fansterio fourierista.

MCG: Insomma pensare di inserire di seristeri fourieristi, luoghi di sviluppo delle serie passionali, proprio di fronte a San Pietro, è stato un profondo atto di ribellione.

PS (ridendo): siamo entrati fin dentro la piazza, addirittura nella Cappella Sistina, e abbiamo occupato Castel Sant'Angelo con l'Orgia da Museo.