AR MAGAZINE

Abitare Roma capitale. Storia e visioni dal 1871 al prossimo futuro / Inhabiting Rome Capital of Italy. History and Visions from 1871 into the Near Future



AR MAGAZINE 123 / 124 • RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI P.P.C. DI ROMA E PROVINCIA
Rivista semestrale / Six-monthly magazine • Marzo-Aprile / March-April 2021
€ 20,00 (Italy only)

ISSN 0392 2014
ISBN 978-88-99836-43-6

AR MAGAZINE



60 anni
di creatività

Mah Jong Outdoor. Divano ad elementi componibili, rivestito in tessuto concepito per l'esterno. Designer Hans Hopfer
Tavolini alti Doc. Designer Fred Rieffel.
Fabbricazione europea.



ROMA - Via dei Prati Fiscali 237
Tel. 06 88644901 - roma@roche-bobois.com
Servizi di consulenza d'arredo e progettazione 3D

French Art de Vivre

rochebobois
PARIS



Vivi le finestre
in modo nuovo.
Ti aspettiamo nel
nostro Studio Finstral.

Scopri nel nostro Studio Finstral
le tre qualità della finestra perfetta:
bellezza, benessere, sostenibilità.

È il momento di cambiare le finestre:
approfitta dell'ecobonus.

Allart
via Tiburtina, 255 | 00162 Roma (metro Bologna)
T 06 491404 I www.allartcenter.it

FINSTRAL

L'arredatheta®
arrediperhotel.com

Diamo materia ai vostri progetti



www.larredatheta.com - 06.70.30.30.30

ENTRA NEL FUTURO DEL BENESSERE

Sostituisci la vecchia caldaia
CON UNA POMPA DI CALORE DAIKIN,

riceverai uno
SCONTO DAL

50% AL 110%

con la cessione del credito.

50% DETRAZIONE FISCALE

65% DETRAZIONE FISCALE

SUPERBONUS 110%

POMPA DI CALORE
ALTHERMA 3
Tecnologia R32.

GARANZIA 5 ANNI SEMPLICEMENTE SERENI



CLIMA STORE: UN SERVIZIO A TUTTO TONDO

DALLA SEMPLICE SOSTITUZIONE DI UNA CALDAIA ALL' ANALISI, DIMENSIONAMENTO E PROGETTAZIONE DI UN NUOVO SISTEMA COMPLETO DI CLIMATIZZAZIONE/ RISCALDAMENTO/ACQUA CALDA SANITARIA E VENTILAZIONE PER INTERI EDIFICI.

DAIKIN AEROTECH
LO SHOW-ROOM DELLA CLIMATIZZAZIONE

CLIMA STORE s.r.l.

MONTESACRO
Via Nomentana, 653-655

MONTEVERDE
Via Edoardo Jenner, 32 A-B-C

whatsapp **3892134087**
mail to **preventivi@climastore.eu**

DAIKIN
Il clima per la vita.

Numero Verde
800 960.354

ZERO

Emblema di qualità,
essenzialità e poliedricità.

GERMAN DESIGN AWARD

DESIGN AWARD 2018

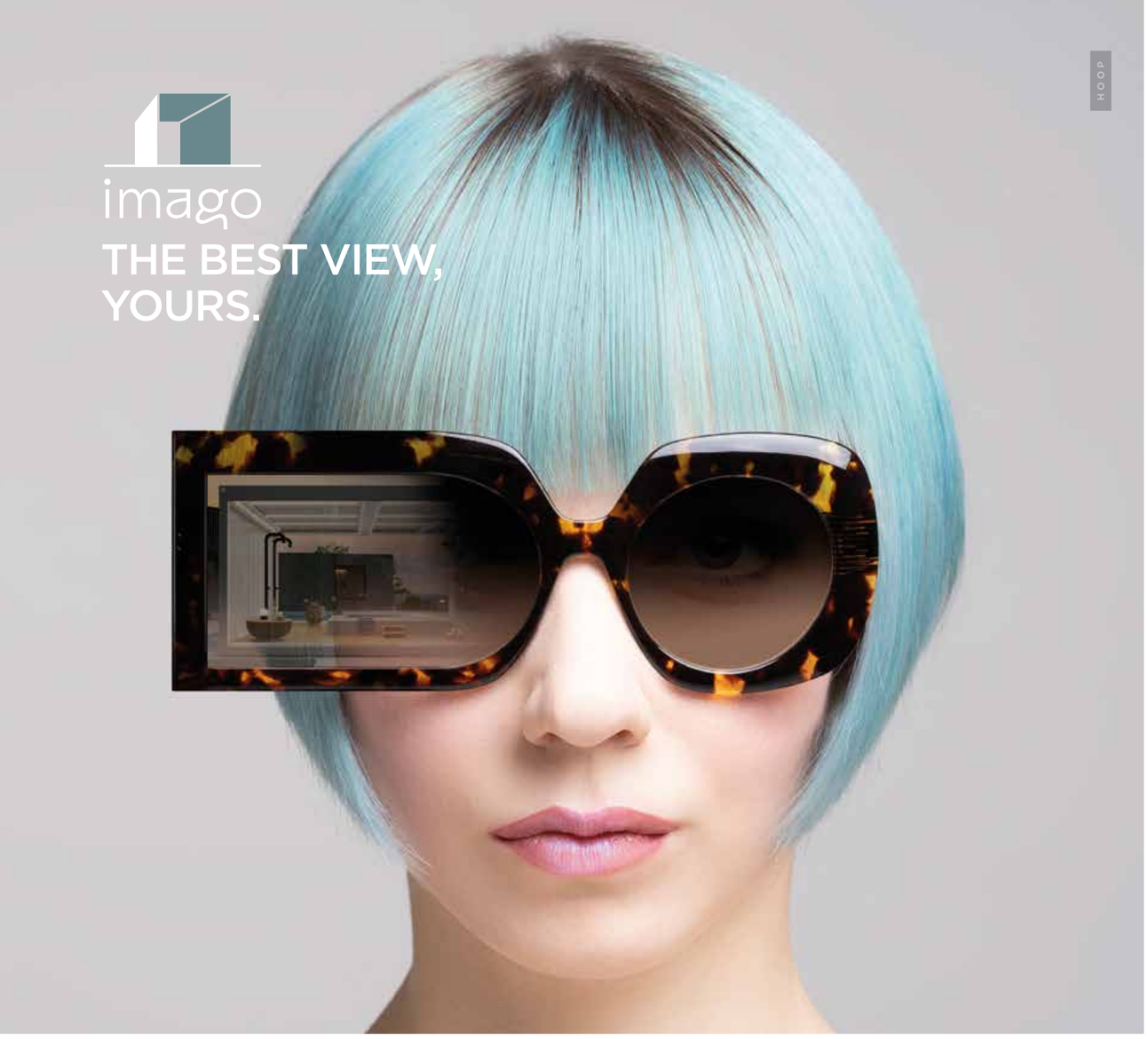
reddot award 2018
winner

GOOD DESIGN

AD Studiomartino.5

www.catalano.it

CATALANO®
THE ESSENCE OF CERAMICS





corradi.eu

IMAGO È UN CAMBIO DI PROSPETTIVA
NELLA TUA IDEA DI VIVERE LO SPAZIO ESTERNO.
IL RIFLESSO DEL TUO PENSIERO CHE ANNULLA
LA DIFFERENZA FRA DENTRO E FUORI.

**IMAGO È LA NUOVA PERGOLA CORRADI:
STILE ITALIANO PER VIVERE L'OUTDOOR
DAL TUO PUNTO DI VISTA.**

Corradi
OUTDOOR LIVING SPACE

MILAN • ROME • MONTE CARLO • LONDON • KIEV • MOSCOW • ST. PETERSBURG • BAKU • SEOUL • SHANGHAI • SYDNEY • NEW YORK • MIAMI



Listoni a spina Art Deco di Rovere europeo. Parquet fornito di certificazioni di Qualità, Tracciabilità ed Ecosostenibilità. Collezione *Moduli di Listoni*.

cadoringroup.it *...più di duemila foto ambientate*

110% prodotto italiano™

POSSAGNO (TV) • Tel. +39 0423 544 019 • commerciale@cadoringroup.it

CADORIN™

www.usm.com



Make it yours!

USM è stile senza tempo, è ricerca
di semplicità: colori tenui, ordine,
design classico – discretamente elegante.

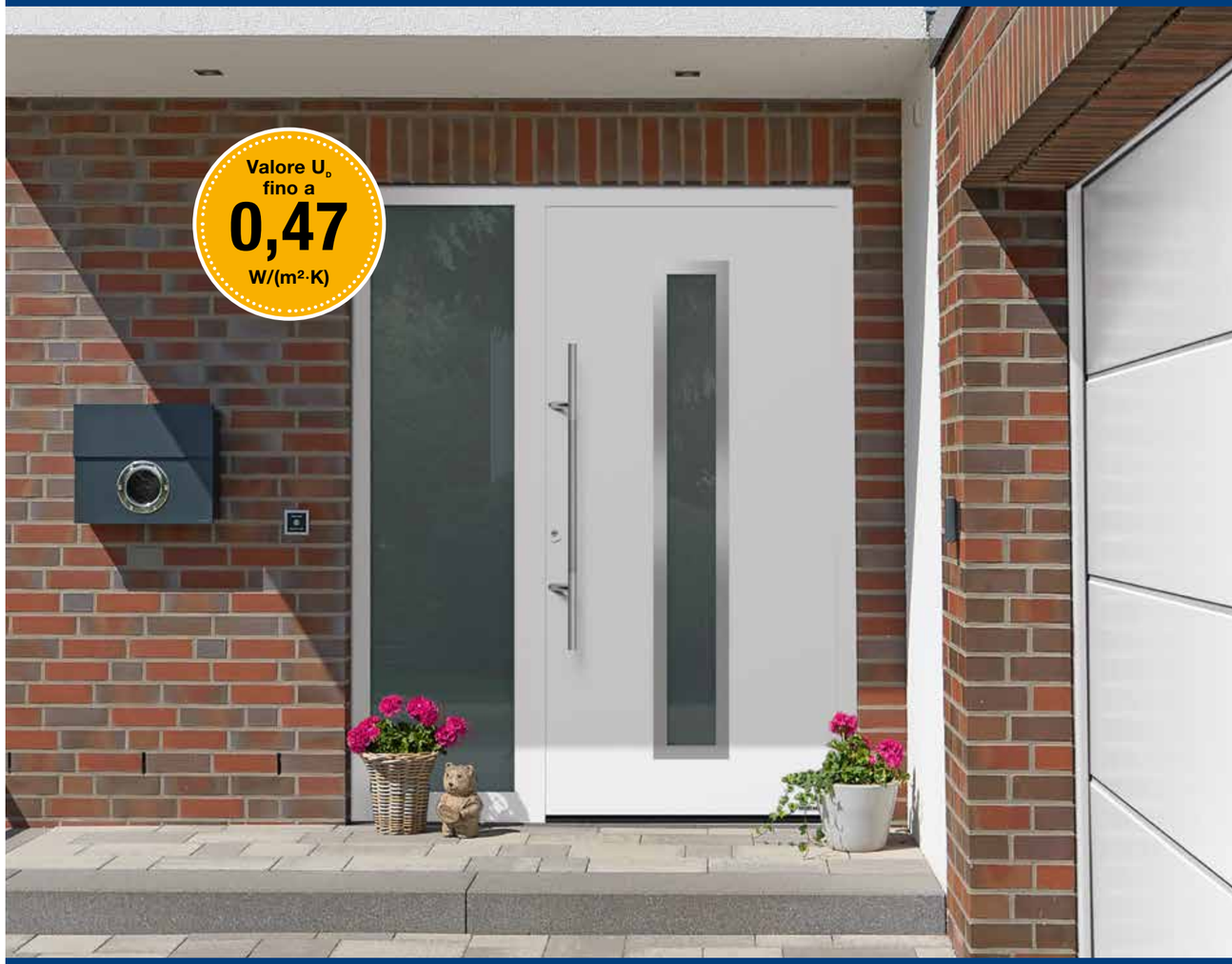
ar redamento
con temporaneo s.r.l.

Ar.Con Arredamento Contemporaneo S.r.l.
Via della Scrofa 104/108, 00186 Roma
+39 06 683 37 28
arcon.roma@libero.it, www.arconroma.com

Fortuna

Fortuna S.r.l.
Via di Monte Brianzo, 51/56, 00186 Roma
+39 06 686 78 18
info@fortunaroma.com, www.fortunaroma.com

Più sicurezza, più benessere



Le soluzioni complete Hörmann, grazie alle componenti ad alta efficienza energetica, garantiscono elevati coefficienti di isolamento termico.

Le migliori performance antieffrazione incontrano un design contemporaneo.

Visita il nostro sito e scopri la serie completa.

INCENTIVI ECOBONUS

Partner KlimaHaus® CasaClima

www.hormann.it
info@hormann.it

HÖRMANN
Porte • Portoni • Sistemi di chiusura



SOLUZIONI TECNICHE ED ESTETICHE PER VIVERE GLI SPAZI ESTERNI

AG PRIOLO

Roma | via Aurelia 1334 | www.arredagarden.it

LUXURY STONE GALLERY

Next opening

GIOVANNOZZI MARMI

@giovannozzimarmi
www.giovannozzi.com

STABILIMENTO
Via Primo Brega, 9 00011
Tivoli Terme (Roma, Italy)
T: +39 0774 37.05.75
F: +39 0774 37.92.50
info@giovannozzi.com

ARCHITETTI
ROMA
EDIZIONI



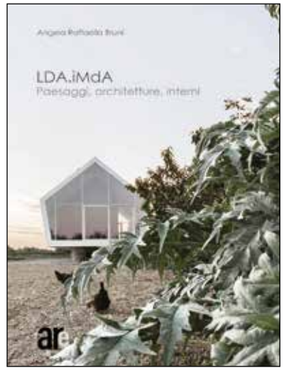








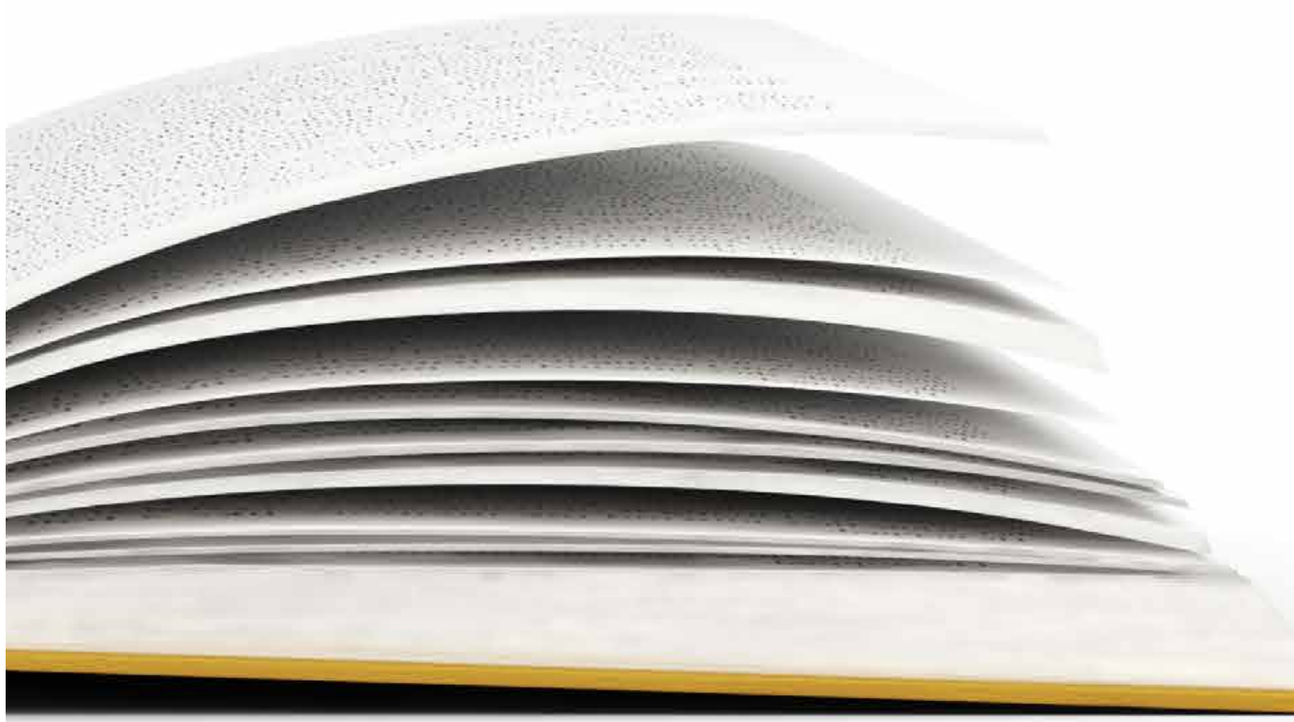






we ar e

ARCHITETTI ROMA EDIZIONI
CASA EDITRICE DELL'ORDINE DEGLI
ARCHITETTI P.P.C. DI ROMA E PROVINCIA



Architetti Roma Edizioni S.r.l. | P.zza Manfredo Fanti, 47 - 00185 Roma | ar-edizioni.it
Facebook: @aredizioni | info@ar-edizioni.it | Tel: 06. 97604592 - 06.97604531 (Libreria Casa dell'Architettura)

TRE ANNI OAR

Le azioni messe in campo dall'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e provincia

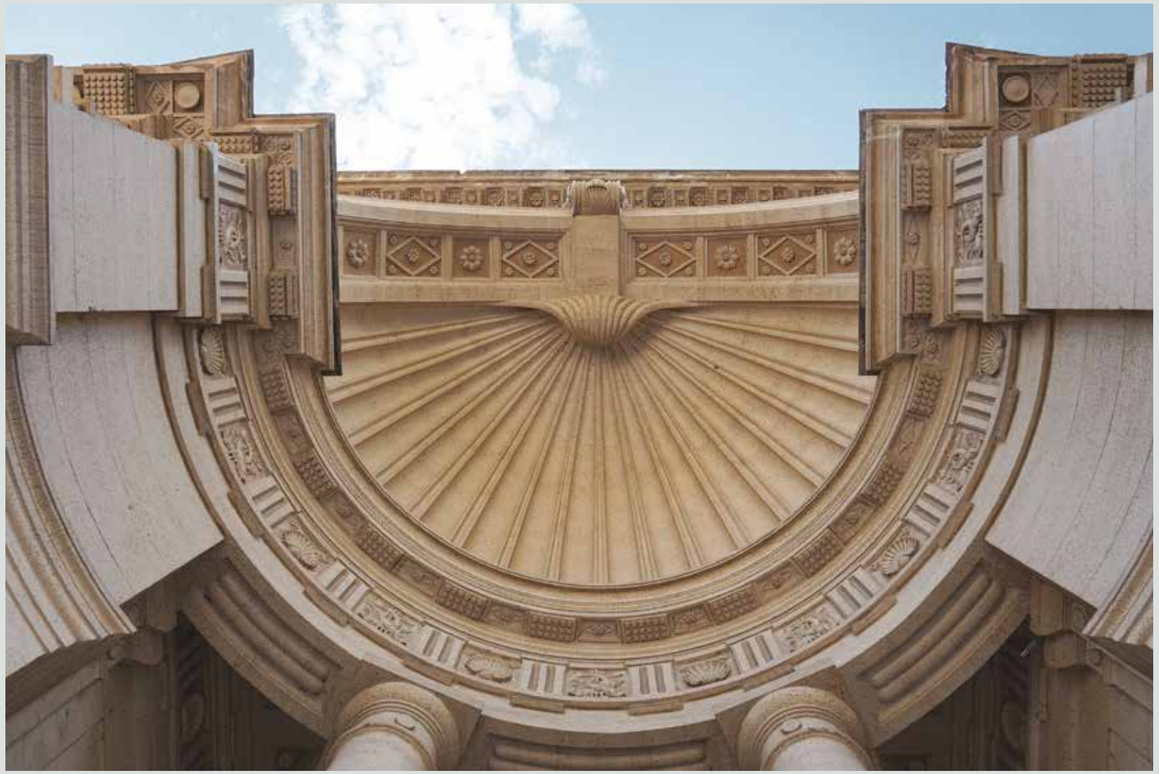
di Redazione OAR

Lettere, denunce, segnalazioni, ma anche proposte concrete, incontri, iniziative e tavoli tecnici sui temi di maggiore interesse per l'attività professionale: dalla operatività degli uffici tecnici di Roma e provincia alle semplificazioni, fino alle parcelle. Promozione e supporto per la realizzazione di nuovi concorsi di progettazione, strumento cardine per garantire la qualità dell'architettura. Un'offerta formativa sempre più ricca e variegata, adattata alle necessità di un anno – il 2020 – segnato pesantemente dall'emergenza Covid-19. Potenziamento dei servizi agli iscritti, in particolare in ottica digitale: consulenze, possibilità di inserire i curricula online, illustrare specializzazioni professionali e pubblicare progetti "vetrina". Attivazione di iniziative specifiche, come **Commissione Ciclope**, **Progetto SIdiC**, e una comunicazione potenziata, con la realizzazione del nuovo sito web. E, non ultimi per importanza, il lancio di **AR Web** – rivista digitale dell'Ordine – e la trasformazione della rivista AR in **AR Magazine**, pubblicazione monografico tematica in italiano e inglese di alto profilo scientifico culturale.
È una lista – non certo esaustiva – delle **attività portate avanti dall'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e provincia nei tre anni del Consiglio OAR in carica**. Un programma di azioni ad ampio raggio, che ha condotto a risultati concreti: nonostante le difficoltà connesse all'emergenza Covid-19, infatti, le iniziative dell'Ordine non si sono mai fermate, soprattutto grazie a un percorso fortemente strutturato sin da inizio mandato.
Nel 2020, nel pieno rispetto delle misure di sicurezza imposte dalla pandemia in corso, è andata in scena la seconda edizione di **SPAM** – con il titolo *Needs* –, il Festival dell'Architettura di Roma che ha messo al centro, ancora una volta, la figura dell'architetto anche per dare, in un momento complicato, un segnale alla città, alle imprese e alle istituzioni. L'Ordine di Roma ha inoltre collaborato, insieme al MAXXI, alla realizzazione di **Change**, Festival ideato da Open City Roma.

In relazione alle tematiche più incidenti sull'attività quotidiana degli iscritti – a partire dal funzionamento degli **uffici pubblici** –, l'Ordine si è attivato negli ultimi tre anni ottenendo risultati concreti. Lo ha fatto – rivolgendosi a Governo, Soprintendenze, Regione Lazio, Campidoglio, fino ai singoli comuni della provincia di Roma – attraverso segnalazioni e proposte, con l'obiettivo di sbloccare situazioni di stallo e/o malfunzionamento di uffici e procedure che ostacolano l'attività professionale degli architetti romani.
Altra iniziativa concreta, in questo senso, è la *Commissione integrata consultiva lavori e opere sui procedimenti edilizi*, Ciclope, istituita dall'OAR in ottica di semplificazione per aiutare gli iscritti a rapportarsi con la *Pa* nello svolgimento delle procedure urbanistico-edilizie, in particolare riguardo alla situazione di forte criticità che caratterizza gli uffici di Roma, su cui pesa una cronica mancanza di personale.
L'azione dell'Ordine è stata particolarmente incisiva su un tema attuale come quello sollevato dall'articolo 10 del *Dl Semplificazioni*, che rischiava di bloccare qualsiasi intervento di sostituzione edilizia nelle zone omogenee A, provocando uno stop totale alla rigenerazione urbana nei centri storici. L'allarme e le pressioni portate avanti dall'OAR sul tema hanno avuto riscontro: incassando, prima, il sostegno di Salvatore Margiotta, Sottosegretario del Ministero Infrastrutture e Trasporti e – poi – ottenendo alcuni dei chiarimenti richiesti attraverso una circolare interpretativa firmata da Mit e Funzione Pubblica.

Supporto e coordinamento per affiancare sia le amministrazioni pubbliche che gli enti privati nel promuovere i **concorsi di progettazione** – in particolare le procedure in due gradi – come strumento indispensabile per garantire la qualità degli interventi, in un percorso di trasparenza e affidabilità degli esiti, consentendo la più ampia possibilità di partecipazione ai progettisti: è questa l'attività portata avanti dalla **Commissione Concorsi** dell'Ordine degli Architetti di Roma.
Un'azione, quella dell'OAR, che ha ottenuto importanti risultati negli ultimi due anni. Dal primo concorso per la riqualificazione di due spazi pubblici nel II Municipio di Roma Capitale all'organizzazione del bando per l'adeguamento dello Stadio del Centrale del Tennis al Foro Italico. Nel 2020 sono stati organizzati altri tre concorsi: quello per la riqualificazione dell'area di Via Paolo Caselli a Testaccio e – a seguito del protocollo d'Intesa tra OAR, CNAPPC e Comune di Roma –, quelli per il Nuovo Mercato San Giovanni di Dio e il Polo Civico Flaminio. Una ulteriore procedura concorsuale riguarderà il Nuovo Centro Culturale Tor Marancia.
Altri bandi sono in fase di elaborazione, mentre aumentano gli interlocutori con cui l'OAR collabora per la promozione dei concorsi. Un accordo è stato siglato con la Regione Lazio per supportare processi di rigenerazione urbana attraverso gli uffici delle Ater regionali. In corso, inoltre, interlocuzioni preliminari con il Ministero dell'Interno per l'organizzazione di un concorso di progettazione internazionale per il nuovo museo della Polizia di Stato a Roma.

Uno dei temi centrali – tra le principali finalità istituzionali in capo agli ordini professionali – è quello della **formazione**. Qui l'OAR ha strutturato, e poi costantemente aggiornato, il Programma di offerta formativa (POF), puntando a creare **percorsi qualificanti e professionalizzanti** per gli iscritti. L'emergenza epidemiologica da Covid-19 che ha segnato lo scorso anno, ha cambiato anche in questo caso lo scenario di riferimento, inducendo ad accelerare sul versante della formazione a distanza: fad, webinar, corsi in streaming.
A parlare chiaro sono i numeri complessivi del triennio 2018-2020 (per l'ultimo anno i dati sono parziali) riguardanti la partecipazione a corsi ed eventi formativi organizzati dall'OAR: sono stati 87.326 gli iscritti che hanno seguito i Fad, 30.921 quelli che hanno partecipato ad eventi gratuiti, 3.043 hanno scelto i corsi a pagamento. Elevato il gradimento sulla formazione da parte degli iscritti, con il 92% di chi ha espresso la propria opinione a riguardo negli ultimi tre anni che si è dichiarato "soddisfatto" (48%) o "molto soddisfatto" (44%) dell'offerta formativa proposta.


L'Acquario Romano, sede dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, © Ph Chiara Tofani

Fortemente potenziati i **servizi agli iscritti**, in particolare in un'ottica *digital*, dalle consulenze online in continuo aggiornamento alla possibilità di inserire i curricula sul sito dell'OAR. Uno degli aspetti su cui si è fortemente puntato è stato quella della comunicazione, con il completo rinnovamento del sito web dell'Ordine, interamente riprogettato, e la creazione di una redazione di professionisti per l'elaborazione di notizie e contenuti sul temi della professione, attualità, azioni e politiche del Consiglio.
Sono attivi strumenti come i *Cv Online* e la *Vetrina Architetti*, che permettono agli iscritti di inserire sul sito dell'Ordine informazioni e dati sulla propria attività professionale, consultabili da parte di potenziali clienti. Gli architetti romani possono costruirsi un proprio profilo, illustrare specializzazioni professionali e pubblicare progetti realizzati.
Da segnalare anche il **SIdiC**, Sistema Integrato di Concorso, piattaforma web e app messe a punto con l'obiettivo di incrociare i curricula registrati con i bandi che vengono pubblicati da amministrazioni pubbliche, enti e società private, favorendo la formazione di reti professionali e aumentando le possibilità di ottenere incarichi lavorativi.
È proseguito, inoltre, il lavoro della **Commissione Città Metropolitana**, con l'obiettivo di rafforzare la presenza dell'Ordine su tutto il territorio della provincia romana: tra le iniziative, l'attivazione della Casa dell'Architettura di Zagarolo, presso Palazzo Rospigliosi. In programma la nascita di altre piccole *Case* dell'Architettura satellite sul territorio. (Redazione OAR - Francesco Nariello)

PROGETTO FIRM-A

Alta formazione e *partnership* con le aziende

di Redazione OAR







Fotografie delle passate edizioni di SPAM - Festival dell'Architettura di Roma dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Qual è la differenza tra la *sponsorship* e la *partnership*? Nel primo caso si tratta di investimenti o di iniziative di finanziamento da parte delle imprese per attività e progetti organizzati da altri, mentre le *partnership* prevedono che l'impresa collabori nell'ideazione e nell'organizzazione delle iniziative stesse. Su questo secondo filone si innesta il progetto **FIRM-A** promosso dall'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e provincia, volto a mettere in relazione le aziende (*Firm*) e gli architetti (*A per Architects*). Un progetto strategico, che si inserisce nel quadro della formazione avanzata e professionalizzante che l'Ordine degli Architetti di Roma sta portando avanti, con una specifica piattaforma per l'alta formazione, che integra i filoni tipici del mestiere dell'architetto – architettura, conservazione, pianificazione e paesaggio – con altre discipline e specialismi che spaziano dalla digitalizzazione alla cultura del progetto.
La formazione è la *mission* dell'Ordine degli Architetti di Roma, unita alla tutela del fare architettura. Uno degli obiettivi dell'attuale Consiglio è quello di raggiungere una più ampia partecipazione democratica degli iscritti per creare quella solidarietà professionale necessaria a sollecitare cambiamenti divenuti improrogabili.
Centrale, quindi, anche il ruolo della comunicazione, chiara, efficace e diffusa, che promuova il dialogo tecnico-culturale tra professionisti e tra gli architetti e la comunità di riferimento. In questo contesto, le aziende diventano *partner* e sono co-progettiste di un percorso innovativo in termini di ricerca e sviluppo, facendo leva sul dialogo, sull'interazione, puntando tutto sulla qualità, rimettendo al centro la creatività e il progetto. Ecco che la Casa dell'Architettura, sede dell'Ordine degli Architetti di Roma, può diventare teatro di *performance*, luogo di incontro, spazio laboratoriale, da allestire, trasformare in manifesto, da popolare di contenuti, storie e protagonisti.

Il progetto **FIRM-A** è stato lanciato nel 2019, con l'obiettivo di **dare vita, attraverso la collaborazione con aziende selezionate dalla filiera delle costruzioni, ad un percorso formativo che garantisca visibilità alle imprese coinvolte**. Le quali – a loro volta – possono relazionarsi con una platea di più di 18mila professionisti, ovvero il numero degli iscritti all'OAR. E hanno l'opportunità di legare la propria immagine alla Casa dell'Architettura, sede dell'Ordine di Roma. Allo stesso tempo, per quanto riguarda gli iscritti, il progetto fornisce l'occasione di seguire un percorso formativo specifico e altamente qualificante, oltre ad entrare in contatto con professionisti dell'industria 4.0, legata all'edilizia e al design.
Nell'ambito della *partnership*, dunque, le aziende avranno la possibilità di organizzare eventi in una ***location* esclusiva come la Casa dell'Architettura** di Roma, conosciuta anche come Acquario Romano – a 5 minuti a piedi dalla Stazione Termini –, che durante tutto l'anno, oltre alle attività formative programmate dall'Ordine, ospita mostre, premi, conferenze, incontri con autori, cicli di film e iniziative di carattere nazionale e internazionale; nel giardino esterno, inoltre, si possono prevedere aree dedicate ai *partner*, in occasione di appuntamenti di rilievo.

A contribuire alla visibilità delle aziende *partner* potrà esserci anche il **coinvolgimento di architetti** di chiara fama, italiani e internazionali, che racconteranno la propria esperienza di relazione con il mercato attraverso un percorso di ricerca e sviluppo congiunto. Le stesse aziende hanno inoltre l'opportunità di essere *partner* di **SPAM**, il Festival dell'Architettura di Roma organizzato dall'OAR, uno dei più grandi eventi italiani dedicato al tema dell'architettura.
Tutti gli eventi realizzati in collaborazione con l'Ordine nell'ambito del progetto FIRM-A potranno contare, in termini di visibilità, sul potenziale dei **canali social dell'OAR**: circa 13.000 *followers* su Facebook, oltre 10.500 su Instragram, 2.150 su Twitter e quasi 4.500 su LinkedIn.
Tra le opzioni attivabili dalle aziende ci sono: la partecipazione a una **MasterClass**, anche con il coinvolgimento di studi di architettura italiani di alto profilo, dove illustrare la filosofia aziendale; la possibilità di organizzare un **evento aziendale** finalizzato al lancio in esclusiva di nuovi prodotti; la **partecipazione a eventi formativi**, anche presentando propri contributi tecnico-scientifici; opportunità di **organizzare contest/concorsi** in collaborazione con soggetti pubblici e privati di rilievo che fanno parte del *network* dell'Ordine.
In ogni caso, al di là delle opzioni indicate a titolo esemplificativo, il progetto FIRM-A è contraddistinto da un approccio *su misura*, con proposte che possono essere *customizzate* in base alle esigenze delle imprese.

Le aziende che hanno già stretto una *partnership* con l'OAR attraverso FIRM-A sono realtà del *made in Italy* di alto profilo: **Casalgrande Padana**, localizzata nel distretto emiliano e *leader* nella produzione di materiali ceramici evoluti; **Corradi**, storico *brand* dell'arredamento d'esterno con sede a Castel Maggiore (Bologna); **Faram**, marchio storico delle partizioni mobili, dell'arredo per l'ufficio, pareti e contenitori, con base a Giavera del Montello (Treviso).
A caratterizzarle è la forte propensione all'innovazione, un approccio trasversale e il dialogo continuo con il mondo dell'architettura e del design. Una *vision* che emerge anche dalle ultime iniziative intraprese dalle aziende stesse, in grado di declinare nuove proposte e prodotti innovativi in rapporto allo scenario complesso che – con il deflagrare della pandemia da Covid-19 – ha segnato lo scorso anno.

Nel 2020, in particolare, Faram ha concentrato le energie nello sviluppo di prodotti dedicati alla sicurezza interpersonale, sia negli spazi pubblici che in ambienti lavorativi, anche andando incontro alle esigenze di sicurezza del mondo *hospitality* e turismo. In questa prospettiva si colloca l'accordo dello scorso dicembre con il Grand Hotel Plaza a Roma per la fornitura – in temporanea sostituzione della storica bussola girevole – di un portale multifunzionale, realizzato con l'innovativo sistema *Isola*, dove il design si integra con l'intelligenza artificiale, in grado di fare da filtro tra esterno ed interno e, con l'utilizzo di specifiche tecnologie, controllare gli accessi e accogliere chi l'attraversa in un ambiente igienizzato.

Casalgrande Padana pone al centro del proprio approccio strategico uno dei focus strategici che caratterizzano la filosofia aziendale: l'attenzione verso l'ambiente, tema cui è dedicato l'ultimo numero di *Percorsi in ceramica*, *house organ* in cui si parla, tra l'altro, anche della XII edizione del *Gran Prix*, concorso internazionale di architettura organizzato dall'azienda. Tecnologie rapportate a standard di massimo rispetto ecologico e apparecchiature antinquinamento, all'avanguardia sui fronti riciclo e riutilizzo componenti, sono elementi che contraddistinguono il processo produttivo aziendale, a partire da *Marmosmart*, la nuova collezione di grès porcellanato.
È stata firmata ancora una volta da Corradi, infine, la *Cinema Lounge* che ha ospitato lo scorso settembre – in occasione della 77° Mostra Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia – giornalisti, attori, produttori provenienti da tutto il mondo, ma anche nomi dell'architettura italiana e internazionale. Negli spazi *outdoor* del Luxury Hotel sul Granviale Santa Maria Elisabetta, a Venezia, sono state impiegate diverse tipologie di strutture, tra cui *Imago*, ultima creazione dell'azienda: soluzione a lamelle orientabili fino a 135°, autosufficiente per dettagli costruttivi, pedana, pilastri, travi in piena continuità architettonica tra loro.
(Redazione OAR - Francesco Nariello)



AR MAGAZINE · 123 / 124
RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI P.P.C. DI ROMA E PROVINCIA

Direttore Responsabile / Editor-in-chief
Flavio Mangione

Direttore Editoriale / Editorial Director
Marco Maria Sambo
Email: direzione@ar-edizioni.it

Redazione / Editorial staff Valentina Caldini (Coordinamento redazionale), Tommaso Brasiliano, Antonio Schiavo

Progetto grafico / Graphic project: Daniele Ficociello - Impaginazione grafica: Valentina Moccia
Ufficio grafico / Graphic department: Alessio Michele Broccati, Valentina Caldini, Chiara Tofani
Grafica copertina / Cover graphics: Alessio Michele Broccati, Valentina Moccia
Immagine copertina / Cover image: TA.R.I - Architects
Segreteria / Administration: Erica Salvatore
Promozione / Promotion: Giulia Carosio

Coordinatore scientifico / Scientific coordinator: Marco Maria Sambo

Sito / Website: ar-edizioni.it
architettiroma.it

Facebook: facebook.com/aredizioni

Redazione / Editorial staff: T +39 0697604592
E info@ar-edizioni.it

Stampa / Printers: C.S.C. Grafica S.r.l. - Via Antonio Meucci 28, 00012 Guidonia Montecelio (RM) - cscgrafica.it
Pubblicità / Advertising: Agicom S.r.l. - Via Flaminia 20, 00060 Castelnuovo di Porto (RM) - agicom.it
Traduzioni: Paul David Blackmore pdb srls / Sara Triulzi

AR MAGAZINE n. 123 / 124
Anno / Year LIV - Rivista semestrale / Six-monthly magazine - Marzo-Aprile / March-April 2021
AR MAGAZINE ringrazia / Special thanks to: Antonio Marco Alcaro, Martina Almonte, Aldo Aymonino, Francesco Saverio Aymonino, Andrea Bentivegna, Laura Bertolaccini, Sergio Bianchi, Roberta Bocca, Mario Botta, Monica Capalbi, Carlo Cellamare, Francesco Cellini, Camilla De Boni, Domenico De Masi, Ludovica Ferrario, Maria Clara Ghia, Anne Lacaton & Jean Philippe Vassal, Simone Leoni, Maria Miano, Federica Morgia, Cristina Morselli, Alessandra Muntoni, Rosario Pavia, Raynaldo Perugini, Paolo Portoghesi, Franco Purini e Giuseppe Pasquali, Luigi Prestinenza Puglisi, Simone Quilici, Luca Ribichini, Elena Ricciardi e Marco Tanzilli, Antonino Saggio, Marida Talamona, Erilde Terenzoni, Cristiano Tessari, Elena Tinacci.

Editore / Publisher
Architetti Roma edizioni S.r.l
Piazza Manfredo Fanti, 47
00185 - Roma
T +39 0697604592
E info@ar-edizioni.it

Architetti Roma edizioni
Presidente / President: Tommaso Brasiliano

Direttore Editoriale / Editorial Director: Marco Maria Sambo

Consiglio di Amministrazione / Board of Directors: Tommaso Brasiliano, Marina Cimato, Michela Ekström, Stefania Pierucci, Antonio Schiavo

ORDINE DEGLI
ARCHITETTI
PIANIFICATORI
PAESAGGISTI E **CONSERVATORI**
DI ROMA E PROVINCIA

AR MAGAZINE - Rivista dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia
Registrazione Ordine Giornalisti
Aut. Tribunale di Roma n. 11592 del 26 maggio 1967

Iscrizione ROC di Architetti Roma edizioni: 17/10/2018
Tiratura: 2.500 copie
Chiuso in tipografia in Aprile 2021
ISSN 977 0392201 668 10123

La riproduzione delle illustrazioni e articoli pubblicati dalla rivista, nonché la traduzione degli stessi, è riservata e non può avvenire senza espressa autorizzazione della Casa Editrice.
La Casa Editrice non si assume responsabilità per i casi di eventuali errori contenuti negli articoli pubblicati in cui fosse incorsa nella loro riproduzione sulla rivista. Ai sensi del Reg. UE n.2016/679 e del D.Lgs. n.196/2003, i dati forniti saranno da noi custoditi e trattati con assoluta riservatezza.
Il titolare del trattamento è: Architetti Roma edizioni srl, piazza Manfredo Fanti 47 – 00185 - Roma.
Per far valere i diritti di rettificazione, cancellazione, opposizione e limitazione, ai sensi del Capo III del Reg. UE n. 2016/679, è possibile rivolgersi al titolare del trattamento all'indirizzo email: presidenza@ar-edizioni.it.
È altresì possibile adire il Garante per la Protezione dei Dati Personali, autorità competente ai sensi del Regolamento. UE n. 2016/679.

The reproduction of illustrations and articles published by the magazine, as well as their translation is confidential and may not be made without the express permission of the Publisher.
The Publisher shall not be held liable for any errors contained in the published articles. In accordance with EU Regulation no. 2016/679 and Legislative Decree no. 196/2003, we will keep and process the data provided with absolute confidentiality.
The Data Controller is: Architetti Roma edizioni srl, piazza Manfredo Fanti 47 -00185- Roma.
Pursuant to Chapter III of EU Regulation no. 2016/679, to exercise your rights to amend, to cancel, to oppose and/or limit the use of your data, It is possible contact the data controller sending an email at: presidenza@ar-edizioni.it. It also may be possible to refer the matter to the Authority for the Protection of Personal Data, pursuant to EU Regulation no. 2016/679.

ORDINE DEGLI ARCHITETTI PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI DI ROMA E PROVINCIA

Presidente / President: Flavio Mangione
Vicepresidente / Vice President: Christian Rocchi
Segretario / Secretary: Alessandro Panci
Tesoriere/ Treasurer: Antonio Alcaro (detto Marco)
Consiglieri / Board members: Margherita Aledda, Fabrizio Asselta, Roberto Grio, Andrea Iacovelli, Filippo Maria Martines, Vito Rocco Panetta, Ombretta Renzi, Silvio Salvini, Marco Maria Sambo, Francesco Stapane, Chiara Tonelli

Piazza Manfredo Fanti, 47
00185 - Roma
T +39 0697604560
E protocollo@architettiroma.it - ordine@pec.architettiroma.it

In copertina / Cover:
TA.R.I - Architects
Le Intoccabili - Piazza del Popolo
Roma, 2020
© TA.R.I - Architects
(vedi p. 428)

24 **AR MAGAZINE 123 / 124**
La costruzione editoriale di un tema su Roma capitale, dal 1871 al prossimo futuro
Building an Editorial on Rome Capital of Italy, from 1871 into the Near Future

26 **Fate presto**
Hurry up
Flavio Mangione

Abitare Roma capitale.
Storia e visioni dal 1871 al prossimo futuro

Inhabiting Rome Capital of Italy.
History and Visions from 1871 into the Near Future

30 **Roma moderna / Roma capitale**
Modern Rome / Rome Capital of Italy
Marco Maria Sambo

Articoli / Articles

62 **Per una storia dell'abitare a Roma. La documentazione dell'Archivio Storico Capitolino**
For a history of dwelling in Rome. The Documentation Conserved in the Archivio Storico Capitolino
Monica Capalbi

74 **Roma capitale eterna. Cultura, sapere, *humanitas***
Rome eternal Capital city. Culture, knowledge, *humanitas*
Luca Ribichini

78 **Roma che unisce, Capitale che divide, e viceversa**
A Rome that unites, a Capital that divides, and vice versa
Alessandra Muntoni

84 **Il parco archeologico del Colosseo e la Capitale eterna. La bellezza è di tutti**
The Parco Archeologico del Colosseo and the eternal Capital. Beauty for All
Martina Almonte

94 **Il grande parco pubblico dell'Appia Antica**
The grand Appia Antica public park
Simone Quilici

102 **Roma capitale, 1871-1913. Inizi prima dell'Inizio**
Rome Capital of Italy, 1871-1913. The beginnings before the beginning
Cristiano Tessari

106 **Roma capitale tra piano e progetto**
Rome Capital of Italy between plans and projects
Francesco Saverio Aymonino

110 **Lungotevere Boulevard**
Rosario Pavia

138 **Abitare il moderno. Evoluzione e metamorfosi della Palazzina romana**
Modern living. The Evolution and Metamorphosis of the Roman Palazzina
Redazione AR MAGAZINE

160 **Dalla fine del '400 ai fondi degli architetti del XX secolo. Un'Accademia internazionale a Roma**
From the end of the 15th century to the archives of 20th century architects. An international academy in Rome
Redazione AR MAGAZINE / Accademia Nazionale di San Luca

164 **L'anno delle Olimpiadi. Piani e architetture**
The year of the Olympics. Plans and architectures
Marida Talamona

196 **50 anni di professione a Roma. I decani dell'Albo e la scrittura della città**
50 years of profession in Rome. The senior members of the Register of Architects and the writing of the city
Maria Miano

206 **Carlo Aymonino a Roma. L'Assessorato al Centro Storico. Memoria e futuro possibile**
Carlo Aymonino in Rome. The Department for the Historical Centre. Memory and possible future
Simone Leoni

214 **Roma 1977. Si muove la città (immobile). Renato Nicolini, il Meraviglioso urbano e l'Estate Romana**
Rome 1977. The (motionless) city on the move. Renato Nicolini, the *Urban Wonder* and the Estate Romana
Camilla De Boni

240 **Roma capitale e il suo lido. Sperimentazioni sui temi del moderno**
Rome Capital of Italy and its beach. Experiments in Modernism
Maria Clara Ghia

260 **Palazzina romana. Una tipologia resiliente**
The Roman *palazzina*. A resilient typology
Aldo Aymonino

272 **Dare un nome all'architettura romana**
Giving a name to Roman architecture
Il Contrafforte / Andrea Bentivegna

294 **At home / At MAXXI. Progetti per l'abitare contemporaneo a Roma. Dal dopoguerra al *dopocovid***
At home / At MAXXI. Projects for contemporary housing. From the post-war period to *post-covid*
Elena Tinacci

308 **La Roma di Giorgio Muratore. Guida all'architettura**
Giorgio Muratore's Rome. Architecture Guide
Redazione AR MAGAZINE

374 **Borgate romane. L'architettura come scena della vita quotidiana**
Roman borgate. Architecture as a scene of everyday life
Milena Farina

388 **Abitare il Laurentino**
Living Laurentino
Tommaso Brasiliano

396 **Abitare le periferie della Capitale. Laboratorio di città e prospettive per il futuro**
Living the outskirts of the Capital. Workshop on the city and future prospects
Carlo Cellamare

Visioni / Visions

224 **Roma per Luigi Pellegrin. Nutrimento e banco di prova. Un approccio alla storia coraggioso**
Rome for Luigi Pellegrin. Nourishment and test bench. A brave approach to history
Sergio Bianchi

250 **Visti a Fregene. Una lezione di architettura sul litorale romano**
Spotted in Fregene. A lesson in architecture on the Roman coast
Raynaldo Perugini

412 **Roma capitale di domani. Guida immaginaria del prossimo futuro**
Tomorrow's Rome Capital of Italy. An Imaginary Guide to the Near Future
Luigi Prestinenza Puglisi

416 **Tevere Cavo. Una infrastruttura urbana per Roma tra passato e futuro**
Tevere Cavo. An Urban Infrastructure for Rome Spanning Past and Future
Antonino Saggio

428 **Visioni romane. Le Intoccabili**
Roman visions. The Untouchables
Claudia Ricciardi e Marco Tanzilli

Letture d'Archivio / Archives

114 **Valori della modestia. L'opera di Giuseppe Nicolosi tra Guidonia e le borgate**
Values of modesty. The work of Giuseppe Nicolosi between Guidonia and the working-class suburbs
Antonio Schiavo

124 **La Garbatella e Innocenzo Sabbatini . Sperimentazioni architettoniche di un secolo fa**
The Garbatella and Innocenzo Sabbatini. An 100-year old architecture experiment
Andrea Bentivegna

130 **Angelo Di Castro e Davide Pacanowski. Storia riflessa e memoria spezzata**
Angelo Di Castro and Davide Pacanowski. History reflected and broken memory
Antonio Schiavo

176 **Archivi dell'Ordine Architetti Roma. Storia e professione nella Capitale**
Archives of the Ordine Architetti Roma. History and Professional Practice in the Capital
Erilde Terenzoni

Interviste / Interviews

54 **Domenico De Masi**
Roma, indagine sul futuro / Rome, an investigation of the future
Intervista di / Interview by
AR MAGAZINE

310 **Franco Purini e Pino Pasquali**
Visioni per la Capitale. Dal Teatrino Scientifico al Contemporaneo / Visions for the Capital. From the "*Teatrino Scientifico*" to the Present Day
Intervista di / Interview by
AR MAGAZINE

332 **Mario Botta**
Memoria, luogo, futuro / Memory, Place, Future
Intervista di / Interview by
Luca Ribichini

342 **Ludovica Ferrario**
***The Young Pope* e *The New Pope*. Il sacro, il profano e la scenografia di Roma capitale /** The sacred, the profane and Rome Capital of Italy's scenography
Intervista di / Interview by
AR MAGAZINE

362 **Paolo Portoghesi**
Roma Barocca, Roma Moderna. Poesia e architettura / Baroque Rome, Modern Rome. Poetry and architecture
Intervista di / Interview by
Luca Ribichini

400 **Lacaton & Vassal**
Lezioni di architettura. Abitare la città contemporanea / Lessons in Architecture. Inhabiting the Contemporary City
Intervista di / Interview by
Chiara Tonelli

Redazione AR MAGAZINE

AR MAGAZINE 123 / 124

La costruzione editoriale di un tema su Roma capitale, dal 1871 al prossimo futuro

La rivista dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia vuole riflettere sui **150 anni di Roma capitale**, per analizzare la storia e le prospettive della Città Eterna.

Un percorso che parte **dal febbraio del 1871** – quando è stata proclamata Capitale d'Italia – e si sviluppa giungendo **alle utopie del '900**, viaggiando **dalla Palazzina romana alle Olimpiadi del 1960**, dalle **borgate** all'attuale emergenza abitativa; analizzando **il rapporto indissolubile con il *sacro*** e con la Chiesa Cattolica – che disegna una struttura estetica portante per Roma – fino alla **città dell'effimero**, **dall'Estate Romana al contemporaneo;** un cammino che delinea una città magnifica e al tempo stesso piena di contraddizioni, narrazione che dal passato vuole spingersi alle possibili prefigurazioni per il domani che rappresentano indispensabili visioni programmatico progettuali per il **prossimo futuro.** Con un filo conduttore: l'**abitare**, fulcro di qualsiasi ragionamento sulla storia e sul futuro di Roma.

AR MAGAZINE vuole portare avanti questo approfondimento attraverso lo **sguardo storico e le istanze dell'*attuale***, valutando dove stiamo andando e dove possiamo arrivare, partendo dalle numerose tematiche capaci di descrivere i 150 anni di una Capitale, per comprendere quali siano le nostre radici culturali, cosa abbiamo scritto fin qui e quali pagine dobbiamo ancora scrivere per riportare Roma ad essere Caput Mundi.

Perché Roma vuole ritrovare la sua **centralità**, culturale e produttiva, tornando ad essere un fulcro primario per la **rinascita del paese**; una cerniera indispensabile per l'Italia, una città in grado di costruire **dibattito, visioni, progetti e architettura**.

Attraverso **un numero doppio di quattrocentoquarantotto pagine in italiano e inglese**, con moltissime immagini, fotografie storiche, disegni e progetti contemporanei, AR MAGAZINE prosegue **l'indagine su Roma** cominciata nel 2019 con il **numero 121** dedicato a ***Roma sognata. Gli archivi di architettura dal Nolli alle nuove poetiche radicali***, volume di 448 pagine che ha segnato un importante dibattito nella Capitale e in Italia, presentato in diverse occasioni tra cui il Festival dell'Architettura di Roma *SPAM – Dream City* 2019; *La Biennale* di Venezia nella storica sede di Ca Giustinian; la Fiera della piccola e media editoria *Più Libri Più Liberi*; e in occasione di alcune grandi conferenze alla Casa dell'Architettura di Roma.

Il numero 123 / 124 della rivista vede la partecipazione di istituzioni, archivi e associazioni come: **Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Capitolino, Parco Archeologico del Colosseo, Parco Archeologico dell'Appia Antica, Museo MAXXI, Centro Studi Giorgio Muratore, Il Contrafforte, Archivio Renato Nicolini, Archivio Luigi Pellegrin, Archivio Studio Perugini, Archivio Carlo Aymonino, Archivio Centrale dello Stato, Archivio dell'Ordine Architetti Roma.**

Con il contributo di professori, critici, architetti: **Luca Ribichini, Monica Capalbi, Alessandra Muntoni, Martina Almonte, Simone Quilici, Cristiano Tessari, Rosario Pavia, Milena Farina, Antonio Schiavo, Andrea Bentivegna, Aldo Aymonino, Simone Leoni, Marida Talamona, Erilde Terenzoni, Maria Miano, Sergio Bianchi, Maria Clara Ghia, Raynaldo Perugini, Camilla De Boni, Elena Tinacci, Tommaso Brasiliano, Carlo Cellamare, Luigi Prestinenza Puglisi, Claudia Ricciardi** e **Marco Tanzilli, Francesco Aymonino, Antonino Saggio.**

Con importanti interviste a: **Domenico De Masi, Paolo Portoghesi, Mario Botta, Ludovica Ferrario, Franco Purini** e **Pino Pasquali, Anne Lacaton** e **Jean-Philippe Vassal** (Pritzker Architecture Prize 2021).

Un numero doppio che costituisce un ulteriore strumento di riflessione su Roma, per costruire prospettive future e rilanciare la Capitale in Italia e nel mondo.

Marco Maria Sambo Direttore editoriale e Coordinatore scientifico AR MAGAZINE
Luca Ribichini Presidente Commissione Cultura Casa dell'Architettura di Roma

AR MAGAZINE 123 / 124
Building an Editorial on Rome Capital of Italy, from 1871 into the Near Future

This issue of the magazine of the Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia looks at **150 years of Rome capital of Italy** to analyse the history and future prospects of the Eternal City.

The story begins in **February 1871** – when the city was proclaimed capital –moving on to the **utopias of the 1900s**, traveling from the **Roman *Palazzina* to the 1960 Olympics**, from the city's ***borgate***' to the current housing emergency; the analysis ranges from the **indissoluble relationship with the *sacred*** and the Catholic Church – which laid an aesthetic foundation for Rome– to the **city of the ephemeral, from the *Estate Romana* to our contemporary era**; an itinerary that describes a city both magnificent and rife with contradictions. By delving into the past, this story intends to push ahead toward possible prefigurations of tomorrow that represent indispensable visions for the programmes and projects of the **near future**. Everything is linked by a *fil rouge*: **dwelling**, the fulcrum of any consideration of Rome's history and future.

AR MAGAZINE advances this exploration through **a look at history and *current* events**, evaluating where we are headed and where we can arrive. The exploration sets out from numerous themes capable of describing 150 years in the life of a capital city. The intent is to understand our cultural roots, what has been written so far and what pages still need to be written to restore Rome to its position as Caput Mundi.

In order that Rome return to being a **centrality**, of culture and production, and a primary fulcrum for the **rebirth of the nation**; an indispensable pivot for all Italy, a city capable of constructing **debate, visions, projects and architecture**.

With this **double issue of 448 pages, in Italian and English**, filled with images, historical photographs, drawings and contemporary projects, AR MAGAZINE continues the **investigation of Rome** initiated in 2019 with **issue 121** dedicated to ***Roma sognata. Gli archivi di architettura dal Nolli alle nuove poetiche radicali***: a 448 page publication that spawned important debate in the capital and Italy.

The issue was presented on diverse occasions, including the Festival dell'Architettura di Roma *SPAM – Dream City* 2019; the *Venice Biennale* in the historic Ca Giustinian; the Rome Book Fair *Più Libri Più Liberi*; and during a number of important lectures at the Casa dell'Architettura di Roma.

Issue 123 / 124 of the magazine includes contributions from institutions, archives and associations, such as: **Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Capitolino, Parco Archeologico del Colosseo, Parco Archeologico dell'Appia Antica, Museo MAXXI, Centro Studi Giorgio Muratore, Il Contrafforte, Archivio Renato Nicolini, Archivio Luigi Pellegrin, Archivio Studio Perugini, Archivio Carlo Aymonino, Archivio Centrale dello Stato, Archivio dell'Ordine Architetti Roma.**

With contributions from professors, critics, architects: **Luca Ribichini, Monica Capalbi, Alessandra Muntoni, Martina Almonte, Simone Quilici, Cristiano Tessari, Rosario Pavia, Milena Farina, Antonio Schiavo, Andrea Bentivegna, Aldo Aymonino, Simone Leoni, Marida Talamona, Erilde Terenzoni, Maria Miano, Sergio Bianchi, Maria Clara Ghia, Raynaldo Perugini, Camilla De Boni, Elena Tinacci, Tommaso Brasiliano, Carlo Cellamare, Luigi Prestinenza Puglisi, Claudia Ricciardi** and **Marco Tanzilli, Francesco Aymonino, Antonino Saggio.**

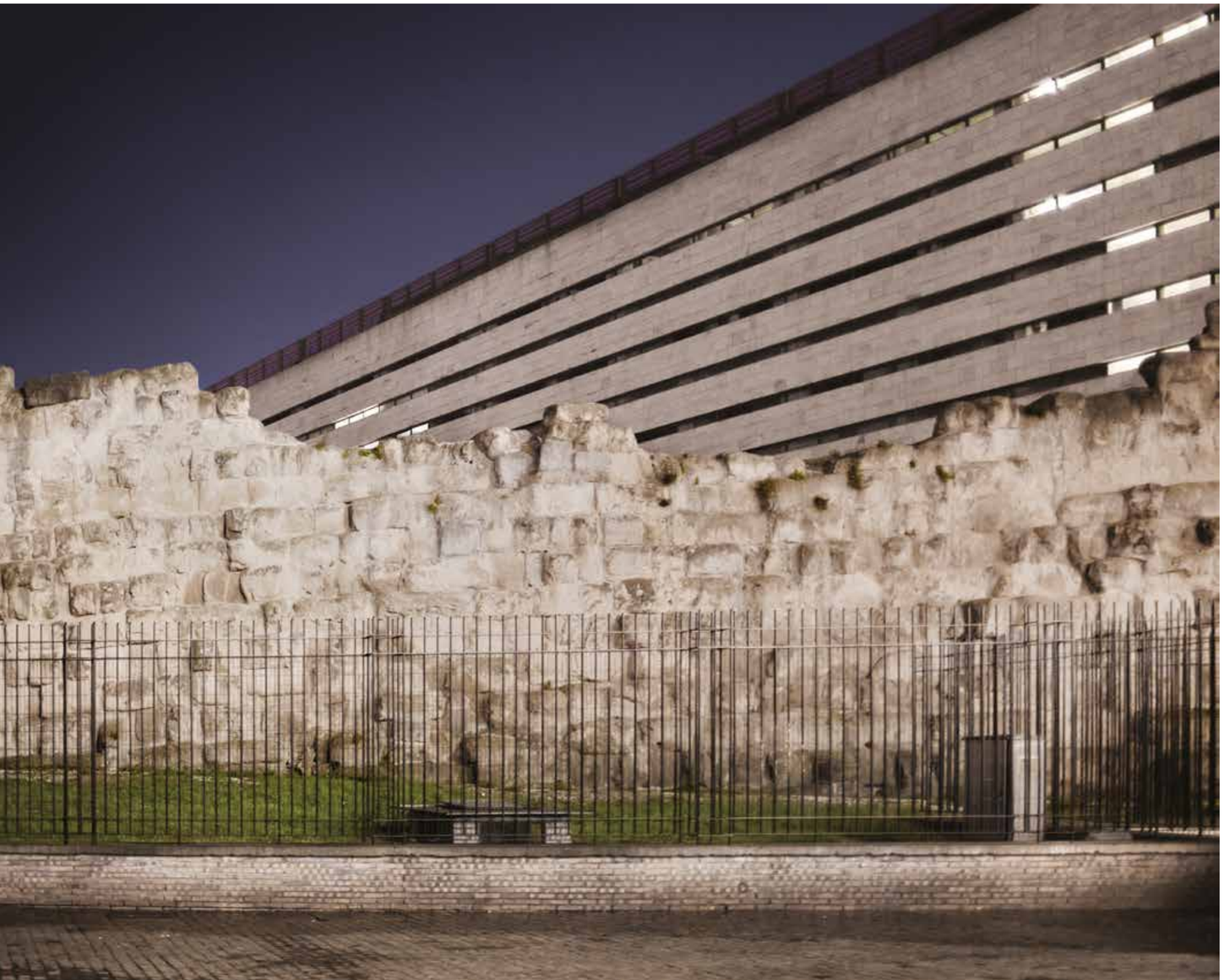
And important interviews with: **Domenico De Masi**, **Paolo Portoghesi**, **Mario Botta**, **Ludovica Ferrario**, **Franco Purini** and **Pino Pasquali**, **Anne Lacaton** and **Jean-Philippe Vassal** (Pritzker Architecture Prize 2021). This double issue constitutes a further tool for reflecting on Rome, for constructing perspectives for the future and relaunching the capital in Italy and the world.

Marco Maria Sambo Editorial Director and Scientific Coordinatorn AR MAGAZINE
Luca Ribichini President of the Commissione Cultura Casa dell'Architettura di Roma

Redazione / Editor's Office AR MAGAZINE

Flavio Mangione

FATE PRESTO



L'Ordine degli Architetti di Roma ha iscritti che provengono, in diversa misura, dal Veneto, dalla Valle d'Aosta, dall'Umbria, dal Trentino-Alto Adige, dalla Toscana, dalla Sicilia, dalla Sardegna, dalla Puglia, dal Piemonte, dal Molise, dalle Marche, dalla Lombardia, dal Friuli-Venezia Giulia, dall'Emilia Romagna, dalla Campania, dalla Basilicata, dall'Abruzzo come da tutto il Lazio e dall'estero. Il sud della nostra regione, in particolare il versante costiero che da Pomezia giunge sino a Latina, è cresciuto e si è sviluppato grazie a genti venute da tutta l'Italia che parlavano dialetto romagnolo montanaro, slavo, trentino ottocentesco, rumeno, veneto antico, francese e calabrese. Ed è proprio a Pomezia, si narra, che alla foce del fiume Numico, in corrispondenza dell'attuale borgo di Pratica di Mare, nel XII secolo a.C., Enea sbarcò con il figlio Ascanio e il padre Anchise dopo il lungo viaggio in fuga da Troia.

Roma nasce quindi da una sconfitta, dalle sue ceneri, da un viaggio e da un incontro tra popoli. Solo con questa matrice è possibile inquadrare una riflessione che possa portare a immaginare, progettare e strutturare un futuro per questa città.

Ma se l'idea di matrice, attraverso il suo etimo latino di *madre*, ci porta alla figurazione pasoliniana di *Mamma Roma*, non possiamo fare a meno di ricordare che proprio da un'educazione al "valore della sconfitta, alla sua gestione, all'umanità che ne scaturisce, [sia possibile] costruire un'identità capace di avvertire una comunanza di destino, dove si può fallire e ricominciare senza che il valore e la dignità ne siano intaccati".[1]

Una volta, all'Ordine, incrociai un collega che mi rivolse, all'improvviso, una domanda particolare:
- Perché sta a Roma lei, presidente?
Mi strinsi nelle spalle e gli risposi:
- Perché nonostante tutto mi piace di starci...
- Eppure è una città triste, - osservò lui, scuotendo il capo. - Molti si meravigliano che nessuna impresa vi riesca, che nessuna idea viva vi attecchisca. Ma questi tali si meravigliano perché non vogliono riconoscere che Roma è morta.
- Morta? - esclamai, costernato.
- Da gran tempo, presidente! Ed è vano, creda, ogni sforzo per farla rivivere. Chiusa nel

HURRY UP

The members of the Ordine degli Architetti di Roma (Order of Architects of Rome),to differing degrees, hail from the Veneto, the Valle d'Aosta, Umbria, Trentino-Alto Adige, Tuscany, Sicily, Sardinia, Apulia, piedmont, Molise, the Marche, Lombardy, Friuli-Venezia Giulia, Emilia Romagna, Campania, Basilicata, Abruzzo, all of Lazio and even from abroad. The southern part of the region of Lazio, in particular the coast between Pomezia and Latina, has grown and developed thanks to the arrival of people from across Italy who speak the Romagnolo mountain dialect, Slavic languages, nineteenth century Trentino, Romanian, ancient Veneto, French and Calabrese. Moreover, history has it that precisely in Pomezia, at the mouth of the Numico River, in correspondence with what is now the village of Pratico di Mare, during the 12th century B.C. Aeneas landed with his son Ascanius and father Anchises, after a lengthy voyage to flee Troy.

Rome was thus born of a defeat, from the ashes, from a voyage and an encounter between populations. This is the only matrix for framing a reflection that can lead the way toward the imagining, designing and structuring of a future for this city.

However, if the idea of the matrix, from its Latin etymology for *mother*, leads us to the Pasolinian figuration of *Mamma Roma*, it is impossible to forget that only through an education "in the value of defeat, its management, in the humanity it triggers, [is it possible] to build an identity capable of sensing a commonality of destiny, in which we can fail and begin again without damage to value and dignity".[1]

In the offices of the Order, *I once ran into a colleague who asked me a particular question out of the blue:*
- Mr President, why do you live in Rome?
I shrugged my shoulders and answered:
- Because despite everything, I like it here...
- Yet it is a sad city, - he observed, shaking his head. - Many are shocked that no company succeeds, that no fresh new idea ever manages to take root. Yet these people are amazed because they refuse to recognise that Rome is dead.
- Dead? - I cried out, in shock.
- For a long time, Mr. President! And, believe me, it's no use trying to bring her back to life. Sleeping in the dream of her glorious past, she will have nothing to do with this miserable petty life that is swarming around her. When a city has had a life such as Rome has had, a life with so many definitely individual features, it cannot be-

←
Vincenzo Labellarte
Omnia Mutantur
Roma, 2016
© Ph Vincenzo Labellarte

Stazione Termini e Mura Serviane

sogno del suo maestoso passato, non ne vuol più sapere di questa vita meschina che si ostina a formicolarle intorno. Quando una città ha avuto una vita come quella di Roma, con caratteri così spiccati e particolari, non può diventare una città moderna, cioè una città come un'altra. Roma giace là, col suo gran cuore frantumato, alle spalle del Campidoglio. Son forse di Roma queste nuove case? Guardi, signor presidente. Una volta avevo una piccola acquasantiera in casa, di mia madre, che cadde e si ruppe: ne rimase soltanto la conchetta. La conservai come ricordo sulla mia scrivania a studio, ma veniva usata spesso e distrattamente dai miei amici o colleghi come posacenere. Ebbene, Flavio, il destino di Roma è l'identico. I papi ne avevano fatto - a modo loro, s'intende - un'acquasantiera; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un portacenere. D'ogni paese siamo venuti qua a scuotervi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere che essa ci dà.[2]

Dalle ceneri di Pirandello, come da quelle della città distrutta da cui trasse origine, Roma risorgerà più forte ed efficiente di sempre ma, viste le condizioni attuali, tutto sembra presagire il contrario. Di lavoro ne è stato fatto tanto, con proposte e azioni, ma tutto sembra piegarsi di fronte a una volontà storica di abbandonare Roma, i suoi cittadini, la sua amministrazione, i suoi professionisti a loro stessi, forse per esorcizzare o punire i gravi errori che il nostro paese ha commesso nel passato recente.

Roma non ha solo una centralità politica e geografica nel paese. È al centro di un mondo straordinario con potenzialità enormi. Non vogliamo farci sopraffare dall'immagine, seppur provocatoria, che Giovanni Papini ci ha delineato in occasione del discorso al meeting futurista del teatro Costanzi[3], il 21 febbraio 1913. Roma è una città viva che lega il nord dell'Europa con tutto il Mediterraneo.

E da lì bisogna ripartire per ripensare non solo il suo futuro ma quello di tutta l'Italia, per tornare ad abitare in modo civile una Capitale in costante stato di emergenza, studiando soluzioni risolutive per affrontare problematiche abitative, economiche e infrastrutturali della Città Eterna.

L'impegno della nostra istituzione – in continua e costante collaborazione con tutte le strutture comunali come quelle Accademiche – ha dato dei segni di crescita reale, ma senza l'aiuto adeguato che merita ed esige una Capitale, i tempi per risollevarla risulterebbero inaccettabili, lasciando i nostri colleghi liberi professionisti come quelli impiegati nella pubblica amministrazione in condizioni inaccettabili di dignità e certezza del diritto; nell'impossibilità di essere resolutivi a tutela della committenza, di tutta la cittadinanza come del vivere civile. Non solo. Far crescere la funzionalità della pubblica amministrazione significa avere leggi, procedure e regolamenti chiari e, quindi, tempi certi per qualsiasi iniziativa imprenditoriale, comprese le trasformazioni edilizie e urbane già in programma che aspettano solo di esser attuate. È facile capire come tutto questo porterebbe a uno sviluppo economico e civile enorme che non possiamo più rimandare.

L'Ordine di Roma è cresciuto in efficienza amministrativa, autorevolezza e consapevolezza istituzionale. La sua Formazione sta diventando un punto di riferimento per l'intero paese e da qui il coinvolgimento sano delle aziende ha permesso di potenziare attività professionali, culturali e servizi all'altezza della sua capitale.

Ce la stiamo mettendo tutta, ma senza l'aiuto del paese, del suo governo, ogni sforzo sarà inutile: *fate presto.*

1- Il brano, pubblicato nel gennaio del 2014, è attribuito alla maestra elementare Rosaria Gasparro.
2- Il brano è una ricostruzione immaginaria elaborata adattando il testo tratto dal *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello.
3- *Contro Roma e contro Benedetto Croce*, Giovanni Papini, discorso in occasione del meeting futurista del Teatro Costanzi, 21 febbraio 1913.

Flavio Mangione
Presidente dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

come a modern city, a city, that is, like any other city. Rome lies over there, with her great heart broken to fragments on the spurs of the Capitoline Hill. New buildings go up–but do they belong to Rome? Look, Mr. President. I once has a small water font in my home, that belonged to my mother; one day it dropped and broke on the floor.

Only the basin itself was left. I conserve it on the writing desk in my studio, but it was often used with inadvertence by my friends or colleagues, as an ashtray. Well, that's the way it is with Rome, Flavio. The Popes, in their fashion, made of her a vessel for holy water. We Italians have turned her into an ash tray. We have flocked here from all over Italy to knock the ash off the ends of our cigars. What but cigar ash is the frivolity of this cheap, this worthless life we are leading and the bitter poisonous pleasure it affords us?".[2]
From the ashes of Pirandello, like those of the devastated city from which it originated, Rome will rise up stronger and more efficient than ever, though given her current conditions everything would seem to point in the opposite direction. Much has been done, with proposals and actions, but everything seems to collapse in the face of a historical desire to abandon Rome, its citizens, its administration, its professionals to their own destiny, perhaps to exorcise or mete out punishment for the grave errors committed by our country in the recent past.

Rome is not only the political and geographical centre of the country. It is the centre of an extraordinary world with enormous potentialities. We must avoid being overcome by the image, albeit provocative, sketched out by Giovanni Papini in his speech during the futurist meeting at the Teatro Costanzi,[3] on 21 February 1913. Rome is a living city that links Northern Europe with the entire Mediterranean basin.

We must set out from here to rethink not only the future of Rome, but that of all Italy, in order to return to the civilised inhabitation of a capital now in a constant state of emergency. We must study resolutive solutions for dealing with issues of housing, finances and infrastructures in the Eternal City.

The commitment of our institution – in continuous and constant collaboration with all municipal and Academic structures – has shown true signs of growth, but without the proper help a capital merits and demands, the time for resuscitating it would be unacceptable. This would leave our self-employed colleagues and employees of the public administration in undignified conditions of lacking any certainty of their rights, given the impossibility to be resolutive in protecting clients, all citizens and civil life. And not only. Increasing the functionality of the public administration means having clear laws, procedures and, consequentially, certain times for any entrepreneurial undertaking.

This includes building and urban transformations already planned and merely waiting to be implemented. It is easy to understand how all of this could lead to enormous economic and civil growth, which we can no longer afford to postpone.

The *Ordine di Roma* has increased its administrative efficiency, authority and institutional awareness. Its Training Courses are becoming a point of reference for the entire country. Additionally, the healthy involvement of the world of industry has made it possible to improve professional and cultural activities and to offer services at the level of the capital.

We are doing our best, but unaided by the country, and its government, all efforts will be in vain: we must *hurry up*.

1- This text, published in January 2014, is by the elementary school teacher Rosaria Gasparro.
2- The text is an imaginary reconstruction adapted from *The Late Mattia Pascal* by Luigi Pirandello.
3- *Contro Roma e contro Benedetto Croce*, Giovanni Papini, peech during the futurist meeting at the Teatro Costanzi on 21 February 1913.

President,
Chamber Architetcts P.P.C. Rome and Province

Marco Maria Sambo

ROMA MODERNA ROMA CAPITALE

Storia e utopia per ricostruire il presente

Con le immagini di:
Accademia Nazionale di San Luca - Fondi degli Architetti del XX secolo
Archivio privato Paolo Melis
Marialuisa Montanari



← - A
Marialuisa Montanari
Colosseo Olimpico
Roma, 2021
© Marialuisa Montanari

Dalla serie *Architetture impossibili*

Roma deve recuperare il suo presente. Può farlo solamente costruendo utopie e nuove visioni, partendo da quanto è stato prefigurato nel '900 dai grandi professionisti romani, cominciando dalle istanze sociali del (sempre attuale) tema abitativo e proseguendo con l'immenso respiro delle idee che hanno reso viva, sognante, brillante questa città, a partire dall'Estate Romana di Renato Nicolini. Puntando sulla vocazione culturale della Capitale, madre dell'arte, dell'architettura e di un passato in fin dei conti non troppo lontano.

Dobbiamo quindi ricominciare ad *Abitare Roma* – la nostra città – che dopo 150 anni appare stanca ma allo stesso tempo pronta a rinascere, come se fossero oggi presenti – in nuce – tutti gli elementi che la porteranno ad essere nuovamente capitale internazionale.

Un lungo percorso di riflessione – scritto nelle pagine di questo AR MAGAZINE 123 / 124 – che dopo il volume su *Roma sognata. Gli archivi di architettura dal Nolli alle nuove poetiche radicali* (AR MAGAZINE 121) costituisce il secondo capitolo della nostra indagine sulla Città Eterna.

Ed è proprio dall'utopia che vogliamo ricominciare, raccogliendo un tassello del precedente volume sulla *Roma sognata*, nel tentativo di ritrovare il nostro presente e lo spirito di una capitale al centro dei processi mondiali; guardando al passato ma volgendo contemporaneamente lo sguardo in avanti, con fantasia progettuale, per costruire un nuovo futuro.

In tal senso i linguaggi radicali degli anni '60 e' 70 ci hanno insegnato che, per guardare al contemporaneo, bisogna viaggiare in universi eclettici, impostando nuovi punti di vista in cui passato e futuro, reale e irreale, sogno e materia si fondono diventando parti di un unico ragionamento. Come del resto il disegno d'architettura, capace di stupirci come opera d'arte autonoma in grado di trasformarsi in materica concretezza.

Marialuisa Montanari permette ad esempio, con le sue *Architetture impossibili*, di vedere il Villaggio Olimpico in una nuova ottica, dichiarando con la sua opera *Colosseo Olimpico* (A) che questo quartiere romano è nuovamente al centro del mondo: immaginifica visione nella quale il Colosseo si trasforma nel fulcro del Villaggio stesso, proiettandolo in una diversa dimensione di surrealtà spazio temporale, sottolineando che l'*abitare* rappresenta la cerniera per riflettere su Roma, girando le pagine della sua storia. Allo stesso modo, lo storico Palazzo Farnese viene letteralmente ricostruito, con innesti immaginari (B); oppure il museo MAXXI che acquista nuova vita quasi iperreale (C); o il Pantheon che, con il Palazzetto dello Sport sulla sua sommità, assume nuovi significati storico critici; fino al palazzo dei Congressi di Adalberto Libera che, con un nuovo e *storico* basamento, diviene icona immaginifica che modifica

MODERN ROME / ROME CAPITAL OF ITALY

History and Utopia for Reconstructing the Present

Accademia Nazionale di San Luca
Fondi degli Architetti del XX secolo
Paolo Melis private archive
Marialuisa Montanari

Rome must recover its present. The only way to do this is by building utopias and new visions, setting out from those prefigured during the 1900s by Rome's leading professionals. We can begin with the social questions of the (ever present) theme of housing and continue with the vast breadth of ideas that made this city lively, dreaming and brilliant, beginning with the *Estate Romana* created by Renato Nicolini. With a focus on the capital's cultural vocation, as the mother of art, architecture and a not so distant past.

We must return to *Inhabiting Rome* – our city – that, after 150 years, appears tired but also ready to be reborn, as if all of those elements that will once again make it an international capital were already present – *in essence*.

This lengthy reflection – written on the pages of this issue of AR MAGAZINE 123 / 124 – which comes in the wake of the issue dedicated to *Roma sognata. Gli archivi di architettura dal Nolli alle nuove poetiche radicali* (AR MAGAZINE 121) constitutes the second chapter in our investigation of the Eternal City.

It is precisely from utopia that we wish to recommence, picking up on a thread from previous issue dedicated to *Roma sognata* (the Rome we dream of), to rediscover our present and the spirit of a capital at the heart of global processes; looking to the past while simultaneously fixing our gaze ahead, with fantastic ideas for architecture, for building a new future.

In this sense, the radical languages of the '60s and '70s have taught us that, to look to our contemporary era, we must travel in eclectic universes, establishing new points of view in which past and future, real and unreal, dream and reality, are fused to become parts of a single consideration. Like the design of architecture, capable of amazing us like some autonomous work of art and transforming itself into some material and concrete.

For example, the *Architetture impossibili* (Impossible Architectures) of Marialuisa Montanari permit us to look at the *Villaggio Olimpico* through new eyes. Her work entitled *Colosseo Olimpico* (A) demonstrates how this Roman district is once again at the centre of the world: in her imaginary vision the Coliseum is transformed into the fulcrum of the neighbourhood itself, projecting it into a diverse dimension of spatial-temporal surreality that emphasises how

la realtà e proietta verso nuove suggestioni artistico architettoniche (D). Perché in fondo l'utopia, soprattutto se supera il reale in modo radicale, serve proprio a fissare un istante, in chiave nuova e inaspettata, per farci riflettere sul contemporaneo che ancora non esiste; consentendo di raccogliere poi quella libertà – e l'approccio progettuale dissacrante – quando si tratta di disegnare i brani della città futura.

Tutto sommato ciò che serve – dato come presupposto che dobbiamo riavere il nostro presente – è proprio la riformulazione di una *nuova eternità per Roma capitale*. Con un respiro ampio e pieno di rinnovata bellezza. Tutto ciò è possibile solamente attraverso la formulazione, lenta e costante, di nuove visioni. A Roma siamo anche avvantaggiati: questa sostanziale *eternità* è difatti nel DNA della Capitale che ha un continuo rapporto con il *sacro*, con le chiese disseminate in città che rappresentano un vocabolario di segni, idee, visioni di un passato capace di guidarci verso questo presente da ritrovare. San Carlino alle Quattro Fontane è stata una visione immaginifica, inaspettata, utopica, straordinaria e attuale. Come i disegni di Borromini: dirompenti e rivoluzionari. Forse è proprio lo *spirito borrominiano* che dobbiamo riprendere nel nostro approccio, nel modo di vedere Roma capitale, dall'abitazione alla città, dal progetto del sacro allo spazio pubblico. Con un unico obiettivo: rilanciare cultura e architettura, a Roma e in Italia.

Ecco le prime due righe di uno tra i più importanti testi per Roma – su Roma – degli ultimi 60 anni: "Charles de Brosses così scriveva nel 1739: «Questa città, sebbene grande, non sembra affatto una capitale»". (Italo Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 1962).

In effetti il punto sembra essere ancora questo: a 150 anni dalla proclamazione di Roma capitale d'Italia, avvenuta il 3 febbraio 1871, quali sono le prospettive che consentiranno alla Città Eterna, Caput Mundi, la Capitale, di tornare ad essere al centro dello sviluppo culturale e produttivo italiano?

Il primo passo penso che sia obbligato: mettere nuovamente Roma al centro del dibattito, cominciando dalla valorizzazione e recupero del *moderno*. Perché la Capitale ha scritto pagine straordinarie di architettura, nel '900, ma viviamo ancora in una percezione diffusa di subalternità rispetto ad altre realtà come ad esempio Milano.

Maestri come Alberto Carpiceci, Alvaro Ciaramaglia, Mario De Renzi, Angelo Di Castro, Federico Gorio, Amedeo Luccichenti e Vincenzo Monaco, Ugo Luccichenti, Franco Marescotti, Luigi Moretti, Pier Luigi Nervi, Davide Pacanowski, Luigi Pellegrin, Giuseppe Perugini, Mario Ridolfi, Venturino Ventura, sono solamente alcuni dei professionisti che hanno, attraverso i loro sogni (talvolta utopici) e le loro

dwelling represents the nodal point of any reflection on Rome, turning the pages of its history. Similarly, the historical Palazzo Farnese was literally reconstructed with imaginary grafts (B); the MAXXI Museum given a new, almost unreal life (C); the Pantheon, together with the Palazzetto dello Sport atop it, takes on new historical-critical significances (D); while the Palazzo dei Congressi designed by Adalberto Libera, given a new and historic *podium*, becomes an imaginary icon that modifies reality and projects us toward new artistic-architectural suggestions

All because in the end utopia, above all when it radically surpasses reality, serves precisely to fix an instant, in a new and unexpected key, so that we reflect on a contemporary era yet to come into existence; it allows us to capture a liberty – and desecrating approach to design – when designing fragments of the city of the future.

All told what we need – given the premise that we must reacquire our present – is precisely the reformulation of a *new eternity for Roma capitale*. A broader horizon, filled with renewed beauty. All of this is possible solely through the slow and constant formulation of new visions.

Rome still offers us some advantages: this substantial *eternity* is in fact part of the very DNA of the capital, with its continuous relationship with the *sacred*, with the churches scattered across the city and representing a vocabulary of signs, ideas, visions of a past capable of guiding us toward this present to be rediscovered. San Carlino alle Quattro Fontane was a fantastical vison, disruptive, unexpected, utopian, extraordinary and actual. As disruptive and revolutionary as Borromini's drawings. Perhaps it is precisely this *Borrominian spirit* that we must recapture in our approach, in our way of looking at *Roma capitale*, from housing to the city, from the design of the sacred to public space. All with a single objective: relaunching culture and architecture, in Rome and in Italy.

The following are the first two lines of one of the most important texts for Rome – on Rome – of the past 60 years: "In 1739 Charles de Brosses wrote: 'This city, as grand as it may be, in no way resembles a capital'". (Italo Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi, Turin, 1962).

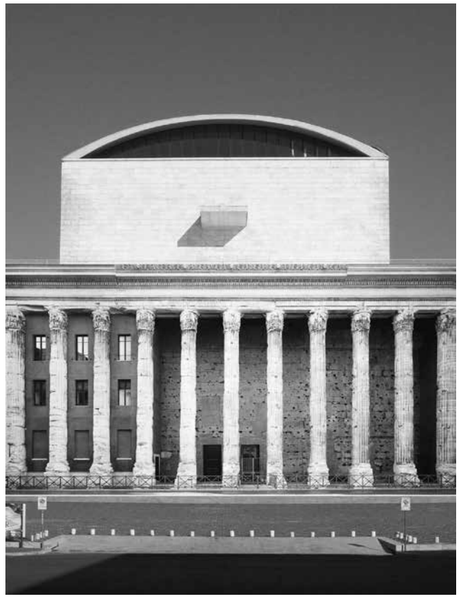
In truth, its seems as if this continues to be the point: 150 years after the proclamation of Rome as capital of Italy, on 3 February 1871, what are the prospects that will permit the Eternal City, Caput Mundi, the Capital, to return to its position at the heart of cultural development and production in Italy?

I believe the first step is mandatory: restoring Rome to the centre of debate, commencing with the promotion and recovery of all things *modern*. Because while the capital has written extraordinary pages in the history of architecture, during the twentieth century, we continue to live with a widespread perception of subjugation to other cities, for example Milan.



↗ - B
Marialuisa Montanari
Palazzo Corvianese
Roma, 2019
© Marialuisa Montanari

Dalla serie *Architetture impossibili*



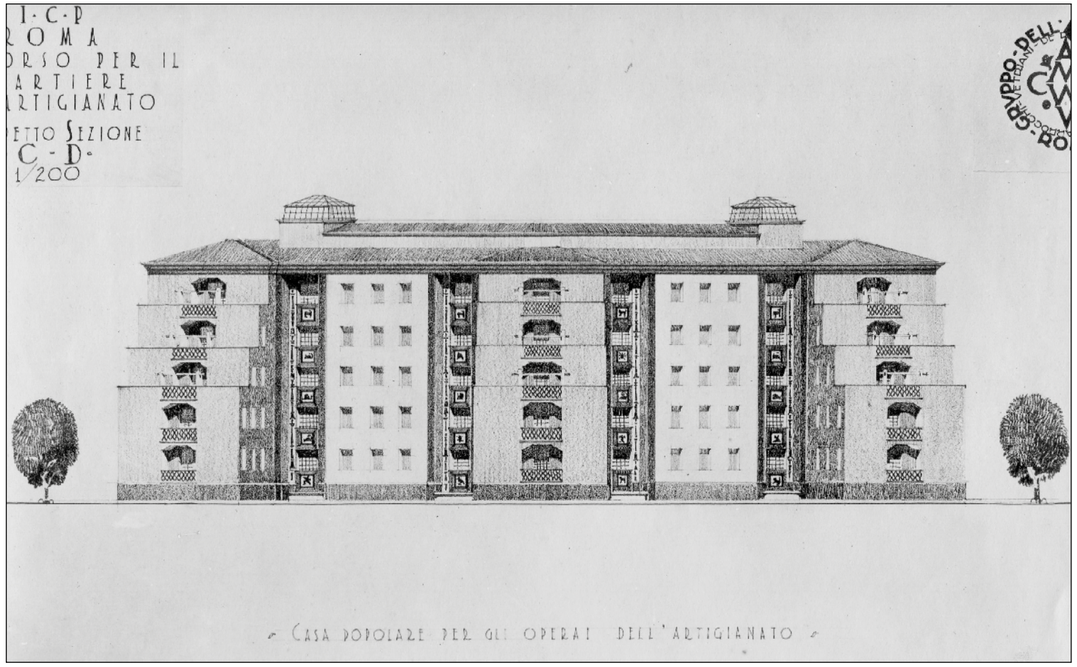
↗ - C
Marialuisa Montanari
Maxxi Novecento
Roma, 2019
© Marialuisa Montanari

Dalla serie *Architetture impossibili*

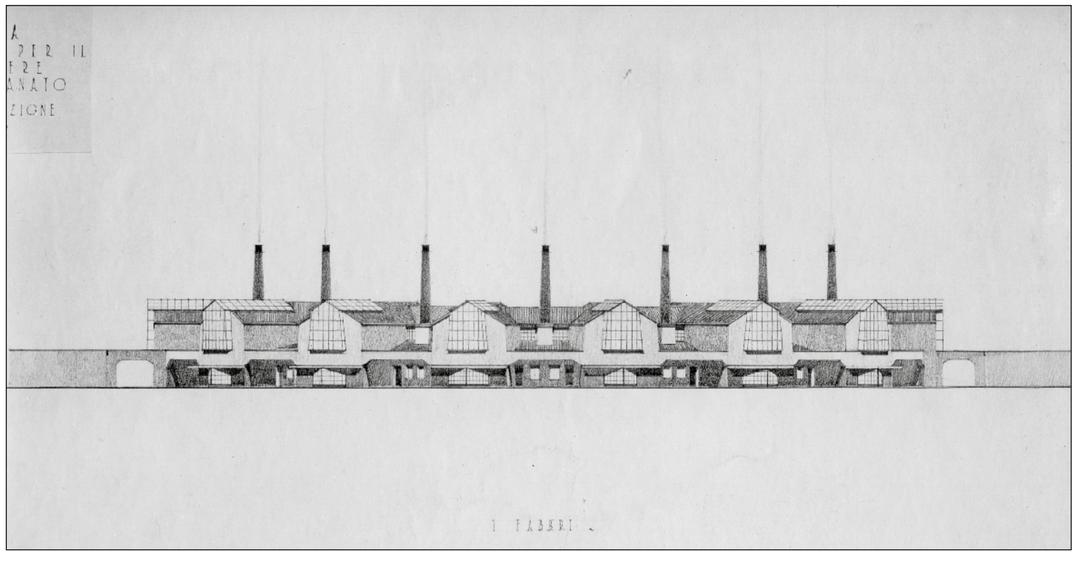


↑ - D
Marialuisa Montanari
Congresseum
Roma, 2019
© Marialuisa Montanari

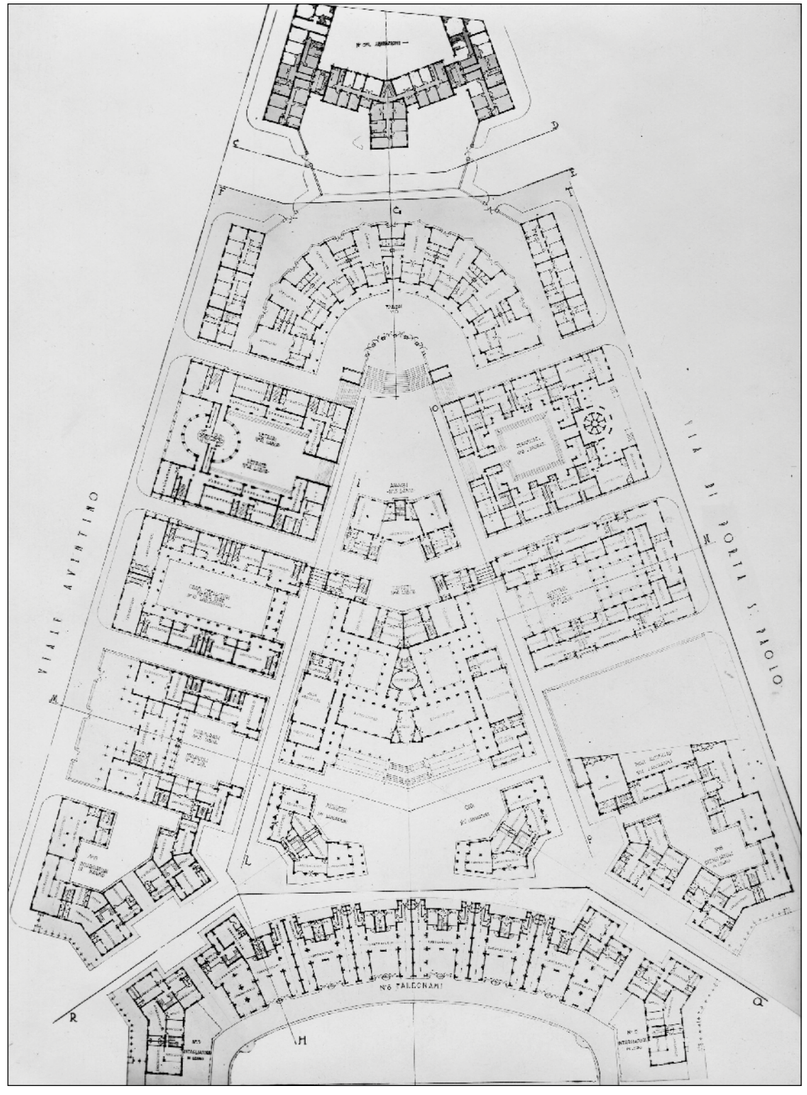
Dalla serie *Architetture impossibili*



E1



E2

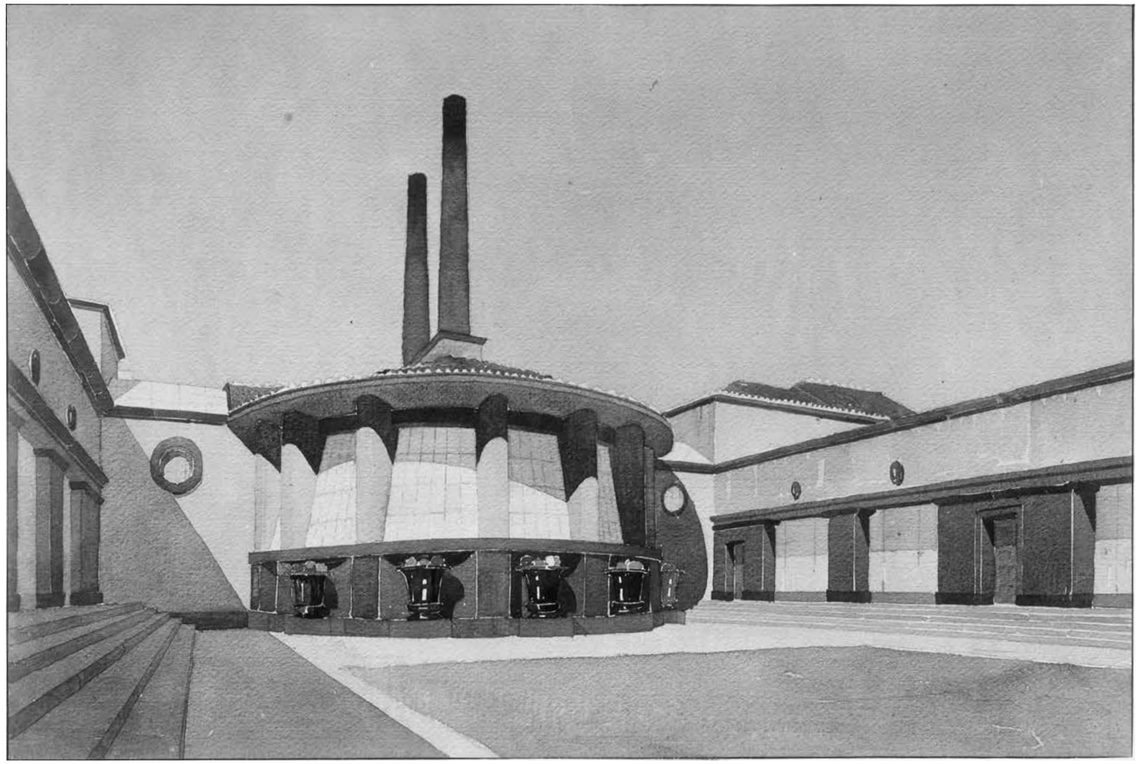


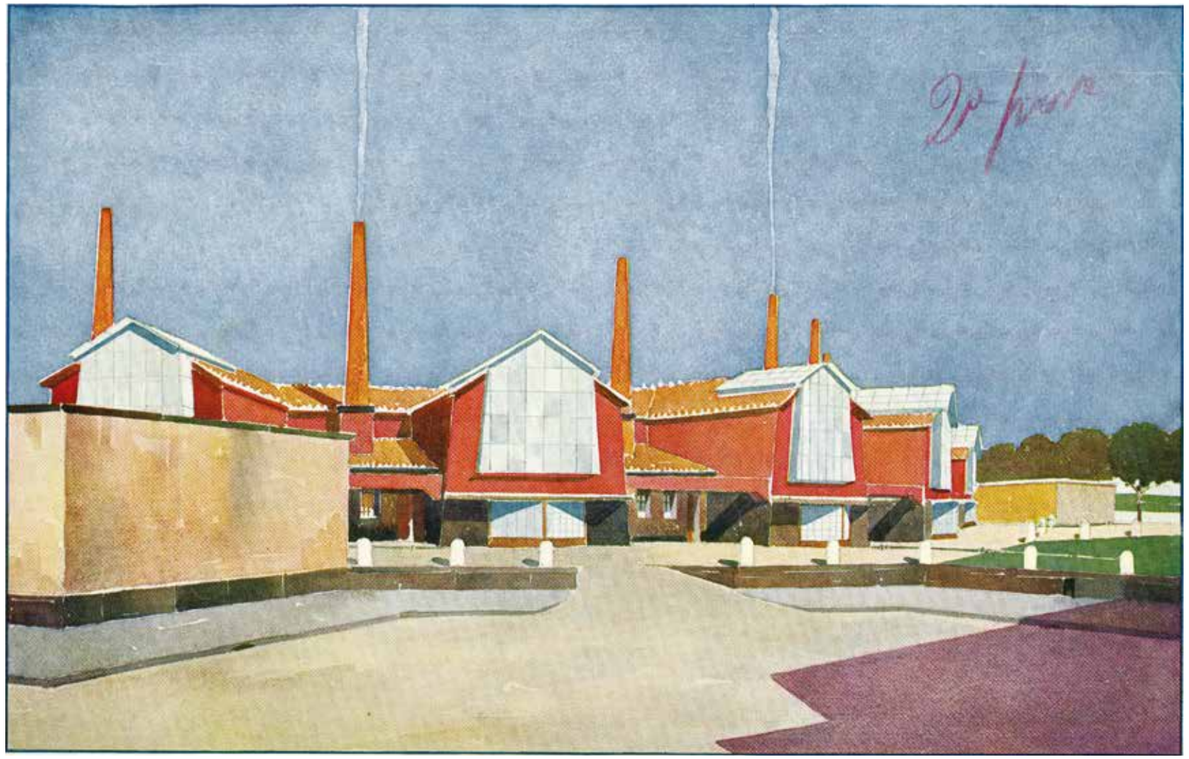
E3

↖ ↑ - E1, E2, E3

Pietro Aschieri (con L. Ciarrocchi, M. De Renzi, M. Marchi, C. Vetriani, G. Wittinch: Gruppo Aschieri)
Progetto di concorso per il Quartiere dell'Artigianato a Roma
Roma, 1926
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Pietro Aschieri

E1: Casa popolare degli operai dell'artigianato, prospetto E-F, riproduzione fotografica, 15,2 x 23,3 cm.
E2: Laboratorio dei fabbri, prospetto, riproduzione fotografica, 12,2 x 23,2 cm.
E3: Pianta piano terra, riproduzione fotografica, 27,2 x 13,2 cm





materiche costruzioni, disegnato una nuova Roma, che non è stata però capace di raccogliere queste lezioni di architettura e dare poi coerenza urbana alla città. Roma non è riuscita – de facto – a far conoscere a tutta Italia i frammenti di grandissima qualità dei maestri, disseminati sul proprio territorio, facendo anche fatica a comunicare al mondo la qualità che la Capitale riesce a produrre, sempre, da San Carlino al Girasole; mostrando solamente i propri lati negativi.

Lezioni di architettura che in 150 anni continuano a stupirci, lasciandoci a bocca aperta. Come nel caso del meraviglioso progetto per un *Quartiere dell'Artigianato* di Pietro Aschieri (E), nel quale emerge la perenne vocazione al sogno della nostra città, in grado di costruire concretezza sociale e bellezza (termine, quest'ultimo, utilizzato troppo poco nel fare critica d'architettura: l'architettura è bellezza). Aschieri tenta qui di unire lo sviluppo produttivo alla qualità dell'abitare, con una dimensione umana che mette al centro della propria riflessione non tanto le velleità della magnificenza, quanto il vivere quotidiano, per costruire relazioni urbane ad una piccola scala, con edifici che disegnano una città attenta a chi la abita. Non rinunciando mai alla *forma* che permette all'architettura di inserirsi di volta in volta in contesti diversi, per funzioni diverse, con diverse dinamiche. Dal quartiere ai progetti di

Masters like Alberto Carpiceci, Alvaro Ciaramaglia, Mario De Renzi, Angelo Di Castro, Federico Gorio, Amedeo Luccichenti and Vincenzo Monaco, Ugo Luccichenti, Franco Marescotti, Luigi Moretti, Pier Luigi Nervi, Davide Pacanowski, Luigi Pellegrin, Giuseppe Perugini, Mario Ridolfi, Venturino Ventura, are only some of the professionals whose dreams (some utopian) and physical constructions designed a new Rome. A Rome that was not, however, capable of benefiting from these lessons in architecture to bring urban coherence to the city. Rome has not managed – *de facto* – to present to all Italy the immense quality of the fragments left by these masters, disseminated across its territory. It also labours to communicate to the world the quality the capital always manages to produce, from San Carlino to the *Girasole;* only its negative sides tend to be presented. For 150 years these lessons in architecture have continued to amaze us and leave us speechless. This is the case of the marvellous project for a *District of Craftmanship* by Pietro Aschieri (E), which reveals our city's perennial vocation to dream; a city capable of constructing social concreteness and beauty (the latter used all too rarely to critique architecture: architecture is beauty). In this project Aschieri attempts to unite the development of manufacturing with the quality of dwelling, introducing a human dimension centred less on the pretensions of magnificence and more on everyday

↑ - E4
Pietro Aschieri (con L. Ciarrocchi, M. De Renzi, M. Marchi, C. Vetriani, G. Wittinch: Gruppo Aschieri)
Progetto di concorso per il Quartiere dell'Artigianato a Roma
Roma, 1926
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Pietro Aschieri

Le vetrerie, veduta prospettica, riproduzione fotografica, 25,2 x 20,6 cm

↗ - E5
Pietro Aschieri (con L. Ciarrocchi, M. De Renzi, M. Marchi, C. Vetriani, G. Wittinch: Gruppo Aschieri)
Progetto di concorso per il Quartiere dell'Artigianato a Roma
Roma, 1926
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Pietro Aschieri

Officine dei fabbri, veduta prospettica, riproduzione fotografica a colori su cartoncino, 18,1 x 25,3 cm



scenografia, dalla città alla villa signorile, l'approccio di Pietro Aschieri sembra essere proiettato costantemente verso la geniale risoluzione di molteplici domande concrete, declinate a seconda dei contesti in cui il progettista opera, per costruire nuovi contenuti d'architettura. Nel progetto per una *Villa a Fregene* (F) – un tempo Fregene rappresentava il mare di Roma capitale per eccellenza – Pietro Aschieri dimostra che l'immaginifico può tranquillamente convivere con le esigenze funzionali, riunendo così il sogno delle visioni in un unicum, concreto e materico, scenografico, come se un istinto velatamente *radical* fosse già presente, sotto traccia, già negli anni '20 del '900. Un progetto che d'altra parte ricorda influenze viennesi, a partire da alcune affinità ideali con il *Palazzo della Secessione* di Joseph Maria Olbrich, di fine '800.

È sempre il tema dell'abitare che comunque torna, in qualsiasi indagine su Roma: da un nuovo quartiere allo stu-

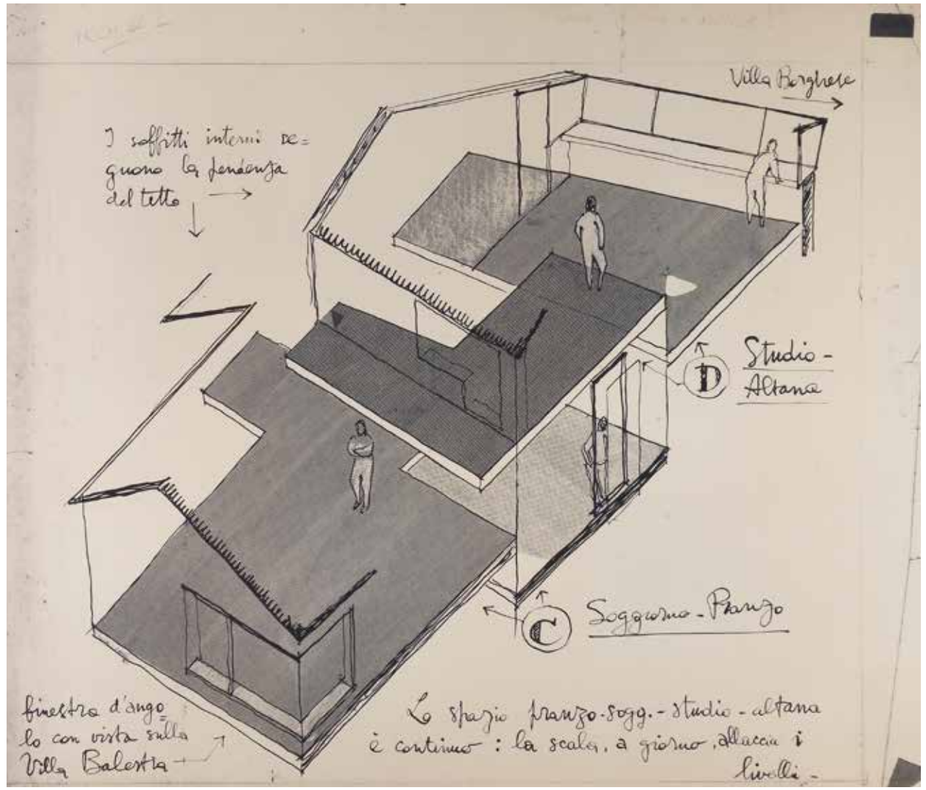
life, constructing urban relations at the small scale with buildings that design a city attentive toward those who inhabit it. All without renouncing *form*, which permits architecture to insert itself case-by-case within different contexts, for different functions, with diverse dynamics. Form the neighbourhood to stage sets, from the city to noble villas, Aschieri's approach seems to have been constantly projected toward the ingenious resolution of a large number of real questions, defined in relation to the contexts in which he operated, to construct new content for architecture.
In his project for a *Villa at Fregene* (F) – Fregene once represented Roma capitale's waterfront *par excellence* – Pietro Aschieri demonstrates how the fantastical could tranquilly coexist with a client's functional requirements. He reunites the dream of visions in a concrete, material, scenographic unicum, as if some veiled *radical* instinct were already present, under cover, as early as the 1920s. Besides, it is a project that recalls Viennese influences, beginning

↑ - F
Pietro Aschieri
Progetto per una villa a Fregene
Roma, 1925
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Pietro Aschieri

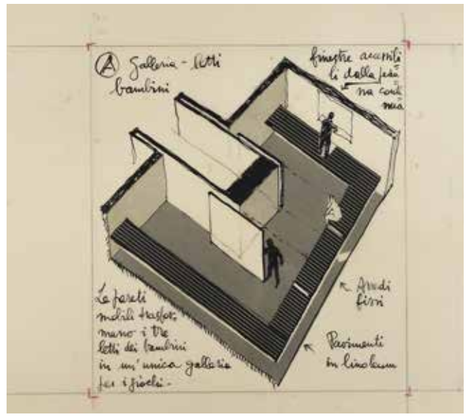
Veduta prospettica, riproduzione fotografica, 17,3 x 22,1 cm

↗ - G1, G2, G3
Federico Gorio
Rifacimento del casale Gomez, detto "Casa del Maresciallo"
Via dei Monti Parioli - via Ammannati, Roma, 1954-1957
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Federico Gorio

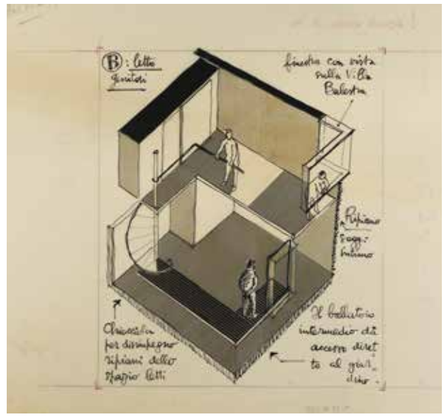
G1: Sezione prospettica C-D. Soggiorno-pranzo; studio-altana, copia eliografica, 49 x 59,5 cm
G2: Sezione prospettica A. Galleria. Letti bambini, china, matita, retino su lucido, 36,5 x 54,5 cm
G3: Sezione prospettica B. Letto genitori, china, matita, retino su lucido, 47,5 x 56,5 cm



G1



G2



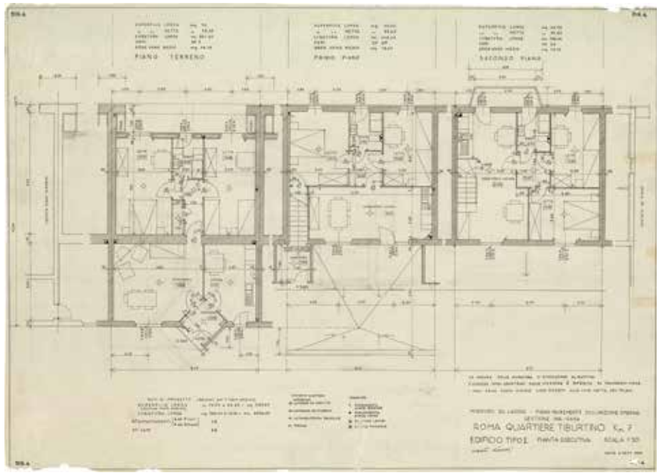
G3

dio puntuale di un nucleo abitativo, come emerge dalla *Casa del Maresciallo* di Federico Gorio (G), il cui progetto mette in risalto le esigenze di un'abitazione con efficace eleganza, capace di fondere la funzionalità e la dinamica progettuale.

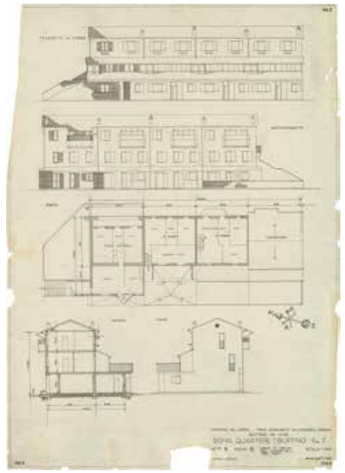
E così via, dalla cellula abitativa alla città: Mario Ridolfi proietta ad esempio il nostro sguardo verso il quartiere, come ampio frammento urbano che non solo riesce a colmare i vuoti sociali creati dalla modernità, ma rappresenta un territorio di studio sull'abitare di incredibile attualità. Questo si evince in modo palese studiando il progetto per l'*INA Casa* al Tiburtino (H), meta di intellettuali e registi che hanno visto in questa *urbanità sociale* – a cominciare da Pier Paolo Pasolini – il germoglio di un riscatto per i diseredati, per chi ha poco o nulla, per chi deve essere posto nuovamente al centro del processo urbano, costruendo una *socialità diffusa* e un necessario benessere collettivo. È un preludio alla risoluzione dell'*emergenza abitativa* che tutt'oggi rappresenta una problematica cruciale da affrontare, a Roma e in Italia. Ed è anche un manifesto di concretezza progettuale che disegna architettura di qualità per la città, con vie, piazze di quartiere, luoghi per riunirsi e stare insieme; come

with similar ideals expressed in the *Secession Building* by Joseph Maria Olbrich, in the late 1800s. In any case, the theme of dwelling always returns in any investigation of Rome: from a new district to the specific study of an apartment, as in the *House for a Marshal* by Federico Gorio (G), whose design exalts the needs of a home with efficacious elegance, fusing functionality with the dynamic qualities of architecture.

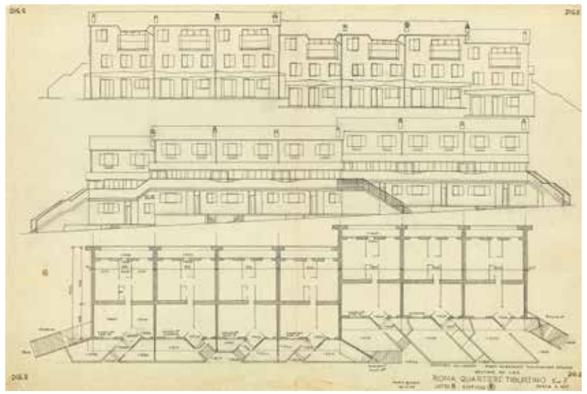
And so on, from the apartment to the city: Mario Ridolfi, for example, projects our gaze toward the neighbourhood as an ample urban fragment which manages not only to fill the social voids created by modernity, but also to represent a territory for the study of dwelling that remains amazingly valid today. This is clearly evident to any study of the project for the *INA Casa*° in the Tiburtino district (H), a destination for intellectuals and film directors – beginning with Pier Paolo Pasolini – who interpreted this *social urbanity* as the seed of a vindication for the disinherited, for those with little or nothing, for those who must once again be placed at the heart of planning the city, to construct a *widespread sociality* and a necessary collective wellbeing. It is a prelude to the resolution of the *housing emergency* that continues to be a crucial problem in need of resolution, in



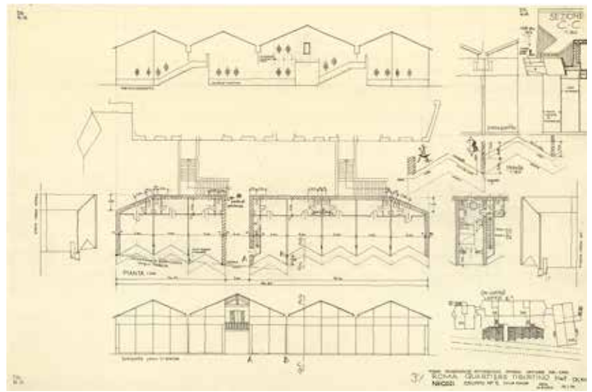
H1



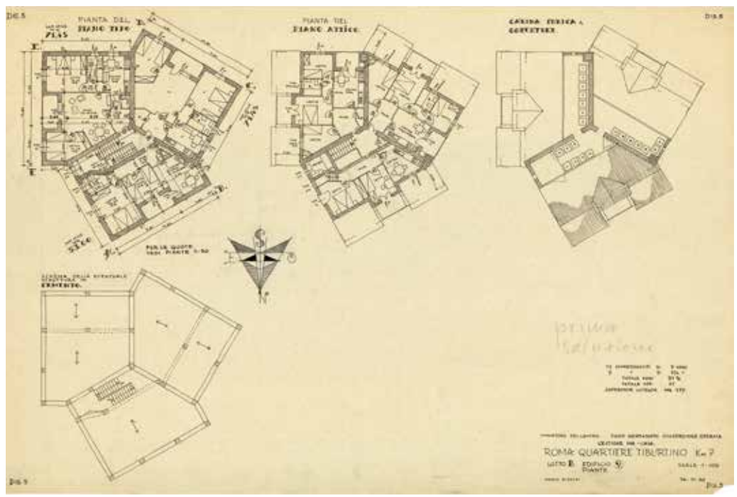
H2



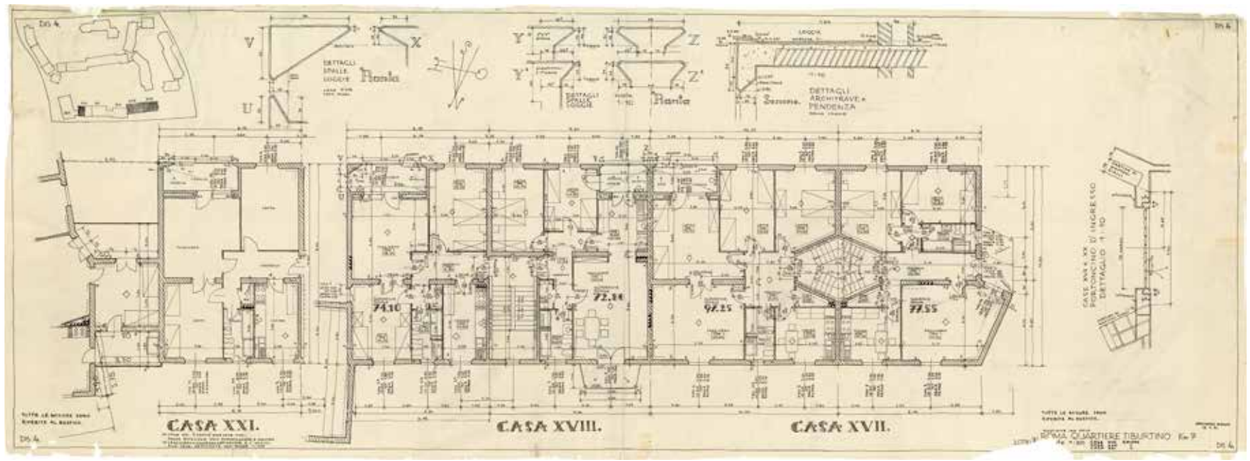
H3



H4



H5



H6

↑ ↗ - H1, H2, H3, H4

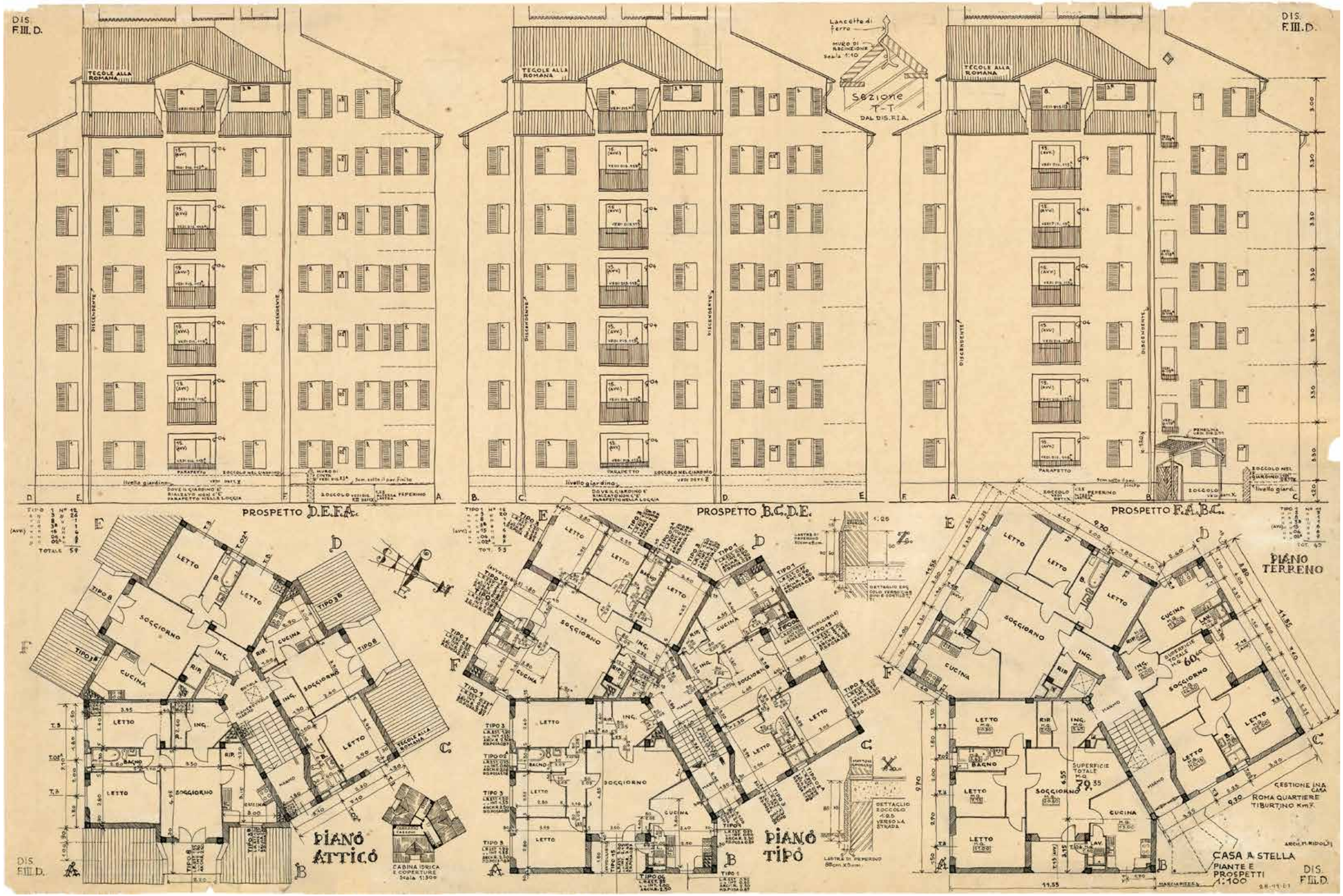
Mario Ridolfi
Quartiere INA Casa Tiburtino
Roma, 1950-1956
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

H1: Edificio tipo I: piante esecutive piani terreno, primo e secondo, 1:50, 6 settembre 1950, china su lucido, 71 x 50 cm
H2: Lotto B, edificio 8: pianta, prospetti, sezione, 1: 100, 6 settembre 1950, china su lucido, 75 x 50 cm
H3: Lotto B, edificio 8: pianta, prospetti, 1:100, 26 novembre 1950, china su lucido, 75 x 50 cm
H4: Negozi gruppo n. 5: piante, prospetti, sezioni, 1:100; 1: 50, 29 gennaio 1954, china su lucido, 75 x 50 cm

← ↑ - H5, H6

Mario Ridolfi
Quartiere INA Casa Tiburtino
Roma, 1950-1956
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

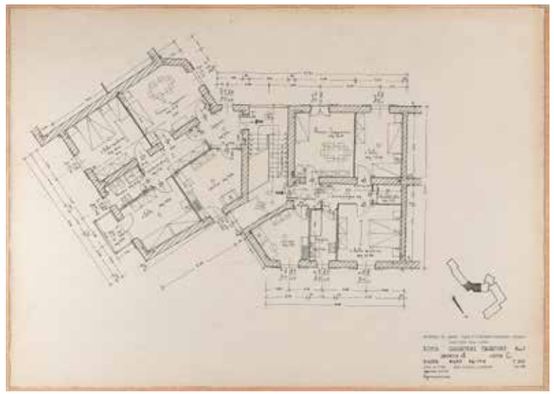
H5: Lotto B, edificio 9: piante piano tipo, attico, coperture, schema struttura in cemento armato, 1:100, 26 novembre 1950, china su lucido, 75 x 50 cm
H6: Lotto E, edifici 17, 18, 19, 21: piante, dettagli, 1:50; 1: 10, 12 gennaio 1951, china su lucido, 141,5 x 51,5 cm



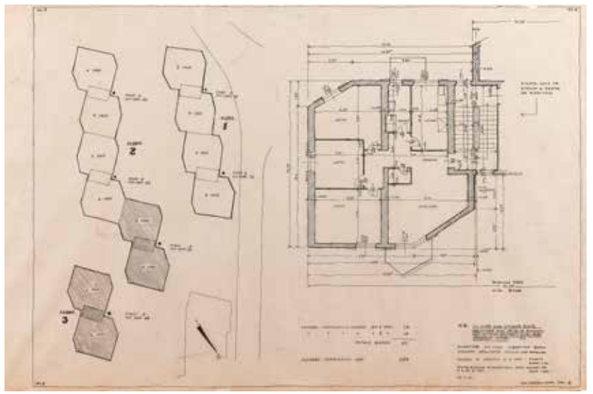
← - H7

Mario Ridolfi
Quartiere INA Casa Tiburtino
Roma, 1950-1956
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

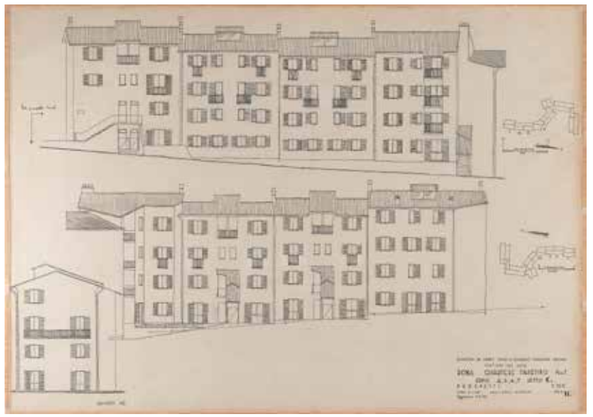
Lotto F, edificio 3: piante, prospetti, 1:100, 28 novembre 1951, china su lucido, 75 x 50 cm



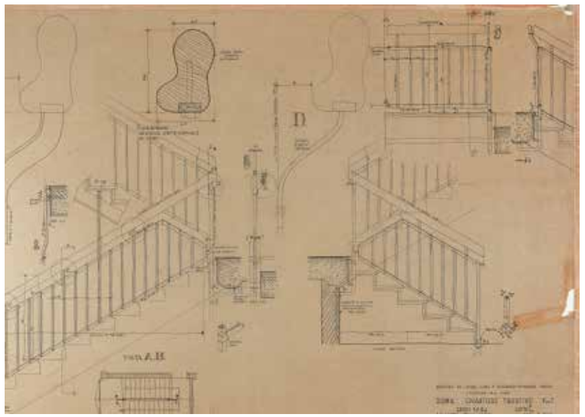
I1



I2



I3



I4

avviene anche nei progetti per il Tiburtino disegnati da Federico Gorio (I), che imposta letteralmente un *élan vital sociale*, architettura per l'uomo e non solamente per la forma della materia costruita; non una volontà di costruire *totem urbani* come oggi vediamo di continuo, ma luoghi vivi, in cui l'abitare e lo spazio pubblico sono due facce della stessa medaglia; una città per tutti e non solo per pochi privilegiati.

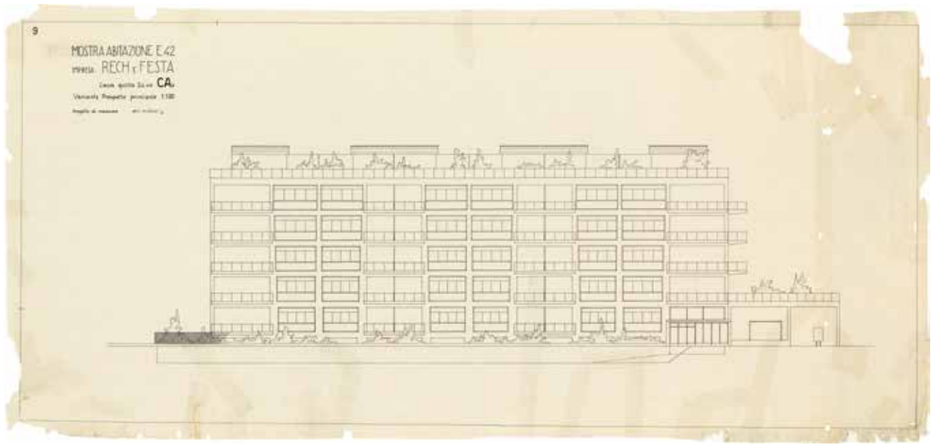
Ciò che risulta importante, in uno studio su Roma moderna e su Roma capitale, è rappresentato anche dal ruolo cruciale delle *esercitazioni di architettura*, quei momenti in cui grazie a una mostra, a un concorso, a una vitalità creativa riattivata, vengono formulate, confrontate, discusse le nuove idee per un migliore presente. Come accade ad esempio – in questo continuo avanti e indietro nella storia – con la *Mostra sull'Abitazione all'E42* (J) in cui Mario Ridolfi imposta brillanti riflessioni, in modo nuovo, con matita e idee progettuali, studiando minuziosamente piante e sezioni nel tentativo di costruire nuclei edilizi modello, capaci di dar vita ad un'abitazione moderna che possa regalare speranze di benessere ai cittadini, progettando i dettagli e non solamente le macrostrutture che, più avanti nel corso del '900, avrebbero poi disegnato alcuni *quartieri dormitorio* della Capitale – senza anima – e un'architettura ideologica talvolta – paradossalmente – distante anni luce dalle esigenze di chi vuole semplicemente condurre un'esistenza dignitosa, a misura d'uomo e non di cemento armato.

Peraltro la *dimensione ridolfiana* del fare architettura non rinuncia mai al sogno: dal dettaglio approda al quartiere, dalla città arriva a progettare anche icone immaginifiche,

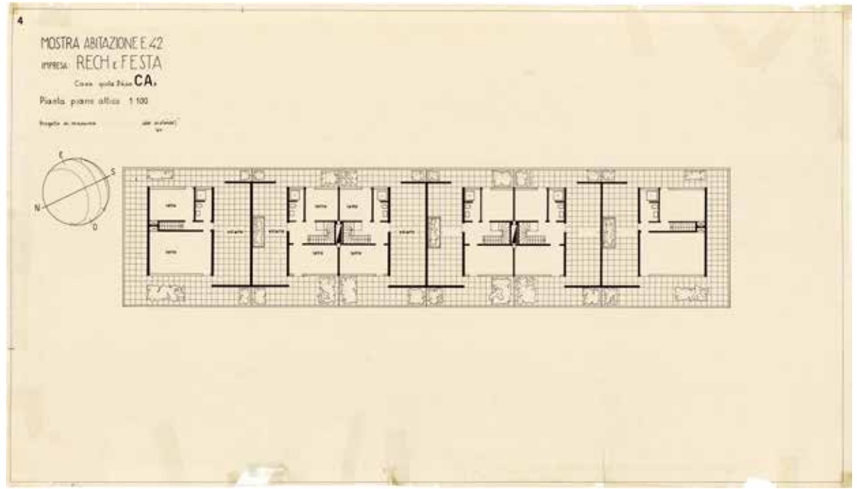
Rome and Italy. It is also a manifesto of concrete architecture that offers quality to the city, with neighbourhood streets and squares, places for meeting and spending time together; this is similar to what occurs in the projects for the Tiburtino designed by Federico Gorio (I), who literally structures a *vital social élan*, an architecture for man and not only for the form of built matter; not a desire to construct *urban totems*, so common today, but living spaces in which dwelling and public space are two sides of the same coin; a city for everyone and not only for a privileged few.

Important to any study of modern Rome and *Roma capitale* is also the crucial role of *architectural exercises*, those moments that, thanks to an exhibition, a competition, a reactivated creative vitality, offer a reformulation, comparison or discussion of new ideas for a better present. This was the case, for example – in this continuous forward and backward movement of history – of the *Mostra sull'Abitazione all'E42* (Exhibition on Dwelling in the E42) (J) during which Mario Ridolfi structured brilliant reflections on dwelling, in a new way. He used a pencil and ideas about architecture to minutely study plans and sections in an attempt to construct model housing units capable of creating a modern home that could regulate the desire for wellbeing of citizens. Ridolfi designed the details of architecture and not only those macro-structures that, during the later years of the twentieth century, would define some of the capital's – soulless – *dormitory neighbourhoods* and an ideological architecture that is often – paradoxically – light years away from the needs of those simply wishing to live a dignified existence, at the human scale and not that of reinforced concrete.

Moreover, the *Ridolfian dimension* of making architecture never



J1



J2

↑ ↗ - I1, I2, I3, I4

Federico Gorio
Quartiere INA Casa Tiburtino, lotti A e C1 (494 vani)
Via Tiburtina, Roma, 1950-1956
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Federico Gorio

I1: Lotto C1. Edificio 4. Pianta piano primo, 6 gennaio 1951 (agg. 25 maggio 1952), 1:50, china su lucido, 70 x 50 cm
I2: Lotto A. Alloggi di testata a 6 vani. Pianta. Distribuzione planimetrica degli alloggi da 5 e da 6 vani, 15 gennaio 1951, 1:200; 1:50, china su lucido, 50 x 75,5 cm
I3: Lotto C1. Edifici 4, 5, 6, 7. Prospetti, 6 gennaio 1951 (agg. 5 giugno 1952), 1:100, china su lucido, 49,5 x 69,5 cm
I4: Lotto C1. Edifici 1, 2, 3, 4. Balaustra delle scale, 8 novembre 1952, 1:10; 1:1, china su lucido, 50,5 x 73,5 cm

↗ → - J1, J2

Mario Ridolfi (con Wolfgang Frankl)
Progetto di edifici residenziali per la "Mostra dell'Abitazione" all'E42
Roma, 1940-1941
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

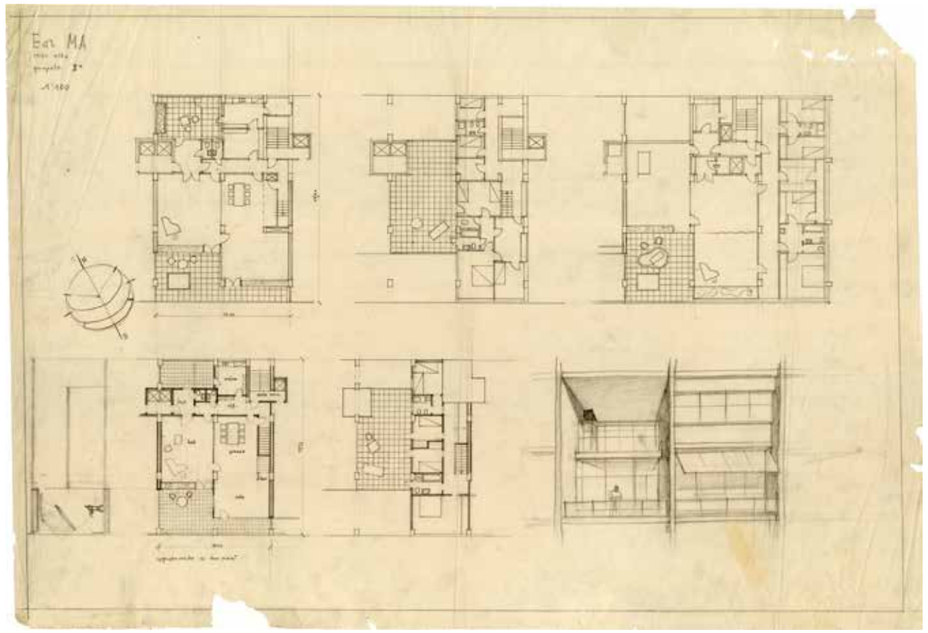
J1: Prospetto principale (variante), 1940, china su lucido, 99 x 46 cm
J2: Casa CA3: pianta piano attico, 1940, china su lucido, 78 x 45 cm



←- K

Mario Ridolfi (con Wolfgang Frankl e Domenico Malagricci)
Progetto per un motel Agip a Settebagni
Roma, 1968-1969
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

Veduta prospettica, 15 novembre 1968, matita su lucido, 97 x 88 cm



J3

↑ - J3

Mario Ridolfi (con Wolfgang Frankl e Domenico Malagricci)
Progetto di edifici residenziali per la "Mostra dell'Abitazione" all'E42
Roma, 1940-1941
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

Casa alta, proposta n. 1: piante appartamento tipo, sezione schematica, schizzo prospettico, 1:100, matita su lucido, 80 x 55 cm



L

↑ - L

Mario Ridolfi
Progetto di concorso per una palazzina signorile in un grande viale di un nuovo quartiere di Roma
Roma, 1927
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

Veduta prospettica, riproduzione fotografica, 21 x 14 cm


M1


M2


M3


M4


M5

come nel caso del *Motel Agip* (K) che si staglia come immaginaria emergenza visiva, forma quasi *borrominiana* che dimostra come un grattacielo possa essere importante quanto il dettaglio di un corrimano. Perché l'architettura è tutto per Ridolfi, è la risposta alle domande che vengono poste, dalla maniglia alla metropoli.

Così, da una torre a una *Palazzina signorile* (L), Mario Ridolfi insegna ancora oggi che la forma vive in qualsiasi dimensione, e la funzione è contenuta in qualsiasi forma si voglia progettare; cosa che può generare il domani.

Anche la lezione di Adalberto Libera e della sua *Unità d'abitazione orizzontale* al Tuscolano (M) è ancora viva: far coesistere la scala umana dell'architettura con la qualità del vivere, ricucendo la città attraverso una nuova *enclave* virtuosa, con abitazioni orizzontali che riecheggiano la poetica spagnola sull'abitare di Josep Antoni Coderch; con una emergenza visiva centrale che diventa il fulcro di uno spiazzo interno: un "grattacielo sdraiato", come lo definirà Bruno Zevi (N). La città nella città è dichiarata in modo evidente ed il quartiere Tuscolano a Roma diventa la summa di una "bimillenaria tradizione mediterranea" per la Capitale, come sostiene lo stesso Libera (O).

Dalla città al frammento urbano che la ricostruisce, dal villino alla Palazzina romana, che diventa il nucleo centrale di qualsiasi ragionamento sulla storia di Roma negli ultimi 150 anni: difatti le palazzine e i villini non sono solamente icone alla piccola scala per la borghesia romana di fine '800 e del '900, ma rappresentano un altro modo di costruire la città e una Capitale degna di questo nome. Sono cioè modalità uniche per definire

renounces the dream: from the detail to the neighbourhood, from the city to the design of fantastical icons, as in the case of the *Motel Agip* (K) that stands like some fantastical visual emergence, an almost *Borrominian* form that demonstrates how a skyscraper can be as important as the detail of a handrail. Because architecture was everything to Ridolfi; it was the answer to questions asked, from the door handle to the metropolis.

Thus, from a tower to a *noble Palazzina* (L), Mario Ridolfi continues to teach us that form lives in any dimension, and function is contained in any form we wish to design; something able to generate a new future.

Even the lesson of Adalberto Libera and his *Unità d'abitazione orizzontale* (Horizontal Dwelling Unit) in the Tuscolano (M) remains vital: establishing a coexistence between the human scale of architecture and the quality of dwelling, restitching the city by introducing a new virtuous *enclave* of horizontal apartments that echo the Spanish poetic of dwelling proposed by Josep Antoni Coderch; with a visible emergence at its centre that becomes the fulcrum of an internal plaza: a "skyscraper lying down", as Bruno Zevi (N) defined it. The city in the city is evidently declared and the Tuscolano district in Rome becomes the sum of a "bimillenary Mediterranean tradition" for the capital, as Libera himself claimed (O).

From the city to the urban fragment that reconstructs it, from the *villino* to the Roman *Palazzina*, which becomes the central nucleus of any consideration of the history of Rome over the past 150 years. In fact, the city's *palazzine* and *villine* are not only small scale icons for the Roman bourgeoisie of the late 1800s

↑ ↗ - M1, M2, M3, M4, M5
Adalberto Libera
Unità d'abitazione orizzontale al Tuscolano
Roma, 1950-1954
© Archivio privato Paolo Melis – Foto delle lastre di Oscar Savio

M1: Adalberto Libera parla con un operaio.
M2: Foto dettaglio del portale di ingresso.
M3: Veduta dell'unità d'abitazione orizzontale dall'alto.
M4: Scorcio dell'unità d'abitazione orizzontale.
M5: L'edifico a ballatoio


IL GRATTACIELO SDRAIATO

A Roma, nel quartiere Tuscolano, è sorta recentemente la prima unità di abitazione orizzontale: con le sue 200 casette ad un solo piano essa rappresenta l'antitesi delle "unità di abitazioni verticali", i mastodontici edifici capaci di ospitare sotto un unico tetto più di mille persone

di BRUNO ZEVI

→ - N
L'Espresso, n.8, 22 febbraio 1955, pag. 28
Articolo di Bruno Zevi
Courtesy Paolo Melis

Pagina della rivista

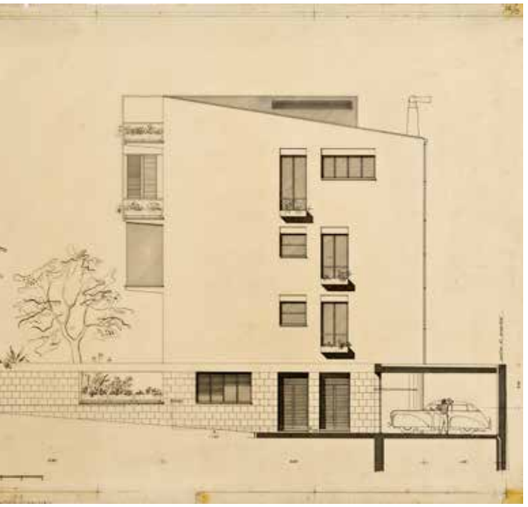

Urbanistica

Il quartiere Tuscolano a Roma

di Adalberto Libera

↑ - O
Comunità, n.31, agosto 1955, pag. 46
Articolo di Adalberto Libera
Courtesy Paolo Melis

Pagina della rivista







l'urbanità – quelle del Villino e della Palazzina romana – con cui si sono confrontati grandi maestri che hanno scritto significative pagine d'architettura in Italia.

La *Casa a Via Barnaba Oriani* di Mario De Renzi (P) riassume con eleganza, con tratto deciso e con sapienza progettuale, un concetto fondativo: la Palazzina romana è capace di disegnare una nuova città attraverso l'abitare, mettendo l'uomo al centro di qualsiasi riflessione architettonica, sviluppando intorno ad esigenze quotidiane quelle funzionalità che poi determinano la dinamica della forma.

Ma non solo questo. De Renzi mostra che c'è un passaggio importante da effettuare per guardare al futuro: studiare con cura il presente unendo le singole monadi architettoniche alla dinamica urbana: dall'astrazione del suo *Progetto di lottizzazione per tipi di case d'abitazione sulla via Imperiale* (Q), fino ai fabbricati residenziali dei primi anni '60, l'architettura costruisce sempre nuova estetica e migliora la vita delle persone, dal dettaglio di un alloggio ad un masterplan.

Un processo che a volte si sviluppa con la progettazione di nuovi quartieri, come il Villaggio Olimpico del 1960 di Vittorio Cafiero, Adalberto Libera, Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco, Luigi Moretti; dove questa cura per i dettagli e per le singole unità abitative viene esaltata e si trasforma in visione urbana. Icona ancora attuale dell'abitare contemporaneo, che permette a Marialuisa Montanari di impostare oggi le riflessioni immaginifiche che abbiamo affrontato all'inizio di questo articolo. Una sorta di perenne utopia volta al miglioramento delle condizioni abitative dell'uomo attraverso l'architettura. Come avviene nei progetti di Franco Marescotti – scrittore e architetto, attento osservatore dei processi sociali, partecipativi, culturali – che da un articolo su Casabella alla costruzione di un edificio riesce sempre a dare soluzioni concrete, con segno elegante e talvolta visionario, passando dalla cura di un singolo appartamento all'urbanità diffusa costituita da organismi edilizi che esaltano la pluralità tipologica al loro interno, con cellule abitative ricche di dettagli, con balconi che accolgono piccoli alberi. Un'attenzione alla vita che nobilita l'architettura (R).

Dunque attraverso il progetto tutto si concretizza, dalla Palazzina all'edilizia pubblica, dalla tipologia di un appartamento alla metropoli, con le strade, le piazze, le emergenze visive. *Abitare Roma capitale* sembra essere un percorso che giunge, sostanzialmente, ad un obiettivo ben preciso: il diritto alla qualità del vivere quotidiano e collettivo.

Ciò che dobbiamo fare a Roma è proprio questo: ricominciare a sognare, recuperando questo *diritto alla città*, studiando la storia e immaginando un domani radicalmente nuo-

and 1900s, but represent another way of building the city and a capital worthy of this name. In other words, they are the only way to define urbanity – of the *Villino* and Roman *Palazzina* – explored by the great masters who have written important pages in Italian architecture.

The *House in Via Barnaba Oriani* by Mario De Renzi (P) offers an elegant summary, with decisive lines and intelligent design, of a founding concept: the Roman *Palazzina* is capable of designing a new city through dwelling, placing man at the heart of any architectural consideration, developing those functions that determine the dynamic nature of form around day-to-day needs.

There is more. De Renzi shows us that there exists an important passage to be made to look toward the future: carefully studying the present and uniting the single architectural monads with the dynamics of the city: from the abstraction of his *Subdivision Project for residential typologies along the Via Imperiale* (Q), to the apartment blocks of the early 1960s, architecture constantly constructs a new aesthetic and improves people's lives, from the detail of an apartment to a master plan.

This process often develops through the design of new neighbourhoods, for example the *Villaggio Olimpico* from 1960 by Vittorio Cafiero, Adalberto Libera, Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco and Luigi Moretti; where this care for urban details and each single apartment is exalted and transformed into an urban vision. A still actual icon in contemporary dwelling, which today permits Marialuisa Montanari to structure the fantastical reflections mentioned at the beginning of this article. A sort of perennial utopia aimed at improving dwelling conditions for people through architecture. As occurs in the projects of Franco Marescotti – writer and architect, attentive observer of social, participatory and cultural processes – who, from an article in *Casabella* to the construction of a building continually manages to offer concrete solutions, with an elegant and in some case visionary sign, moving from caring for a single apartment to the widespread urbanity comprised of buildings that exalt a multiplicity of interior typologies, apartments rich with details, and with balconies welcoming small trees. An attention toward life that ennobles architecture (R).

Thus it is through design that everything becomes concrete, from the *Palazzina* to public buildings, from the typology of an apartment to the metropolis, with streets, squares, emerging visual elements. *Inhabiting Roma capitale* appears to be an approach that arrives, substantially, at a precise objective: the right to the quality of everyday and collective living.

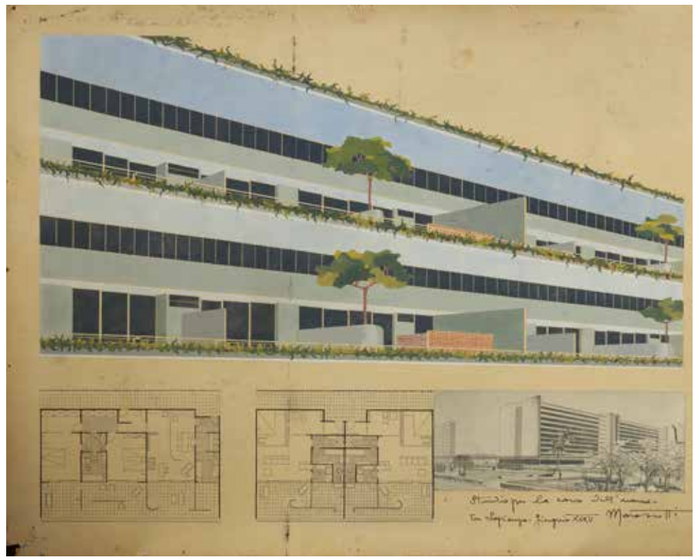
This is precisely what we must do in Rome: return to dreaming, recovering this *right to the city*, studying history and imagining a radically new tomorrow, with respect for all that preceded us, rediscovering

↑ ↗ - P1, P2
Mario De Renzi
Progetto di casa a ville sovrapposte in via Barnaba Oriani
Roma, 1947
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Mario De Renzi

Prospetto sezione a mezzogiorno su via Giovanbattista Brocchi, china su lucido, 48 x 42 cm
Prospetto a ponente su via Barnaba Oriani, china su lucido, 48 x 41 cm

↑ - Q
Mario De Renzi
Progetto di lottizzazione per tipi di case d'abitazione sulla via Imperiale
Roma, 1940
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Mario De Renzi

Veduta prospettica, riproduzione fotografica, 11,5 x 34,5 cm



R1



R2



R3

↑ - R1, R2, R3

Franco Marescotti
Studio per la casa dell'uomo
1935
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Franco Marescotti

R1: Vedute prospettiche dell'esterno e piante, giugno 1935, tempera e riproduzione fotografica montata su cartoncino, 46,5 x 59,4 cm
R2: Vedute prospettiche, giugno 1935, tempera e riproduzione fotografica montata su cartoncino, 46,8 x 59,5 cm
R3: Veduta prospettica dell'esterno, 30 luglio 1935, tempera su cartoncino, 59,5 x 46,6 cm

vo, con rispetto per ciò che viene prima di noi, riscoprendo quel tanto di utopia che ci permetterà di continuare ad essere sempre liberi. Solamente così potremo ricostruire il nostro presente e abitare la Capitale di un futuro non così remoto.

* Si ringrazia Francesco Cellini per la gentile concessione alla pubblicazione delle immagini dell'Accademia Nazionale di San Luca – Fondi degli Architetti del XX secolo.

Si ringrazia Paolo Melis per la gentile concessione alla pubblicazione delle lastre originali di Oscar Savio, con le foto dell'Unità d'abitazione al Tuscolano di Adalberto Libera – Archivio privato Paolo Melis.

Si ringrazia Marialuisa Montanari per la gentile concessione alla pubblicazione delle immagini originali dalla serie *Architetture impossibili*.

that quid of utopia that will permit us to continue to remain free. Solely in this way can we rebuild our present and inhabit the capital in a not so distant future.

* Thanks to Francesco Cellini for permission to publish images from the Accademia Nazionale di San Luca – Fondi degli Architetti del XX secolo.

Thanks to Paolo Melis for permission to publish the original negatives of Oscar Savio's photographs of the *Unità d'abitazione* in the Tuscolano district designed by Adalberto Libera – Paolo Melis private archive.

Thanks to Marialuisa Montanari for permission to publish original images from her *Architetture impossibili* series.

Marco Maria Sambo
Architetto, Direttore editoriale AR MAGAZINE,
Direttore editoriale Architetti Roma edizioni
Consigliere Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Architect, Editorial Director AR Magazine and Architetti Roma edizioni
Councillor with the Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Intervista di / Interview by AR MAGAZINE

DOMENICO DE MASI

Roma, indagine sul futuro

AR MAGAZINE - Roma è una metropoli, è la Capitale della Repubblica italiana ed è, forse, una *città mondo*. Questo emerge nel suo libro intitolato "Roma 2030", edito da Einaudi nel 2019. Che relazione hanno queste tre conformazioni della Città Eterna?

Domenico De Masi - A dire la verità Roma non è ancora una *città mondo*. Le città con più di un milione di abitanti saranno, nel 2030, circa 600. Di queste città, solamente trenta o quaranta saranno quelle che noi chiameremo *città mondo*.

Per *città mondo* si intende una città che ha un raggio d'azione che non è nazionale, non è neppure continentale, ma è planetario. Questo non dipende dal numero degli abitanti, ma da una serie di fattori che non sono quantitativi. Per esempio Las Vegas è una *città mondo*, a modo suo. La Città del Vaticano, seppur piccolissima, è una *città mondo*.

La domanda quindi è: Roma sarà tra queste trenta o quaranta *città mondo*, se prescindiamo dal Vaticano che ovviamente contribuisce notevolmente alla fama della città? Questo è uno dei problemi del mio libro, quello di riuscire a capire quali siano stati gli elementi che Roma ha avuto nel passato, che ne hanno fatto una città come nell'Impero Romano, una città trionfante su tutto il mondo allora conosciuto e poi città al centro della cristianità. Quindi l'interrogativo è se Roma, nei prossimi decenni, si saprà piazzare come *città mondo* oppure avrà un raggio d'azione puramente italiano o al massimo europeo. Dobbiamo cercare di capire se per fare una *città mondo* basta una storia, seppure luminosissima, o se occorre anche dell'altro.

AR M - Indagine sul futuro: qual è il destino di Roma nei prossimi dieci anni?

D D M - Nei prossimi dieci anni avremo delle tappe. Anche nella storia è stato così: la parte luminosa della prima Roma, in parte repubblicana e in parte imperiale; poi c'è stata una Roma cristiana; poi una Roma sabauda, fino all'attuale Roma repubblicana. Quindi Roma ha già avuto diverse tappe significative. Ma la grande trasformazione cui sono oggi soggette le città – e le società nel loro complesso – è quella che comporta il passaggio da industriale a post-industriale. Quindi, dopo migliaia di anni centrati sull'economia agricola e sull'economia artigianale, alla fine del 1700 siamo entrati in un'epoca nuova che abbiamo chiamato industriale, centrata sulla produzione di materiali, arrivando alla produzione di automobili, frigoriferi e così via. Poi è cominciata la Seconda Guerra Mondiale, è rimasta importante la produzione agricola ma è stata poi demandata soprattutto ai trattori automatici e ai concimi chimici. Ed è rimasta importante anche la produzione industriale, ma anche in questo caso l'abbiamo alla fine in gran parte delegata alle macchine elettromeccaniche e alle macchine digitali, ai robot. E qual è il tipo di produzione centrale nella società in cui attualmente viviamo? È centrale la produzione di beni immateriali. I beni immateriali sono: i servizi, le informazioni, i simboli, i valori e l'estetica. Ora dobbiamo sottolineare che, quando è passato il treno industriale, si trattava di un treno sostanzialmente estraneo alla tradizione romana, che è una tradizione soprattutto burocratica, prima imperiale e militare, poi burocratica e religiosa. Per cui l'industria appariva, allora, come abbastanza strana in relazione al nostro grado di industrializzazione. Tanto è vero che sia il Papa che i Savoia furono assolutamente contrari all'industrializzazione di Roma. Sia per il Papa, sia per Quintino Sella, l'idea di ammassare a Roma una gran quantità di operai – allora l'operario era sinonimo di rivolta, di rivoluzione, di socialismo – rappresentava un fatto pericoloso. Quintino Sella diceva che non sarebbe stato prudente mettere masse operaie accanto ai palazzi del Governo. Allo stesso modo, il Papa aveva optato per una economia artigianale e agricola, non per una economia industriale. Per cui il treno dell'industrializzazione passava, a quel tempo, senza che lo si afferrasse al volo, anzi con l'intenzione diretta di non fruirne. Tutt'altra cosa è l'avvento post-industriale che, come dicevo, è l'avvento di un tipo di società il cui centro si basa sulla produzione delle informazioni, di simboli e di valori.

Roma è, per la sua storia e per il fatto di essere Capitale, produttrice per eccellenza di informazioni, di simboli, di valori e anche di estetica. Quindi, mentre il treno dell'industrializzazione è passato nella non curanza, anzi nella repulsione di Roma, al contrario il treno post-industriale sembra fatto apposta per Roma, è un'occasione straordinaria per la nostra città.

Si pensi a Torino e Milano. Queste due città, quando è arrivata l'ondata post-industriale dopo la Seconda Guerra Mondiale, erano tutte abbarbicate all'industria manifatturiera. Torino era totalmente asservita alla FIAT. Milano era totalmente asservita all'Alfa Romeo, alla Pirelli e così via. Torino e Milano hanno dovuto fare un grande sforzo per ridurre man mano il ruolo dell'industria manifatturiera e appropriarsi di qualcosa di post-industriale. Torino ha fatto sforzi enormi per dare rilevanza ai suoi musei e al Salone del Libro. Milano a sua volta ha messo in sordina l'importanza della Pirelli, della Falck, dando invece molta importanza alla Fiera del Libro, al Salone del Mobile, alle settimane della moda, al design. E mentre queste città hanno dovuto fare uno sforzo enorme per convertirsi da una produzione industriale a una produzione terziaria, Roma aveva già una produzione terziaria, quindi era ed è pronta al post-industriale. Se Roma se ne accorgesse, se ne aves-

AR Magazine - Rome is a metropolis, the capital of the Italian Republic and, perhaps, a city world. This is what emerges in your book Roma 2030, published by Einaudi in 2019. What is the relationship between these three conformations of the Eternal City?

Domenico De Masi – To be truthful, Rome is not yet a *city world*. By 2030, there will be approximately 600 cities home to one million people. Of these cities, only thirty or forty will become what I call *city worlds*.

The term *city world* refers to a city whose range of action is not national, nor even continental, but planetary. This does not depend on the number of inhabitants, but on a series of factors that are not quantitative. For example, Las Vegas is a *city world*, in its own way. Vatican City, despite its tiny size, is a *city world*.

Thus the question is: will Rome be one of these thirty or forty *city worlds*, leaving aside the Vatican, which obviously makes such a notable contribution to the city's fame? This is one of the problems with my book: managing to understand what elements Rome possessed in the past, that made it the city it was under the Roman Empire, a city that triumphed over the known world and later became the seat of Christianity. So the question is whether Rome, in the coming decades, will find a place among the *city worlds*, or whether it will have a purely Italian, or at most, European range of action. We must seek to understand if a history, even such a luminous one, is enough to make a *city world*, or whether there is a need for something else.

AR M – Investigation of the future: what is Rome's destiny in the next ten years?

D D M – In the next ten years we will see a series of steps. Things were like this in history: the most luminous part of the first Rome, in part Republican and in part Imperial; this was followed by Christian Rome; this was followed by Savoyard Rome, which lasted until today's Republican Rome. So Rome has already experienced a number of important steps. However, the great transformation occurring in cities – and societies in general – is the passage from an industrial to a post-industrial condition. After thousands of years focused on an agricultural and artisanal economy, at the end of the 1700s we entered into a new era we termed industrial and centred on the production of materials, arriving at the production of automobiles, refrigerators and so on. Then came the Second World War. Agricultural production remained important, but it was delegated above all to automated tractors and chemical fertilizers. Industrial production also remained important, but once again we ended up delegating most of it to electromechanical and digital machines, to robots. And what is the central type of production in the society we currently live in? What is central today is the production of immaterial goods: services, information, symbols, values and aesthetics. Now I must point out that when the industrial train passed it remained largely extraneous to the Roman tradition, which is above all bureaucratic, initially imperial and military, and later bureaucratic and religious. So at the time industry appeared as something foreign to our degree of industrialisation. To the point that both the Pope and the House of Savoy were absolutely contrary to the industrialisation of Rome. For the Pope as for Quintino Sella, the idea of filling Rome with a great mass of workers – at the time worker was synonymous with revolt, revolution, socialism – represented a danger. Quintino Sella claimed it would be imprudent to place masses of workers alongside the palaces of Government. Similarly, the Pope opted for an artisanal and agricultural, rather than an industrial economy. So the train of industrialisation passed, at the time, without anyone hopping on board, or better yet, with the direct intention of avoiding it all together. The advent of the post-industrial age is something else entirely. As I mentioned, it is the advent of a type of society centred on the production of information, symbols and values.

Rome – for its history and role as the capital – is a producer *par excellence* of information, of symbols, of values and also of aesthetics. So, as the train of industrialisation passed and was ignored, or better yet, repelled by Rome, on the contrary the post-industrial train appears tailor made for Rome; it is an extraordinary opportunity for our city.

We can think of Turin and Milan. When the post-industrial train arrived after the Second World War, these two cities were clinging to industrial manufacturing. Turin was totally subservient to the FIAT company. Milan was totally subservient to Alfa Romeo, Pirelli, and so on. Turin and Milan were forced to make a great effort to gradually reduce the role of industrial manufacturing and appropriate something post-industrial. Turin made an enormous effort to elevate the importance of its museums and its *Salone del Libro* book fair. For its part, Milan tended to underplay the importance of Pirelli, the Falck company and so on, and give more importance to its *Fiera del Libro*, its *Salone del Mobile* furniture fair, its fashion weeks, to design. While these two cities were forced to make

se la consapevolezza, se avesse una leadership capace di fare quello che hanno fatto a Torino e Milano i creatori di Eataly, del Salone del Mobile, della Triennale, se avesse persone in grado di fare tutto ciò, sarebbe in perfetta linea con la sua naturale vocazione e con la sua storia.

Non è grave se, a Roma, sono state sottratte le fabbriche. È invece gravissimo che Roma si sia fatta sottrarre il primato della moda e del design. Ora Roma conferma il suo primato nel cinema, ma il cinema in questo momento non è fondamentale come lo è la televisione. Roma rischia dunque di farsi superare proprio sul terreno in cui era ed è vocata. Allo stato attuale, la possibilità della Capitale è enorme, però la potenzialità post-industriale consiste in una caratteristica: come dice Alain Touraine, la società post-industriale è una società programmata; si tratta cioè della prima società in cui non si programma solo il futuro di un'azienda o di una famiglia, ma si deve progettare il futuro dell'intero sistema. Se Roma non progetta il suo futuro, sarà costretta a subire un futuro progettato da altri e in funzione di altri.

Se ad esempio Roma non progetta il suo futuro e Milano progetta il futuro, prima o poi Roma si troverà totalmente succube del futuro milanese. Cosa sarà Roma dipende quindi da quali saranno i fattori capaci di programmare il futuro post-industriale della Capitale. A questo punto, se facciamo un'analisi, alcuni soggetti ci sono. Ad esempio Roma – a differenza di Milano e Torino – ha 41 università, perché alle università laiche bisogna aggiungere le università religiose, come ad esempio la Pontificia Università Gregoriana o la Pontificia Università San Tommaso d'Aquino Angelicum. C'è quindi, in questa città, una massa di pensiero e di materia grigia che non penso vi sia altrove, in nessun'altra parte del mondo. Si tratta solo di capire se questa materia grigia è protesa al futuro oppure è ferma nella contemplazione del passato.

AR M - Ma la gloriosa storia di Roma rappresenta solamente un fardello – che genera immobilismo e nostalgia – oppure è possibile guardare al passato per prendere la rincorsa, per recuperare energie propulsive e per prefigurare la Roma del domani? Magari partendo proprio dalla cultura, dalle università, da una nuova prefigurazione estetica per la nostra Capitale...

D D M - Un vero progresso è quello nel quale convergono, in una *sintesi hegeliana,* il passato ed il futuro. Se non si è consapevoli del passato si ha un futuro che è costruito sulla sabbia. Come Las Vegas. Se invece si crea un futuro radicato soltanto al passato, si crea una *città museo*. Quindi una città in cui non c'è costruzione ulteriore, una città bloccata al suo passato, senza ulteriori strati storici. Sotto questo aspetto la Capitale parte da una situazione migliore rispetto a quella da cui partono Dubai o Brasilia, ad esempio, perché Roma rappresenta il passato ed il futuro si può sempre costruire. Mentre chi non ha il passato non se lo può certo inventare.

AR M - Ma questa *sintesi hegeliana,* tra passato e futuro, non sussiste a Roma?

D D M - La *sintesi hegeliana* purtroppo non sussiste, perché la classe dirigente romana non è in questo momento una classe dirigente post-industriale, e non è neanche industriale, questo è il problema.

enormous efforts to convert themselves from industrial to tertiary production, Rome was already a tertiary city, so it was ready for the post-industrial era. If Rome had noticed, if it had the awareness, if it had a leadership capable of doing what was done in Turin and Milan by the creators of Eataly, the creators of the Salone del Mobile, the creators of the Triennale and so on, if it had people able to do all of this, it would be perfectly in line with its natural vocation and with its history.

It is not serious that Rome was saved from the arrival of factories. It is instead serious that Rome was kept from becoming a leader in fashion and design. Rome is now confirming its leading role in cinema, but cinema is now less important than television. Thus Rome risks being surpassed precisely in the field to which it was dedicated. As things stand, the capital has enormous possibilities, however the potential of the post-industrial era lies in one characteristic: as Alain Touraine stated, post-industrial society is a programmed society; this makes it the first society in which we programme not only the future of a company or a family, but in which we must plan the future of an entire system. If Rome fails to plan its future, it will be forced to suffer a future designed by others and for others.

If, for example, Rome fails to plan its future and Milan plans its future, sooner or later Rome will be totally enslaved to the future of Milan. What Rome will be depends therefore on factors capable of programming the post-industrial future of the capital. At this point, if we make an analysis, some subjects are already present. For example, Rome – unlike Milan and Turin – has 41 universities: the laic universities must be considered together with religious ones, for example, the Pontificia Università Gregoriana or the Pontificia Università San Tommaso d'Aquino Angelicum. The city is therefore home to a mass of ideas and grey matter which I don't believe can be found elsewhere, in any other part of the world. We merely need to understand if this grey matter looks toward the future or whether it is frozen in the contemplation of the past.

AR M – Is Rome's glorious history simply a burden – which generates immobilism and nostalgia – or is it possible to look at the past to set off again, to recover propulsive energies and prefigure the Rome of tomorrow? Perhaps setting out from culture, from universities, from a new aesthetic prefiguration of our capital...

D D M – True progress means the convergence, in a *Hegelian synthesis*, of past and future. If we are unaware of the past, our future is built on shifting sands. Like Las Vegas. If instead we create a future rooted only in the past, we create a *city museum*. A city in which there is no more building, a city frozen in its past, without any additional historical layers. In this respect, the capital sets out from a better situation than Dubai or Brasilia, for example. This is because Rome represents the past and the future can always be constructed. While cities without a past can certainly not invent one.

AR M – Does this Hegelian synthesis, between past and future, not exist in Rome?

È una classe dirigente che vive di burocrazia e non di dinamismo industriale. Quando si è poco dinamici, la storia prende il sopravvento e diventa un blocco. Un altro problema è che la storia, a Roma, non è proprio conosciuta: non si può certo dire che gli industriali romani siano bloccati da un eccesso di conoscenza storica, perché se conoscessero la storia di Roma curerebbero la città e le sue vestigia. Invece ignorano il passato, pur essendone vittime.

AR M - Ragionando sul passato e sull'architettura del '900, dall'Accademia della Scherma di Luigi Moretti al Palazzetto dello Sport di Pier Luigi Nervi, solo per fare due esempi: straordinarie opere di architettura rischiano letteralmente di crollare, a Roma, per una mancanza di attenzione al restauro del moderno. Quale consiglio possiamo dare a chi governerà la Capitale nei prossimi 10-15 anni, per non rischiare di perdere capolavori architettonici del '900, per non parlare dello straordinario patrimonio archeologico di Roma, da valorizzare e preservare?

D D M - Le responsabilità sono come i cerchi concentrici dell'acqua. È chiaro che, se deperiscono gli ospedali, la prima colpa è dei medici, poi dei politici e così via. Se deperisce il patrimonio architettonico, tanto più quello moderno e non solamente quello antico, la prima colpa è degli architetti, non c'è niente da fare. Sono gli architetti le prime vestali, che hanno studiato di più tutto ciò e che ne riconoscono il valore. Ad esempio, faccio io una domanda: quanti sono gli architetti a Roma?

AR M - Gli iscritti all'Ordine Architetti Roma sono quasi 19.000...

D D M - È un numero bellissimo, perché è lo stesso numero degli abitanti di Firenze durante il Rinascimento, quando Firenze aveva, appunto, proprio 19.000 abitanti. E questi abitanti hanno creato il Rinascimento. Voglio sottolineare che in questi 19.000 abitanti ci sono anche i neonati, gli anziani, gli handicappati. Se escludiamo quindi una percentuale, rimangono circa 10.000 abitanti e queste 10.000 persone hanno creato l'architettura dell'uomo.

Quindi, 19.000 architetti romani devono essere in grado di mantenere l'architettura del moderno. Se a questi aggiungiamo migliaia di studenti delle facoltà di architettura romane arriviamo a un numero importante. Se queste decine di migliaia di persone si trasformassero nelle vestali del patrimonio architettonico di Roma, la Capitale potrebbe essere molto sviluppata.

AR M - Abitare Roma Capitale vuol dire abitare in una metropoli che si confronta costantemente con uno Stato al suo interno, il Vaticano; dunque con una dimensione sacra del fare architettura e del fare città. Le chiese di Roma, numerosissime, disegnano una dimensione spirituale che determina la sostanza eterna di questa città e contribuiscono a trasformare Roma in *Caput Mundi.* Cosa pensa di questa dimensione sacra, che può anche contribuire a rilanciare Roma nel mondo?

D D M - Io sono laico, non credente. Però mi rendo conto dell'importanza cruciale della religione, proprio per il fatto che siamo nella Capitale di una religione e non solo nella Capitale dello Stato italiano. Roma da questo punto di vista è il più importante polo religioso al

D D M – Unfortunately this *Hegelian synthesis* does not exist, because the Roman ruling class is not currently a post-industrial, nor even industrial, ruling class. This is the problem. It is a ruling class that lives by bureaucracy and not by industrial dynamism. When we lack dynamism, history takes the upper hand and becomes an obstacle. Another problem is that history, in Rome, is not properly understood: we can certainly not claim that Roman industrialists were hindered by an excess understanding of history. Had they understood the history of Rome, they would have cared for the city and its vestiges. Instead, they ignore its past, despite being victims of it.

AR M – Let's consider history and the architecture of the twentieth century, from the Accademia della Scherma (Fencing Hall) by Luigi Moretti to the Palazzetto dello Sport by Pier Luigi Nervi, to mention only two examples: extraordinary works of architecture that literally risk collapsing due to a lack of any attention toward the restoration of modern constructions. What advice can we give to those who will govern the capital in next 10-15 years to avoid the risk of losing the architectural masterpieces of the twentieth century, not to mention Rome's extraordinary archaeological heritage, which must be promoted and preserved?

D D M – Responsibilities are like concentric rings in a pond. It is clear that if hospitals are falling apart, the first blame is laid at the feet of doctors, and then politicians and so on. If architectural heritage decays, be it modern or ancient, the first blame falls on architects, this is obvious. Architects are the first vestals, those who have studied this subject and recognise its value more than others. For example, I have one question: how many architects are there in Rome?

AR M – There are almost 19,000 architects registered with the Order of Rome...

D D M – This is a beautiful number, because it is the same number as the inhabitants of Florence during the Renaissance, when the city was home to precisely 19,000 people. And these inhabitants created the Renaissance. I point out that this total of 19,000 inhabitants included new-born children, the elderly, the disabled. So if we exclude a percentage, we are left with some 10,000 inhabitants, and these 10,000 people created the architecture of mankind.

So, 19,000 Roman architects should be able to maintain architecture from the modern era. If to this we add the thousands of students from the city's architecture schools, we arrive at a very important number. If these tens of thousands of people were transformed into the vestals of Rome's architectural heritage, the capital could be highly developed.

AR M – Living in Rome Capital of Italy means living in a metropolis that constantly deals with another State inside its boundaries: the Vatican. This introduces a sacred dimension of making architecture and making the city. The numerous churches of Rome define a spiritual

mondo perché la religione cattolica, con tutti i suoi fedeli, è la religione più numerosa che esiste al mondo. Avere quindi la Capitale di questa religione, il punto di riferimento ed anche il corpo – perché il Papa è a Roma – è una sfida e una fortuna. Sì, una vera fortuna, perché tiene sempre viva nel mondo l'importanza di questa città. Probabilmente se non ci fosse stato il Papato, Roma sarebbe oggi come Atene, non credo che sarebbe molto di più. La presenza del Papato ha comportato gran parte delle costruzioni rinascimentali e delle costruzioni barocche. L'Architettura di Roma è stata fatta dai credenti e non dai laici.

Fatta dunque salva l'architettura del '900, direi che il 70-80% dell'architettura a Roma, dal Rinascimento in poi, è costituita dall'architettura religiosa. Quindi non si può prescindere da questo immenso patrimonio. D'altra parte tutto ciò è incombente su tutto il resto. E se ci pensiamo, tutti gli architetti veramente importanti, negli ultimi cento anni hanno progettato anche chiese, come Fuksas, Passarelli, Meyer e così via. In questi casi nasce il problema della progettazione di chiese da parte dei laici. Ho discusso a lungo di questo con Oscar Niemeyer, al quale sono stato molto legato grazie ad un'amicizia durata più di trent'anni. Niemeyer ha costruito la più bella chiesa del Brasile – quella di Brasilia – ed ha costruito tante altre chiese. Mi ha regalato il disegno di una chiesa che è stata poi realizzata vicino a Belo Horizonte. Una volta gli ho fatto la domanda: come può un non credente progettare una chiesa? Lui mi ha risposto che il problema è quello di porsi più possibile nello stato d'animo del fedele che deve entrare in chiesa o che la deve guardare dall'esterno. Il progetto deve essere quindi in sintonia con il sentimento di un credente. E questo capita sempre a un architetto: se deve fare la casa ad un medico, deve mettersi nei panni del medico; se deve fare uno stadio per il calcio, deve mettersi nei panni del giocatore e nei panni dei tifosi. Si tratta di un perenne immedesimarsi nei sentimenti dell'utente finale e costruire delle forme che siano il più possibile la rappresentazione plastica di quei sentimenti.

Credo poi che una presenza così dirompente dell'architettura religiosa a Roma rappresenti, per gli architetti, anche una grande sfida. Purtroppo non lo è stato per i governi laici che a volte non hanno accettato questa sfida o non sono riusciti a costruire architetture laiche altrettanto grandiose. Fino ad un certo punto della storia è stato molto difficile gareggiare con la Chiesa.

Ma negli ultimissimi anni la gara è stata paradossalmente vinta proprio dai laici, e non perché abbiano costruito cose più belle, ma per il fatto che la Chiesa ha costruito cose più brutte. Negli ultimi decenni la Chiesa si è lanciata in costruzioni veramente squallide, tranne pochi esempi. Per cui possiamo anche dire che in questi tempi la gara è alla pari, tra architettura laica e architettura religiosa, ma è una sfida al ribasso...

AR M - L'architettura è spazio. Vivere lo spazio vuol dire vivere l'architettura. Viaggiare rappresenta, per qualsiasi architetto, un importante momento di crescita, di formazione, di continuo confronto con lo spazio – tridimensionale, vivo – della metropoli e dell'architettura. Ma in questo 2020, funestato dall'emergenza Coronavirus, ha ancora senso parlare di turismo per il prossimo futuro e di "Età dell'erranza", per citare un altro suo libro edito da Marsilio nel 2018?

dimension that determines the eternal substance of this city and contributes to transforming Rome into caput mundi. What do you think of this sacred dimension, which can also contribute to relaunching Rome on the world stage?

D D M – I am a laic, a non-believer. However, I am aware of the crucial importance of religion, precisely because we are in the capital of a religion, and not only the capital of Italy. From this point of view, Rome is the most important religious centre in the world, because the Catholic religion, with all of its faithful, is the world's most numerous religion. Having the capital of this religion, the point of reference and also the body – because the Pope is in Rome – is a challenge and a good fortune. Yes, it a true fortune, because it keeps the city's global importance alive. It is probable that without the Papacy, Rome would be like Athens; I don't believe it would be much more. The presence of the Papacy was responsible for most of the construction during the Renaissance and Baroque periods. The architecture of Rome was created by believers and not by laics. Therefore, with the exception of the architecture of the twentieth century, I would say that 70-80% of architecture in Rome, from the Renaissance onward, consists of religious architecture. It is impossible to ignore this immense legacy. On the other hand it looms over everything else. If we think carefully, all of the truly important architects of the past one hundred years have also designed churches: Fuksas designed churches, Passarelli designed churches, as well as Meier and so on. This raises the question of the problem of churches designed by laics. I spoke at great lengths about this with Oscar Niemeyer, with whom I maintained a great friendship that lasted for more than thirty years. Niemeyer built the most beautiful church in Brazil – in Brasilia – as well as many other churches. He also gifted me the drawing of a church that was later built at Belo Horizonte. I once asked him: how can a non-believer design a church? He answered that the problem is to place oneself as much as possible in the state of the faithful who enter the church or observe it from the exterior. The design must therefore be in harmony with the sentiment of a believer. This always happens to an architect. When an architect designs a home for a physician, he must imagine himself in the shoes of a physician; when asked to design a football stadium, he must imagine himself in the shoes of a football player or fan. It is an endless process of empathising with the feelings of the final user and construction of forms that are, as much as possible, the plastic representation of these sentiments.

I believe that such a disruptive presence of religious architecture in Rome is a great challenge for architects. Unfortunately this was not the case for laic governments, which often failed to accept this challenge, or did not manage to build equally grandiose laic architecture. Up until a certain moment in time, it was very difficult to compete with the Church.

However, in very recent years this competition has paradoxically been won by laics; not because laics built more beautiful buildings, but because the Church built very ugly ones. In recent decades the Church has realised a number of truly squalid constructions, with a few exceptions. Hence we can say that during this time the competition is a tie between laic architecture and religious architecture, but it is a competition that goes to the lowest bidder ...

D D M - Io penso che, per chi si interessa di turismo, questo sia il momento magico – se così possiamo chiamarlo – per acquistare strutture turistiche. Io non ho soldi, ma se potessi acquisterei subito strutture in costiera amalfitana, a Capri, eccetera. Perché è un momento in cui potrei acquistarli a un prezzo bassissimo. Ed è sicuro che tra un paio d'anni saremo esattamente come prima e riprenderà il flusso turistico, perché dipende da alcuni fattori ben precisi: dalla lunghezza della vita, che aumenta sempre; dalla quantità degli esseri umani, che aumentano sempre; dalla scolarizzazione degli esseri umani, che aumenta; e dipende anche da un quarto elemento che è rappresentato dall'innovazione dei mezzi di trasporto, cosa che determina una maggiore facilità di viaggiare. Se vogliamo poi aggiungere qualche specifica al ragionamento, nel 2030 il numero degli abitanti della Terra raggiungerà più di otto miliardi e mezzo; la lunghezza media di vita – che in Italia è adesso di circa 80 anni – arriverà a circa 82, 83 anni; gli scolarizzati saranno sempre di più; i mezzi di trasporto saranno sempre più veloci e sempre meno costosi. Questo significa che non solo aumenterà il turismo con una percentuale dal 2 al 4% all'anno – e neppure l'informatica è aumentata in modo così veloce – ma anche che, siccome aumenterà la scolarizzazione nel mondo, aumenteranno anche quelli che vorranno venire in Italia, perché in Italia si viene soprattutto da scolarizzati oppure per motivi religiosi. Roma ha 26 milioni di turisti, di cui almeno 10 milioni per motivazioni religiose.

Io quindi, in questo momento, se avessi denaro cercherei subito di acquistare strutture per il tipo di turismo che ho in mente e che abbiamo cercato di proporre a Ravello con grande successo: il turismo di lusso. È inutile giraci intorno: servono anche i miliardari.

Quando ho cominciato a fare l'Assessore a Ravello, la stanza più lussuosa d'albergo costava 400.000 lire e costava la metà rispetto a Capri. L'anno scorso ho dovuto prenotare una suite per due amici brasiliani molto ricchi, per tre giorni a Capri e tre giorni a Ravello. A Capri la suite costava 1.500 euro a notte, a Ravello 5.000 euro a notte. Questa è la prova che a Ravello è stato fatto il lavoro giusto. Si è cioè puntato sul turismo colto e ricco...

AR M - Anche grazie alle battaglie che avete fatto per l'Auditorium di Oscar Niemeyer a Ravello, ad esempio.

D D M - Sì, certo. A Ravello ho anche trovato un festival di una settimana e l'ho portato a tre mesi, chiamando le maggiori orchestre del mondo. Oggi un turista, la sera, ha molte più cose da fare a Ravello che non a Capri o Cortina. Quest'anno ad esempio: Riccardo Muti con la sua orchestra, o Cecilia Bartoli, o l'orchestra di San Pietroburgo, il meglio del mondo lo si trova la sera a Ravello. Mentre la sera a Capri o a Positano non c'è niente da fare. L'unica cosa è venire a Ravello, da Capri o Positano, per sentire un concerto. Qualche anno fa abbiamo dovuto addirittura raddoppiare, per alcune sere, i concerti di Barenboim, perché c'erano tutte le barche che venivano da Capri e c'era dunque una grande massa di persone facoltose che potevano pagare oltre 100 euro a biglietto. Quindi abbiamo deciso di rifare i concerti. Ma questo, se ci pensiamo, è quello che dovrebbe fare tutta l'Italia, perché tutta l'Italia somiglia a Ravello. E tutto ciò rappresenta anche il vero problema

AR M – Architecture is space. Experiencing space means experiencing architecture. For any architect, travel represents an important moment of growth, of education, of continuous confrontation with the space – three-dimensional, alive - of metropolises and architecture. Yet during 2020, marred by the Covid-19 emergency, does it still make sense to speak about tourism in the near future and the *Età dell'erranza* (Age of Wandering), to cite another of your books, published by Marsilio in 2018?

D D M – I believe that, for those involved with tourism, this is a magic moment – if we can call it that – for purchasing tourist structures. I have no money, but if I did I would immediately buy properties along the Amalfi Coast, in Capri, etc. Because this is a time when I could buy them for a song. There is no doubt that in a few years things will be exactly as before and tourism will return. This is because tourism depends on a number of very precise factors: life expectancy, which continues to increase; the number of human beings, which is constantly growing; schooling, which is also increasing; it also depends on a fourth element represented by innovation in the field of transportation, which determines greater ease of travel. I add a few specific considerations: in 2030 the global population will be more than 8.5 billion people; life expectancy – already 80 years in Italy – will reach 82, 83 years; the number of educated people will be higher; transportation will be faster and cheaper. This means that not only will tourism rise by 2 to 4% per annum – information technologies didn't grow that fast – but also, as education will increase around the globe, a growing number of people will want to visit Italy. This is because people visit Italy above all for educational or religious reasons. Rome receives 26 million tourists, of which at least 10 million visit for religious reasons.

So, if I had the money, I would immediately try to purchase tourist structures, for the type of tourism I have in mind and which we proposed in Ravello with great success: luxury tourism. There is no point in beating around the bush: we also need millionaires.

When I started as Councillor in Ravello, the most luxurious hotel room cost 400,000 Italian Lira a night, and it was less expensive than Capri. Last year I was asked to book a suite for two very wealthy Brazilian friends, for three days in Capri and three days in Ravello. In Capri the suite cost 1,500 euros a night, and in Ravello €5,000. This is proof that the work done in Ravello was correct. A focus on tourism for the cultured and wealthy...

AR M – This is also thanks to the battle your carried out for the Auditorium by Oscar Niemeyer in Ravello, for example.

D D M – Yes, certainly. In Ravello I inherited a one-week festival that I extended over three months, inviting the world's best orchestras. Today a tourist finds much more to do at night in Ravello than in Ca-

di Roma, perché la Capitale ha soprattutto un turismo religioso che è sostanzialmente un turismo povero. Questo è un fattore problematico perché tecnicamente i *turismi* si escludono tra di loro, e sono almeno tre: il turismo povero e di massa; il turismo ricco; il turismo familiare. Questi tre turismi si escludono a vicenda. Dove c'è il turismo di massa, come ad esempio a Rimini, non vanno le famiglie o i ricchi che invece vogliono il silenzio, l'ordine. Dunque i turismi sono difficilmente conciliabili. Siccome a Roma uno dei tre turismi è preminente, quello religioso che è un turismo povero, questo contrasta in qualche modo con il turismo ricco. Mentre Parigi ha potuto sviluppare soprattutto il turismo culturale ricco, perché non aveva il Vaticano, a Roma la presenza del Vaticano vuol dire attrarre un turismo povero che scaccia il turismo ricco.

AR M - Questo però impone la necessità di avere nuove visioni per Roma, strutturali, estetiche, sostanziali; e fare anche battaglie per rilanciarla nel mondo.

D D M - Ma non c'è dubbio. Lei ha messo il dito nella piaga. Ho detto che bisogna fare in modo che Roma entro il 2030 sia tra le 40 *città mondo*. E per essere tra queste *città mondo* c'è bisogno di un'idea, di una visione. Bisogna quindi progettare una città adeguata a quell'idea. Nessuno ha un'idea di cosa deve essere la città di Roma.

AR M - A Roma manca anche uno spirito di condivisione delle idee?

D D M - Ma non c'è proprio niente da condividere. Mentre in questo momento i torinesi e i milanesi hanno in mente cosa vogliono essere, i romani no. Milano vuole essere una Capitale europea del consumo di lusso e questo consumo va dal Salone del Mobile alla settimana della moda, arriva persino alla Ferragni. Quindi Milano sa bene cosa vuole essere e intorno a questo progetto deve attrarre il consenso degli strati sociali, deve educarli ad accettare il progetto. Ma a Roma non c'è nessuno che abbia un progetto, tranne il Papa che ha un suo progetto di Roma religiosa. Nessun altro ha una visione di Roma ed io temo che si andrà verso le elezioni per il Sindaco di Roma con persone senza un vero progetto per la Capitale.

Ma credo che i cittadini, gli enti come il vostro e le università, dovrebbero proporre un'idea di Roma e chiedere a chi viene eletto di realizzarla. Anzi, bisognerebbe chiedere a chi vuole i voti di appoggiare questa idea di Roma. Perché il vero problema della Roma attuale è la mancanza di idee di cosa vuole essere. Mentre il Vaticano sa benissimo cosa vuole essere tra dieci, cento, duemila anni, i laici non sanno cosa deve essere Roma; non sanno se deve essere una città industriale o una città produttrice di media.

AR M - Quali sono i tag, le parole chiave del nostro tempo? E quali sono le parole chiave per rilanciare Roma come Capitale cosmopolita?

D D M - Prima di tutto, come ho appena detto, la prima parola è: *progettazione del futuro*. Poi ci sono altre parole determinanti: *informazioni, servizi, simboli, valori* ed *estetica*.

Un altro aspetto importante è relativo allo *smart working*, anche per voi architetti. Noi abbiamo fatto a dicembre 2020 un convegno interamente dedicato a questo tema, all'analisi delle conseguenze dello smart working. Abbiamo diviso la giornata in tre sezioni. La prima: cosa comporta lo smart working per i lavoratori. La seconda: cosa comporta lo smart working per l'azienda e per il sindacato. La terza sezione: cosa comporta lo smart working per la città e per la casa. Credo difatti che questa tematica sia molto impattante per il vostro lavoro di architetti.

L'analisi è questa: il primo marzo del 2020 i telelavoratori in Italia erano circa mezzo milione; il 10 marzo, a causa della pandemia da Coronavirus, erano più di sette milioni. Dunque, sette milioni di persone hanno sperimentato e stanno ancora sperimentando cosa significa evitare di andare tutti i giorni in ufficio – spendendo soldi, tempo e stress – quando invece si può lavorare anche da casa, dal giardino o dove si vuole, con la stessa produttività, anzi con una produttività forse maggiore. Questo libera letteralmente milioni di uffici. Pensi che in questo momento a Milano stanno costruendo numerosi grattacieli per uffici che resteranno sicuramente vuoti, come si svuoteranno molti di quelli che sono stati fatti negli ultimi anni. Alla fine si sposteranno anche i negozi, perché tutti i negozi, ristoranti, bar che si trovano sotto agli uffici, resteranno chiusi. D'altra parte, al contrario, le case avranno certamente bisogno di qualche modifica, le abitazioni dovranno essere leggermente più grandi, con nuovi spazi. In ciascuna abitazione ci vorranno più luoghi in cui raccogliersi per lavorare. Questo meccanismo è per gli architetti come una cometa per gli astronomi – una cosa inaudita – e comporterà per chi opera nel mondo dell'architettura un grande lavoro per i prossimi dieci anni, un lavoro fatto di ristrutturazioni, di recuperi, di nuove idee.

Questo processo incrementerà sicuramente la creatività. Perché io penso che la perdita di creatività sia data dal fatto che abbiamo separato la vita dal lavoro.

pri or Cortina. This year, for example: Riccardo Muti with his orchestra, or Cecilia Bartoli, or the Orchestra St. Petersburg Philharmonic, the best the world has to offer can be found at night in Ravello. While at night in Capri or Positano there is nothing to do. The only thing to do is visit Ravello, from Capri or Positano, to listen to a concert. A few years ago, we actually had to double up the concerts by Barenboim for a few nights because there was such a mass of boats from Capri and such a mass of wealthy people who could pay more than 100 euros for a ticket. So we decided to repeat the concerts. If we think carefully, this is what should happen everywhere in Italy, because all of Italy resembles Ravello. This is the true problem in Rome, because the capital is home above all to religious tourism that is substantially poor tourism. This is a problem because different *tourisms* mutually exclude one another. There are at least three tourisms: poor and mass tourism; tourism for the rich; family tourism. These three tourisms mutually exclude one another. Destinations of mass tourism, for example Rimini, are avoided by families or the wealthy who, instead, are looking for silence and order. So these different tourisms are difficult to reconcile. In Rome, where one of these three tourisms is dominant – religious tourism which is poor tourism – this contrasts in some way with tourism for the rich. While Paris has been able to develop above all cultural tourism for the wealthy, because they don't have the Vatican, in Rome the presence of the Vatican means attracting poor tourism that tends to drive away tourism for the rich.

AR M – This however imposes the necessity to develop new structural, aesthetic and substantial visons for Rome, and fight to relaunch it in the world.

D D M – There is little doubt. You have rubbed salt into the wound. I said we must do something to ensure that by 2030 Rome is among the 40 *city worlds*. To be among these *city worlds* there is a need for an idea, a vision. This means we need to plan a city that matches this idea. No one has any idea for what the city of Rome should be.

AR M – Is Rome lacking a spirit of sharing ideas?

D D M – There is nothing to share. While the Turinese and Milanese have an idea of what they want to become, the Romans don't. Milan wants to be a European capital of luxury consumerism, which ranges from the *Salone del Mobile* to fashion week, and even includes Chiara Ferragni, and so on. So Milan has a very clear idea what it wants to be; it must use this project to attract the consensus of society, it must educate people to accept this project. In Rome no one has a project, except the Pope who has his own project for religious Rome. No one else has a vision for Rome and I fear we will approach the elections of the new mayor of Rome with candidates who lack a true plan for the capital. But I believe that citizens, organisations like yours and the universities, must propose an idea for Rome and ask that those who are elected to realise this idea. Better yet, we must ask those seeking

votes to support this idea for Rome. Because the real problem of Rome toady is the lack of ideas about what it wants to be. While the Vatican knows perfectly well what it wants to be in ten, one hundred, two thousand years, the laics have no idea what Rome should be; they have no idea what an industrial city should be, or a media-producing city, and so on.

AR M – What are the tags, the keywords of our era? What are the keywords for relaunching Rome as a cosmopolitan capital?

D D M – First and foremost, as I have just said, the first word is *planning the future*. Then there are other important words: *information*, *services*, *symbols*, *values* and *aesthetics*. Another important aspect is relative to *smart working*, even for you architects. In December 2020 we organised a convention dedicated entirely to this theme, to analysing the consequences of smart working. We divided the day into three sections. The first: what does smart working mean for workers. The second: what does smart working mean for a company and for unions. The third section: what does smart working mean for the city and housing. In fact, this theme has a notable impact on your work as architects. This is the analysis: on 1 March 2020 the number of remote workers in Italy was roughly half a million; on 10 March, owing to the Covid-19 pandemic, it rose to seven million. So, seven million people tested and are still testing what it means to avoid going to the office – spending money and time and dealing with stress – when instead it is possible to work from home, from the garden or wherever one wants, with the same productivity, or better yet perhaps with productively. This has literally freed up millions of offices. Just imagine, at this moment Milan is building various office towers that will certainly remain empty, like many of those completed in recent years. In the end, shops will relocate, because the shops, restaurants and bars near these offices will remain closed. On the contrary, homes will certainly need to be modified; they will have to become slightly larger, and offer new spaces. Each home will require different spaces in which to work. For architects this mechanism will be like a comet for astronomers – a rare opportunity – and for those working in the field of architecture it will require a great deal of work for the next ten years, a work of renovations and refurbishments, and new ideas. This process will certainly boost creativity. Because I believe that the loss of creativity results from the fact that we have separated life from work.

Domenico De Masi
Sociologo, Professore emerito di Sociologia del lavoro presso l'Università La Sapienza di Roma dove è stato Preside della facoltà di Scienze della comunicazione

Sociologist, Professor emeritus of Sociology of Labour, Sapienza University of Rome, where he was Dean of the Faculty of Communication Science

Intervista di / Interview by Marco Maria Sambo per / for AR MAGAZINE
Architetto, Direttore editoriale AR MAGAZINE, Direttore editoriale Architetti Roma edizioni, Consigliere OAR

Monica Capalbi

PER UNA STORIA DELL'ABITARE A ROMA

La documentazione dell'Archivio Storico Capitolino

L'Archivio Storico Capitolino (ASC) che conserva, per compito istituzionale, la documentazione amministrativa prodotta dagli uffici del Comune di Roma, è sicuramente una delle fonti principali per lo studio e la conoscenza della storia dell'abitare nella Capitale, nelle sue diverse forme, nelle sue criticità, nelle risposte che di volta in volta sono state date a questo problema dalla politica, dagli architetti, dall'iniziativa privata.

Attraverso le carte qui custodite è possibile ripercorrere le diverse fasi e le diverse problematiche che hanno caratterizzato l'evoluzione della città sin dalla sua designazione a Capitale ed è possibile affermare che, sin da subito, non ci fu a Roma un solo modo di abitare, ma molti e diversificati, in base soprattutto alla classe sociale di appartenenza.

Come è noto nei fondi dell'Istituto, oltre alla documentazione progettuale dei singoli manufatti edilizi[1], è conservata, tra le altre, la documentazione relativa ai Piani Regolatori[2] che si sono succeduti, a partire dal c.d. "Piano degli Architetti" del 1871, nel tentativo di regolare ed armonizzare l'evoluzione urbana, inglobando di volta in volta le aree costruite al di fuori dei piani stessi. Le planimetrie[3] ci mostrano una città in perenne espansione che genera di volta in volta diver-

FOR A HISTORY OF DWELLING IN ROME

The Documentation Conserved in the Archivio Storico Capitolino

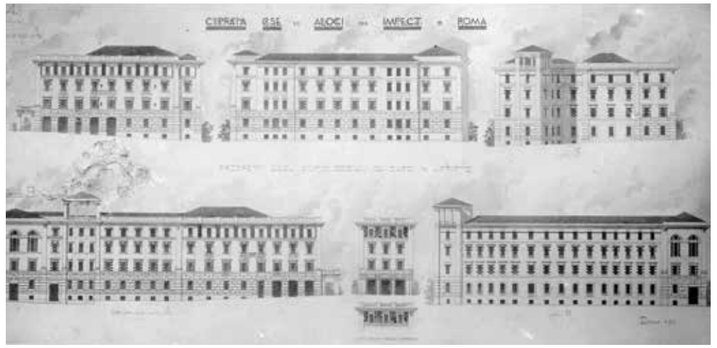
The Archivio Storico Capitolino (ASC), created to conserve the administrative documentation produced by the departments of the City of Rome, is undoubtedly one of the principal sources for studying and comprehending the history of dwelling in the capital, in all of its diverse forms. This includes all of its criticalities and the responses offered case-by-case to this problem by politicians, by architects and by private initiative.

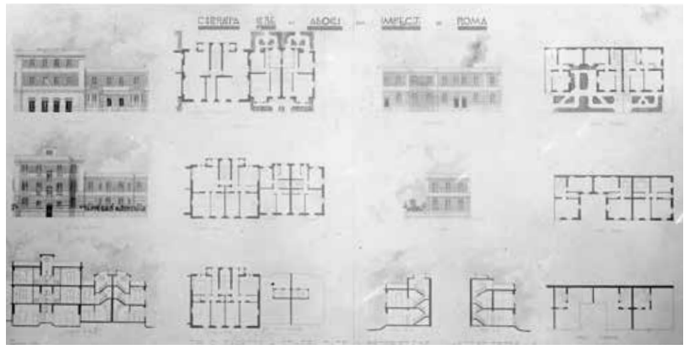
The documents conserved make it possible to retrace the diverse phases and diverse problems that have characterised the evolution of the city from the moment it was named capital of Italy. It is possible to affirm that, from the outset, there was not just one, but many and diversified ways of dwelling in Rome, based above all on one's social standing.

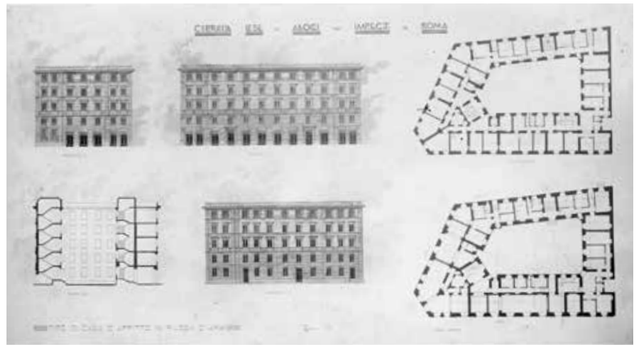
As known, in addition to material documenting the design of individual buildings[1], the Archive's fonds also include, among other things, documentation relative to the succession of various *Piani Regolatori* (Master Plans)[2], beginning with the so-called "*Piano degli Architetti*" (Architect's Plan) from 1871. Each represents an attempt to regulate and harmonise the city's urban evolution by

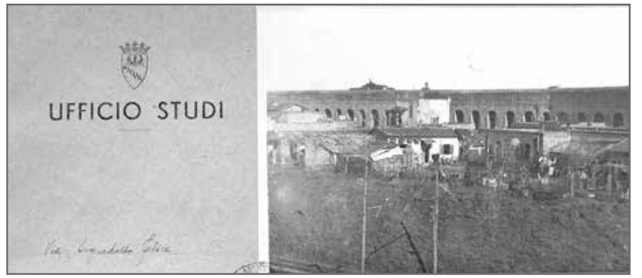


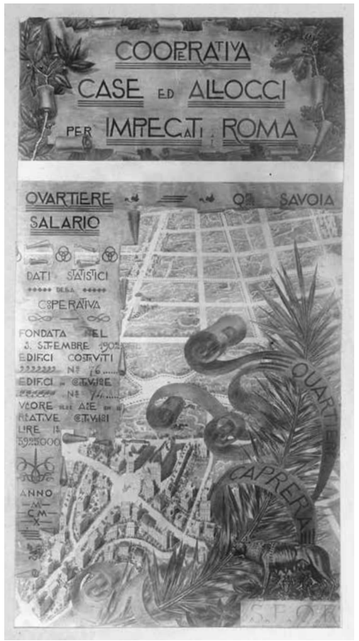
→- A
Variante Generale al Piano Regolatore 1926
Roma, 1926
© Archivio Storico Capitolino, BR
Raccolta di stampe e disegni, Cart. XIII, 126











se modalità di aggregazione anche in ragione di diversi modi dell'abitare. Nel corso di pochi decenni vengono realizzate una serie di città nella città, diversificate tra loro sotto l'aspetto del disegno urbanistico, dell'immagine architettonica, delle scelte tipologiche e tecnologiche, che vanno a disegnare la città delle grandi lottizzazioni, quella delle Cooperative, la città delle case popolari, la città della piccola borghesia e quella della grande imprenditoria, la città dei nuovi immigrati, quella delle imprese edilizie e quella delle borgate agricole.

Oltre la documentazione tecnica, per capire la motivazione di alcune scelte che hanno improntato i piani, ma anche per toccare con mano la persistente mancanza di indirizzi chiari e precisi, risultano importanti la lettura dei verbali del Consiglio Comunale, nonché lo studio degli archivi del Segretariato Generale e del Gabinetto del Sindaco, coinvolti anch'essi nelle decisioni sui lavori pubblici, o nei progetti di grandi lottizzazioni. I nuovi quartieri, costruiti sulla base delle convenzioni con la Società dell'Esquilino, la Società Edificatrice Italiana, con la Società Generale Immobiliare, con diversi Istituti Bancari, con gli antichi latifondisti, con la Compagnia Fondiaria Italiana ecc., progettati importando disegni urbanistici e "nuove" tipologie edilizie, e anch'essi tra loro diversificati per forme e stili, sono destinati ai diversi livelli della nuova classe impiegatizia ed imprenditoriale; nel centro storico, costituito ancora da vecchi edifici nonostante gli incentivi per il rinnovamento urbano del precedente governo pontificio e la corsa dei proprietari all'ampliamento e alla sopraelevazione dei fabbricati, si accalcano in affitto e sub-affitto i vecchi abitanti che non sono entrati a far parte della nuova classe media, gli artigiani e i più poveri tra i nuovi arrivati. Sulle nuove strade tracciate sventrando gli antichi tessuti, sorgono i nuovi edifici che fanno da quinta nascondendo alla vista i vecchi quartieri che si sviluppano alle loro spalle: questo a Via Cavour, dove le nuove facciate nascondono alla vista il vecchio quartiere della Suburra, a Via Nazionale, dove dietro le nuove quinte è occultato il vecchio Rione Monti o a Corso Vittorio dove vengono celati i vecchi rioni dell'ansa del Tevere.

Dalla lettura delle carte appare evidente come la storia dell'abitare a Roma è stata fin da subito una storia densa di problematicità se già nel maggio del 1871, dopo otto mesi dal 20 settembre e a soli tre mesi dall'annessione effettiva al Regno d'Italia, tra le motivazioni della necessità di stesura del primo piano per l'ingrandimento della città, fu sottolineato che:

"l'affare degli alloggi è divenuto una questione che ha preoccupato e che preoccupa la stampa, il paese, e il governo, sino al punto da farne dipendere il differimento del trasporto, se non di dritto, almeno di fatto, della Capitale".[4]

absorbing, case-by-case, areas built outside the areas of different plans. These plans[3] depict a constantly expanding city that generated diverse modalities of aggregation, also in relation to different forms of dwelling.

Over the course of only a few decades a series of cities in the city were built. Diversified in their urban form, architectural image, typological and technological choices, they defined the city of large developments, of Cooperatives, the city of public housing, the city of the petite bourgeoisie and of leading industry, the city of new immigrants, of building contractors and the city of the agricultural *borgate*.

In addition to technical documents, to understand some of the choices behind these plans, but also to physically grasp the persistent lack of clear and precise guidelines, it is important to examine the minutes of City Council meetings. Of similar use is the study of the archives of the Secretary General and the Mayor's Cabinet, also involved in decisions regarding public works or large development projects.

The city's new quarters were built based on agreements with the *Società dell'Esquilino*, the *Società Edificatrice Italiana*, the *Società Generale Immobiliare*, with diverse banking institutions, with ancient landowners, with the *Compagnia Fondiaria Italiana*, etc. Their designs imported urban plans and "new" building typologies. Also diversified in their forms and styles, they were intended for different levels of the new working and entrepreneurial class; in the historical centre, still consisting of old buildings despite incentives for urban renewal proposed by the previous Papal government, and the rush by building owners to expand and elevate their properties, age-old inhabitants who were not part of the new middle-class, artisans and the poorest among new arrivals were piled into rental and sub-rental units. New roads laid out in the wake of demolitions in ancient fabrics were lined by building fronts that concealed the old quarters behind them from view: this occurred along Via Cavour, whose new façades concealed the ancient *Suburra*, along Via Nazionale, whose fronts obscured the historical *Rione Monti* or in Corso Vittorio that served to hide the old *rioni* (quarters) along the Tiber River.

A reading of documents clearly reveals how the history of dwelling in Rome was dense with problems from the outset. This was already evident in May 1871, eight months after the 20 September and only three months after the effective annexation to the Kingdom of Italy. At this time, the motivations underlying the preparation of the first master plan for the city's expansion emphasised:

↑ - B
La Cooperativa Case ed Alloggi per Impiegati. Roma. A sua Eccellenza Commendatore Ernesto Nathan Sindaco di Roma. Roma 22 maggio 1910. Progetti degli edifici sociali da dare in affitto
Roma
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 17 n. 695

↗ - C
La Cooperativa Case ed Alloggi per Impiegati. Roma. A sua Eccellenza Commendatore Ernesto Nathan Sindaco di Roma. Roma 22 maggio 1910. Tipi di casette a schiera da dare in proprietà al quartiere Trionfale
Roma
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 17 n. 700

↗ - D
La Cooperativa Case ed Alloggi per Impiegati. Roma. A sua Eccellenza Commendatore Ernesto Nathan Sindaco di Roma. Roma 22 maggio 1910. Tipo di case in affitto a Piazza d'Armi
Roma
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 17 n. 699

↑ - E
S.P.Q.R. Ufficio Studi. Censimento fotografico delle baracche, l'acquedotto Felice
Roma, 1938
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 7 n. 1015

↗ - F
La Cooperativa Case ed Alloggi per Impiegati. Roma. A sua Eccellenza Commendatore Ernesto Nathan Sindaco di Roma. Roma 22 maggio 1910
Roma
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Archivio Album 17 n. 628







A causa di scelte che si dimostrarono ben presto sbagliate, il bisogno di alloggi rimarrà endemico sino ai nostri giorni nonostante i diversi sforzi compiuti nel tempo da alcune amministrazioni capitoline o dallo Stato, generando in diversi momenti ed epoche storiche tensioni sociali e lotte popolari[5].

Come è stato più volte sottolineato, sin da subito si indirizza la costruzione dei nuovi quartieri per il ceto medio e medio-alto, conducendo inevitabilmente da una parte alla bolla immobiliare dell'ultimo decennio del XIX secolo e dall'altra alla mancanza di risposta ai bisogni dei ceti medio-bassi e delle classi meno abbienti. I nuovi immigrati che ogni anno giungono numerosi in città attirati soprattutto dall'industria edilizia, sono relegati ai margini dell'abitato o alla realizzazione di alloggi di fortuna. A partire dal primo decennio del nuovo secolo, con l'avanzamento delle opere di bonifica, iniziano in maniera massiva le lottizzazioni dei vasti territori dell'Agro che costituiranno i primi nuclei dei nuovi quartieri periferici, sorti al di fuori di qualsiasi disegno urbanistico generale, piccoli borghi disseminati a raggiera intorno alla città. In questi nuovi quartieri (fuori Porta Furba, lungo la Via Casilina, a Centocelle, lungo la Via di Boccea, a Monte Mario, lungo la Via Aurelia), spesso frutto di autocostruzione, si diffonde un'edilizia minuta, composta di piccoli edifici con orto o giardino di pertinenza, che consentiva uno stile di vita simile a quello dei paesi di origine. Accanto alle città ufficiali, inoltre, inizia ben presto a svilupparsi una nuova città, generata dal fenomeno, ancor oggi esistente, della costruzione di alloggi di fortuna da parte delle classi più povere. Nella documentazione archivistica anche questo aspetto è ben documentato sia per quanto riguarda l'analisi del problema, sia per quanto riguarda le "soluzioni" che l'Amministrazione mise in campo per affrontarlo[6].

Gli ospizi di beneficienza con i quali il governo pontificio aveva dato risposta al bisogno di alloggi, non erano più sufficienti per l'enorme massa di arrivi ed il Comune, sin dal 1871, inizia la costruzione di un certo numero di dormitori pubblici per alloggiare i senza casa. I dormitori sorgono sia nei quartieri più antichi (e più poveri) sia nelle aree di margine, realizzati dall'Ufficio Tecnico Municipale come nuove costruzioni o, più frequentemente, con l'adeguamento di vecchie strutture, senza tuttavia riuscire a colmare l'enorme divario tra la domanda e l'offerta[7].

"the question of housing has become a question that has concerned and concerns the press, the country, and the government, to the pointthe issue of housing has become a question that has concerned and concerns the press, the country, and the government, to the point of deferring if not the right, at least access to public transportation in the capital".[4]

Owing to choices that soon proved an error, the need for housing would remain endemic to the present day, despite diverse efforts made over time by different city governments or the State, generating social tensions and popular struggles at diverse times.[5]

As pointed out on many occasions, from the outset the construction of new quarters was intended for the middle and upper-middle classes. This inevitably led on the one hand to a real estate bubble during the last decade of the nineteenth century, and on the other hand to a lack of solutions to the needs of the middle to lower classes and the poorest members of society. The new immigrants arriving in the city each year in great numbers, attracted primarily by the building industry, were relegated to the margins of the city or forced to live in makeshift lodgings.

From the early decades of the new century, the advancement of reclamation works marked the beginnings of massive developments in the vast territories of the *Agro* (the countryside). This produced the first nuclei of new peripheral quarters, unregulated by any urban plan, in the form of small villages disseminated in a radial pattern around the city. These new quarters (outside the Porta Furba, along Via Casilina, in Centocelle, along Via di Boccea, atop Monte Mario, along Via Aurelia), often the result of self-construction, were filled with small constructions, many with a flower or vegetable garden, which permitted a lifestyle similar to that in the inhabitants' native villages.

These official cities were soon flanked by a new city, generated by the phenomenon, existing to this day, of makeshift housing constructed by the poorest classes. This is also well-documented in archival material, offering both an analysis of the problem and the "solutions" implemented by city government to deal with it.[6]

The hospices created by the Papal State were insufficient for housing the enormous mass of new arrivals and in 1871 the City began building public dormitories for sheltering the homeless. These dormitories were erected in the city's oldest (and poorest) neighbourhoods and in peripheral areas. Built by the *Ufficio Tecnico*

↑ - G
La Cooperativa Case ed Alloggi per Impiegati. Roma. A sua Eccellenza Commendatore Ernesto Nathan Sindaco di Roma. Roma 22 maggio 1910
Roma
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 17 n. 630

↑ - H
Baraccopoli in Roma. Via Andrea Doria
Roma
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 26 n. 875

↑ - I
Baraccopoli in Roma. Monte del Gallo
Roma
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 26 n. 869

Le prime risposte, più strutturate, furono quelle messe in campo dalla giunta Nathan (1907-13). Da una parte viene varato il primo Piano Regolatore che inizia a dare forma alle espansioni fuori dalle mura e dall'altra inizia ad affrontare in maniera organica il problema della casa, dedicando molte sedute del Consiglio Comunale all'argomento.

È in questi anni, tra il 1911 ed il 1913, che fu disegnata, per volontà dell'amministrazione comunale, la prima borgata agricola ai Monti di San Paolo, e furono costruiti i quartieri di casette popolari a Viale Castrense, a Porta Metronia e alla Ferratella, nella realizzazione dei quali sono state compiute anche interessanti sperimentazioni edilizie come l'utilizzo della prefabbricazione in legno, in Viale Castrense dalla Ditta di Ferruccio Gay[8] e della prefabbricazione in cemento armato dalla Ditta Gabellini in Via della Ferratella[9].

Neanche l'attività dell'Istituto Case Popolari, fondato a seguito della Legge Luzzatti nel 1903, e degli altri enti ed istituti, o delle cooperative, potevano dare una soluzione alle classi meno abbienti che ebbero come unica *chance* la costruzione di alloggi di fortuna. È del 1909 una supplica al sindaco per l'ottenimento di un alloggio da parte degli abitanti di un gruppo di baracche costruite in prossimità dell'Acquedotto Felice[10]. Vengono denunciate occupazioni di edifici e si susseguono copiose le relazioni degli Ispettori Edilizi sulla costruzione di baracche fuori Porta San Giovanni, lungo Via Ostiense, a Tor di Quinto, lungo la Via Casilina, l'Appia e in altre zone più o meno periferiche, nonché sull'utilizzo di resti archeologici (archi degli acquedotti, antiche terme, resti archeologici sparsi nella campagna) e di grotte.

Questo fenomeno, seguito e denunciato anche dalla stampa dell'epoca, fu macroscopico sia nei primi anni della Capitale e ancor di più durante gli anni del Governatorato, quando all'afflusso di nuovi abitanti si aggiunse il bisogno di case, causato principalmente dallo sblocco dei fitti, che espulse molti abitanti dal centro storico, e dai lavori di demolizione per la realizzazione degli sventramenti.

Municipale, the Municipal Technical Department, they were new constructions or, more frequently, the adaptive reuse of old structures, without however managing to bridge the enormous gap between supply and demand.[7]

The first responses, more structured, were implemented under mayor Nathan (1907-13). On the one hand this government issued the first *Piano Regolatore* that started to give form to the expansions outside the city walls and, on the other hand, began to organically confront the question of housing. Numerous City Council meetings were dedicated to this issue. It was during these years, between 1911 and 1913, that the municipal government commissioned the design of the first agricultural *borgata* (village) on the hills of the San Paolo district. This was also the period of the construction of the public housing districts of Viale Castrense, Porta Metronia and the Ferratella. Their realisation included some interesting experiments in building, such as prefabrication in wood, in Viale Castrense, by the company of Ferruccio Gay,[8] and prefabrication in reinforced concrete by the Gabellini company in Via della Ferratella.[9]

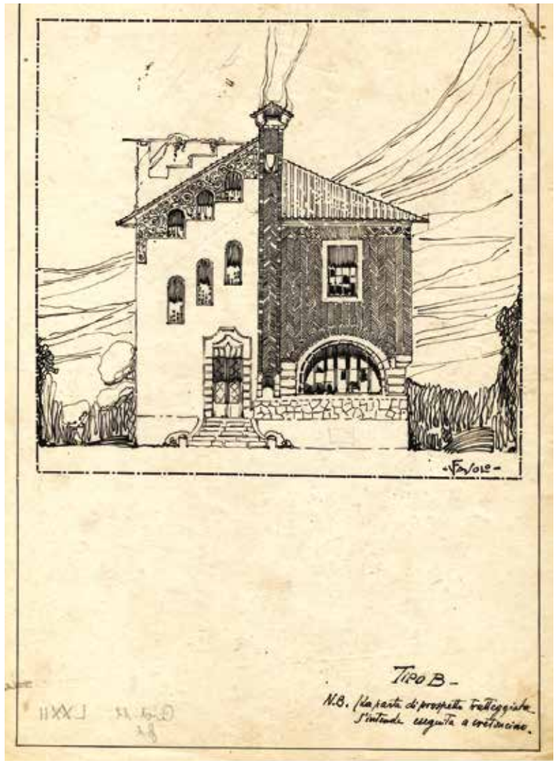
Not even the activities of the *Istituto Case Popolari* (Public Housing Institute), founded in the wake of the Luzzatti Law in 1903, and other entities and institutions, or cooperatives, managed to provide a solution for the poorer classes, whose only chance remained the construction of makeshift housing. In 1909 the mayor received a plea to find housing for a portion of the residents of shacks built near the Acquedotto Felice.[10] Illegal occupations of buildings were denounced and followed by copious reports by Building Inspectors on the construction of shacks outside Porta San Giovanni, along Via Ostiense, in Tor di Quinto, along Via Casilina, Via Appia and in other more or less peripheral zones, as well as the utilisation of archaeological remains (arches of aqueducts, ancient baths, archaeological sites spread across the countryside) and grottoes. This phenomenon, monitored and denounced also by the press at the time, was macroscopic during the early

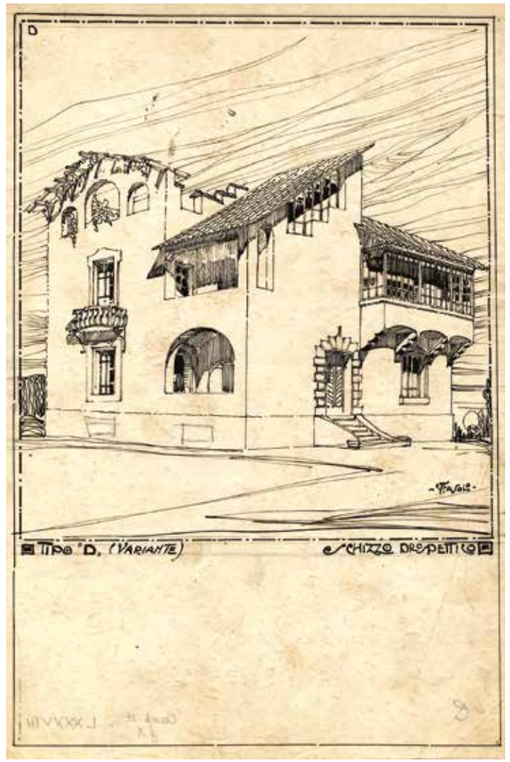


↑ - K
Roma Vista dall'alto. L'area del Castro Pretorio
Roma
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 25 n. 2348



↑ - L
Roma vista dall'alto. Il quartiere dei Pantani e le pendici del Campidoglio prima del tracciamento di Via dei Fori Imperiali
Roma
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 25 n. 2348





Al proliferare dei borghetti abusivi, i cosiddetti "villaggi abissini", si rispose con la costruzione delle prime borgate ufficiali, con edifici poverissimi e mal costruiti, le "casette popolarissime", che divennero ben presto fatiscenti[11] e che divennero attrattori di un'edilizia spontanea incontrollata che sorse lungo i loro confini. Queste vicende ben testimoniate in diversi fondi dell'ASC, trovano come è noto una soluzione solo nel 1981 quando la giunta guidata da Luigi Petroselli, mettendo in atto un massiccio piano di edilizia pubblica, provvide all'abbattimento degli antichi borghetti che si erano formati nel corso di un secolo[12].

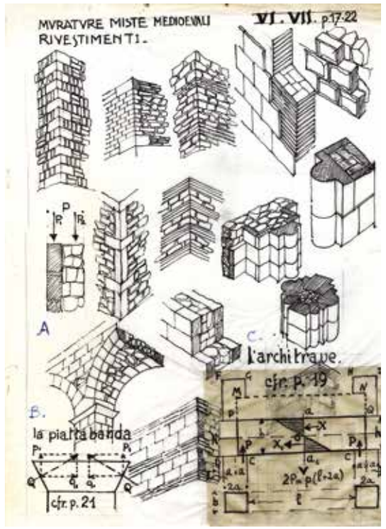
years of the capital and even more so during the year of the *Governatorato* (the name given to the government of Rome under Fascism), when the influx of new inhabitants was accompanied by the need for housing, caused principally by the lifting of a cap on rental fees, which saw many residents expelled from the historical centre, and by demolition works underway in different parts of the city.

The proliferation of unauthorised settlements, the so-called "Abyssinian villages", was countered by the construction of the first official borgate, made of very cheap and poorly constructed buildings, known

↑ ↗ - M
Vincenzo Fasolo
Progetto villino tipo B per la Cooperativa Anonima fra gli Impiegati dello Stato per la Costruzione della Città Giardino Aniene
1922
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo, cart. 11, dis. LXXII, courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

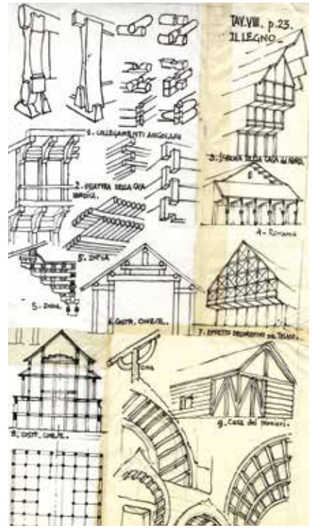
Prospetto

N



↗ - N
Vincenzo Fasolo
Studi sui materiali e tecniche di costruzione antiche. Murature miste medievali
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo, cart. 275, Tav. VI, courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

O



↗ - O
Vincenzo Fasolo
Studi sui materiali e tecniche di costruzione antiche. Il legno
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo, cart. 275, Tav. VI, courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

P



↗ - P
Restauro della casa posta in via dei Falegnami di proprietà di Felice Quadrari
© Archivio Storico Capitolino Tit.54 prot.6855/1851, b.2 fasc.11. courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Q



↑ - Q
Vincenzo Fasolo
Progetto villino tipo A per la Cooperativa Anonima fra gli Impiegati dello Stato per la Costruzione della Città Giardino Aniene
1922
© Archivio Storico Capitolino Tit.54 prot.6855/1851, b.2 fasc.11. courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Prospettiva



↑ - T
Piano Regolatore della città di Roma 1908, ASC, BR, Piano regolatore della città di Roma 1908: relazione presentata al Consiglio Comunale di Roma dall'autore del progetto Edmondo Sanjust di Teulada
Roma, 1908
© Archivio Storico Capitolino, BR

Danesi, 1908, tav. 12

Per una storia dell'abitare a Roma
La documentazione dell'Archivio Storico Capitolino

L'incuria e il blocco di qualsiasi vera politica sull'abitare degli ultimi anni ed il nuovo massiccio concentramento a Roma di nuove povertà e nuovi bisogni hanno determinato all'oggi la situazione che è sotto gli occhi di tutti.

Quindi, pur da questa sommaria carrellata è evidente l'impossibilità di parlare di un solo modo dell'abitare a Roma, ma dei molti modi che hanno determinato la pluralità delle immagini della città sin dal suo divenire Capitale, ed è altresì evidente come la documentazione conservata negli archivi storici possa essere la base per la comprensione dei fenomeni.

1- L'ASC custodisce la documentazione dei progetti edilizi presentati agli uffici tra il 1848 ed il 1930, Verbali della Commissione Edilizia e Licenze di abitabilità sino al 1931. Le pratiche relative agli anni successivi sono conservate all'Archivio del Dipartimento di Programmazione ed Attuazione Urbanistica.
2- All'Archivio Storico Capitolino sono conservate con una certa completezza le documentazioni relative ai Piani Regolatori 1871, 1873, 1883, 1909. Le fotografie della campagna di rilevazione per il Piano del 1883 sono state, in passato, estrapolate dai relativi fascicoli e sono confluite nell'Archivio Fotografico del Museo di Roma – Palazzo Braschi. Cfr Federico Del Prete, *Il fondo fotografico del Piano Regolatore di Roma 1883*, Gangemi, Roma 2002 .
Per quanto riguarda la variante di Piano del 1925, è conservata documentazione non completa nell'archivio *Ripartizione V, Piano Regolatore – Fascicoli fuori Posizione*. Purtroppo, per quanto riguarda il Piano Regolatore del 1931 nella Biblioteca (Strag.680) sono presenti copie a stampa delle planimetrie dei Piani Particolareggiati mentre, a causa non solo della mancanza di spazio di cui soffre l'ASC, la documentazione dell'Ufficio è ancora conservata presso l'Archivio del Dipartimento di Programmazione e Attuazione Urbanistica.
3- Nel sito dell'ASC, nella sezione Risorse digitali – Piante e vedute di Roma e del Lazio, è possibile consultare, tra le altre molteplici rappresentazioni, le mappe dei Piani Regolatori e quelle dei Piani Particolareggiati del PRG 1931.
4- Verbali delle Sedute del Consiglio Comunale, seduta del 31 maggio 1871.
5- Tra i primi momenti cruciali di lotta per la casa ci fu sicuramente quello degli anni del primo dopoguerra. Cfr. Stefania Ficacci, *Inquilini a Roma nel Biennio rosso: dalle organizzazioni di categoria alle occupazioni delle case*, in "Storia e Futuro", numero 34, 2014.
6- Interessantissimi sono, sotto questo aspetto, il Fondo del *Titolo 46 – Assistenza sanitaria ed* il Fondo *Ripartizione VIII – Igiene e Sanità* che conserva documenti dal 1873 al 1940. L'inventario del Fondo *Ufficio Assistenza sociale* (documenti 1926-1935), dove sono conservati anche alcuni censimenti dei baraccamenti, è stato pubblicato in *L'Assistenza Sociale negli anni del Governatorato di Roma*, a cura di Patrizia Gori, Viella, Roma 2016. Cfr. anche Luciano Villani, *Le borgate del fascismo*, Ledizioni, Milano 2012.
7- I primi dormitori, che rimasero comunque attivi molti anni, e per i quali in più di un'occasione viene denunciato il sovraffollamento, sorsero nei pressi di Via Garibaldi, in Via dei Fienili, Via Labicana, fuori Porta del Popolo, piazza dei Miracoli, Via delle Sette Sale, Vicolo del Falco, ed erano gestiti direttamente dall'amministrazione anche con l'apporto di alcune società di beneficenza e istituzioni religiose. Cfr. soprattutto *Titolo 41- Ospizi e beneficenza* e *Titolo 54 – Edilizia ed ornato* nel quale sono conservati anche progetti, relazioni e memorie.
8- ASC, Segretariato Generale, Fondo Contratti – Atti Pubblici contratto del 1 settembre 1911; ASC Ripartizione V – PR pos. 58, 573, fasc. 2/B.
9- ASC, Segretariato Generale, Fondo Contratti – Atti pubblici contratto del 21 settembre 1911; ASC Ripartizione V – PR pos. 58 b. 574, fasc. 2/D e fasc. 2/D1.
10- ASC Ripartizione V Direzione busta 41, fascicolo 11
11- Testimonianza di ciò è presente nei fondi Ufficio Assistenza Sociale, Ripartizione VIII, Fondo Contratti – Atti pubblici.
12- Per queste vicende è possibile analizzare le decisioni dell'Amministrazione attraverso i Verbali delle Delibere di Giunta e quelli del Consiglio Comunale. All'ASC è inoltre depositato l'Archivio Luigi Petroselli (in corso di riordinamento).

For a history of dwelling in Rome
The Documentation Conserved in the Archivio Storico Capitolino

as "*casette popolarissime*", which soon fell into ruin[11] and rapidly attracted uncontrolled and spontaneous constructions along their margins. These events, well-documented in diverse fonds conserved by the ASC, were resolved, as known, only in 1981 when the government of mayor Luigi Petroselli implemented a massive public housing plan which included the demolition of the ancient *borghetti* that had developed over the course of the century.[12]

The neglect for and lack of any housing policy in recent years, coupled with the massive concentration in Rome of new poverties and new needs, has produced the situation visible to everyone today. Therefore, even this summary review reveals the evident impossibility of speaking about only one way of dwelling in Rome. Instead it speaks of the many ways that have determined the plurality of images of the city from the moment it was named the capital. It is equally evident how the documents conserved in historical archives can serve as the foundation for the comprehension of different phenomena.

1- The ASC conserves documentation relative to building projects submitted to the City between 1848 and 1930, Minutes from meetings of the Building Committee and occupancy permits up to 1931. Submissions relative to subsequent years are conserved in the Archive of the Dipartimento di Programmazione ed Attuazione Urbanistica.
2- The ASC conserves notably complete documentation relative to the *Piani Regolatori* from 1871, 1873, 1883, 1909. Photographs from the surveying campaign for the 1883 Plan were extrapolated from their relative folders and moved to the Photographic Archive of the Museo di Roma – Palazzo Braschi. Cf. Federico Del Prete, *Il fondo fotografico del Piano Regolatore di Roma 1883*, Gangemi, Roma, 2002 .
For the variation to the 1925 Plan, the ASC conserves incomplete documentation in the archive *Ripartizione V, Piano Regolatore – Fascicoli fuori Posizione*. Unfortunately, for the *Piano Regolatore* from 1931 the ASC Library (Strag.680) conserves only prints of the plans of the *Piani Particolareggiati* (Detailed Plans) while, owing not only to the lack of space from which the ASC suffers, the official documentation is still conserved in the Archive of the Dipartimento di Programmazione e Attuazione Urbanistica.
3- Via the website of the ASC, in the section *Risorse digitali – Piante e vedute di Roma e del Lazio*, among the many illustrations, it is possible to consult the maps of the *Piani Regolatori and of the Piani Particolareggiati* of the 1931 PRG.
4- Minutes of the assembly of City Council of 31 May 1871.
5- The first crucial moments of the fight for housing undoubtedly include the interwar period. Cf. Stefania Ficacci, "Inquilini a Roma nel Biennio rosso: dalle organizzazioni di categoria alle occupazioni delle case", in *Storia e Futuro*, n. 34, 2014.
6- Very interesting examples in this regard include the Fonds Titolo 46 – *Assistenza sanitaria and the Fonds of the Ripartizione VIII – Igiene e Sanità* which conserves documents from 1873 to 1940. The inventory of the Fonds *Ufficio Assistenza sociale* (documents from 1926-1935), which conserves also some surveys of the shantytowns, was published in L'*Assistenza Sociale negli anni del Governatorato di Roma*, edited by Patrizia Gori, Viella, Roma, 2016. Cf. also Luciano Villani, *Le borgate del fascismo*, Ledizioni, Milano 2012.
7-The first dormitories, active for many years and often the object of formal complaints regarding overcrowding, were constructed near Via Garibaldi, in Via dei Fienili, Via Labicana, outside the Porta del Popolo, Piazza dei Miracoli, Via delle Sette Sale, Vicolo del Falco. They were managed directly by the municipal government, in some cases supported by charities and religious institutions. Cf. primarily *Titolo 41- Ospizi e beneficenza* and *Titolo 54 – Edilizia ed ornato* that also conserves projects, reports and memoires.
8- ASC, Segretariato Generale, Fondo Contratti – Atti Pubblici contratto del 1 settembre 1911; ASC Ripartizione V – PR pos. 58, 573, fasc. 2/B.
9- ASC, Segretariato Generale, Fondo Contratti – Atti pubblici contratto del 21 settembre 1911; ASC Ripartizione V – PR pos. 58 b. 574, fasc. 2/D e fasc. 2/D1.
10- ASC Ripartizione V Direzione busta 41, fascicolo 11
11- Evidence can be found in the fonds of the Ufficio Assistenza Sociale, Ripartizione VIII, Fondo Contratti – Atti pubblici.
12- For these events it is possible to analyse the decisions taken by City Government documented in Deliberations and minutes from City Council meetings. The ASC also conserves the Archivio Luigi Petroselli (currently being reorganised).

Monica Capalbi
Soprintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Archivio Storico Capitolino - Roma

Capitoline Superintendency for Cultural Heritage
Archivio Storico Capitolino - Rome

Luca Ribichini

ROMA CAPITALE ETERNA

Cultura, sapere, *humanitas*

Tra i tanti mali e difetti che attanagliano Roma, possiamo a ben guardare ritrovare dei pregi nascosti e ben occultati fra le vaste e disordinate pieghe di questa città. Tra i meriti, che vengono ascritti e riconosciuti a Roma, una parte importante è rappresentata dalla sua dimensione di bellezza, di cultura e di città cosmopolita, come amava dire il premio Nobel Theodor Mommsen all'inizio del Novecento.

Roma è, nell'immaginario universale, legata indissolubilmente all'idea di culla della cultura occidentale, che affonda le sue profonde radici nel concetto della parola latina *Humanitas*, ben spiegata dallo scrittore latino Aulo Gellio.

"Eruditio et institutio in bonas artes" scrive Gellio, e definisce in buona sostanza chi è stato istruito ed educato nelle *bonae artes*. Ma ancora meglio, argomenta Gellio, è colui che è attratto da queste arti e rientra quindi a pieno titolo nella natura di *humanus* o della *humanitas*, ovvero la capacità di apprezzare, valutare e ricevere le arti.

A ben guardare, il senso profondo di questa *humanitas* è che non rimanga confinata ad uno sfoggio erudito fine a sé stesso, ma che si traduca bensì nella volontà di far progredire l'uomo e possa servire a reinterpretare e migliorare la propria vita; tipica peculiarità che distingue l'uomo dagli animali.

Nelle descrizioni dei suoi visitatori si colgono tracce di questa universalità, di questa *humanitas*, e quasi tutte le persone che sono venute o passate da Roma – che hanno avuto una formazione letteraria, artistica o intellettuale – spesso hanno detto che Roma può essere considerata come il centro di ogni attività creativa. I viaggiatori colti, sono infatti unanimemente concordi nel riconoscere l'incredibile valore, per la loro formazione, del soggiorno nella Città eterna, dove si puo passare dallo stupore alla contemplazione e dalla contemplazione alla conoscenza. Ultimamente Semyon Mikhailovsky, apprezzato Rettore dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo, ci ha detto che "solo visitando Roma potrai essere un uomo di cultura e potrai apprezzare la *Bellezza*".

Questo, nel corso dei secoli, ha rappresentato Roma e continua ad essere percepibile ancora oggi. Tutto ciò lo si può avvertire in ogni angolo della Capitale e non solo nei luoghi artistici e culturali più famosi. Questa sensazione si è disvelata in maniera evidente ed è palpabile anche in questo periodo di confinamento per la pandemia da Covid-19. Credo che tutti quanti abbiamo percepito e apprezzato la potenza evocativa di questa città nelle immagini delle sue strade, delle sue piazze, delle sue fontane completamente deserte.

Ma ora che questa meravigliosa città si appresta a compiere ben 2.774 anni ed è entrata nel III millennio, forse bisognerà fare alcune considerazioni sul ruolo, sulla visione che questa Capitale dovrà svolgere nel futuro a breve, medio e lungo termine.

Proverò ad accennare una delle tante vocazioni che questa città ha in animo, rifacendomi alla parte di storia più recente, quella che vede Roma protagonista con la presa di Porta Pia nel 1870, diventando a pieno titolo Capitale d'Italia.

La Terza, la Quarta, la Quinta Roma?

I nostri predecessori avevano un'idea ben chiara ed evidente su cosa dovesse essere Roma e quale vocazione dovesse avere. I padri fondatori del Regio Stato Italiano avevano tracciato una strada chiara e lineare, immaginavano la *Terza Roma* (dicitura utilizzata e portata avanti da Giuseppe Mazzini e ripresa successivamente da tantissimi altri personaggi, come ad esempio Gaetano De Sanctis, o Benito Mussolini): una città dedita alla conoscenza, alla cultura e alla scienza.

Alla sostituzione di un universalismo cattolico della città guidato dal Papa, occorreva sostituire un universalismo laico, un universalismo della scienza e dell'apprendimento, moderna espressione della nuova epoca storica.

Su questi pensieri, sia Francesco Crispi che Quintino Sella immaginavano la Roma del futuro, come faro della grande cultura europea. Quintino Sella in particolare, per stimolare e creare una capitale culturale adeguata al paese e in linea con l'Europa, sostenne la realizzazione degli istituti di Fisica, di Fisiologia e di Chimica; supportò la costruzione del Palazzo delle Esposizioni, indirizzò ed individuò il Palazzo Corsini alla Lungara come prestigiosa sede dell'Accademia dei Lincei. Insomma dette un forte impulso verso questa visione di città. Sulla stessa linea di pensiero si pone il sindaco Ernesto Nathan, figura centrale ed essenziale della storia moderna di

ROME ETERNAL CAPITAL CITY

Culture, knowledge, *humanitas*

Rome might have many problems and shortcomings, but at a closer look within its vast and unruly folds, hidden and concealed merits are to be found. Among the merits ascribed to the city, a large part is played by its features of beauty, of culture, by its cosmopolitan character, as the Nobel Prize Theodore Mommsen used to say at the beginning of the 20th century.

In global imagination, Rome is inextricably connected to the idea of being the crib of western culture, whose roots are deeply tied to the concept of the Latin word *Humanitas*, well-explained by the Latin writer Aulo Gellio.

"Eruditio et institutio in bonas artes", Gellio wrote, and went on to define who can be considered as educated in the *bonae artes*. Even better, as Gellio's argument goes, is he who is attracted to these arts and therefore is legitimately *humanus* or of *humanitas* disposition: able to appreciate, evaluate and receive the arts.

Upon deeper consideration, the deeper meaning of *humanitas* is that it must not be an end in itself, not an erudite display, but that it should translate into the will for humans to progress, and be of use to reinterpret and improve life: a typical trait that distinguishes men from animals. In travellers' descriptions of the city we find traces of this universality, this *humanitas*, and almost all who have come to and through Rome - with a literary, artistic or intellectual training - have often said it can be considered the centre of all *creative* activity. Well-read travellers are indeed unanimous in acknowledging the incredible value brought to their education by their stay in the Eternal City, where one can go from astonishment to contemplation, and from there, to knowledge.

Recently, Semyon Mikhailovsky, esteemed Rector of the Academy of Fine Arts of St. Petersburg, told us that 'it is only visiting Rome that you can be a person of culture and appreciate *Beauty*'.

Throughout the centuries, this trait has represented Rome, and is still perceivable today.

It can be felt in every corner of the Capital, and not only in the more well-known artistic and cultural places. This has been revealed even more clearly and tangibly in the confinement period connected to the Covid-19 pandemic. I think we all perceived and appreciated the suggestive power of the city in those images of its roads, main squares and fountains, completely deserted.

Now that this beautiful city is about to turn 2.774 years old and has entered the third millennium, it might be time to consider its role, and the vision that this Capital city must have in the short, medium and long term.

I will try to outline one of the many callings that is in the soul of this city and that refers to its more recent past, when Rome was at the centre of events: the Breach of Porta Pia in 1870, that led to it becoming at full title Capital of Italy.

The Third, Fourth, Fifth Rome?

Our ancestors had a clear and undeniable idea about what Rome should be and about its calling. The founding fathers of the Kingdom of Italy had traced a clear and linear path, and imagined a *Third Rome* (definition used and upheld by Giuseppe Mazzini and later used again by many, such as Gaetano De Sanctis or Benito Mussolini, for example): a city of knowledge, culture and science.

The *catholic universalism* of the city headed by the Pope needed to be substituted by a *secular universalism*, a *universalism of science and of learning*, a modern expression of the new historical period. With this thinking, both Francesco Crispi and Quintino Sella imagined the future Rome as a beacon of the great European culture. To stimulate and create a cultural capital fitting to the country and aligned with Europe, Quintino Sella in particular supported the establishment of the Institute of Physics, of Physiology, and Chemistry; he backed the construction of the Palazzo delle Esposizioni; he identified and directed the prestigious seat of the Lincei Academy to be in Palazzo Corsini on Via della Lungara. He gave a strong impulse to this vision of the city.

The mayor of Rome Ernesto Nathan, a personality who was central and essential to the modern history of Rome, was also aligned to this way of thinking. By carrying out many projects, he continued along this path trying to endow the city with adequate places dedicated to knowledge, to science, to a modern and secular culture. A few examples of this reveal the wide breadth of his work: the placing and completion of the various academies in *Valle Giulia*, the connected development of education institutes, the creation

Roma. Egli proseguì, tra le tante iniziative, cercando di dotare Roma con adeguati luoghi preposti alla conoscenza, alla scienza, alla cultura moderna e laica. Alcuni esempi potranno dare in modo palpabile la dimensione ampia del lavoro svolto. Ricordiamo la localizzazione e la realizzazione delle varie accademie a Valle Giulia, il relativo potenziamento degli istituti scolastici, la realizzazione dei musei come quello del Castel Sant'Angelo, o quello delle terme di Diocleziano; per finire con la Galleria d'Arte Moderna a Valle Giulia, la realizzazione di teatri, la costruzione dell'auditorium sul Mausoleo di Augusto.

All'indomani della prima guerra mondiale si pose il problema di una grande università nazionale ed internazionale di prestigio, degna di uno stato laico e moderno da realizzare a Roma. Bisognerà attendere comunque gli anni Trenta per poter vedere compiuta la città universitaria di Roma La Sapienza che, insieme all'intervento di realizzazione del quartiere EUR, rappresenta l'operazione urbanistico architettonica di più ampio ed importante respiro, modificando sensibilmente lo sviluppo della nostra città. Sia la città universitaria che il quartiere EUR, con i musei, i vari palazzi della Civiltà Romana, delle Esposizioni, si riannodavano e continuavano nella stessa direzione tracciata nei primi anni del Novecento: Roma come capitale del sapere, della cultura e della scienza.

Scrive Marcello Piacentini a Vittorio Cini, a proposito della costruzione dell'EUR: "Dovremmo costruire una città universale dello spirito, un centro internazionale della cultura, del sapere (...) questi edifici del sapere distribuiti in mezzo a parchi e giardini (...) costituirebbero un quartiere di una bellezza e di un carattere straordinari".

Metà del Novecento

Anche nella seconda metà del Novecento, Roma ha proseguito l'indirizzo di investire in luoghi della cultura, per rendere questa città sempre più cosmopolita, come avvenne nella metà degli anni Settanta con la costruzione del Centro Islamico Culturale d'Italia, con annessa la grande Moschea realizzata poi nel 1994, che probabilmente risulta essere il polo piu importante in Europa. Di largo respiro è stata l'esperienza della consiliatura Rutelli alla fine del XX secolo, che ha dato un impulso fondamentale alla città riannodando quel filo rosso di Arianna mai interrotto che si ricollega idealmente e direttamente al sindaco Natahan. Tra le innumerevoli realizzazioni, si ricorda il nuovo Auditorium, la Teca dell'Ara Pacis con spazi espositivi convegnistici e museali, il nuovo museo MAXXI, il museo dei mercati di Traiano, le Scuderie del Vaticano, i Musei Capitolini riorganizzati e rinnovati. In questo saggio vogliamo storicamente fermarci alla fine del Novecento, registrando una Roma con una larga vocazione per quelle linee fondamentali di crescita: cultura, scienza, studio e ricerca.

of museums such as that of Castel Sant'Angelo and of the Baths of Diocletian; and, finally, the Modern Art Gallery in Valle Giulia, the construction of theatres and of the auditorium on the Mausoleum of Augustus.

At the end of World War I, the issue of establishing a great and prestigious national and international university that was worthy of a secular and modern state came to the fore. It was only in the 1930s that the project for Rome's La Sapienza University was completed. Together with the completion of the EUR district, it represents the broadest and most important urban architectural project that considerably modified the development of our city. Both the university campus and the EUR district, with its museums, the buildings for the Museum of Roman Civilization and the *Palazzo delle Esposizioni*, all followed the same direction traced at the beginning of the 1900s: Rome as capital of knowledge, culture and science.

Referring to the construction of EUR, Marcello Piacentini wrote to Vittorio Cini: "We should build a universal city of the spirit, a international centre of culture, of knowledge (...) these buildings of knowledge placed in the midst of gardens and parks (...) would make up an area of extraordinary character and beauty".

The Middle of the 1900s

The city of Rome continued in the direction of investing in places of culture even during the second half of the 1900s, to make the city even more cosmopolitan: as when the Islamic Cultural Centre of Italy was built in the mid 1970s, and then with the connected Mosque built in 1994, which is perhaps the most important Muslim centre in Europe.

At the end of the 20th century, mayor Rutelli's term in office gave a fundamental impulse to the city, picking up an uninterrupted Ariadne's thread that ideally and directly reconnected to mayor Nathan. To mention just a few of the many projects: the new Auditorium, the Ara Pacis glass and steel casing with museum, exhibition and conference spaces, the new MAXXI museum, the Trajan's Market Museum, the Scuderie del Quirinale, the renovation and reorganization of the Capitoline Museums.

In this paper, we halt our recapitulation at the end of 1900s, recording Rome as a city with a strong calling along these development guidelines: culture, science, study and research.

This is a well established cultural tradition within Roman tradition, and represents only one of the many options the city has, one that must be enhanced over the coming decades of the 21st century by developing, building, reclaiming those *spaces for a culture of the soul*.

Una tradizione culturale ormai ben consolidata nella nostra tradizione romana che rappresenta solo uno dei tanti filoni che ha questa città e che deve sfruttare per i prossimi decenni del XXI secolo, sviluppando, realizzando e recuperando l*uoghi per la cultura* dello spirito.

Un potenziale di grande importanza e rilevanza, un volano decisivo per l'economia di questa città che già poggia su solida roccia; come ci racconta bene il termine *cultura*, che deriva dal latino *colere*, cioè coltivare, o attendere con cura alla *coltivazione* di un terreno. Ma se noi riferiamo questo termine all'esperienza di un uomo, il significato cambia ed esprime la cura assidua e necessaria per ottenere un'istruzione al fine di migliorare la propria esistenza, quindi una cura ed un impegno pari a quella dell'agricoltore, affinchè le piante fioriscano e producano frutti.

Noi ora abbiamo bisogno di questo, di un'attenta e paziente *ricerca per far sbocciare nuovamente le tante vocazioni di questa città*. Tutto ciò è possibile farlo dedicandosi con impegno quotidiano e con una visione consapevole della nostra storia recente e lontana. Risulta pertanto essenziale una rielaborazione, un ripensamento affichè questo processo si converta in un miglioramento spirituale, morale, estetico.

Roma ha necessità, per la sua storia, di incrementare i *luoghi della conoscenza*, in perfetta linea con la sua vocazione di città europea.

E come sostiene Mario Botta in una intervista pubblicata su questo numero di AR Magazine, Roma è l'archetipo della citta complessa, stratificata, una città sia mediterranea che europea. Essa stessa diviene memoria del sapere, come viva e grande biblioteca all'aperto.

Roma ospita tre università pubbliche, tra le più rilevanti: ricordiamo La Sapienza, il più grande ateneo d'Europa, Tor Vergata, Roma Tre. Oltre a queste hanno sede altre 44 tra università e scuole; e ci sono numerose, prestigiose accademie internazionali e nazionali, musei, luoghi per la musica, l'Auditorium e altre sale con varie vocazioni culturali, e potrei continuare. Tutto ciò va messo a sistema per conservare, migliorare ed utilizzare i luoghi gia esistenti, ma diventa necessario pensarne altri dislocati fuori dal centro nelle diverse periferie; c'è bisogno di architetti e della loro progettualità, che sappiano immaginare nuovi luoghi dove le persone possano trarre piacere e beneficio per lo studio e per lo spirito. Oggi più che mai c'e bisogno di largo respiro e di una visione ampia, come Roma merita e impone.

Luca Ribichini
Presidente Comitato cultura Casa dell'Architettura di Roma
Vicepreside Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma

This is a prospect of great relevance and importance, a decisive driving force for the economy of the city, that is already solid. As the term *culture* itself tells us, from the latin *colere*, meaning to cultivate, or to attend with care to the cultivation of a field.

If we refer this term to the experience of a single human, the meaning changes to signify the constant care necessary to obtain an education, in order to improve one's life, a care and commitment that is similar to the one the farmer puts in making his plants flourish and bear fruit.

This is what we need: a careful and patient *research to make the many callings of this city blossom again*. This can be done by daily commitment and by keeping an informed vision of our history, both recent and past. A re-elaboration seems therefore necessary, a rethinking, so that this process can reconvert into a spiritual, moral and aesthetic renovation.

Because of its history, Rome needs to increase its places of knowledge, in perfect keeping with its calling as a European city.

Rome is, as Marco Botta asserts in an interview in this issue of AR Magazine, the archetype of a complex, layered city, a city that is both Mediterranean and European. It becomes a memory of knowledge, in terms of a vast and living open-air library.

Rome hosts three of the most relevant state universities: *La Sapienza*, the biggest university in Europe, *Tor Vergata* and *Roma Tre*. In addition, there are other 44 institutions, between universities and schools, and there are many prestigious national and international academies, museums, places for music and culture, the *Auditorium*, other institutes that have cultural vocation, and more. It is necessary to bring all this into a structured system, that may maintain, improve and use the already existing places, but also to think of new places positioned in the outskirts as well. We need architects and new projects capable of imagining new places where people can enjoy and benefit from study and uplift the spirit.

Today, more than ever, Rome deserves and dictates a comprehensive approach and an open vision.

Luca Ribichini
President of the Culture Committee of the Casa dell'Architettura, Rome
Vice President of the Architecture Department, Sapienza University of Rome

Alessandra Muntoni

ROMA CHE UNISCE, CAPITALE CHE DIVIDE, E VICEVERSA

"...a conoscere bene la natura de' populi bisogna essere principe e a conoscere bene quella de' principi conviene essere populare".
Niccolò Machiavelli, *Il Principe* (1532)

Il libro di Alberto Asor Rosa *Machiavelli e l'Italia. Resoconto di una disfatta*[1] è un testo formidabile per capire il tema che ci interessa. Vi è, infatti, quasi impressa la difficoltà, per non dire l'impossibilità, di costruire una nazione italiana e di conferire a Roma i caratteri di sua capitale. Perché, sviscerando la storia di quei cruciali 35 anni che vanno dalla morte di Lorenzo il Magnifico (1492) al sacco di Roma (1527), i due geniali politici e storici Niccolò Machiavelli e Francesco Guicciardini riconoscono come causa principale del disfarsi di ogni prospettiva per costruire l'Unità d'Italia, la secolare strategia dei Papi, disposti a chiamare i "barbari", siano essi i Franchi di Carlo Magno o i francesi di Carlo VIII e Luigi XII, pur di scongiurare la costruzione di un regno unitario che avrebbe messo in crisi lo Stato Pontificio. Ben inteso, la questione coinvolge in prima persona tutti i principi italiani, Ludovico il Moro anzitutto, ma anche altri, incapaci di divenire principi di tutta Italia, di dotarsi di armi e leggi proprie, di guardare all'Europa che, sia pure tra sanguinosi conflitti interni, aveva saputo costruire importanti Stati di grandi dimensioni con uno statuto che garantiva di conservare, se non la giustizia, almeno la potenza e la continuità di Nazioni. L'importanza di questo libro sta nella proiezione che Asor Rosa fa fino ai giorni nostri, quasi che quella catastrofe – individuata tra la venuta meno dell'equilibrio tra gli Stati italiani che il Magnifico aveva saputo orchestrare, e la sciagurata politica di Clemente VII incapace di barcamenarsi tra Francesco I e Carlo V – si trascini nel tempo, nella faticosa presa di coscienza che, a partire da Dante, Petrarca, fino ad Ariosto, allo stesso Machiavelli se non a Guicciardini, che pure scrive una Storia d'Italia[2], trovi sempre ostacoli sia culturali che politici nell'individuare un "principe nuovo" capace di dare concretezza e spessore ideale alla costruzione di una Italia unita, sia esso il Valentino, Leone X, Napoleone, Vittorio Emanuele II, Garibaldi, Mazzini, Gioberti, o il partito di massa così inteso da Gramsci. In tal senso, lo stesso passaggio dall'Italia dei Comuni all'Italia delle Signorie, spiega Asor Rosa, – in particolare il Ducato di Milano, il Regno di Napoli, il Granducato di Toscana, lo Stato Pontificio e la Repubblica Veneziana, governati o occupati da eserciti o casate di Spagna, Francia, Austria – non è affatto un passo avanti verso la costruzione dell'Italia, per semplice ingrandimento dell'universo cittadino verso una dimensione regionale, quanto invece il raggelarsi di organismi politicamente statici, nemici tra loro, troppo piccoli per contare in Europa, quindi impotenti e soprattutto incapaci di trovare nell'unità italiana una possibile strategia comune. Ciononostante, tutti questi Stati italiani vivono una splendida decadenza che, soprattutto nelle arti, estende i bagliori del Rinascimento almeno fino al Settecento e quelli della scienza fino all'Ottocento.

Saranno le guerre del Risorgimento a risolvere le cose. Ma solo apparentemente, perché uno Stato conquistato resterà sempre ostile, e una città conquistata, sia pure in modo non troppo cruento, resterà sempre qualcosa di estraneo, tanto peggio se la si vuole fare capitale.

Così, nonostante la decisione di fare di Roma la Capitale d'Italia fin dal 1861 allorché si forma il Regno d'Italia, e di conquistarla nel 1870, ancor oggi molte delle altre città italiane non la sentono tale. Non solo Milano che pure (alternato con Pavia) fu capitale del Regno dell'Italia longobarda e che ha avuto un ruolo decisivo nel Risorgimento, ma anche città come Firenze, Napoli, Palermo, che hanno recentemente riscoperto l'importante ruolo da loro svolto dal Medioevo all'Ottocento[3], rivendicando un ribaltamento dei contenuti dell'Italia nazione.

Una nazione incerta e difficile, dunque, che ha dovuto faticare per ritrovare una lingua comune[4]; e una capitale difficile, Roma, che ha bisogno di aggiungere sempre al suo nome l'aggettivo "capitale", quasi a ricordarsi che la sua storia millenaria l'ha condotta ad

A ROME THAT UNITES, A CAPITAL THAT DIVIDES, AND VICE VERSA

"... to understand the nature of the people one must be a prince, and to understand the nature of the prince, one must be of the people."
Niccolò Machiavelli, *The Prince* (1532)

Alberto Asor Rosa's book *Machiavelli e l'Italia. Resoconto di una disfatta*[1] is a formidable text for understanding the theme examined here. Indeed, it is almost imprinted with the difficulty, not to say impossibility, of constructing an Italian nation and conferring upon Rome the character of its capital. Delving into the history of those crucial thirty-five years spanning between the death of Lorenzo the Magnificent (1492) and the sack of Rome (1527), the two ingenious politicians and historians Niccolò Machiavelli and Francesco Guicciardini identified the cause of the collapse of any perspective for the construction of a unified Italy in the secular strategy of the Popes. The rulers of the Church were willing to call on the "barbarians", be they the Franks of Charlemagne or the French under Charles VIII and Louis XII, merely to avoid the construction of a unified kingdom that would have undermined the Papal State. Make no mistake, the question involves all of the Italian princes directly, first among them Ludovico il Moro, but also others, incapable of becoming princes of all Italy, of adopting their own arms and laws. Similarly, they failed to look to Europe that, despite its bloody internal conflicts, managed to build important States of impressive dimensions and with statutes that guaranteed the conservation, if not of justice, at least of the power and continuity of a nation. The importance of this book lies in Asor Rosa's projection into our present day. It is almost as if this catastrophe – identified in the failed equilibrium between the Italian States Lorenzo de' Medici managed to orchestrate, and the unfortunate politics of Pope Clement VII, incapable of juggling between Francis I and Charles V – dragged on. There was a painstaking understanding, from Dante, Petrarch and up to Ariosto, Machiavelli himself and perhaps even Guicciardini, who even wrote a history of Italy[2], that consistently encountered obstacles, both cultural and political, when attempting to identify a "new prince" capable of bringing concreteness and ideal depth to the construction of a unified Italy. It matters not whether it was Valentino, Pope Leo X, Napoleon, Vittorio Emanuele II, Garibaldi, Mazzini, Gioberti, or the *party of the masses* as it was intended by Gramsci. In this sense, the very passage from the Italy of the *Comuni* to the Italy of the *Signorie*, Asor Rosa explains – in particular the Duchy of Milan, the Kingdom of Naples, the Grand Duchy of Tuscany, the Papal State and the Republic of Venice, governed or occupied by the armies or houses of Spain, France, Austria – was in no way a step toward the construction of Italy by simply enlarging its cities toward a regional dimension. Instead, it was the freezing of politically static organisms, reciprocal enemies, too small to count in Europe and thus impotent and above all incapable of seeing a unified Italy as a possible common strategy. Nonetheless, all of these Italian States experienced a splendid decadence that, above all in the arts, extended the radiance of the Renaissance at least as far as the eighteenth century, and of the glow of science into the nineteenth.

The wars of the Risorgimento would resolve things. Though only apparently, because a captured State will forever remain hostile, and a city that has been conquered, even without excessive cruelty, will forever remain something extraneous, worse still when selected as a capital.

Thus, despite the decision to make Rome the capital as early as 1861, as the Kingdom of Italy took form, and to capture it in 1870, to this day many Italian cities do not recognise it. Not only Milan, that (alternating with Pavia) was the capital of the Kingdom of Lombard Italy and played a decisive role during the Risorgimento, but also cities like Florence, Naples, Palermo that, having recently rediscovered their important role from the Middle Ages to the nineteenth century[3], are seekingare laying claim to a different concept of Italy as a nation.

essere oggi la Capitale dello Stato italiano, non dell'Impero Romano e neppure del Cattolicesimo. Per ciò stesso, una capitale che, anziché unire, è sentita con sospetto, con disamore, come inadatta e impropria (per non dire vessatrice[5]) sede del Governo. Gli stessi romani stentano a individuarvi il grumo profondo di una idea di sintesi tra nazione e popolo, tanto questa definizione sfugge dalla loro memoria che oscilla dalle grandezze del passato (internazionale per non dire imperiale) ai vincoli ristretti del presente: città magnifica ma città ingovernabile, incapace di auto-pianificarsi, abusiva, disordinata, oggi impoverita, con una periferia spesso degradata, a volte indecifrabile.

Al di là dei Piani per Roma dopo la Breccia di Porta Pia, quello del 1873, quello del 1883, quello del 1907 e quello del 1931 – argomento ampliamente trattato e dibattuto a partire dalle famose *Quattro lezioni su Roma* di Ludovico Quaroni[6] –, vorrei qui trattare sinteticamente alcuni progetti nodali che hanno influenzato o ribaltato quei piani stessi. In essi affiora uno slancio utopico ma anche una formidabile capacità di concretezza, generando frammenti di una "cultura della trasformazione" che, pur non potendosi tradurre in una continuità di organica metamorfosi, ha però contribuito a dare un senso alla città e che oggi è indispensabile metabolizzare in vista di un possibile futuro[7]. Accennerò brevemente a quelli che mi sembra emergano in questa direzione: la Passeggiata archeologica e i muraglioni sul Tevere, la vicenda di Via dell'Impero e la Roma radiocentrica, le Olimpiadi del 1960 e l'Asse attrezzato, la via de Coubertin al Flaminio, le nuove centralità metropolitane e la Roma geografica.

Il progetto ottocentesco della Passeggiata archeologica è una chiara premessa di una Roma moderna fondata sull'archeologia, o Roma dei romanisti, dalla quale sarà difficile prescindere negli sviluppi posteriori. Vi si incontrano e scontrano varie personalità tra di loro in contrasto. Da una parte Guido Baccelli e Ruggero Bonghi che nel 1887 presentano il piano della Zona Monumentale intendendo "salvarla da costruzioni nuove", "sbarazzarla dalle recenti" e "ridonarla al primo decoro". Poi il Fiorelli che imposta un amplissimo parco archeologico che elabora un piano grandioso con ampie triangolazioni e viali alberati che collegano le grandi figure del Colosseo, Circo Massimo, Terme di Caracalla all'interno delle Mura Aureliane. Dall'altra parte il Boni che avrebbe voluto cogliere l'occasione per una serie di scavi scientifici che rinvenissero le fondazioni dei monumenti perduti, senza trovare però udienza. Infine, Corrado Ricci "scopre" l'Esedra del Foro di Traiano e si comincia a intravedere la formidabile continuità spaziale delle piazze imperiali[8]. L'altro segno determinante, in mano questa volta agli ingegneri, è la costruzione dei muraglioni del Tevere, confermando il percorso storico del fiume da raccordare con i ponti e le demolizioni ai tracciati dell'ampliamento della città nuova[9].

An uncertain and difficult nation, which has struggled to identify a common language[4]; and a difficult capital, Rome, that forever needs to apply the adjective "capital", almost to remind itself that its millenary history has led it to become the capital of the Italian State, and not of the Roman Empire or even of Catholicism. Thus it is a capital that, rather than uniting, is looked at with suspicion, with disaffection, as the unsuited and improper (not to say venal[5]) seat of Government. The Romans themselves have difficulty identifying the profound nodule of an idea of synthesis between nation and people. Besides, this definition escapes their memory, which oscillates between the grandeurs of the past (international not to say imperial) and the narrow limitations of the present: a magnificent but ungovernable city, incapable of self-planning, unauthorised, disordered and now impoverished, with an often neglected, in some cases indecipherable periphery.

Beyond the Plans for Rome produced after the breach of Porta Pia, those form 1873, 1883, 1907 and 1931 – amply explored and debated following the famous *Quattro lezioni su Roma* (Four Lessons on Rome) by Ludovico Quaroni[6] – here I would like to briefly examine some of the nodal projects that have influenced or overturned them. These Plans reveal a utopian flight, but also a formidable capacity to remain concrete. They generated fragments of a "culture of transformation" that, while unable to be translated into a continuity of organic metamorphoses, nonetheless contributed to giving meaning to the city, making it indispensable to metabolise today in view of a possible future[7]. I will briefly mention those that appear to move in this direction: the *Passeggiata archeologica* and floodwalls along the Tiber River, the story of Via dell'Impero and *Roma radiocentrica*, the 1960 Olympics and the *Asse attrezzato,* Via de Coubertin in the Flaminio district, the new metropolitan centralities and *Roma geografica*.

The nineteenth century project for the *Passeggiata archeologica* (Archaeological Itinerary) is a clear premise for a modern Rome founded on archaeology, or a Rome of Romanists, that it would be difficult to ignore in successive developments. Various contrasting and discordant figures were involved. On one side Guido Baccelli and Ruggero Bonghi who in 1887 presented their plan for the Monumental Zone intent on "saving it from new constructions", "ridding it of recent ones" and "restoring it to its original decorum". They are followed by Fiorelli, who laid out a vast archaeological park in a grandiose plan with broad triangulations and tree-lined avenues connecting the large figures of the Coliseum, Circus Maximus, Baths of Caracalla inside the Aurelian Walls. On the other side was Boni, who wished to exploit the situation to undertake a series of scientific excavations that would unearth the foundations of lost monuments, without however finding any takers. Finally, Corrado Ricci, who "discovered" the Exedra of Trajan's Forum and caught the first glimpse of the formidable spatial continuity of the Imperial fora[8]. The other determinant sign, this time in the hands of engineers, is the construction of the Tiber floodwalls. They confirmed the historical paths of the river to be connected with its bridges and the demolitions being made to expand the new city[9].

Questi due elementi dettano il significato del centro di Roma capitale: un ampissimo recinto murario difensivo, un gigantesco parco archeologico, il fiume ribattezzato come origine e ragione della stessa città. E insieme la città della cultura e della grande speculazione edilizia che porta al crack economico e politico dell'Italia liberale.

La Roma progettata e costruita tra le due guerre può definirsi la Roma di pietra e costituisce una svolta metodologica rispetto ai Piani varati dal 1873 al 1931. Invece dello strumento urbanistico, spesso inattuato, si punta soprattutto sulla realizzazione, attraverso l'architettura, di un modello che vuole fondere insieme il grande asse direzionale Nord-Sud verso il mare e l'organizzazione stellare delle abitazioni e le nuove funzionalità urbane di servizio. Da una parte i progetti per Via dell'Impero, l'Asse di via dei Trionfi fino all'Eur, il completamento della strada in curva di via Veneto che raccorda Villa Borghese all'ampliamento della nuova espansione intorno alla via Nazionale, gli scavi di Ostia Antica e il mare. Dall'altra le città satelliti di Aniene e Garbatella, il sistema dei quartieri a villini e palazzine, i palazzi postali, la nuova Stazione ferroviaria a Termini, la Città Universitaria verso i Colli, la Città del cinema sulla Tuscolana, la Città dello Sport al Flaminio, la Città delle vacanze a Ostia. Si potrebbe definire la città della nuova borghesia urbana. Protagonisti gli architetti e urbanisti fondatori della Regia scuola di Architettura di Roma, i docenti che vi insegnano, i giovani laureati che già primeggiano tra i migliori architetti della modernità.

È la Roma di Giovannoni e Piacentini, di De Renzi e Calza Bini, Di Castro, ma anche di Ridolfi, Moretti e Libera, Capponi, e degli architetti di tutta Italia qui invitati e capaci di costruirvi alcune delle opere migliori: Pagano, Ponti, Michelucci, BBPR, Mazzoni, Samonà e di alcuni formidabili progetti di Terragni, Cattaneo, Lingeri, Gardella. È la Roma degli anni del fascismo, contraddittoria e non finita per lo sgretolarsi nel conflitto mondiale della dittatura di Mussolini.

Nel dopoguerra la Roma della Ricostruzione avviata con due opere formidabili come il Monumento alle Fosse Ardeatine di Fiorentino e Perugini nonché la testata della stazione Termini di Calini - Montuori, entrambe antitetiche rispetto al neorealismo che però dominerà la scena dei nuovi quartieri popolari. Gli anni Sessanta consolidano il modello urbanistico spezzando il radiocentrismo della città con due sistemi alternativi: le Olimpiadi del 1960 e l'Asse attrezzato (1968). Si configurano due sistemi paralleli, uno a Ovest e l'altro a Est della città. Il primo con le splendide strutture sportive di Nervi, Vitellozzi, Ligini, Lafuente e le abitazioni del Villaggio Olimpico di Libera, Moretti, Monaco, Luccichenti, Cafiero; l'altro è un progetto utopico dello Studio Asse che raggruppa i più importanti architetti,

The Rome designed and built between the two world wars can be referred to as the Rome of Stone. It constitutes a methodological turning point with respect to the plans issued in 1873 and 1931. Instead of an urban planning instrument, often unimplemented, the focus was now on the construction, through architecture, of a model that would fuse together the large North-South axis of business activities toward the sea and the star-shaped organisation of housing and new urban services. On the one hand we find the projects for the Via dell'Impero, the axis of Via dei Trionfi stretching as far as the EUR, the completion of the curving Via Veneto that connected Villa Borghese with the growth of the new expansion around Via Nazionale, the excavations at Ostia Antica and the sea. On the other hand the satellite cities of Aniene and the Garbatella, the system of quarters made of *villini* and *palazzine*, the new post office buildings, the new Termini Railway Station, the *Città Universitaria* toward the Alban Hills, the City of Cinema along Via Tuscolana, the City of Sport in the Flaminio district, the City of Vacations at Ostia. We could refer to this as the city of the new urban bourgeoisie. The protagonists of this era were the architects and urbanists who founded the *Regia scuola di Architettura di Roma*, the professors who taught there, the young graduates who were already among the leading architects of modernity.

This is the Rome of Giovannoni and Piacentini, of De Renzi and Calza Bini, of Di Castro, but also of Ridolfi, Moretti and Libera, of Capponi, and of the architects from across Italy invited here and capable of building some of the city's best works: Pagano, Ponti, Michelucci, BBPR, Mazzoni, Samonà as well as some formidable projects by Terragni, Cattaneo, Lingeri and Gardella. It is the Rome of the years of Fascism, contradictory and unfinished owing to the implosion caused by the Second World War and the dissolution of Mussolini's dictatorship.

During the post-war period, the Rome of the Reconstruction began with two formidable projects: the Fosse Ardeatine Monument by Fiorentino and Perugini, and the head of the Termini Railway Station by Calini-Montuori, both antithetical to neorealism that would however dominate the scene in new working class districts. The 1970s consolidated an urban model that broke with the radiocentric nature of the city by introducing two alternative systems: the 1960 Olympic Village and the *Asse attrezzato* (1968). Two

ingegneri e urbanisti romani: Quaroni, Zevi, Morandi, Scimemi; esso raccorda i nuovi centri direzionali di Porta Lata, Centocelle e l'EUR. Quasi a contraddire queste due idee sostanzialmente lineari e aperte verso il territorio, riprendendo il sistema radiocentrico che quelle negavano, il GRA (gran raccordo anulare che allittera il cognome del suo autore, l'ingegner Gra) è una autostrada esterna ad anello che raccorda le vie consolari.

È la Roma democratica, coraggiosa quanto incerta dei propri destini.

La via de Coubertin nel quartiere Flaminio[10] rappresenta la Roma della contemporaneità, un unicum nel panorama della Capitale. Si tratta di un repertorio di modelli architettonici innovativi, luoghi deputati per esigenze culturali, scientifiche e di tempo libero adatte a una metropoli volta al futuro. Nella cornice della collina verde di Villa Glori, dei monti Parioli e di Monte Mario, costeggiando il Villaggio Olimpico e lo Stadio Flaminio, Renzo Piano vi ha costruito l'Auditorium, Zaha Hadid il MAXXI, Buro Happold il ponte sul Tevere verso la Sala delle Armi di Luigi Moretti in parte ristrutturata. Un attualissimo Decumano del Cardo Nord-Sud, attraversante la via Flaminia, antica strada romana. Indizio di una Roma metropolitana.

Fin qui è come se Roma abbia pensato solo a sé stessa. Una Roma che vuole essere una grande città con caratteristiche specifiche legate alla propria identità. Ma per essere una capitale deve unire, cioè aprirsi a una dimensione ideale che riassuma l'idea di Italia. Bisogna chiedersi quali sono gli indizi che potremmo indicare in questa direzione. Non basta la vocazione inclusiva di Roma, che fin dai suoi albori ha calamitato genti disperse e spesso esuli, e ha ospitato in tutta la sua storia personalità di tutta Italia e d'Europa – a cominciare dai suoi Papi – per costruire i capolavori artistici e architettonici che tutti amiamo. Credo che un elemento si possa individuare nella ricerca che dagli anni Cinquanta ha proposto per la città modelli unificanti che la proiettano verso il territorio a nord e a sud, così come in altre parti d'Italia si è tentato di fare con alcune grandi conurbazioni strutturate: il progetto dell'ISES per la ricostruzione a sistema da parte delle città distrutte dal terremoto della Sicilia Occidentale, l'Operazione Arcevia[11], il modello urbano Firenze-Prato-Pistoia[12], MITO che avrebbe dovuto collegare Milano e Torino e lo ha fatto attraverso festival musicali, VEMA che avrebbe dovuto sintetizzare Verona e Mantova[13]. Anche per Roma sono stati studiati ipotesi analoghe: Roma e la valle nord del Tevere[14], il progetto di Aldo Loris Rossi per il territorio Napoli-Roma[15]. Ebbene, anche il PRG del 2008[16] che struttura le nuove centralità metropolitane, immagina una città verde, propone la rigenerazione delle periferie, punta sul traffico di scorrimento, anticipa per Roma una dimensione geografica, come altrimenti proposta da Gabriele De Giorgi, Piero Ostilio Rossi e Orazio Carpenzano[17].

Ecco, correggendo alcuni errori[18], Roma può accettare questa sfida, recuperando un filone dimenticato della cultura italiana che ha voluto raccordare e non separare, ricollegandosi al concetto di grande parco urbano della Passeggiata Archeologica, raccordando paesaggio, urbanistica e architettura, formando ponti e non muraglie tra città nel passato nemiche ma ormai appartenenti ad una nazione complessa ma ormai viva da ben 150 anni.

parallel systems were configured, one to the west and the other to east of the city. The first is home to the splendid sport facilities by Nervi, Vitellozzi, Ligini, Lafuente and the apartments for the Olympic Village by Libera, Moretti, Monaco, Luccichenti and Cafiero; the other was a utopian project by the Studio Asse that united the city's most important architects, engineers and urbanists: Quaroni, Zevi, Morandi, Scimemi; it linked the new business centres in Porta Lata, Centocelle and the EUR. Almost contradicting these ideas, substantially linear and open toward the territory, and returning to the radiocentric system they negated, is the GRA (*Gran Raccordo Anulare*, an alliteration of the last name of its creator, the engineer Giulio Gra), an external ring road linking the city's consular roads.

This is democratic Rome, as courageous as it is uncertain of its destiny.

Via de Coubertin in the Flaminio district[10] represents contemporary Rome, a unicum in the panorama of the capital. It is a repertory of innovative architectural models, spaces for cultural activities, science and free time, adapted to a metropolis that looks toward the future. Framed by the green slopes of Villa Glori, Monti Parioli and Monte Mario, flanking the Olympic Village and Flaminio Stadium, it is here that Renzo Piano built the Auditorium, Zaha Hadid the MAXXI, Buro Happold the new bridge across the Tiber toward the Fencing Hall by Luigi Moretti, in part refurbished. A modern-day Decumanus to the North-South Cardus, crossing Via Flaminia, an ancient Roman road. Evidence of a metropolitan Rome.

So far, it is as if Rome thought only of itself. A Rome that wishes to be an important city with specific characteristics linked to its identity. However, a capital must unite, in other words, open up toward an ideal dimension that summarises the idea of Italy. We must ask what clues we can offer in this direction. Rome's inclusive vocation is not enough. A vocation that, since its origins has attracted wanderers and in some cases exiles. Throughout its history, the city has hosted important figures from across Italy and Europe – beginning with the Popes – to build the artistic and architectural masterpieces we all admire. I believe we can identify one element in the research that since the 1950s has proposed unifying models for the city that project it toward the territory to the north and south, similar to attempts made in other parts of Italy with large structured conurbations: the ISES project for the systemic reconstruction of portions of the cities destroyed by the earthquake that struck Eastern Sicily, the *Operazione Arcevia*[11], the urban model of Florence-Prato-Pistoia[12], the MITO that was to have connected Milan and Turin and which managed to do so via music festivals, the city of VEMA which was to have synthesised Verona and Mantua[13]. Analogous studies were made for Rome: the city and the north Tiber valley[14], the project by Aldo Loris Rossi for the territory of Naples-Rome[15]. Yet, even the Master Plan (PRG) from 2008[16] which structured the new metropolitan centralities imagines a green city, proposes the regeneration of the peripheries, targets highspeed traffic, anticipates a geographic dimension for Rome, also proposed by Gabriele De Giorgi, Piero Ostilio Rossi e Orazio Carpenzano[17].

So, correcting a few errors , Rome can accept this challenge, recovering a line of research forgotten by Italian culture that wished to connect rather than separate. It can do so by linking up with the concept of the large urban park of the *Passeggiata Archeologica*, connecting the landscape, urbanism and architecture; by creating bridges and not walls between cities that were once enemies and now belong to a complex nation that has been alive for over 150 years.

1- Cfr. Alberto Asor Rosa, *Machiavelli e l'Italia. Resoconto di una disfatta*, Einaudi, Torino 1919.
2- Francesco Guicciardini, *Historia d'Italia*, 1537-1540.
3- Cfr. i contributi di *Quanto vale l'Italia*, in "Limes", n. 5, 2018 e quelli di *Una strategia per l'Italia*, in "Limes", n. 2, 2019.
4- Cfr. Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari 1963-1970; Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana dal 1946 ai nostri giorni*, Laterza, Bari-Roma 2014; Andrea Camilleri, Tullio De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, Laterza, La Repubblica, Roma-Bari, 2017.
5- Non è inutile ricordare, seppure ci costa fatica, l'appellativo di "Roma ladrona" affibbiato dalla Lega di Bossi alla Capitale, laddove forse i ladri erano altrove.
6- Cfr. il volume di "Urbanistica", n. 26-29, 1959, dedicato a *Roma, ieri, oggi, domani*.
7- Cfr. "Metamorfosi, Quaderni di Architettura", n. 07, maggio 2020, dedicato *a Roma: un possibile futuro / Rome: a possible future* (a cura di Maurizio Petrangeli).
8- Ho trattato questo argomento nel capitolo *Via dell'Impero tra Forma Urbis e piani della grande Roma* nel mio *Roma tra le due guerre 1919-1944, architetture, modelli urbani, linguaggi della modernità*, Edizioni Kappa, Roma 2010.
9- Cfr. Orazio Carpenzano, Gaia Remiddi, Pier Luigi Mattera, Antonella Greco, *Roma attraversa il Tevere*, catalogo della mostra omonima al Museo di Roma, Piazza Sant'Egidio, Prospettive edizioni, Roma 2013.
10- Cfr. Piero Ostilio Rossi, *Strategia d'intervento per il quartiere Flaminio/Interventions strategies for the Flaminio Neighbourhood*, in "Metamorfosi, Quaderni di Architettura", n. 07, maggio 2020 cit.
11- Cfr. Ico Parisi, Italo Bartoletti, Enrico Crispolti, Antonio Miotto, *Operazione Arcevia, comunità esistenziale*, Editrice Cesare Nani, Como 1976. Il progetto è di grande interesse perché coinvolge architetti, artisti, letterati e poeti.
12- Vedi il modello urbano Firenze-Prato interno al Concorso per la nuova Università di Firenze, 1972, in Gabriele De Giorgi, Alessandra Muntoni, *Metamorph, Opere e progetti / Works and Projects*, Kappa edizioni, Roma 2003, pp. 98-103. Il progetto e i relativi plastici si trovano al Museo Pompidou di Parigi.
13- Cfr. Franco Purini, *VEMA, Una nuova città per la città di Venezia*, Mostra alla Biennale di Venezia, 2008. Si trattava, dicono gli autori, di "una città innovativa, una città utopica collocata in prossimità dell'incrocio dei corridoi ferroviari europei Lisbona-Kiev e Berlino-Palermo".
14- Cfr. Lucio Valerio Barbera, *La città radicale di Ludovico Quaroni*, Gangemi editore, Ro ma 2019, pp. 212-217.
15- Cfr. Aldo Loris Rossi, *Progetto per Napoli metropolitana*, Mancosu editore, 2014.
16- Cfr. Piero Ostilio Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Laterza, Roma-Bari 2012, pp. 399-406.
17- Cfr. Gabriele De Giorgi, *Roma, quando la città prende il largo*, Prospettive edizioni, Roma 2013; Piero Ostilio Rossi, Orazio Carpenzano (a cura di), *Roma tra il fiume, il bosco, e il mare*, Quodlibet, DiAP Print 2019.
18- Cfr. Giovanni Caudo, *Roma Altrimenti, le ragioni nuove di essere capitale*, Amazon, Roma logistica, Torrazza Piemonte (TO), 2017; in particolare le conclusioni di Walter Tocci che parla dell'esaurimento del concetto di "Roma città coloniale".

1- Cfr. Alberto Asor Rosa, *Machiavelli e l'Italia. Resoconto di una disfatta*, Einaudi, Torino 1919.
2- Francesco Guicciardini, *Historia d'Italia*, 1537-1540.
3- Cf. the contributions "*Quanto vale l'Italia*", in *Limes*, n. 5, 2018 and quelli di *Una strategia per l'Italia*, in "*Limes*", n. 2, 2019.
4- Cfr. Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari 1963-1970; Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana dal 1946 ai nostri giorni*, Laterza, Bari-Roma 2014; Andrea Camilleri, Tullio De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, Laterza, La Repubblica, Roma-Bari, 2017.
5- It is worth recalling, despite the cost, the appellative "Roma ladrona"Rome the Theif) coined by Umberto Bossi's Lega Nord party, when instead the thieves were perhaps elsewhere.
6- Cfr. "Urbanistica", n. 26-29, 1959, dedicated to *Roma, ieri, oggi, domani*.
7- Cfr. "Metamorfosi, Quaderni di Architettura", n. 07, May 2020, ddedicated to *Roma: un possibile futuro / Rome: a possible future* (ed. by Maurizio Petrangeli).
8- I explored this question in the chapter *Via dell'Impero tra Forma Urbis e piani della grande Roma* in my book *Roma tra le due guerre 1919-1944, architetture, modelli urbani, linguaggi della modernità*, Edizioni Kappa, Roma 2010.
9- Cfr. Orazio Carpenzano, Gaia Remiddi, Pier Luigi Mattera, Antonella Greco, *Roma attraversa il Tevere*, catalogue from the homonymous exhibition at the Museo di Roma, Piazza Sant'Egidio, Prospettive edizioni, Roma 2013.
10- Cfr. Piero Ostilio Rossi, *Strategia d'intervento per il quartiere Flaminio/Interventions strategies for the Flaminio Neighbourhood*, in "Metamorfosi, Quaderni di Architettura", n. 07, May 2020 cit.
11- Cfr. Ico Parisi, Italo Bartoletti, Enrico Crispolti, Antonio Miotto, *Operazione Arcevia, comunità esistenziale*, Editrice Cesare Nani, Como 1976. The project of notable interest for its involvement of architects, authors and poets.
12- See the Florence-Prato urban model for the Competition for the new University of Florence, 1972, in Gabriele De Giorgi, Alessandra Muntoni, *Metamorph, Opere e progetti / Works and Projects*, Kappa edizioni, Roma 2003, pp. 98-103. The project and its relative models are conserved by the Pompidou Centre in Paris.
13- Cfr. Franco Purini, *VEMA, Una nuova città per la città di Venezia*, Venice Architecture Biennale, 2008. In the words of the authors, it is "an innovative city, a utopian city located in proximity to the intersection between the Europan railway between Lisbon-Kiev and Berlin-Palermo".
14- Cfr. Lucio Valerio Barbera, *La città radicale di Ludovico Quaroni*, Gangemi editore, Ro ma 2019, pp. 212-217.
15- Cfr. Aldo Loris Rossi, *Progetto per Napoli metropolitana*, Mancosu editore, 2014.
16- Cfr. Piero Ostilio Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Laterza, Roma-Bari 2012, pp. 399-406.
17- Cfr. Gabriele De Giorgi, *Roma, quando la città prende il largo*, Prospettive edizioni, Roma 2013; Piero Ostilio Rossi, Orazio Carpenzano (a cura di), *Roma tra il fiume, il bosco, e il mare*, Quodlibet, DiAP Print 2019.
18- Cfr. Giovanni Caudo, *Roma Altrimenti, le ragioni nuove di essere capitale*, Amazon, Roma logistica, Torrazza Piemonte (TO), 2017; in particular the conclusions by Walter Tocci who speaks about the exhaustion of the concept of "Rome as a colonial city".

Alessandra Muntoni
Professore Ordinario in Storia dell'Architettura alla Facoltà di Architettura della Sapienza, Università di Roma

Professor of History of Architecture at the Sapienza, School of Architecture University of Rome

Martina Almonte

IL PARCO ARCHEOLOGICO DEL COLOSSEO E LA CAPITALE ETERNA

La bellezza è di tutti



Roma rappresenta per l'umanità moderna un valore morale, che non è facile determinare esattamente, ma che appunto per essere ideale soltanto, è non meno prezioso, e, per quanto ciò possa dirsi di cose terrene, tale da non potersene fare a meno.
Ermanno Grimm, *La distruzione di Roma*, 1886

Roma, *anno domini* 2021, 2274 *ab urbe condita*, 150 anni da capitale d'Italia.

Gravità della Storia: un peso che rievoca quello del padre che Enea portava sulle spalle fuggendo da Troia in fiamme, davanti a lui il destino che avrebbe portato alla fondazione di Roma.

Una storia millenaria che ha attraversato epoche differenti, crisi e devastazioni, edificazioni e ricostruzioni. Roma non è l'unica città al mondo che può vantare una storia tanto lunga, come capitale di uno Stato moderno è anzi piuttosto giovane, però qualcosa la distingue dalle altre grandi città: porta impresse tutte le sue cicatrici e i segni del tempo, le incoerenze, i cambiamenti di rotta e le volontà del potere, le celebrazioni e le dannazioni. In questo senso, nessuna città è così simile ad un organismo vivente, specchio del divenire umano. Non a caso Sigmund Freud amava moltissimo Roma, che tra il 1901 e il 1923 visitò da "appassionato pellegrino" ben sette volte.

Il centro storico dell'urbe coincide con il sito Unesco: la città cinta dalle mura Aureliane e dalle mura Leonine. Roma però è oggi una città policentrica: diversi centri politici corrispondenti ai palazzi (Campidoglio, Quirinale, Palazzo Chigi); più centri del potere ecclesiastico (San Pietro con il Vaticano, San Giovanni con il Laterano, Castel Sant'Angelo); le piazze della città barocca; la stazione Termini, al centro dell'intero sistema ferroviario italiano. E poi c'è il cuore pulsante della memoria: la Piazza del Colosseo con l'area archeologica centrale.

In questa zona di paesaggio urbano, nel 2017, è stato istituito il Parco archeologico del Colosseo (*PArCO*), comprendente, oltre all'eponimo Colosseo, la piazza e i monumenti che insistono su di essa (arco di Costantino e i resti delle fondazioni della Meta Sudans e del Colosso di Nerone), l'area del Foro Romano e del Palatino e la Domus Aurea. Le competenze di tutela si estendono a comprendere tutti i Fori Imperiali e l'area del

←- A
Il cuore di Roma prima degli sventramenti per la realizzazione di via dell'Impero
Roma, ante 1932
© Archivio storico del Parco Archeologico del Colosseo

THE PARCO ARCHEOLOGICO DEL COLOSSEO AND THE ETERNAL CAPITAL

Beauty for All

Rome, to the dwellers on our planet today represents a value of an intellectual and spiritual kind which it is not easy to establish with exactness; it is not therefore the less precious; indeed, so far as this can be said of any thing in the world, it is indispensable.

Herman Grimm, *The Destruction of Rome*, 1886

Roma, *anno domini* 2021, 2274 *ab urbe condita*, 150 years as capital of Italy. The Weight of History: a weight that reevokes the burden Father Aeneas carried on his shoulders as he fled a burning Troy, to face the destiny that would lead to the founding of Rome.

A millenary history spanning different eras, crises and devastations, constructions and reconstructions. Rome is not the only city in the world able to boast such a lengthy history. As the capital of a modern state it is rather young, and there is something that distinguishes it from other large cities: it is impressed with the scars and signs of time, the incoherencies, shifts in direction and power, celebrations and damnations. In this sense, no city is as similar to a living organism, no city such a mirror of human development. Not by chance, Sigmund Freud was enamoured of Rome, which he visited as a "passionate pilgrim" no less than seven times between 1901 and 1923.

The historical centre of the *urbe* is a UNESCO site: the city enveloped by the Aurelian and Leonine walls. Rome, however, is now a polycentric city: diverse political centres correspond with its *palazzi* (Campidoglio, Quirinale, Palazzo Chigi); multiple centres of ecclesiastical power (St. Peter's and the Vatican, St. John Lateran, Castel Sant'Angelo); the piazzas of the Baroque city; the Termini railway station, at the heart of the entire Italian railway system. There is also the pulsating heart of memory: Piazza del Colosseo and the central archaeological area.

Since 2017 the urban landscape in this area belongs to the *Parco archeologico del Colosseo* (*PArCO*). Other than the Coliseum, the Park also includes the plaza and monuments around it (the Arch of Constantine and remains of the foundation of the *Meta Sudans* and Colossus of Nero), the area of the Roman Fora, the Palatine Hill and the Domus Aurea. The Park's conservation responsibilities extend to

Circo Massimo che, invece, sono in gestione alla Sovrintendenza Capitolina.

La prima Roma aveva nel Palatino il luogo dove tutto si origina: il colle che si affaccia sul luogo dove è possibile guadare il fiume Tevere in corrispondenza dell'isola Tiberina, dove si incontrano tre popoli (Latini, Sabini ed Etruschi), dove possono fermarsi i barconi che provengono dalle saline alla foce dello stesso fiume.

Storia e mito si confondono, le tracce archeologiche confermano. La città che si sviluppa ha bisogno fin da subito di espandersi in un'area dove costruire gli edifici per le attività politiche, religiose, commerciali e giudiziarie, il cui cuore è la piazza del Foro Romano.

Il *princeps* Augusto decide di stabilire la sua residenza sul Palatino, a diretto contatto con i luoghi della fondazione romulea; Nerone per primo estenderà la dimora imperiale sull'intero colle (e non solo quello, a dire il vero), e tutti gli imperatori dopo di lui non faranno che ricostruire e ristrutturare la grande *domus* imperiale, tanto che il nome del colle finirà per coincidere con quello del Palazzo per eccellenza. I Fori Imperiali si sviluppano ad ampliamento ed ulteriore monumentalizzazione delle funzioni già presenti, che crescono insieme alla popolazione della città. Nell'età antica dunque, repubblicana prima e imperiale poi, il centro della vita politica, religiosa e sociale coincide con il centro della città, quella che è l'area archeologica centrale. La capitale dell'Impero non solo accentra le funzioni politiche e amministrative, ma drena anche molte risorse da tutti i territori, la popolazione cresce in modo vertiginoso per l'epoca, trasformandosi nella plebe che vive grazie alle distribuzioni di viveri (*frumentationes*) e che accorre a vedere gli spettacoli nell'Anfiteatro Flavio.

Anche dopo lo spostamento della capitale dell'Impero a Costantinopoli, avvenuto nel 330 d.C., Roma conserva buona parte delle funzioni e delle caratteristiche di una capitale. Se il 476 è considerata la data storica della fine dell'impero, dal punto di vista archeologico è particolarmente significativa la data del 608, quando venne innalzato l'ultimo monumento onorario nel Foro Romano: la colonna di Foca.

La seconda Roma è la capitale del Cattolicesimo e del suo potere temporale. Il cuore della città si è oramai spostato: il Foro diventa il *campo vaccino*, mentre ai margini si sviluppano attività agricole e produttive, oltre alla straordinaria cava di materiali a cielo aperto. Il centro della città viene traslato anche materialmente: nel 625, Papa Onorio I rimuove le tegole di bronzo dal tetto del tempio di Venere e Roma, per usarle nella copertura della basilica di San Pietro.

Bisognerà aspettare la Bolla papale *Cum almam nostram Urbem* del 1462 perché si inizi a porre un limite alla spoliazione dei monumenti antichi. Nel frattempo, proprio in virtù del riuso delle antiche costruzioni, nascono chiese con annessi monasteri e si sviluppano fortezze.

Al Medioevo seguirà l'età d'oro delle grandi famiglie romane, Barberini, Stati, Mattei, Farnese, che sul colle Palatino verranno a impiantare *vigne* e *horti*, con annessi edifici per trascorrervi i momenti di ozio.

Quando l'aristocrazia europea riscopre Roma con il *Grand Tour*, il Colosseo e l'area archeologica centrale sono trasformati nello struggente paesaggio di rovine che Piranesi e gli altri vedutisti renderanno immortale. Il viaggio, prima di essere affrontato, è lungamente preparato e chi arriva è pieno di aspettative. Goethe, giunto nella città, scrive "tutti i sogni della mia gioventù li vedo ora vivere (...) e tutto ciò che conoscevo già da lungo tempo, ritratto in quadri e disegni, inciso su rame o su legno, riprodotto in gesso o in sughero, tutto è ora davanti a me (...)" e si esalta per le "vestigia di una magnificenza e di uno sfacelo che superano, l'una e l'altro, la nostra immaginazione".

La terza Roma è quella che viene proclamata capitale del Regno d'Italia, il 3 febbraio del 1871, a seguito di un referendum popolare che è quasi un plebiscito. La scelta è dettata dalle aspirazioni dell'élite culturale risorgimentale per la grande forza simbolica della città, a dispetto dei notevoli costi che comportava e di sparute ma significative voci contrarie, come il grande storico del Medioevo Gregorovius, che vedevano in questa trasformazione una degradazione da "città mondo" a capitale di un regno.

Un dibattito culturale che è stato ben ricostruito da Giovanni Caudo in *Roma altrimenti. Le ragioni nuove dell'essere capitale* (Roma 2017). La creazione della capitale amministrativa avviene a colpi di piani regolatori, che vanno delineando una separazione tra questa e la capitale culturale, che nell'Italia laica e a tratti anti-clericale dell'epoca non poteva che coincidere con i luoghi della romanità. Ecco che l'area tra il Colosseo e la colonna Traiana, di fatto aperta campagna, diviene il luogo della memoria da cui cominciare a costruire l'identità nazionale. La sintesi tra la memoria e il destino della nazione è sancita dalla realizzazione dell'Altare della Patria, che collega la Roma antica con quella moderna grazie a strade che si dipartono a raggiera da piazza Venezia. Al polo opposto il Colosseo, anch'esso punto d'incrocio del traffico della città e meta delle più importanti strade nuove. Inizia contestualmente la stagione di antiche costruzioni che porta alla creazione di chiese con annessi monasteri e fortezze.

Il Medioevo è seguito dall'età d'oro delle grandi famiglie romane – Barberini, Stati, Mattei, Farnese – che sul colle Palatino impiantano *vigne* e *horti*, con annessi edifici per trascorrervi i momenti di ozio.

Quando l'aristocrazia europea riscopre Roma con il *Grand Tour*, il Colosseo e l'area archeologica centrale sono trasformati nello struggente paesaggio di rovine che Piranesi e gli altri *vedutisti* renderanno immortale. Il viaggio, prima di essere affrontato, è lungamente preparato e chi arriva è pieno di aspettative. Setting foot in the capital, Goethe wrote "All the dreams of my youth I now behold realized before me; (...) all that I had long been acquainted with through paintings or drawings, engravings, or wood-cuts, plaster-casts, and cork models are here collectively presented to my eye. (...)", exalting his encounter with "traces both of majesty and of ruin, which alike surpass all conception".

The third Rome is that named capital of the Kingdom of Italy on 3 February 1871, in the wake of a popular referendum that was almost a plebiscite. This choice was dictated by the aspirations of the cultural elite of the Risorgimento attracted to the city's grand symbolic power, despite the notable costs involved and scarce yet important dissenting voices, including the great scholar of medieval history Gregorovius, who saw this transformation as a downgrading from a "city world" to the capital of a kingdom.

This cultural debate was carefully reconstructed by Giovanni Caudo in *Roma altrimenti. Le ragioni nuove dell'essere capitale* (Rome, 2017). The administrative capital was created in successive *piani regolatori*, master plans. They gradually delineated a separation from the cultural capital that, in the laic and anti-clerical Italy of this era, needed to be distanced from the spaces of the Roman world. So the area between the Coliseum and Trajan's Column, at the time open countryside, become a space of memory atop with to build the nation's identity. The synthesis between the memory and destiny of a nation was sanctioned by the realisation of the *Altare della Patria* linking ancient and modern Rome along new streets branching out in a radial pattern from Piazza Venezia. This construction is bookended by the Coliseum, another intersection of urban traffic and destination of the most important new roads. This was also the period of the first great excavations and restorations that espoused the desire to expose the glorious past through the construction of the new city.

The period following the unification of Italy also gave us the management of the central area, divided between the State and the *Governatorato**. In some cases this situation even regarded individual monuments, for example the Temple of Venus and Rome, unified only at the end of the last century, or the Forum of Peace,

the entire area of the imperial Fora and the Circus Maximus which, instead, are managed by the Capitoline Superintendency.

In the first Rome the Palatine was the origin of everything: from this hill it is possible to observe the Tiber River near the Tiber Island, where three peoples came together (Latins, Sabines and Etruscans), where boats from the salt flats at the mouth of the river docked.

History and myths were confused, and archaeological traces offer confirmations. The growing city immediately needed space to expand into an area where it could erect buildings for political, religious, commercial and judiciary activities; its heart was the open space of the Roman Forum.

The *princeps* Caesar Augustus decided to establish his residence on the Palatine, directly linked to the spaces of the founding of Rome by Romulus; Nero was the first to extend the imperial residence across the entire hill (and beyond, to tell the truth). All of the emperors that followed continued to rebuild and refurbish the vast imperial *domus*, to the point that the hill and the immense palace atop it share the same name. The Imperial Fora were expanded and their functions further monumentalised, growing together with the population of the city. During Antiquity, initially Republican and later Imperial, the heart of public, religious and social life coincided with the heart of the city, what is now the central archaeological area. The capital of the Empire was not only a concentration of political and administrative functions; it also drained a great deal of resources from its territories. The population grew vertiginously for the time; it transformed into the plebe that survived thanks to the distribution of food (*frumentationes*) and flocked to the spectacles presented in the Flavian Amphitheatre (Coliseum).

Even after the capital had been relocated to Constantinople, in 330 AD, Rome conserved the majority of the functions and characteristics of a capital. While 476 may be considered the historical end to the Empire, for archaeology 608 represents a particularly important date. This is when the last honorary monument was erected in the Roman Forum: the Column of Phocas.

The second Rome is the capital of Catholicism and temporal power. The heart of the city had been moved: the Forum was now the *campo vaccino*, agricultural and manufacturing activities developed along its margins and the city was an extraordinary open air quarry. The city centre was materially relocated: in 625, Pope Honorius I stripped the bronze tiles from the Temple of Venus and Rome and reutilised them on the roof of St. Peter's Basilica.

It would be necessary to await the Papal Bull *Cum almam nostram Urbem* from 1462 for a restriction be set on the spoliation of the city's ancient monuments. In the meantime, precisely the reutilisation of ancient constructions led to the creation of churches with annexed monasteries and fortresses.

The Middle Ages were followed by the golden age of the grand Roman families – the Barberini, Stati, Mattei, Farnese – who came to the Palatine to plant their *vineyards* and *gardens*, and build annexes for passing their free time.

When the European aristocracy rediscovered Rome thanks to the *Grand Tour*, the Coliseum and the central archaeological area were transformed into the poignant landscape of ruins immortalised by Piranesi and the other *vedutisti*. The *Grand Tour* was preceded by lengthy preparations and there were great expectations upon arrival. Setting foot in the capital, Goethe wrote "All the dreams of my youth I now behold realized before me; (...) all that I had long been acquainted with through paintings or drawings, engravings, or wood-cuts, plaster-casts, and cork models are here collectively presented to my eye. (...)", exalting his encounter with "traces both of majesty and of ruin, which alike surpass all conception".

The third Rome is that named capital of the Kingdom of Italy on 3 February 1871, in the wake of a popular referendum that was almost a plebiscite. This choice was dictated by the aspirations of the cultural elite of the Risorgimento attracted to the city's grand symbolic power, despite the notable costs involved and scarce yet important dissenting voices, including the great scholar of medieval history Gregorovius, who saw this transformation as a downgrading from a "city world" to the capital of a kingdom.

This cultural debate was carefully reconstructed by Giovanni Caudo in *Roma altrimenti. Le ragioni nuove dell'essere capitale* (Rome, 2017). The administrative capital was created in successive *piani regolatori*, master plans. They gradually delineated a separation from the cultural capital that, in the laic and anti-clerical Italy of this era, needed to be distanced from the spaces of the Roman world. So the area between the Coliseum and Trajan's Column, at the time open countryside, become a space of memory atop with to build the nation's identity. The synthesis between the memory and destiny of a nation was sanctioned by the realisation of the *Altare della Patria* linking ancient and modern Rome along new streets branching out in a radial pattern from Piazza Venezia. This construction is bookended by the Coliseum, another intersection of urban traffic and destination of the most important new roads. This was also the period of the first great excavations and restorations that espoused the desire to expose the glorious past through the construction of the new city.

The period following the unification of Italy also gave us the management of the central area, divided between the State and the *Governatorato**. In some cases this situation even regarded individual monuments, for example the Temple of Venus and Rome, unified only at the end of the last century, or the Forum of Peace,





↗ - B
Il Colosseo e la Meta Sudans l'indomani dell'Unità d'Italia
Roma, 1890 ca.
© Archivio storico del Parco Archeologico del Colosseo

↑ - C
I grandi sterri per la realizzazione di via dell'Impero
Roma, 1932- 1935
© Archivio storico del Parco Archeologico del Colosseo

ne dei grandi scavi, e con essa quella dei grandi restauri, che legano strettamente la volontà di riportare in luce il glorioso passato con l'edificazione della nuova città.

Al periodo successivo l'Unità d'Italia, dobbiamo anche la gestione dell'area centrale divisa tra Stato e Governatorato, che in alcuni casi interessava addirittura singoli monumenti, come per il Tempio di Venere e Roma, la cui unitarietà è stata restituita solo alla fine del secolo scorso, o del Foro della Pace, ancora oggi con-diviso. La realizzazione di via dell'Impero tra il 1932 ed il 1935 porta a compimento la nuova definizione urbana dell'area, realizzando una direttrice che unisce i due monumenti simbolo e separando i Fori, Imperiali e Romano. La retorica fascista, infatti, trae linfa vitale da questa enorme operazione che, in nome del recupero delle origini, realizza lo sventramento di parte della città, compreso quanto restava della collina della Velia.

Lo sviluppo della coscienza storica è infatti viziato dall'ideologia che piega spesso il passato alle esigenze dell'attualità. Si decide di privilegiare un periodo piuttosto che un altro e, in nome della *romanità*, si compiono precise scelte di valorizzazione: per isolare l'arco di Tito si demolisce quel che restava della fortezza Frangipane; si cancella un monumento topograficamente significativo come la *Meta Sudans* perché privo di scenografica monumentalità; si continua in qualche modo a perpetrare la *damnatio memoriae* di Nerone compiendo errori intrepretativi e ricostruttivi; si dislocano alcuni monumenti in punti più funzionali o scenografici, come avviene per l'anastilosi delle colonne del tempio di Apollo Sosiano presso il teatro di Marcello.

Nel 1871, come nel dopoguerra e come oggi, affinché Roma possa essere al livello delle altre grandi capitali europee è necessario che venga dotata di adeguati mezzi di trasporto, il che si traduce nella necessità imprescindibile di una metropolitana sotterranea: il primo progetto organico di una rete ferroviaria metropolitana per Roma risale al 1885, ma bisognerà attendere il 1941 per una pianificazione dettagliata.

Fin da subito si decide che la linea metropolitana dovrà attraversare anche il centro storico: la realizzazione della fermata Colosseo della metro B avviene nell'immediato dopoguerra ed oggi sono in corso gli scavi per la fermata Fori Imperiali della linea C, il cui termine è previsto per il 2024. Un monumento più di altri ha accolto la cittadinanza nel tempo: dalle stagioni estive di Santa Cecilia (1933–1979) agli incontri di lotta libera durante le Olimpiadi di Roma del 1960, fino al Festival delle Letterature giunto nel 2020 alla XIX edizione, la basilica di Massenzio rappresenta il luogo in cui la cultura contemporanea continua a risuonare negli antichi spazi.

which remains under shared management. The realisation of the Via dell'Impero between 1932 and 1935 marked the completion of the new urban definition of the area with this axis uniting the two aforementioned symbolic monuments and separating the Imperial and Roman Fora. Indeed, Fascist rhetoric drew vital lymph from this enormous operation that demolished large swathes of the city in the name of recovering its origins, including what little remained of the Velia.

The development of a historical conscience was tainted by an ideology that often bends the past to meet the needs of the present. The decision was taken to privilege one period rather than another and, in the name all things Roman, precise values were assigned: to isolate the Arch of Titus the remains of the Frangipane fortress were demolished; the topographically significant *Meta Sudans* was eliminated because it lacked any scenographic monumentalism; a perpetuation to some degree of Nero's *damnatio memoriae* led to errors in interpretation and reconstruction; monuments were moved to other more functional and scenographic locations, for example the anastylosis of the columns of the Temple of Apollo Sosian near the Theatre of Marcellus.

In 1871, as during the post-war period and today, for Rome to exist on par with other large European capitals, it must be provided with adequate public transport. This translates into an unavoidable need for an underground system: in fact the first organic project for a metropolitan rail network dates back to 1885, but the city would have to wait until 1941 for the first detailed plan.

From the outset it was decided that the subway line would also cross the historical centre: the Colosseo station on the B line was opened immediately after the war, while excavations are currently underway for the Fori Imperiali station on the new C line, slated for completion in 2024.

Over time one monument more than any other has welcomed citizens: from the Santa Cecilia summer concerts (1933–1979) to wrestling matches during the 1960 Olympics, to the Festival of Literature, which celebrated its 21st edition in 2020, the Basilica of Maxentius has come to represent a place where contemporary culture continues to dialogue with the spaces of antiquity.

Between 1976 and 1981, mayors Argan and Petroselli worked to relaunch the capital's role as a city of culture. This began precisely with the definition of the central archaeological area (with a broader vision than today's), thanks to the collaboration with Antonio Cederna: the first pedestrianisations of Via dei Fori Imperiali on weekends and holidays and the conservation of natural areas were accompanied by a plan to reorganise the archaeological area of the

Il parco archeologico del Colosseo e la Capitale eterna
La bellezza è di tutti

The *Parco Archeologico del Colosseo* and the eternal Capital
Beauty for All

Tra il 1976 ed il 1981, con le giunte di Argan e Petroselli, si cerca di rilanciare il ruolo culturale della Capitale, partendo proprio dalla definizione dell'area archeologica centrale (in un'ottica più estensiva rispetto ad oggi), grazie alla collaborazione con Antonio Cederna: insieme alle prime pedonalizzazioni festive di via dei Fori Imperiali e alla salvaguardia delle aree verdi, si realizza un progetto di riorganizzazione dell'area archeologica del Foro Romano, portando ad un'unificazione dell'area compresa tra il Colosseo e il Campidoglio, che era possibile attraversare liberamente camminando sulla Sacra via.

Arriviamo quindi all'ultima fase di vita di questa zona di paesaggio urbano, quella dell'area turistica archeologica, soggetta a biglietto d'ingresso dal 1998. Sono gli anni in cui si è assistito anche a livello internazionale al boom del turismo di massa, fino agli oltre sette milioni e mezzo di visitatori nel 2018 e nel 2019, il fenomeno dell'*overtourism*.

Gli ultimi venti anni sono stati quelli in cui è maturato il distacco della città dal suo cuore storico: la presenza dei turisti, per quanto fonte primaria di ricchezza e generatrice di un notevole indotto, è avvertita dai cittadini con fastidio crescente, tanto che una buona parte finisce col frequentare luoghi come il Colosseo quasi esclusivamente grazie alle gite scolastiche o per accompagnare amici e parenti in visita. La pandemia del 2020 ha drammaticamente evidenziato questa spaccatura: in questa Roma deserta la cui grande bellezza attrae fotografi e troupe televisive e cinematografiche, i quartieri fuori le mura e periferici hanno dimostrato una vitalità che non ha confronto nel centro storico, dove la sostituzione di tutte le attività artigianali e produttive con quelle commerciali e che vivono di riflesso del turismo (pensiamo alle vecchie vie dei Sediari o dei Baullari che hanno ormai perso le loro prerogative) ha portato

Roman Forum. This led to the unification of the area between the Coliseum and the Campidoglio, which could be freely crossed along the *Sacra via*.

Thus we arrive at the latest phase in the life of this portion of the urban landscape: the archaeological area dedicated to tourism, and with paid access since 1998. These were the years of an international boom in mass tourism, which reached seven million visitors in 2018 and 2019, signalling the phenomenon of *overtourism*.

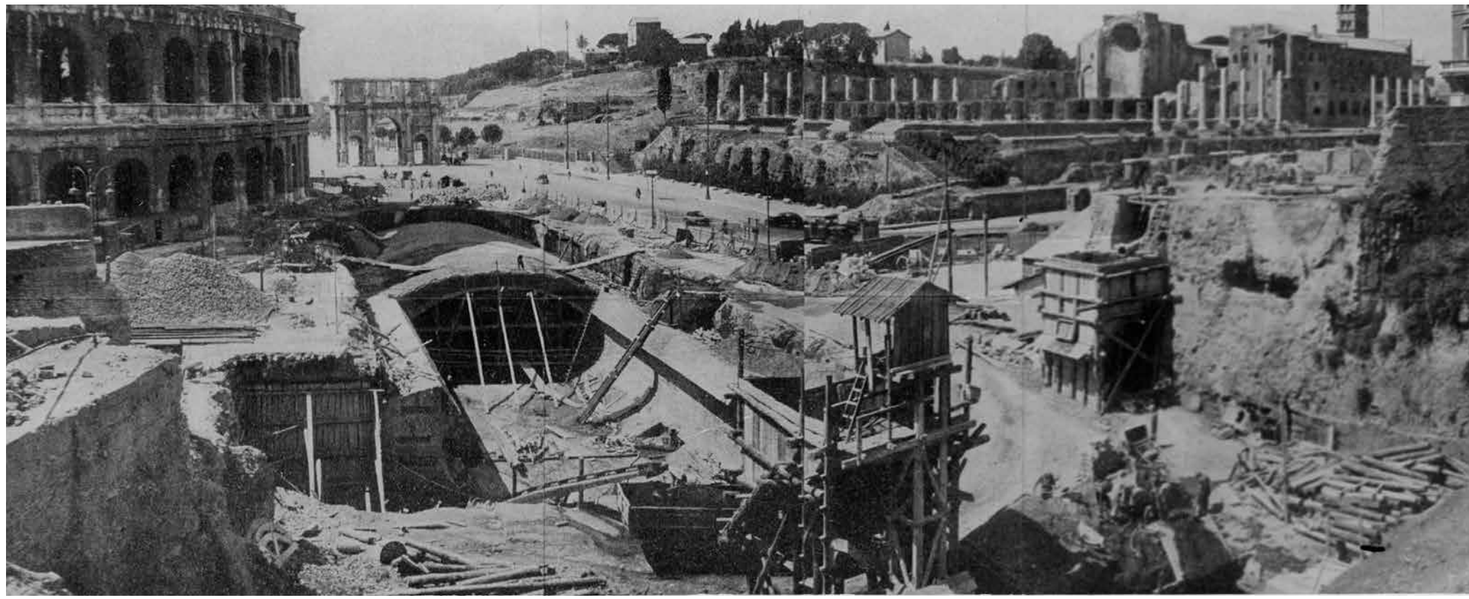
Over the past twenty years the city grew apart from its historical centre: the rising number of tourists, despite being a primary source of income and generator of notable knock-on effects, was experienced by citizens as a problem, to the point that many visit sites like the Coliseum almost exclusively during school trips or to accompany visiting friends and family. The pandemic of 2020 dramatically revealed this rift: in a deserted Rome whose great beauties attract photographers and television and film troupes, the neighbourhoods outside the city walls and in the peripheries demonstrate a vitality that finds no equal in the historical centre. Here, the substitution of all artisanal and productive activities with commercial activities and those whose livelihood is linked with tourism (for example, the historic Via dei Sediari or Via dei Baullari that have long-since lost the activities' that inspired their names) has led to an almost total state of desertification.

So, we must start over, with the intention of permitting all citizens, be they Roman, Italian or foreign, to reclaim the heart of the city, based on the principles announced in the manifesto *La storia è un bene comune: salviamola*, launched by Andrea Giardina, Liliana Segre and Andrea Camilleri.

This is the direction taken, from the outset, by the *PArCO*, in a series of very concrete initiatives. To once again attract visitors seeking a complete experience, contrary to the idea of 'hit and run' tourism, we have developed diversified itineraries, supported also by multimedia technologies: from the paintings of antiquity and late-antiquity on the Palatine and in the Forum, to the search for



↗ - D
Il traffico intorno al Colosseo e all'arco di Costantino negli anni'80 del XX sec.:
"la rotonda più bella del mondo"
Roma
© Archivio storico del Parco Archeologico del Colosseo



↑ -E
Lavori in corso per la realizzazione della Metro B nella piazza del Colosseo
Roma, 1947 ca.
© Archivio storico del Parco Archeologico del Colosseo



↑ - F
Lavori in corso per la realizzazione della Metro C tra via dei Fori Imperiali e la piazza del Colosseo
Roma, 2020
© Archivio storico del Parco Archeologico del Colosseo

quasi alla desertificazione. E allora dobbiamo ricominciare proprio dal permettere a tutti i cittadini, che siano di Roma, italiani o del mondo, di riappropriarsi del cuore della città, secondo gli stessi principi enunciati nel manifesto *La storia è un bene comune: salviamola*, lanciato da Andrea Giardina, Liliana Segre e Andrea Camilleri.

In questa direzione si è mosso il *PArCO* fin dai suoi primi passi, con una serie di iniziative molto concrete. Per riavvicinare dei visitatori che vogliano vivere un'esperienza completa, opposta al concetto di turismo mordi e fuggi, sono stati sviluppati percorsi di visita diversificati, anche con il supporto di tecnologie multimediali: dalla pittura antica e tardo antica del Palatino e del Foro alla ricerca dei luoghi del *Grand Tour*; dai *percorsi neroniani* all'esplorazione degli ipogei del Colosseo; dai percorsi nel verde alle pendici meridionali del Palatino alla riscoperta degli *Horti Farnesiani*. La didattica e la comunicazione sono state improntate in direzione di una sempre più estesa inclusività, con la creazione di percorsi senza barriere e pannelli tattili, ma anche con progetti dedicati al rapporto speciale tra arte, bellezza e salute. L'apertura della *Curia Iulia*, antica sede del Senato, con cicli di conferenze di argomento vario, ha portato un pubblico diverso da quello abituale, come accade anche con le mostre di arte contemporanea o con la realizzazione di videoclip.

Si deve sviluppare la sensibilità verso le tematiche ecologiche e la cura del verde, perché un parco archeologico non può prescindere dall'aspetto paesaggistico. Allo stesso modo il legame con la città passa anche per una nuova progettazione urbanistica dell'area, con particolare attenzione agli accessi e ai bordi che vanno ridisegnati e, in alcuni casi, riqualificati.

A questo scopo sono stati condotti studi insieme ai dipartimenti di Architettura di Roma Tre e della Sapienza - Università di Roma, e vengono portati avanti importanti progetti, tra cui quelli legati alla realizzazione della Metro C, del nuovo centro servizi sulla piazza del Colosseo, oltre alla riprogettazione di largo della Salara Vecchia.

Importante la collaborazione con le istituzioni cittadine di Roma Capitale: nel 2019 è stato raggiunto uno storico accordo per l'apertura congiunta dell'area dei Fori Romano e Imperiali, nell'ottica di superare la dicotomia gestionale.

Il valore democratico della cultura si basa soprattutto sulla condivisione: per questo nel 2021 il *PArCO* partirà con il progetto *Membership*, che vuole essere in primis uno stimolo alla partecipazione attiva della cittadinanza alla vita e ai valori dell'Istituto. Il paesaggio del Parco archeologico del Colosseo vive e pulsa in un perpetuo divenire insieme alla città, fino a quando la pietra continuerà ad essere tale e, per dirla con le parole di Virginia Woolf che Francesco Arena ha voluto incise all'interno dell'opera *Anello* istallata a Vigna Barberini, "the very stone one kicks with one's boot will outlast Shakespeare"*.

Si ringrazia Alfonsina Russo, Direttore del Parco archeologico del Colosseo. Tutte le immagini sono state fornite dall'archivio storico del PArCo.

* "La stessa pietra che calci con lo stivale sopravviverà a Shakespeare". *Tratto da To the Lighthouse (Gita al faro)* di Virginia Woolf, 1927

Martina Almonte
Parco Archeologico del Colosseo
Responsabile del *Servizio di Valorizzazione, mostre ed eventi*

the destinations of the *Grand Tour*; from itineraries inspired by Nero to the exploration of the hypogeal spaces beneath the Coliseum; from walks through the natural areas on the southern slopes of the Palatine to the rediscovery of the *Farnese Gardens*. Education and communication are aimed at offering the most inclusive experiences. This takes the form of barrier-free access and tactile information panels, as well as educational projects dedicated to the special relationship between art, beauty and health. The opening of the *Curia Iulia*, the ancient seat of the Roman Senate, with cycles of lectures on a wide range of topics, has attracted a new public. The same effect has been achieved by exhibitions of contemporary art or through the creation of video clips.

There is a need to raise awareness about themes of ecology and the preservation of natural areas, because an archaeological park cannot exist without its landscape. Similarly, the bond with the ancient city must also include a new urban organisation, with a particular attention toward access and edges to be redesigned and, in some cases, restored.

For this purpose studies have been carried out with the Architecture Schools at the Roma Tre and Sapienza universities. Important projects are also being developed, including those linked to the new C Line of the city's underground, the new services centre in Piazza del Colosseo, together with the redesign of Largo della Salara Vecchia.

Also important is the collaboration with the municipal institutions of Roma Capitale: in 2019 an historic agreement was reached for the unified opening of the Roman and Imperial Fora, intent on overcoming their divided management.

The democratic value of culture is based above all on sharing: for this reason, in 2021 the *PArCO* will launch its *Membership* project: *in primis* a means for stimulating the active participation of citizens in the life and values of the Institute.

The landscape of the *Parco archeologico del Colosseo* lives and beats to the rhythm of the city's perpetual growth, as long as stone continues to be stone. Quoting Virginia Woolf, and the same text Francesco Arena chose to engrave on his work *Anello*, installed in the Vigna Barberini: "the very stone one kicks with one's boot will outlast Shakespeare".*

* Virginia Woolf, To the Lighthouse, 1927

Head of the *Servizio di Valorizzazione, mostre ed eventi*

Simone Quilici

IL GRANDE PARCO PUBBLICO DELL'APPIA ANTICA



←- A
Parco Archeologico dell'Appia Antica
Roma
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica, fotografia Castellani

Veduta della via Appia Antica

La via Appia, per il suo prestigio, per il rispetto, si può dire quasi per la venerazione che di per sé suscitava, è sempre stata oggetto di particolare attenzione, sin dall'età antica. È questa sicuramente la ragione principale per cui, malgrado tutte le distruzioni e le devastazioni che si susseguirono nei secoli, è stata possibile la sopravvivenza di un numero ancora così elevato di testimonianze distribuite lungo il suo tracciato.

La storia della tutela della via Appia è ancorata strettamente alla metà dell'Ottocento, quando nell'area più prossima a Roma iniziarono i primi interventi sistematici di scavo, restauro e documentazione, sotto la guida di Luigi Canina, il quale provvide ad una *musealizzazione* all'aperto dei reperti – in gran parte costituiti da epigrafi e decorazioni scultoree – murandoli e sistemandoli su pareti in mattoni lungo la strada.

Seguirono, nella prima metà del Novecento la previsione di un cuneo di rispetto intorno all'Appia Antica nel Piano Regolatore di Roma del 1931 e il piano particolareggiato con valenza paesistica per la zona della Caffarella redatto da Plinio Marconi nel 1937; strumenti ancora insufficienti a tutelare la *Regina Viarum*, tanto che l'8 settembre 1953 Antonio Cederna pubblicò su *Il Mondo* di Pannunzio il primo della lunga serie di articoli, intitolato *I gangster dell'Appia Antica*, dove si denunciava il grave stato di degrado e di alterazione della strada e del territorio circostante dovuto alle speculazioni immobiliari.

Nell'aprile 1954, parallelamente all'apposizione con decreto ministeriale del vincolo paesaggistico su una vasta area intorno all'Appia Antica, venne insediata una commissione, presieduta dal senatore Umberto Zanotti Bianco, per la compilazione di un Piano paesistico del tratto compreso tra Roma e Boville, la cui prima versione fu poi sostituita nel 1960 con una edizione ampiamente peggiorativa, che sanciva l'edificabilità a bassa densità di gran parte del territorio, in particolare lungo la via Ardeatina e intorno ad alcune importanti emergenze archeologiche come la Villa dei Quintili.

Decisivi furono l'eco e il dibattito suscitati dalla mostra organizzata da Antonio Cederna per Italia Nostra e dall'Istituto Nazionale di Urbanistica nel giugno 1965 a Palazzo Venezia, che mostrò i devastanti effetti delle residue previsioni edificatorie nelle aree della Caffarella e Roma Vecchia. Insperatamente, nel dicembre dello stesso anno, il decreto di approvazione del Piano Regolatore di Roma firmato dal Mini-

THE GRAND APPIA ANTICA PUBLIC PARK

For its prestige, for its respect, it could almost be said for the veneration it inspires, the Via Appia has been the subject of particular attention since Antiquity. This is certainly the primary reason, despite the many destructions and devastations it has suffered over the centuries, for the survival of so many testimonials to the past lining this ancient road.

The history of the conservation of the Via Appia is still closely linked to the mid-1800s. This is when the first organised excavations, restorations and works of documentation began in the area nearest to Rome, under the direction of Luigi Canina. He was responsible for the open-air *musealisation* of historic remains – the majority consisting of epigraphs and sculptural decorations – which he affixed and arranged on brick walls lining the road.

The work of Canina was followed, in the early twentieth century, by plans for a *wedge* of respect around the Appia Antica in the 1931 master plan for Rome, and the detailed landscape plan for the Caffarella Park drawn up by Plinio Marconi in 1937. However, these instrument were still insufficient for protecting the *Regina Viarum*. On 8 September 1953 Antonio Cederna published the first in a lengthy series of articles entitled "I gangster dell'Appia Antica" in Mario Pannunzio's *Il Mondo*, in which he denounced the serious state of decay and alteration of the road and territory around it caused by real estate speculation.

In April 1945, in parallel with the issuance of a Ministerial Decree applying a landscape restriction on the vast area around the Appia Antica, a commission under the direction of Senator Umberto Zanotti Bianco was tasked with drawing up a Landscape Plan for the section between Rome and Bovillae. The first version was substituted in 1960 by a much worse edition sanctioning low density constructions across much of the area, in particular along Via Ardeatina and near such important archaeological sites as the Villa dei Quintili.

Decisive contributions came from the echo and debate stimulated by the exhibition organised by Antonio Cederna for Italia Nostra and by the Istituto Nazionale di Urbanistica in June 1965 at Palazzo Venezia, presenting the devastating effects of new building forecasts for the areas of the Caffarella Park and Roma Vecchia. Surprisingly, in December of the same year, the decree approving the Master Plan for Rome, signed by the Minister of Public Works






stro dei Lavori Pubblici Giacomo Mancini destinò a verde pubblico i 2.500 ettari del territorio dell'Appia Antica, stralciando numerose previsioni edificatorie.

In un clima di alterne vicende, tra espropri rinviati e degrado sempre più diffuso, nel 1976 la Sezione Romana di Italia Nostra presentò, con una mostra a Palazzo Braschi, una proposta di assetto del Parco dell'Appia Antica, firmata da un gruppo di esperti coordinati da Vittoria Calzolari: era il primo tentativo di assetto complessivo dell'area attraverso l'integrazione di aspetti archeologici, storico-documentari e naturalistici. Di lì a qualche anno, nel 1988, l'incessante attività di Antonio Cederna aprì la strada all'istituzione del parco e Cederna stesso fu nominato, nel 1993, presidente dell'Azienda consortile del Parco dell'Appia.

Nonostante questo, la storia dell'Appia continua a essere la storia di un monumento continuamente minacciato dal diffuso abusivismo, da reati contro il patrimonio e dall'insediamento di attività incompatibili con il valore dei luoghi. Assume ancora più rilievo, in questo contesto, il periodo di riscatto con gli interventi della Soprintendenza Archeologica di Roma alle soglie del 2000, in vista del Giubileo: con Adriano La Regina Soprintendente e Rita Paris responsabile dell'Appia sono stati avviati grandi lavori di scavo e restauro che si sono conclusi con l'apertura al pubblico di Villa dei Quintili e del Mausoleo di Cecilia Metella; e ancora, negli anni a seguire, sono stati acquisiti da privati aree e monumenti poi integrati nel circuito di visita, come Capo di Bove (simbolo dell'Appia che può e deve essere restituita alla cittadinanza e custode dell'Archivio di Antonio Cederna), e il casale di S. Maria Nova. A ciò si sono unite le attività di valorizzazione, come il Festival *Dal Tramonto all'Appia* che negli anni è diventato un appuntamento fisso con concerti di alto livello lungo la strada.

Nel 2016 è stato istituito il Parco Archeologico dell'Appia Antica, un Istituto del *MiBACT* dotato di speciale autonomia, che unisce insieme le competenze di una soprintendenza unica con quelle di un museo, in un grande sforzo di coordinamento ed equilibrio tra le istanze della tutela archeologica, architettonica, paesaggistica ed artistica e quelle di valorizzazione. Il nuovo Parco integra i valori paesaggistici e storici delle due direttrici viarie della via Appia e della via Latina e ha in consegna un cospicuo patrimonio culturale che comprende, oltre ai luoghi simbolo della via Appia già citati, anche monumenti altamente rappresentativi dell'antichità e della campagna romana come l'acquedotto Claudio, o aree ancora tutte da indagare, come la villa di Sette Bassi, il cui potenziale storico artistico emerge sempre più nettamente grazie alle indagini e alle ricerche avviate in collaborazione con istituti stranieri ed università italiane.

In continuità con quanto già avviato dalla Soprintendenza Archeologica di Roma, si è proseguito con il restauro e la messa in sicurezza di monumenti, acquisizioni di strutture private e una ricca attività di valorizzazione, che ha consolidato il legame del Parco con la cittadinanza attraverso spettacoli e concerti. Il Casale di S. Maria Nova, inaugurato come sede espositiva nel 2018 con la prima mostra *Appia Self Portrait*, ha continuato a ospitare mostre fotografiche e documentali che hanno avuto un buon riscontro di accessi e presenze.

Giacomo Mancini, earmarked 2,500 hectares of the Appia Antica area for public parkland, and eliminated numerous allowances for new constructions.

At a time of alternating events, from postponed expropriations to an ever more widespread state of decay, in 1976 the Roman Section of Italia Nostra organised an exhibition at Palazzo Braschi to present a proposal for the organisation of the Appia Antica Park. The project was signed by a group of experts coordinated by Vittoria Calzolari: it marked the first attempt to define a general structure for the area through the integration between archaeology, history-documentation and nature. A few years later, in 1988, the tireless activity of Antonio Cederna paved the way for the creation of the Park, and in 1993 Cederna himself was named president of the *Azienda consortile del Parco dell'Appia*.

Despite these events, the story of the Via Appia remains the story of a monument facing the continuous threat of widespread unauthorised construction, crimes against heritage and the introduction of activities incompatible with the value of the area. Thus the period of a turnaround initiated by the Archaeological Superintendency of Rome at the dawn of the year 2000, in view of the coming Jubilee Year, is even more significant: Superintendent Adriano La Regina and Rita Paris, responsible for the Via Appia, began important excavation and restoration works that led to the opening to the public of the Villa dei Quintili and Mausoleum of Cecilia Metella; during the years that followed, various areas and monuments were acquired from private owners and integrated within the itinerary of visits, such as the Capo di Bove (a symbol of the Via Appia that can and must be returned to citizens and home to the Archive of Antonio Cederna), and the Casale di Santa Maria Nova. Other events from this period include activities of promotion, such as the Festival *Dal Tramonto all'Appia* that has become a regular appointment offering high quality concerts along the road.

The year 2016 marked the institution of the *Parco Archeologico dell'Appia Antica*, an Institution run by the MiBACT – Ministry of Cultural Heritage and Activities and Tourism, and with its own special autonomy. It combines the skills of a single superintendency with those of a museum and marks an important effort to coordinate and balance questions of archaeological, architectural, landscape and artistic conservation and their promotion. The new Park integrates the landscape and the historical values of the two axes of Via Appia and Via Latina. The Park is responsible for a vast cultural inheritance that, together with the symbolic sites of the Via Appia, also includes highly representative monuments of antiquity and the Roman *campagna*, such as the Aqua Claudia. There are also areas yet to be fully explored, such as the Villa di Sette Bassi, whose historic-artistic potential is increasingly more evident in the wake of studies and research initiated in collaboration with foreign institutions and Italian universities. Expanding on the projects initiated by the Archaeological Superintendency of Rome, works continued to restore and secure various monuments and other private structures were acquired. These efforts have been accompanied by a rich activity of promotion that has consolidated ties between the Park and citizens by offering performances and concerts. The Casale di Santa Maria Nova, inaugurated as in 2018 with the exhibition *Appia Self Portrait*, has continued to host photography and documentary exhibitions that have been well received and visited.

↑ - B
La chiesa di San Nicola nel complesso del Castrum Caetani di fronte al Mausoleo di Cecilia Metella (III miglio)
Roma
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica, fotografia Alinari

↑ - C
Il casale di Santa Maria Nova con resti di altri edifici antichi
Roma
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica, fotografia Alinari

↑ ↗ - D / E
Vista della campagna romana verso l'area degli acquedotti con la grande aula termale di calidarium della Villa dei Quintili
La Via Appia al V miglio, a sinistra il grande Ninfeo della Villa dei Quintili
Roma
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica

→ - F
Parco Archeologico dell'Appia Antica
Roma
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica, fotografia Castellani

Vista del Parco Archeologico dell'Appia Antica



↑ - G
Parco Archeologico dell'Appia Antica
Roma
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica, fotografia Castellani

Vista del Parco Archeologico dell'Appia Antica





↑ - H / I
Parco Archeologico dell'Appia Antica
Roma
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica, fotografia Castellani

Museo del Parco Archeologico dell'Appia Antica, Antiquarium di Lucrezia Romana

Tanti i progetti da perseguire per consolidare l'identità del Parco dell'Appia: mantenendo il timone puntato prioritariamente sulla tutela, sono stati apposti nuovi vincoli tra la via Appia e la via Latina all'interno delle Mura Aureliane e altri sono in fase di istruttoria.

Forte è l'impegno anche sul fronte dei restauri, con interventi di consolidamento dell'acquedotto Claudio all'interno del Parco di Tor Fiscale, che segue un intervento analogo nel parco degli Acquedotti.

Un potenziamento dell'accessibilità con mezzi pubblici ed ecologici è necessario per colmare la distanza geografica del Parco dall'area archeologica centrale e dal Circo Massimo, luogo da cui la via originava in antico. La dotazione di parcheggi nelle aree di margine del Parco, la realizzazione di punti informativi e aree di sosta attrezzate, l'implementazione dei percorsi di visita, della relativa segnaletica di orientamento e descrittiva, la realizzazione di specifiche applicazioni tecnologiche, anche per persone con disabilità fisiche e cognitive, potranno certamente migliorare la fruizione dell'Appia Antica, della Via Latina e dell'area degli acquedotti.

Nell'ambito del progetto *Appia Regina Viarum*, finalizzato alla valorizzazione e messa a sistema del cammino lungo il tracciato della via Appia da Roma a Brindisi, sono previsti interventi di restauro e adeguamento del percorso nel tratto esterno al Raccordo Anulare. Il tema del cammino è quanto mai attuale e può essere uno degli strumenti idonei a perpetuare la funzione originaria di strada da percorrere e via di collegamento, coniugandola con una fruizione lenta e sostenibile. Il cammino, certo, non è che una delle tante modalità di vivere e far rivivere l'Appia, che è innanzitutto un monumento.

In questa direzione è particolarmente importante la candidatura *UNESCO*, già avviata, che prevede il coinvolgimento del Ministero a livello di coordinamento e la collaborazione delle Regioni e dei Comuni. Il risultato sarà un piano di gestione funzionale ed efficace che metterà a sistema le varie realtà locali e in cui il Parco Archeologico, che ha tra i compiti istituzionali anche il coordinamento delle attività di valorizzazione del tratto da Roma a Brindisi, potrà certamente avere un ruolo significativo di raccordo, anche in funzione del rafforzamento delle comunità di patrimonio, che dovranno essere sempre più coinvolte in una gestione attiva e partecipata della *Regina Viarum*.

Simone Quilici
Architetto, Direttore
Parco Archeologico dell'Appia Antica

There are many projects to be implemented to consolidate the identity of the Parco dell'Appia: keeping the bow firmly pointed toward conservation, new restrictions were imposed on the areas between the Via Appia and Via Latina inside the Aurelian Walls, and others are currently being studied.

There is also a great commitment to restoration works, including interventions to consolidate the Aqua Claudia inside the Parco di Tor Fiscale, which follows an analogous intervention in the Parco degli Acquedotti.

There is a need to increase accessibility via public and ecological transport to cover the Park's geographical distance from the central archaeological area and Circus Maximus, the original starting point of the road. The creation of parking at the edges of the Park, the construction of information kiosks and equipped rest areas, the creation of itineraries and wayfinding and descriptive signage and specific technological applications, also designed for those with physical and cognitive disabilities, will certainly improve the fruition of the Appia Antica, Via Latina and area crossed by the city's ancient aqueducts.

The *Appia Regina Viarum* project for the promotion and organisation of walking itineraries along the Via Appia, from Rome to Brindisi, includes the restoration and modernisation of this path outside the city's ring road. Walking, as important as ever, represents one of the most suitable instruments for perpetuating the road's original functions as a path to be walked and artery of connection, combined with slow and sustainable use. Walking is only one of the many ways to restore the Via Appia that above all else is a monument.

Another particularly important move in this direction is represented by the UNESCO candidature – underway – coordinated by the Ministry and in collaboration with the Regional and Municipal governments. This will result in a functional and efficient management plan for the organisation of various local realities. The Parco Archeologico, whose institutional roles also include the coordination of activities to promote the section between Rome and Brindisi, can certainly play an important role as a bridge, also with the aim of reinforcing heritage communities, must be increasingly more involved in the active and participatory management of the *Regina Viarum*.

Architect, Director
Parco Archeologico dell'Appia Antica

Cristiano Tessari

ROMA CAPITALE, 1871-1913

Inizi prima dell'Inizio

Gli indirizzi che qualificano il riassetto urbano e gli orientamenti formali da cui derivano le scelte operative dalle quali scaturisce la configurazione della nuova Capitale del Regno d'Italia, si affermano ben prima della *breccia* aperta dall'esercito sabaudo nelle antiche mura presso Porta Pia: evento fotografato da Lodovico Tuminello che sancisce sia il successo militare, premessa alla sua istituzione nel 1871, sia il conseguimento di quanto dichiarato dal conte di Cavour al Parlamento del Regno di Sardegna l'11 Ottobre 1860 sulle *ragioni morali* a favore della *città eterna* per tale investitura. Certo, è stato individuato da tempo come sia proprio quello che in questo arco cronologico caratterizza le realizzazioni architettoniche e la promozione di quelle tese all'aggiornamento *strutturale* della Roma pontificia, a determinare gli indirizzi costitutivi delle successive strategie di intervento dell'autorità sabauda; ma studi relativi all'incidenza delle campagne archeologiche nella trasformazione dello scenario urbano, al rinnovo *di superficie* del patrimonio edilizio, alla tutela e restauro delle fabbriche di valore artistico nella prima metà del XIX secolo, hanno premesso di far risalire alcune di tali *coordinate* a quanto programmato durante il breve governo instaurato da Napoleone Bonaparte.

Provvedimenti dell'amministrazione francese sono infatti diretti sia all'esecuzione di scavi e *sistemazioni* nelle aree del Pantheon, del Foro di Traiano e dell'anfiteatro Flavio, sia agli *abbellimenti* di Roma, tra i quali la trasformazione del tratto fra Ponte Milvio e Porta del Popolo, con un retto percorso alberato e fiancheggiato verso il fiume da zone verdi denominato Villa Napoleone, la conversione della contigua Piazza ideata da Giuseppe Valadier (1794) in un "Giardino del Grande Cesare" mediante rampe di collegamento con il Pincio e aree verdi per definire il legame con Villa Medici a est e con il Tevere a ovest, nonché la creazione di un parco definito "Giardino del Campidoglio" fra quest'ultimo e il Colosseo. Prevedendo anche la costruzione degli argini del Tevere, sul versante occidentale del suo corso delineata a partire dalla zona prospiciente Castel S. Angelo nel progetto di Raffaele Stern (c. 1811); mentre in seguito – quale limite oltre Tevere della città neo imperiale – si contempla anche la demolizione della Spina del Borgo vaticano. E va osservato come nonostante tali iniziative siano annullate al ritorno di Pio VII nella città (24 Maggio 1814), l'evento venga celebrato – similmente a quanto programmato in previsione della visita dell'imperatore, mai avvenuta – con la realizzazione di due *provvisori* archi di trionfo: quello a Piazza Venezia ideato secondo modi neo cinquecenteschi, quello elevato sul ponte di barche – allestito al porto di Ripetta per abbreviare il percorso verso il Vaticano – ispirato alle declinazioni del modello antico proprie dell'accademismo architettonico francese. Il ripristino del potere pontificio, inoltre, non comporta una totale epurazione dei membri della precedente amministrazione, bensì la conferma nei ranghi tecnici e professionali di quasi tutti coloro che hanno collaborato con il governo napoleonico: in particolare nell'ambito delle *belle arti* e della conservazione museale, di cui sono accolte le innovazioni.

Una assimilazione – non solo organizzativa – alla quale sono riconducibili la fondazione di una Università per ingegneri (1816) da impegnare – come in Francia – nel controllo di strade e opere civili, l'abolizione del mercato agricolo del Campo Vaccino per consentire nuovi scavi archeologici – anche sul Campidoglio –, l'elevazione sul Pincio dell'Obelisco di Antinoo – già in Vaticano – realizzata da Valadier (1822), e l'avvio di una riforma catastale basata sul criterio della *parcellizzazione* introdotto in Italia dai provvedimenti legislativi napoleonici. Che costituiscono un lascito culturale dal quale conseguono inedite modalità di controllo dello sviluppo urbano: nel pontificato di Leone XII, la ricezione del dispositivo delle Commissioni d'Ornato – istituite con Decreto a Milano nel 1809 – che favorisce almeno dal 1826 impaginati di matrice cinquecentesca nelle configurazioni relative ai rinnovamenti e i restauri delle facciate del patrimonio edilizio *minore*; mentre in quello di Gregorio XVI la Pontificia Accademia romana di archeologia – ufficializzata da Pio VII nel 1816 – che intraprende una serie di vertenze in merito ai diritti di proprietà, per evitare danneggiamenti agli edifici storici e limitare gli arbitri nelle

ROME CAPITAL OF ITALY, 1871-1913
The beginnings before the beginning

The decisions that qualified the urban reorganization and the formal indications that guided the operational choices for the configuration of the new capital of the Kingdom of Italy were established well before the *breach* opened by the Savoy army in the ancient city walls at Porta Pia. This event, that was photographed by Lodovico Tuminello, was a military success and represented the premise for establishing Rome as capital city in 1871, and it also achieved what had been declared by the Count of Cavour to the Parliament of the Kingdom of Sardinia on 11 October 1860 regarding the *moral reasons* in favour of choosing the *Eternal City* for this investiture. Of course, it has long been certified that the subsequent intervention strategies of the Savoy authority were guided by the architectures that had been realized beforehand and by the *structural* updating of papal Rome, but by studying the incidence of archaeological campaigns in the transformation of the urban scenario, the renovation of the *surfaces* of buildings, the protection and restoration of buildings of artistic value during the first half of the 19th century, it has been possible to trace some of these *coordinates* back to what had been planned during Napoleon Bonaparte's brief government of the city.

The French administration had in fact arranged for the excavations and *reorganization* of the areas of the Pantheon, the Forum of Trajan and the Flavian amphitheater, and had also programmed *to embellish* Rome, by transforming the section between Ponte Milvio and Porta del Popolo with the creation of a straight tree-lined road, flanked towards the river by green areas called Villa Napoleone, and converting the contiguous Piazza, designed by Giuseppe Valadier (1794), into a "Garden of the Great Caesar", with ramps connecting the Piazza with the Pincio Hill and other green areas, to define the link with Villa Medici to the east and with the Tiber to the west. A park called the "Giardino del Campidoglio" between the Capitoline hill and the Colosseum was also to be created. In the project by Raffaele Stern (c. 1811), the French administration had also planned the construction of embankments for the Tiber, on the western side of its course starting from the area facing Castel S. Angelo; and subsequently the demolition of the "Spina di Borgo" in the Vatican had also been contemplated, to represent the limit of the neo-imperial city beyond the Tiber. And it should be noted that although these projects were cancelled when Pius VII returned to the city (24 May 1814), the Pope's return was celebrated - similarly to what had been planned for the emperor's visit, which never took place - with the construction of two *temporary* arches of triumph: the one in Piazza Venezia was designed in the neo-16th-century style, and the one built on the boats' decks - set up at the Ripetta port to shorten the route to the Vatican - was inspired by the ancient model, typical of French architectural academicism. Furthermore, the restoration of papal power did not involve a total purge of the members of the previous administration. In fact, almost all of the technicians and professionals who had collaborated with the Napoleonic government were confirmed: this happened in particular in the fields of *fine arts* and museum conservation, and the innovations that had been carried out in these fields were embraced. This assimilation - that was not only organizational - led to the foundation of a University for engineers (1816) that was to be responsible- as it was in France - for the control of roads and civil works; to the abolition of the agricultural market in the Campo Vaccino to allow new archaeological excavations in this location and also on the Capitoline Hill; to the erection of the Obelisk of Antinous, formerly in the Vatican, on the Pincio hill, that was carried out by Valadier (1822); and to the start of a cadastral reform based on the criterion of parcelling that had been introduced in Italy by the Napoleonic legislation. Unprecedented methods of controlling urban development originated from this cultural legacy: during the papacy of Leo XII, the regulation of the "Commissioni d'Ornato" - that had been established by Decree in Milan in 1809 - was adopted. Starting at least from 1826, it favoured 16th-century layouts in the renovations and restorations of the facades of the *minor* building heritage. Furthermore, during the pontificate of Gregory XVI the Pontifical Roman Academy of Archeology - that had been officialised by Pius VII in 1816 - undertook a series of disputes regarding property rights,

ristrutturazioni delle fabbriche ad essi circostanti. Iniziative, queste, che concorrono a determinare un intreccio di motivi il cui corso perviene a esiti particolarmente incisivi per i modi dai quali scaturisce la trasformazione della struttura urbana di Roma nei venticinque anni del *regno* di Pio IX.

Dapprima, segnato dalla costituzione del Municipio di Roma (2 Ottobre 1847), di nuove Casse di risparmio, dal sostegno a progetti dedicati alla salvaguardia di alcuni monumenti e a nuove campagne archeologiche, nonché dalla demolizione delle mura del ghetto (aprile 1848); in seguito – conclusasi la vicenda della Repubblica romana – dall'avallo all'azione intrapresa da François-Xavier de Mérode: *presbitero* nel 1849 e *cameriere personale* del papa nel 1850 che divenuto *Segretario d'Ambasciata di Sua Santità* nel 1851 si impegna in attività assistenziali commissionando – nel 1854 – dei restauri nell'Ospizio dei Liegi (in via dell'Arancio); e comprando nel 1859 Villa Strozzi che, con la nomina papale a *Pro-ministro delle Armi* (1860-65), dà inizio a una sistematica acquisizione di terreni: prima nell'area fra Castro Pretorio e Termini – in cui fa realizzare una caserma per l'esercito pontificio e ha ottenuto dal Papa di far attestare la principale stazione ferroviaria (1861-63) dotando la relativa linea di un ponte "di ferro" alla Magliana –, poi della vallata fra Quirinale e Viminale, detta "di S. Vitale" (1864-66), indirizzando verso nord-est lo sviluppo dell'impianto urbano. Si configura così un nodo infrastrutturale nel quale i resti delle terme di Diocleziano costituiscono l'avvio e l'approdo di un asse viario che, secondo il *Vicus Longus*, avrebbe potuto *vertebrare* un nuovo quartiere residenziale e collegare linearmente la platea dell'Esedra a piazza Venezia.

Non sembra però che de Mérode, pur conoscendo la ristrutturazione di Parigi iniziata dal barone Haussmann (1852-1870), derivi la propria strategia da una visione *urbanistica* –quale quella del contemporaneo piano per "Firenze Capitale" di Giuseppe Poggi, in cui l'architetto adotta il modello dei *boulevard* seguendo un indirizzo figurativo neo cinquecentesco –; ma la delinea secondo un criterio biunivoco: *imprenditoriale* nel contemplare il ricorso a pratiche speculative dopo il varo del primo regolamento edilizio municipale (aprile 1864), e *militare* nell'essere mirata alla definizione di un raccordo fisico tra la nuova zona di espansione della città e del suo cuore storico con il Vaticano mediante i ponti *provvisori* antistanti S. Giovanni dei Fiorentini e il porto di Ripetta. Quest'ultimo, fatto costruire in seguito alla presa di Roma e dopo l'acquisto di Villa Altoviti con terreni edificabili nell'area oltre-Tevere dei *prati di Castello*, dei quali è prevista la lottizzazione: la cui convenzione con il Comune, firmata nel 1873, viene assunta e gestita dal governo sabaudo, sebbene il Papa disponga la scomunica per chi faccia affari con l'amministrazione piemontese. Ed è in quest'anno che l'abbozzo di un piano regolatore attesta tanto l'adozione di tale iniziativa, quanto quella delle indicazioni contenute nei progetti dell'amministrazione francese e negli indirizzi espressi dalle precedenti operazioni *fondiarie* di de Mérode: prevedendo l'ulteriore estensione dell'ampliamento urbano nordorientale – con nuovi quartieri disposti sui due versanti secondo una maglia ortogonale – e al Celio-Esquilino, il completamento dell'asse viario fra le piazze dell'Esedra e Venezia, nonché il suo prolungamento sino al fiume mediante l'unificazione e l'allargamento di tratti del tessuto stradale esistente, l'aumento dei ponti, e la costituzione di un'area industriale presso Testaccio. Con il medesimo impianto e poche integrazioni, il primo Piano Regolatore Generale è varato solo nel 1883; ma quanto dispone non riguarda unicamente le tendenze affermatesi nei primi sessant'anni del secolo: esso ratifica anche gli esiti di procedimenti tecnico-amministrativi consolidatisi nel decennio tra la sua redazione iniziale e quella approvata. La gestione *provvisoria* dello sviluppo urbano in questo periodo, ha resi infatti operanti *piani esecutivi* attivati con delle Convenzioni: il ricorso alle quali diviene sistemico per gestire – mancando norme specifiche – l'intervento dell'imprenditoria privata; le cui speculazioni, legate all'intreccio di interessi *particolari* e politico-finanziari, determinano la deriva edilizia culminata nello scandalo della Banca Romana (1892-94).

Tale dinamica non inficia il compimento degli edifici istituzionali – come i ministeri, il Palazzo del Parlamento o quello di Giustizia – e di opere *pubbliche* – quali caserme e ospedali –, né impedisce l'esecuzione di fabbriche innovatrici nei modi formali e nelle tecniche costruttive; ma causa la definitiva scomparsa della *città medioevale* e il radicamento di una diffusa indifferenza della politica verso la difesa della qualità urbana e architettonica – quindi del loro valore culturale e storico –: che determina la sconfitta del programma intrapreso dalla giunta del sindaco Ernesto Nathan con il Piano Regolatore del 1909, ipotecando così uno sviluppo *civile* di Roma capitale.

Roma capitale, 1871-1913
Inizi prima dell'Inizio

to avoid damage to historic buildings and to limit arbitrary acts in the restoration of the surrounding buildings. These initiatives combined to determine an intertwining of motifs whose course led to particularly incisive results in the transformation of the urban structure of Rome during the twenty-five years of the *reign* of Pius IX. This was first marked by the establishment of the Municipality of Rome (2 October 1847), by the creation of new savings banks, by the support for projects dedicated to safeguarding several monuments and by new archaeological campaigns, as well as by the demolition of the Jewish ghetto walls (April 1848); Pius IX's reign was then marked - after the Roman Republic ended - by the endorsement to the actions undertaken by François-Xavier de Mérode. This important figure, who had become *presbyter* in 1849 and *personal valet* of the Pope in 1850, and then *Embassy Secretary of His Holiness* in 1851, engaged in charitable activities, commissioning in 1854 restorations to the Hospice of Liège (in Via dell'Arancio); he bought Villa Strozzi in 1859, and after having been appointed *Pro-Minister of Arms* (1860-65), he began to systematically buy land. He started in the area between Castro Pretorio and Termini - where he built barracks for the papal army and obtained from the Pope to have the main railway station located there (1861-63) and equipped the relative line with an "iron" bridge at Magliana. He then bought the valley between the Quirinale and Viminale hills, called "of S. Vitale "(1864-66), thus directing the development of the urban system towards the north-east. In this manner, an infrastructural node was created, in which the remains of the Diocletian baths constituted the start and the landing of a road axis which, following the ancient *Vicus Longus*, could *provide a backbone* to a new residential district and could connect the platform of the Exedra to Piazza Venezia with a straight line.

However, it seems that de Mérode, despite his knowledge of the restructuring of Paris that had been initiated by Baron Haussmann (1852-1870), did not derive his strategy from a *city-planning* vision - such as that of the contemporary plan for "Florence as Capital city" by Giuseppe Poggi, in which the architect adopted the *boulevard* model following a neo-16th-century figurative address. De Mérode outlined his strategy according to a two-way criterion: *entrepreneurial*, because of the use of speculative practices after the launch of the first municipal building regulation (April 1864), and *military*, because, through the *provisional* bridges in front of S. Giovanni dei Fiorentini and the port of Ripetta, it aimed at defining a physical connection between the new developing area of the city and its historical heart with the Vatican. The area around the Vatican was developed after the capture of Rome and after the purchase of Villa Altoviti with building land, in the Prati di Castello area, on the other side of the Tiber: the allotment agreement with the Municipality, signed in 1873, was taken on and managed by the Savoy government, although the Pope had ordered the excommunication for those who did business with the Piedmontese administration. And it in that same year, the draft of the town plan certified the adoption of both this project and of the indications contained in the projects conceived by the French administration and in the guidelines expressed by the previous land operations of de Mérode: providing for a further expansion of the north-eastern urban development - with new districts arranged on both sides of the river according to an orthogonal grid - and in the Celio-Esquilino area. The plan also established the completion of the road axis between Piazza Esedra and Piazza Venezia, as well as its expansion up to the river through the unification and enlargement of sections of the existing road fabric, the increase of the number of bridges, and the establishment of an industrial area in Testaccio. With the same structure and few additions, the first General Town Plan was launched only in 1883; it did not only reflect the trends that had emerged during the first sixty years of the century, it also ratified the results of technical-administrative procedures that had consolidated in the decade between its initial drafting and the approved version. The *provisional* management of urban development in that period had in fact let to *working plans* activated through Agreements: because of the lack of specific rules, the use of agreements became systemic, in order to manage the participation of private entrepreneurs; whose speculations, linked to the intertwining of *particular* and political-financial interests, determined the drift in the building sector that culminated in the scandal of the Banca Romana (1892-94). This dynamic did not undermine the completion of institutional buildings - such as ministries and the Parliament or the Justice Buildings - and of *public* works - such as barracks and hospitals -, nor did it prevent the execution of buildings that were innovative in their style and construction techniques; but it caused the definitive disappearance of the *mediaeval city* and the rooting of a widespread indifference of politics towards the safeguard of urban and architectural quality - therefore of their cultural and historical value. This determined the defeat of the program undertaken by the town council of Mayor Ernesto Nathan with the 1909 Town Plan, thus hindering the possibility of a *civil* development of the capital city of Rome.

Rome Capital of Italy, 1871-1913
The beginnings before the beginning

Cristiano Tessari
Architetto, Professore Facoltà di Architettura di Udine

Architect, Professor at Faculty of Architecture of Udine

Francesco Saverio Aymonino

ROMA CAPITALE TRA PIANO E PROGETTO

A 150 anni dall'istituzione di Roma capitale una serie di incontri promossi dalla Casa dell'Architettura ne ripercorrono l'evoluzione. Dalle grandi opere per ospitare le nuove istituzioni, passando per la realizzazione dei quartieri di edilizia sociale, fino alle opere puntuali della Roma contemporanea. Un percorso che ricerca nel rapporto spesso contrastato tra politica, piano e progetto, quei caratteri distintivi della crescita della Roma moderna che possono rappresentare una lezione per la Roma del futuro.

"In Roma concorrono tutte le circostanze storiche, intellettuali, morali che devono determinare le condizioni della capitale di un grande Stato. Roma è la sola città d'Italia che non abbia memorie esclusivamente municipali".

Così Cavour, nel suo discorso del 25 marzo 1861, sostiene la necessità di eleggere Roma capitale del nuovo Stato. Il 20 settembre 1870 le armate italiane entrano finalmente a Roma dalla breccia di Porta Pia, e la città è definitivamente eletta capitale con la legge 33 del 3 febbraio dell'anno seguente.

Nel 1870 Roma conta poco più di 200.000 abitanti, in maggioranza residenti in un'area di 1.470 ettari all'interno delle Mura Aureliane, in gran parte libera da edificazione. La sua trasformazione da città prevalentemente agricola a capitale del nuovo Regno unitario si muove su due fronti: da un lato la pianificazione urbanistica affidata ai Piani Regolatori, dall'altro

ROME CAPITAL OF ITALY BETWEEN PLANS AND PROJECTS

One hundred and fifty years after Rome was named the capital of Italy, a series of events promoted by the Casa dell'Architettura retrace its evolution. From the large projects designed to host new institutions, passing through the construction of social housing estates, to the specific buildings of contemporary Rome. This itinerary seeks in the often contrasting relationship between politics, planning and architecture the distinctive characteristics of modern Rome with the power to represent a lesson for the Rome of the future.

"All the historical, intellectual, and moral situations that must determine the conditions for the capital of a great State come together in Rome. Rome is the only city in Italy that does not have exclusively municipal memories".

These are the words spoken by Cavour, during his speech of 25 March 1861 supporting the need to name Rome the capital of the new Italian state. On 20 September 1870 the Italian armies finally entered the city after the breach of Porta Pia, and Rome was definitively named the capital with Law n. 33 emanated on 3 February of the following year. In 1870 Rome numbered little more than 200,000 inhabitants, the majority living in a largely open area of 1,470 hectares inside the Aurelian City Walls. Its transformation


Il piano regolatore dell'Urbe

Illustrazione del Piano regolatore nelle proposte della Commissione

Le due nuove strade divergenti da Piazza del Popolo - La parallela al Corso - Da Piazza Venezia ai colli e al mare - Il Traforo del Gianicolo Da V. Zanardelli a P. Barberini - Le vie Consolari - Le nuove Stazioni

→
Il piano regolatore dell'Urbe
Il Tirreno, 29 Gennaio 1931
© Archivio Moretti Magnifico
Courtesy Tommaso Magnifico

Pagina del giornale

la realizzazione delle grandi opere pubbliche: infrastrutture, sedi istituzionali e servizi urbani.

Nei 150 anni da capitale, Roma ha visto l'approvazione di 6 Piani Regolatori e di numerose varianti che ne hanno spesso modificato regole e perimetri. Dai primi due Piani, racchiusi nel perimetro delle Mura Aureliane, a quelli che sono seguiti, con previsioni di crescita via via raddoppiate, hanno tutti tentato di indirizzare l'espansione fisica della città. Ma la realtà ha spesso camminato su direzioni diverse da quelle pianificate. La città è cresciuta frequentemente fuori dai perimetri previsti e le prescrizioni dei Piani sono state ripetutamente modificate in corso d'opera. Piani che hanno anche raccolto il meglio della pianificazione urbanistica del loro tempo, come il Piano del 1962 che prevedeva la realizzazione di un nuovo centro direzionale: il Sistema Direzionale Orientale – SDO – cerniera di una espansione verso est della città che avrebbe decongestionato il Centro Storico, nei fatti mai realizzato. Così come anche l'ultimo PRG approvato nel 2008, la cui efficacia e *capacità regolatrice* potrà essere verificata solo negli anni che seguiranno.

A tutto questo si aggiunge il fatto che la città pubblica è spesso cresciuta in occasione di eventi speciali: i festeggiamenti per il cinquantenario dell'Unità d'Italia e l'apertura dell'Esposizione Internazionale nell'area Mazzini Belle Arti del 1911 e – nello stesso anno – l'inaugurazione del Monumento a Vittorio Emanuele II, come centro simbolico della nuova Roma capitale.

Tra le due guerre, l'ampio programma di interventi voluto dal governo: la realizzazione della città universitaria, dalla città dello Sport al Foro Mussolini, l'E42, le trasformazioni nella città storica realizzate con la demolizione di interi quartieri per isolare i monumenti della romanità e aprire nuove strade di attraversamento, che ne modificheranno in modo sostanziale l'immagine e la struttura.

Nel secondo dopoguerra l'Olimpiade di Roma del 1960 avvia i quartieri *moderni* della ricostruzione postbellica: il Villaggio Olimpico a nord e la nuova edificazione direzionale e residenziale all'EUR. Contemporaneamente prendono forma i numerosi progetti per l'edilizia economica e popolare. Grandi complessi edilizi che propongono la formula del *progetto urbano*, sintesi tra urbanistica e architettura, come modello per la costruzione della città a guida pubblica.

from a prevalently agricultural settlement into the capital of the new unified Kingdom moved along two fronts: on the one hand urban planning entrusted to *Piano Regolatori* (PRG, Master Plans), on the other to the realisation of large public projects: infrastructures, institutional buildings and urban services. During its 150 years as the capital, Rome has witnessed the approval of 6 *Piani Regolatori* and numerous variations that often modified their rules and perimeters. From the first two Plans, enclosed within the perimeter of the Aurelian Walls, to those that followed, with forecasts for growth that were gradually doubled, all attempted to guide the physical expansion of the city. However, reality often travelled in different directions than those of planning. The city grew frequently outside the perimeters of these plans and their regulations were repeatedly modified in progress. Even Plans that brought together the brightest minds in urban planning from their eras, such as that from 1962 proposing the realisation of a new business centre: the *Sistema Direzionale Orientale* – SDO – a hinge for the eastward expansion of the city that was to have decongested the Historical Centre, but which remained on paper. Or the most recent Plan approved in 2008, whose efficacy and *regulating capacity* we can only verify in the years to come.

To all of this we must add the fact that the public city has often grown in relation to special events: celebrations of the fiftieth anniversary of Italian unification and the opening of the International Exhibition in the Mazzini Belle Arti area in 1911 and – the same year – the inauguration of the Monument to Victor Emanuel II, as the symbolic centre of the new Roma capitale.

Between the two wars, the government promoted a vast programme of interventions: the realisation of the university city, from the city of Sport to the Foro Mussolini, the E42, transformations of the historical city involving the demolition of entire neighbourhoods to isolate the monuments of Ancient Rome and open new roads crossing the city, which would substantially modify its image and structure.

After the Second World War, the 1960 Rome Olympics introduced the *modern* neighbourhoods of post-war reconstruction: the Olympic village to the north and the construction of new offices and flats in the EUR, to the south. This was also the period of numerous subsidised and public housing projects. Large housing estates propagated the formula of the *urban project*, a synthesis between urban planning and architecture, as a model for the construction of the city under public guidance.

Sono ancora i grandi eventi il vettore della realizzazione di nuove opere pubbliche negli anni a seguire. Se i Mondiali di calcio *Italia 90* e i Mondiali di nuoto del 2009 hanno rappresentato un'opportunità mancata per dotare la città di nuove infrastrutture, è il programma per il Grande Giubileo del 2000 l'occasione per avviare una nuova stagione di progetti per Roma.

La cura del ferro, le *Centopiazze*, le *50 Chiese per Roma 2000* e una vasta operazione di manutenzioni straordinarie di edifici privati nelle aree centrali come in quelle periferiche, hanno segnato il tempo di una ritrovata *regìa pubblica* della città, ben sintetizzata dal "pianificar facendo" che ne è stato lo slogan.

Negli anni recenti, in concomitanza con il lento e faticoso avvio del nuovo PRG e delle sue molte e pur pregevoli intuizioni e previsioni, Roma ha visto la realizzazione di numerose nuove architetture che, pur nella loro rilevanza, segnano la mancanza di una visione complessiva della Roma degli anni 2000, di una cornice unitaria dei tanti interventi realizzati.

Conclusioni in forma di nuove premesse

A 150 anni dalla sua istituzione come capitale, Roma resta in attesa di una *regìa pubblica* in grado di orientare le istanze e i progetti dei privati, e nello stesso tempo in grado di mettere in campo una nuova stagione di interventi pubblici per ricucire l'intero tessuto urbano, per restituire a Roma un'immagine contemporanea e nello stesso tempo radicata nello straordinario palinsesto del suo territorio.

Per questo, è allora necessario rivedere i processi di pianificazione, gestione e realizzazione delle opere privilegiando un programma di indirizzi e obiettivi alla grande scala, sviluppabili poi alla scala del progetto urbano, con scelte partecipate e condivise a livello cittadino e nazionale. Restituendo a Roma il ruolo di protagonista tra le grandi capitali: una Capitale aperta alle sfide dell'internazionalizzazione, agli interessi e alle aspirazioni delle prossime generazioni.

Large events continued to be the driver of new public works in the years that followed. While the *Italia 90* FIFA world cup and the 2009 World Aquatics Championships represent a missed opportunity for providing the city with new infrastructures, the programme for the 2000 Jubilee Year was taken as an occasion for initiating a new season of projects for Rome.

La cura del ferro, the *Centopiazze* and the *50 Chiese per Roma 2000** and a vast operation of extraordinary maintenance to private buildings in both central and peripheral areas marked the rhythm of a rediscovered *public direction* of the city, well-summarised in the notion of "*pianificar facendo*" (planning in progress), adopted as its slogan.

In recent years, in concomitance with the slow and laborious development of the new PRG and its many and even noteworthy intuitions and forecasts, Rome received many new works of architecture. As relevant as they may be, they nonetheless reveal the lack of a comprehensive vision of Rome during the 2000s, of a unified framework for the many projects completed.

Conclusions in the Form of New Premises

One hundred and fifty years after being named the capital, Rome continues to expect a *public direction* capable of orienting the projects developed by private subjects, and simultaneously capable of initiating a new season of public interventions intent on re-stitching the entire urban fabric, on restoring to Rome a contemporary image that is also rooted in the extraordinary palimpsest of its territory.

For this reason, we must review the processes of planning, managing and building projects. We must privilege a programme of guidelines and objectives at the large scale, which can successively be developed at the scale of urban design, through participated decisions shared at the municipal and national levels. The idea is to restore Rome's leading role among important capitals: a capital open to the challenges of internationalisation and to the interests and aspirations of future generations.

* The "Steel Cure" for the realisation of new urban rail lines, "One Hundred Public Squares", a programme to create new squares across the city, "50 Churches for Rome", a programme sponsored by the catholic church to create new churches across the city, the majority in peripheral areas.

Francesco Saverio Aymonino
Architetto, Membro della Commissione Cultura Casa dell'Architettura di Roma

Architect, Member of the Culture Committee of the Casa dell'Architettura di Roma

Rosario Pavia

LUNGOTEVERE BOULEVARD

Siamo certi che la realizzazione dei muraglioni abbia prodotto la frattura tra città e fiume e che Roma abbia perso definitivamente il suo storico legame con il Tevere? O forse dovremmo ripensare, con maggiore profondità, il trapasso della città tradizionale in una modernità immediatamente difficile e controversa, in cui alla fine saranno proprio i muraglioni ad apparire come uno dei pochi gesti forti e moderni delle politiche urbane della Capitale?

Siamo convinti che la questione sia aperta e che il fiume e i suoi muraglioni possano costituire un grande tema per il progetto urbano.

Lungotevere Boulevard

Mentre in molte città europee (da Parigi, a Vienna, a Milano) i boulevard nascono dall'abbattimento delle mura urbane – non a caso boulevard ha la stessa radice di *bolverk* che in fiammingo significa bastione – a Roma le mura non vengono abbattute, ma si rinuncia a progettare al loro intorno una infrastruttura viaria e urbana assimilabile ad un boulevard.

I viali alberati del Lungotevere sono i boulevard di Roma. Non intorno alle mura, ma lungo i muraglioni del fiume. Si tratta di un ribaltamento su cui si è riflettuto assai poco. A dire il vero una relazione forte tra le due opere esiste e le Mura Aureliane si sviluppavano per due lunghi tratti sulla sponda sinistra: il primo da Piazzale Flaminio a Ponte Sisto (poco a monte di quest'ultimo le mura passavano sulla sponda destra per poi risalire fino alla Porta Aurelia, ora San Pancrazio); il secondo più a valle tra gli attuali ponti dell'Industria e Sublicio. Le mura, oltre alla funzione difensiva sul lato fiume, svolgevano un ruolo di contenimento delle piene. La costruzione dei muraglioni distrusse quel poco che rimaneva (resti dell'antico recinto aureliano, con evidenti interventi medievali, sono visibili ancora oggi sulla sinistra del fiume, all'altezza del campo boario del Mattatoio, non a caso oltre il tratto fluviale contenuto dai muraglioni). La relazione esiste e rivela come la forma della città sia ancora fortemente legata a queste due infrastrutture, una antica e l'altra moderna. Mura e muraglioni: due segni potenti, ma entrambi trascurati e disattesi dal progetto e dalle politiche urbane. Per molti decenni i viali lungo il Tevere furono veri boulevard, arterie per la grande viabilità tra il nord e il sud della città, ma anche un grande spazio pubblico continuo. La piantumazione di filari di platani, iniziata nel 1883, trasformò presto i Lungotevere in un ambiente confortevole e fresco dove passeggiare e incontrarsi. Un fiume verde sovrastava i muraglioni facendo tracimare i suoi rami sulle pareti di travertino quasi ad attenuarne l'imponenza (e il suo "sfacciato biancore", come ricordava negli anni '30 Bruno Braschi, direttore del servizio giardini).

Il Lungotevere inaugurava una nuova tipologia urbana capace di comprendere nella medesima sezione il fiume, le banchine, i muraglioni, i parapetti, le alberature, i marciapiedi, la carreggiata stradale, i sottoservizi con il principale collettore della città e il fronte edilizio sul fronte opposto.

Quest'ultimo era stato pensato all'inizio come un *continuum* di edifici porticati alla piemontese. Ne furono realizzati solo alcuni. La struttura imprenditoriale e la domanda immobiliare della città preferirono orientarsi verso soluzioni più segmentate e flessibili. Le destinazioni funzionali individuate dai primi piani regolatori privilegiarono la localizzazione di edifici pubblici rappresentativi, uffici, residenze di qualità per una borghesia affluente. L'elevato valore immobiliare delle aree prossime ai Lungotevere fu poi determinante nella scelta degli interventi più remunerativi e nel coinvolgimento di qualificate figure professionali. Le architetture dei Lungotevere costruirono un contesto urbano variegato, in grado di accogliere linguaggi diversi, dall'ecclettismo al liberty, al razionalismo.

Un contesto nell'insieme moderno, attraente, prossimo ai monumenti della città storica e ai quartieri popolari, ancora lontani da fenomeni di gentrificazione, ma minacciati a più riprese da consistenti operazioni di sventramento (a Piazza Venezia, a via Arenula, a Corso Vittorio Emanuele, a Corso Rinascimento, in ultimo alla Spina di San Pietro). Un Lungotevere poroso, attraversato longitudinalmente e trasversalmente in corrispondenza dei ponti antichi e moderni.

Il passo lento del Lungotevere

Il traffico automobilistico era contenuto e dal 1930 il Lungotevere in sponda sinistra, dalla Bocca della verità a piazzale Flaminio, fu servito da una linea tranviaria, dalla *circolare*

LUNGOTEVERE BOULEVARD

Are we sure that the construction of the Tiber's embankments has produced a fracture between the city and the river, and that Rome has definitively lost its historical link with the Tiber? Or perhaps is it time to rethink, with greater depth, the transition of the traditional city into an immediately difficult and controversial modernity, in which actually the river walls appear as one of the few strong and modern gestures of the capital's urban policies?

I believe that the question is open and that the river and its embankments can become an important element of the urban project.

Lungotevere Boulevard

While in many European cities (from Paris, to Vienna, to Milan) the boulevards were born from the demolition of the city walls - it is no coincidence that the word boulevard has the same root as *bolverk* which in Flemish means bastion -, in Rome the city walls were not demolished, but neither was any road or urban infrastructure similar to a boulevard planned around them.

The tree-lined avenues of the Lungotevere are Rome's boulevards instead. They are not around the city walls, but they are along the river walls. Not much thought has been put on this point. In fact, a strong relationship between the two constructions exists, and the Aurelian Walls used to develop for two long stretches on the left bank of the river: the first stretch went from Piazzale Flaminio to Ponte Sisto (just upstream from the latter, the walls continued on the right bank and then went up to Porta Aurelia, now called San Pancrazio); the second stretch was further downstream, between today's bridges Ponte dell'Industria and Ponte Sublicio. These portions of walls, in addition to defending the city from the river side, also helped to contain floods. The construction of the embankments destroyed what little remained of them (remains of the ancient Aurelian enclosure, with evident medieval modifications, are still visible today on the left bank of the river, at the height of the Campo Boario at the Mattatoio, not surprisingly beyond the river section contained by the embankments). This relationship exists and reveals how the shape of the city is still strongly linked to these two infrastructures, one ancient and the other modern. City walls and river walls: two powerful signs, both neglected and disregarded by the urban planning projects and policies.

For many decades the avenues along the Tiber were true boulevards, arteries for the great road network between the north and south of the city, but also a large continuous public space. The planting of rows of plane trees, which began in 1883, soon transformed the Lungotevere into a comfortable and cool environment for strolling and meeting each other. A green river overlooked the embankment, with its branches overflowing onto the travertine walls as if to mitigate their grandeur (and their "brash whiteness", as Bruno Braschi, director of the *Servizio Giardini*, recalled in the 1930s).

The Lungotevere inaugurated a new urban typology, capable of including in the same section the river, the quays, the embankments, the parapets, the trees, the pavements, the roadway, the underground services with the main sewage collector of the city and the building front on the opposite side.

The latter was initially thought of as a *continuum* of buildings with Piedmontese-style arcades. Only a few of these buildings were built. The city's entrepreneurial class and the real estate demand preferred moving towards more segmented and flexible solutions. The functional destinations identified by the first town plans favoured the placing of representative public buildings, offices, quality residences for an affluent middle class. The high real estate value of the areas along the Lungotevere was then decisive in opting for the most profitable projects and engaging qualified professionals. The architecture of the Lungotevere created a varied urban context, that was able to accommodate different styles, from Eclecticism to Liberty, to Rationalism. An overall modern and attractive context, close to the monuments of the historic city and to the popular districts, that were still far from being gentrified, but had been threatened on several occasions by substantial demolition operations (in Piazza Venezia, Via Arenula, Corso Vittorio Emanuele , Corso Rinascimento, and lastly at the Spina di San Pietro). A porous Lungotevere, crossed longitudinally and transversely in correspondence with the ancient and modern bridges.

The slow pace of the Lungotevere

Car traffic was limited and from 1930 the Lungotevere on the left bank, from the Bocca della Verità to Piazzale Flaminio, was served by a tramway, the so called *Circolare Nera*, which was abandoned only in 1959. For all these years, the Lungotevere avenues were truly

Nera dismessa solo nel 1959. Per tutto questo tempo i Lungotevere furono davvero dei boulevard in cui i flussi della mobilità tranviaria e automobilistica potevano convivere con il movimento dei pedoni. Al di sotto dei muraglioni, il fiume, grazie anche all'accessibilità dei Lungotevere, offriva una pluralità di attrattive per i romani dei rioni vicini ma anche provenienti dalla periferia (come racconta Pasolini in *Ragazzi di vita*).

È il fiume dei galleggianti, alcuni rudimentali, altri organizzati come piccoli stabilimenti balneari con spogliatoi, solarium e trampolini. Il più famoso era *il Ciriola*, sotto Castel Sant'Angelo, dove si incontravano i *Poveri ma belli* di Dino Risi e dove Gregory Peck portava a ballare Audrey Hepburn nel film *Vacanze romane* di William Wyler.

Sopra, chi passeggiava poteva fermarsi e osservare lo spettacolo. Il fiume e i Lungotevere erano accoglienti e sotto i platani, come diceva la canzone *Pè Lungotevere* di Romolo Balzani del 1932, "le coppie fileno li baci scrocchieno".

I Lungotevere cessano di essere boulevard tra gli anni '50 e '60, quando la città si apre a una mobilità tutta incentrata sul trasporto automobilistico: diventano arterie a senso unico e ad alta intensità di traffico. La congestione, il rumore e l'inquinamento trasformano i viali in corridoi a servizio delle auto che scorrono incessantemente e che parcheggiate lungo i marciapiedi scoraggiano chi voglia avvicinarsi ai parapetti o passeggiare. I marciapiedi del resto dopo anni di incuria risultano sconnessi e martoriati dalle radici di platani sofferenti per l'invasione dell'asfalto alla base dei tronchi. È questa nuova condizione a stravolgere i Lungotevere e a farne una barriera nei confronti del fiume con cui aveva dialogato per oltre mezzo secolo.

La relazione visiva con il fiume

È indubbio, l'introduzione dei muraglioni ha cambiato radicalmente la percezione del Tevere ma, a ben vedere, non nel senso di una chiusura visiva nei suoi confronti. Nella città *preunitaria* la visione del fiume era limitata a pochi varchi inseriti nel tessuto compatto e continuo che s'affacciavano direttamente sull'acqua. L'analisi della pianta del Nolli ci può essere di aiuto. Le aperture sul fiume sono ampie nei porti di Ripetta, di Ripa Grande e nel porto Leonino, di fronte a San Giovanni dei Fiorentini; trovano spazio negli attracchi per l'approvvigionamento del legname, in prossimità di Piazza del Popolo; si localizzano nelle postazioni dei *barcaroli* che traghettavano le persone da una sponda all'altra (nella pianta del Nolli, ne contiamo sei). Molto poco se nel 1882, un attento narratore come Carlo del Balzo poteva dire: Roma "non ha nessuna passeggiata sul Tevere. Le case cadono a picco nell'onde e vi si affacciano a ridosso di luridi scalini e rampe".

Il Lungotevere introduceva una spazialità del tutto nuova: come un nastro scorrevole e in movimento raccontava il nuovo prospetto della città (è così che va letta la sequenza degli edifici realizzati sui suoi bordi).

In questo senso il Lungotevere è un boulevard, nel suo spazio si realizzava il progetto di una Roma finalmente moderna. La scala del Lungotevere non è quella delle grandi capitali europee, eppure è difficile non pensare, come riferimenti, a Parigi e a Londra dove, alcuni decenni prima, si era provveduto alla sistemazione degli argini dei fiumi. Da un lato le rive della Senna con il loro carattere di rappresentatività e di grande spazio pubblico; dall'altro gli argini di Londra che Joseph Bazalgette aveva riorganizzato con un'opera di ingegneria complessa, in cui erano integrate insieme l'arteria stradale, il sistema fognario e le gallerie della metropolitana. Nella sezione del Lungotevere manca il tunnel della metropolitana, ma forse era troppo per una piccola capitale che all'inizio del XX secolo contava poco più di 400.000 abitanti.

boulevards, where the flows of tram and car transportation could coexist with the movement of pedestrians.

Below the walls, the river, thanks also to the accessibility of the Lungotevere, offered many attractions for the Romans of the neighboring districts but also from the suburbs (as Pasolini showed us in *Ragazzi di vita*).

It is the river of floats, some rudimentary, others organized as small bathing establishments with changing rooms, sun terraces and diving boards. The most famous was the *Ciriola*, below Castel Sant'Angelo, where Dino Risi 's *Poveri ma belli* protagonists met and where Gregory Peck took Audrey Hepburn to dance in William Wyler's film *Roman Holiday*.

Above, people walking on the Lungotevere could stop and watch the show below. The river and the Lungotevere were welcoming, and under the plane trees, "couples flirt and lips smack", as Romolo Balzani's 1932 song *Pè Lungotevere* went.

The Lungotevere avenues ceased to be boulevards between the '50s and the '60s, when the city opened up to a mobility entirely centred on car transport: they became one-way arteries with high traffic intensity. Congestion, noise and pollution transformed the avenues into corridors serving the cars that ran up and down them incessantly and were parked along the sidewalks, discouraging those who wanted to approach the parapets or walk. After years of neglect, the sidewalks were disconnected and ruined by the roots of the plane trees suffering from the invasion of asphalt at the base of their trunks. It was this new condition that altered the Lungotevere and made it a barrier against the river with which it had been in dialogue for over half a century.

The visual relationship with the river

There is no doubt that the construction of embankments radically changed the perception of the Tiber but, on closer inspection, it didn't created a visual closure towards it. In the pre-unification city, the view of the river was limited to a few openings inserted in a compact and continuous building fabric that overlooked the water directly. The analysis of the Nolli map can help us. The openings on the river are wide in the ports of Ripetta, Ripa Grande and in the Leonino port, opposite San Giovanni dei Fiorentini; they are also present in the moorings for the supply of timber, near Piazza del Popolo; they are located in the areas from where the *barcaroli* ferried people from one bank to the other (in the Nolli map, we count six of these areas). These were very few openings onto the Tiber, if in 1882, an accurate writer like Carlo del Balzo could say: Rome "has no promenade on the Tiber. The houses rise sheer from the waves and overlook them from filthy steps and ramps ".

The Lungotevere introduced a completely new spatiality: like a sliding and moving belt it showed the new façade of the city (this is how we should interpret the series of buildings built on both sides).

In this sense the Lungotevere is a boulevard, in its space the project of a finally modern Rome was fulfilled. The scale of the Lungotevere is not that of the great European capitals, yet it is difficult not to think of Paris and London as points of reference; here only a few decades earlier works had been carried out on the river banks. On the one hand, the banks of the Seine with their representative character and large public space; on the other, the London embankments that Joseph Bazalgette had reorganized with a complex engineering work, that had integrated the road artery, the sewer system and the subway tunnels. In the Lungotevere's cross section there is no subway tunnel, but that would perhaps have been too much to expect from a small capital, which at the beginning of the 20th century had just over 400.000 inhabitants.

Riferimenti bibliografici
- AA.VV. Roma Capitale 1870-1911, *Architettura e Urbanistica*, Marsilio Editori, Venezia 1984
- Denis Bocquet, *Rome ville technique (1870-1925). Une modernization conflictuelle de l'espace urbain*, École Française de Rome, 2007
- Raffaele Canevari, *Studi per la sistemazione del Tevere nel tronco del Tevere entro Roma, Relazione alla Commissione istituita con Decreto I° Gennaio 1871*, Tipografia del Genio Civile, Roma 1857
- Alberto Caracciolo, *Roma Capitale. Dal Risorgimento alla crisi dello Stato liberale*, Editori Riuniti, Roma 1984
- Erasmo De Angelis, *Tevere Nostrum*, Polistampa, Roma 2020
- Carlo Del Balzo, *Roma*, Ditta Gaetano Brigola, Milano 1882
- Cesare D'Onofrio, *Il Tevere, Romana* Società Edizioni, Roma 1980
- Stephen Halliday, *The Great Stink of London: Sir Joseph Bazalgette and the Cleansing of the Victorian Capital*, Sutton Pub., Gloucestershire 1999
- Italo Insolera, *Roma Moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi. Torino 1971
- Ursula Salwa (a cura), *Nuova pianta di Roma data in luce da Giambattista Nolli l'anno 1748*, Intra Moenia, Napoli 2016
- Maya Segarra Lagunes, *Il Tevere a Roma. Storia di una simbiosi*, Gangemi, Roma 2004
- Walter Tocci, Italo Insolera, Domitilla Morandi, *Avanti c'è posto. Storie e progetti del trasporto pubblico a Roma*, Donzelli, Roma 2008

Bibliographical References
- AA.VV. Roma Capitale 1870-1911, *Architettura e Urbanistica*, Marsilio Editori, Venezia 1984
- Denis Bocquet, *Rome ville technique (1870-1925). Une modernization conflictuelle de l'espace urbain*, École Française de Rome, 2007
- Raffaele Canevari, *Studi per la sistemazione del Tevere nel tronco del Tevere entro Roma, Relazione alla Commissione istituita con Decreto I° Gennaio 1871*, Tipografia del Genio Civile, Roma 1857
- Alberto Caracciolo, *Roma Capitale. Dal Risorgimento alla crisi dello Stato liberale*, Editori Riuniti, Roma 1984
- Erasmo De Angelis, *Tevere Nostrum*, Polistampa, Roma 2020
- Carlo Del Balzo, *Roma, Ditta Gaetano Brigola*, Milano 1882
- Cesare D'Onofrio, *Il Tevere*, Romana Società Edizioni, Roma 1980
- Stephen Halliday, *The Great Stink of London: Sir Joseph Bazalgette and the Cleansing of the Victorian Capital*, Sutton Pub., Gloucestershire 1999
- Italo Insolera, *Roma Moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi. Torino 1971
- Ursula Salwa (edited by), *Nuova pianta di Roma data in luce da Giambattista Nolli l'anno 1748*, Intra Moenia, Napoli 2016
- Maya Segarra Lagunes, *Il Tevere a Roma. Storia di una simbiosi*, Gangemi, Roma 2004
- Walter Tocci, Italo Insolera, *Domitilla Morandi, Avanti c'è posto. Storie e progetti del trasporto pubblico a Roma*, Donzelli, Roma 2008

Rosario Pavia
Architetto, Urbanista
Già Professore ordinario di Teoria dell'Urbanistica,
Facoltà di Architettura di Pescara

Architect, City planner
Former Full Professor of Theory of City Planning, Faculty of Architecture of Pescara

Antonio Schiavo

VALORI DELLA MODESTIA

L'opera di Giuseppe Nicolosi tra Guidonia e le borgate

Apparentemente umili e semplici, dal carattere temporaneo pressoché emergenziale, le opere di Giuseppe Nicolosi (1901-1981) per lo I.A.F.C.P. celano, tuttavia, caratteri di innata artisticità e di notevole abilità compositiva, costituiti da una complessa trama intessuta di molteplici fili. Il tutto dà origine ad un'elaborata idea di architettura che può essere paradossalmente sintetizzata in pochi ma chiari principi fatti di illuminata interdisciplinarietà, sempre confluenti nel fine ultimo del fare architettonico.

Come una *pièce* teatrale la carriera di Nicolosi può essere suddivisa in atti, uniti tra loro nella narrazione della sua lenta ma continua parabola evolutiva, distinta per una limpida coerenza ideologica, immune da improvvisi ed incoerenti momenti di svolta.

Il periodo formativo, segnato dagli studi classici presso il collegio Santa Maria di viale Manzoni e la Regia Scuola di Ingegneria, narra di una particolare sensibilità per la ricezione e la personale rielaborazione critica delle discipline tecniche, artistiche e storiche. Attraverso gli sceneggiatori della sua carriera accademica Gustavo Giovannoni e Arnaldo Foschini subisce, di riflesso, la lezione di Luigi Poletti, Gottfried Semper e Virginio Vespignani, custodi di un certo spirito architettonico della nuova Roma capitolina.

All'inizio del secondo atto, il decisivo incontro con Alberto Calza Bini, presidente sin dagli ultimi mesi del 1922 dello I.A.F.C.P., vero orchestratore dell'abitare romano degli anni Venti e Trenta. Nicolosi entra così in scena con un ruolo sempre più importante, affiancato da attori di sicuro spessore

VALUES OF MODESTY
The work of Giuseppe Nicolosi between Guidonia and the working-class suburbs

Apparently humble and simple, with a character that is temporary and almost of emergency, the projects by Giuseppe Nicolosi (1901-1981) for the I.A.F.C.P actually contain characters of innate artistry and remarkable compositional ability, that make up a complex weave of multiple threads. All this creates an elaborate idea of architecture that can be paradoxically summarized in few but clear principles based on an enlightened interdisciplinarity, that always converge on the ultimate goal of creating architecture.

Like a theatrical piece, Nicolosi's career can be divided into acts, joined together in the narrative of his slow but continuous evolutionary parable, that stands out for its clear ideological coherence, immune from sudden and incoherent turning points.

His formative years, marked by classical studies at the Santa Maria college in Viale Manzoni and at the Royal School of Engineering, reveal his particular perceptiveness in receiving and critically re-elaboratiing the technical, artistic and historical disciplines. Through the 'screenwriters' of his academic career Gustavo Giovannoni and Arnaldo Foschini, he recevied the lessons of Luigi Poletti, Gottfried Semper and Virginio Vespignani, guardians of a certain architectural spirit of Rome as the new capital.

At the beginning of the second act, the decisive meeting with Alberto Calza Bini took place. President since the last months of 1922 of



↑ - A
Giorgio Calza Bini, Gino Cancellotti, Giuseppe Nicolosi
Piazza del Comune, particolare della torre Littoria
Guidonia, 1937
© Archivio privato Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

come Sabbatini, Costantini, Palmerini, che riflettono lo spessore stesso della loro opera, specchio di un'architettura densa di significati leggibili in chiave storica, materica e funzionale.

Sullo sfondo di tutto: Roma. Una scenografia intensa, intesa nella sua valenza quadrimensionale, inclusiva del tempo e della storia, costanti ancelle del suo operare. Una scenografia *in fieri* dunque, verso il futuro ma anche verso il passato, riaffiorante nelle stratificazioni emerse nella nuova via dell'Impero, progetto al quale anch'egli collabora.

Con il terzo atto Nicolosi diviene il protagonista. Elevato già al ruolo di giovane maestro, prosegue la sua continua formazione culturale da autodidatta, dove gli interlocutori non sono più confinati nel panorama romano ma nel mondo intero, in una dimensione spaziotemporale che va dall'antica Grecia di Pericle al Movimento Moderno di Walter Gropius.

Coprotagonista ideale è quindi la storia, necessario e legittimo fondamento dell'azione compositiva dell'architetto. Essa colma costantemente il suo (di lui) bisogno d'ordine e di logica, attraverso uno studio disinteressato di quei *caratteri universali*, progressivamente mutevoli e adattati alle esigenze dell'uomo, ribadendo dunque "la necessità di un fondamento storico per l'arte in generale, senza la quale, come dice Nietzsche, anche l'artista meglio dotato non riesce che a compiere tentativi effimeri".[1] Antagonista è invece proprio quell'effimero che talvolta viene associato ad un'errata idea di modernità, caduca, standardizzata ed esageratamente positivista, aspramente rifiutata da Nicolosi, in particolare nel suo aspetto più corrosivo nei confronti del passato, che al contrario è visto da lui come un vecchio ceppo da cui far necessariamente nascere nuovi virgulti intonati al clima storico contemporaneo.

Un passato che va a cercare anche oltre i confini dell'Italia: dall'Europa settentrionale a tutto il Mediterraneo. Uno studio errante, una ricerca dei valori fondanti l'architettura. L'idea di viaggio come indagine verso i caratteri primitivi e immanenti dell'arte edificatoria, fino alle molteplici e più ancestrali radici di quel ceppo; attraverso la fotografia e il disegno, alla maniera di uno Schinkel o di un Le Corbusier, anche e soprattutto come strumento di conoscenza più profonda del proprio io.

"Ci si trova così di fronte ad una specie di vorace antropologo dell'abitare (cioè dell'esistere e quindi del vivere e del sopravvivere) che indaga a suo modo, anche con l'occhio del fotografo, i modi diversi di un vivere *primitivo* e contemporaneo insieme e ne trae insegna-

the I.A.F.C.P., Calza Bini was the true orchestrator of Roman housing in the twenties and thirties.

The backdrop of all this was always Rome. An intense scenography, interpreted in its four-dimensional value, including time and history that were constant companions of his work. Therefore it was a scenography in progress, that moved towards the future but also towards the past, that resurfaced in the stratifications that emerged in the new *Via dell'Impero*, a project he collaborated on.

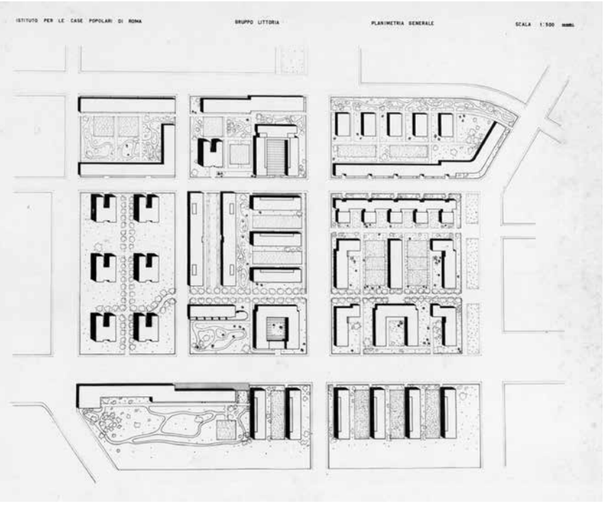
With the third act, Nicolosi became the protagonist. Already elevated to the role of young maestro, he continued his constant self-taught cultural training, and his interlocutors were no longer confined to the Roman panorama but extended to the whole world, in a space-time dimension that went from the ancient Greece of Pericles to the Modern Movement of Walter Gropius.

The ideal co-protagonist was therefore history, that was a necessary and legitimate foundation of the architect's compositional action. It constantly filled his need for order and logic, through a disinterested study of those *universal characters* that progressively change and adapt to man's needs, thus reiterating "the need for a historical foundation for art in general, without which, as Nietzsche says, even the most gifted artist can only make ephemeral attempts".[1]

The antagonist was instead the concept of ephemeral, that is sometimes associated with an erroneous idea of modernity, a transient, standardized and exaggeratedly positivist one, a concept that was harshly rejected by Nicolosi, in particular in its most corrosive aspect towards the past, which on the contrary he saw as an old stump from which new shoots necessarily needed to grow, in accordance with the contemporary historical climate.

A past that he searched for also beyond the borders of Italy: from Northern Europe to the entire Mediterranean. A wandering study, a search for the founding values of architecture. The idea of travel as an investigation into the primitive and immanent characteristics of the art of building, going back to the multiple and most ancestral roots of that stump; through photography and drawing, in the manner of Schinkel or Le Corbusier, also and above all as an instrument for reaching a deeper knowledge of one's self.

"We are thus faced with a kind of voracious anthropologist of housing (i.e. of existing, and therefore of living and surviving) who investigates in his own way, even through photography, the different ways of

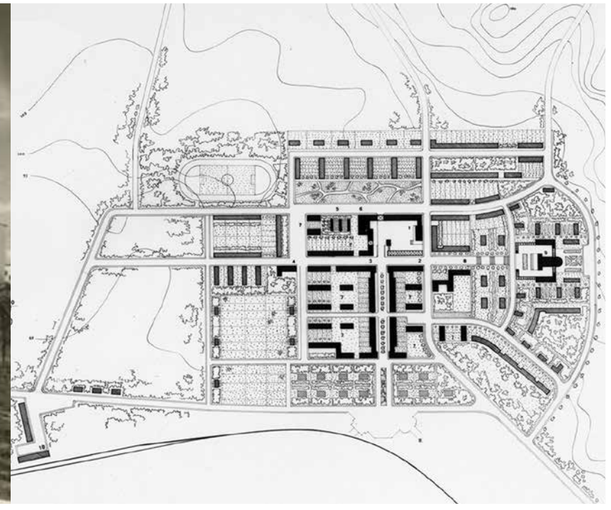


↑ - B
Giuseppe Nicolosi
Quartiere di case popolari – planimetria generale
Littoria / Latina, 1936
© Archivio privato Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

Planovolumetrico



↑ - C
Giuseppe Nicolosi
Quartiere di case popolari lotto II Fabb.2
Littoria / Latina, 1936
© Archivio privato Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli



↑ - D
Giorgio Calza Bini, Gino Cancellotti, Giuseppe Nicolosi
Planimetria Generale
Littoria / Latina, 1936
© Archivio privato Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

Planovolumetrico inserimento urbanistico



↑ - E
Giuseppe Nicolosi
Quartiere di case popolari lotto II Fabb. 1
Littoria / Latina, 1937
© Archivio privato Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli





menti per un progetto spogliato, per il possibile, di ogni soggettivismo e che tenta di raggiungere una forma sempre più sofisticata di oggettività".[2]

Un nuovo e diversamente moderno concetto di oggettività, progressivamente coniugato nelle opere presso la borgata giardino Garbatella in cui, partendo dagli edifici del lotto 51 (1928), caratterizzati da un sempre crescente processo di astrazione dell'impaginato classico, arriva due anni dopo ad un primo importante, se non fondamentale, traguardo: quel lotto 27 che si materializza come esempio baricentrico tra le complesse vicende della cultura architettonica italiana – e più specificatamente romana – intorno al '30, ergendosi a manifesto di una possibile *terza via*, a metà tra le spesso stantie imposizioni accademiche da una parte, e gli estremismi più *squadristi* dall'altra, sintetizzando concetti di simmetria e laconicità con principi di mediterraneità, ruralità e tradizione, aspetti questi tutti determinanti per la declinazione del moderno romano.

Dalla partecipazione alla prima mostra del M.I.A.R., fino all'adesione al R.A.M.I., passando per l'esperienza con il G.U.R., Nicolosi interagisce con le diverse, spesso contrapposte, culture e correnti del panorama romano, avendo sempre la forza di non tradire mai i suoi ideali, semmai integrandoli, misurandosi costantemente con le molteplici scale dell'architettura: dal più minuto dettaglio costruttivo, sino alla progettazione territoriale.

living, both primitive and contemporary, and draws lessons from it for a project stripped, as far as possible, of any subjectivism and that attempts to reach an increasingly sophisticated form of objectivity".[2]

A new and differently modern concept of objectivity was progressively played out in the Garbatella *borgata giardino* (garden suburb) projects: starting from the buildings in lot 51 (1928), characterized by an ever-growing process of abstraction of the classical layout, it reached a first important, if not fundamental, result two years later with lot 27, which was a project that was pivotal in the complex events of Italian - and more specifically Roman - architectural culture around the 1930s. It emerged as a manifesto of a possible *third way*, halfway between the often stale academic impositions on the one hand, and the extremisms of *fascism violence* on the other. It synthesized concepts of symmetry and conciseness with elements of the Mediterranean culture, rurality and tradition, all of which were crucial aspects for Rome's modernist architecture.

From his participation in the first M.I.A.R. exhibition, to his joining the R.A.M.I. and during his experience with the G.U.R, Nicolosi interacted with the different and often opposing cultures and currents of the Roman scene. He always had the strength to never betray his ideals, in fact he built on them, by constantly measuring himself against the many scales of architecture: from the smallest construction detail to territorial planning.

↑ - F
Giorgio Calza Bini, Gino Cancellotti, Giuseppe Nicolosi
Piazza del Comune, edificio per abitazioni e negozi e Municipio
Guidonia, 1937
© Archivio privato Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

↗ - G
Giorgio Calza Bini, Gino Cancellotti, Giuseppe Nicolosi
Piazza del Comune, edificio per abitazioni e negozi e Teatro Imperiale
Guidonia, 1937
© Archivio privato Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

Il quarto atto si delinea quindi come quello della definitiva consacrazione. Lo straordinario lavoro per il quartiere di case popolari a Littoria (1934/36), si riverbera fortemente nel progetto di Guidonia (1936). Ivi, coadiuvato da Giorgio Calza Bini e Gino Cancellotti, si distacca dal carattere di ruralità delle precedenti città di fondazione, disegnando un perfetto esempio di città aziendale – *company town* – a servizio della Direzione Superiore Studi ed Esperienze. L'importanza del lavoro *d'équipe*, della coralità, dello strumento di pianificazione flessibile e aperto, si identifica a Guidonia in un "progetto urbano realistico nei limiti del tema, senza alcuna megalomania retorica".[3] Proprio Nicolosi parlerà di "un'attitudine a partecipare alla sintesi estetica in una coralità che consenta il ripetersi del miracolo comunitario degli antichi insediamenti"[4] in continuità con la lezione *gropiusiana* dell'architettura intesa come "progresso comune" e non "grandezza individuale".[5] Ciò si manifesta senz'altro nella piazza: una sofisticata composizione corale e dinamica, in cui gli elementi architettonici sono disposti creando una sorta di vortice che si risolve nella verticalità della torre littoria. Il passaggio aereo, da quest'ultima alla Casa del Fascio (sospesa su *pilotis*), incornicia il Palazzo Comunale dello stesso Nicolosi. Accanto ad esso, ruotata di 90 gradi, la stecca delle abitazioni in linea, dall'apparenza infinita e leggera, raccorda il comune con il teatro, palesandosi come fondale astratto della via Leonardo da Vinci che, dalla piazza, con un leggero declivio, conduce verso l'aeroporto, aprendo lo sguardo all'ameno paesaggio intorno a Tivoli.

The fourth act was that of his definitive consecration. The extraordinary work for the low-income housing district in Littoria (1934/36) was strongly reflected in the project in Guidonia (1936). Here, assisted by Giorgio Calza Bini and Gino Cancellotti, Nicolosi broke away from the rural character of the previous founding cities, drawing a perfect example of *città aziendale* - company town - to service the "Direzione Superiore Studi ed Esperienze". In Guidonia the importance of teamwork, of bringing together different ideas, of using a flexible and open planning tool, created a "realistic urban project, that remains within the limits of the theme, without any rhetorical megalomania".[3] Nicolosi, in fact, spoke of "an aptitude to participate in the aesthetic synthesis as a chorus, thus allowing the repetition of the community miracle of ancient settlements"[4] in continuity with Gropius's lesson of architecture as "common progress" and not as "individual greatness".[5]

This was certainly evident in the main square: a sophisticated choral and dynamic composition, in which the architectural elements were arranged to create a sort of vortex that resulted in the verticality of the *torre littoria*. The aerial passage from the tower to the *Casa del Fascio* (on pilotis), framed the *Palazzo Comunale* designed by Nicolosi. Next to it, rotated by 90 degrees, the set of in-line houses, that appeared to be endless and light, connected the town to the theatre, revealing itself as an abstract backdrop for Via Leonardo da Vinci which, from the square, with a slight slope, led towards the airport, offering open views of the pleasant landscape around Tivoli.



←- H
Giuseppe Nicolosi
Caserma dei Carabinieri
Guidonia, 1937
© Archivio privato Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

Un piccolo nucleo quindi, calato in un più vasto progetto a scala provinciale, facente parte di una serie di *gangli vitali*, in cui l'abitare è inteso come una più naturale e diffusa vicinanza alla terra, pur rimanendo all'interno della *urbs*, mirando ad un sottile equilibrio, tra le catene della città più intensiva e la desolazione della campagna più arretrata.

Come la Città dell'Aria, anche le borgate sono intelligentemente composte da costruzioni rade, semiestensive. I canoni dell'urbanistica antiaerea ben si integrano con l'esigenza di uno stretto rapporto col verde, sia questo agricolo, sportivo o decorativo. L'architettura viene quindi disseminata con sensibile naturalezza, facendola adagiare rispettando la plastica del terreno. L'osservanza delle leggi per un'ottima esposizione e un ideale orientamento ben si fonde con una semplice ma sofisticata alternanza tipologica, soddisfacendo i diversi quadri esigenziali dei vari fruitori, andando quindi in aperto contrasto ideologico con i dettami contemporanei della standardizzazione estrema, verso una più "goethiana unità nella molteplicità".[6]

Anche nei progetti con Roberto Nicolini non mancano gli aspetti identitari volti a connotare ogni borgata, inseriti in un percorso progettuale segnato da una ricercata continuità critica.

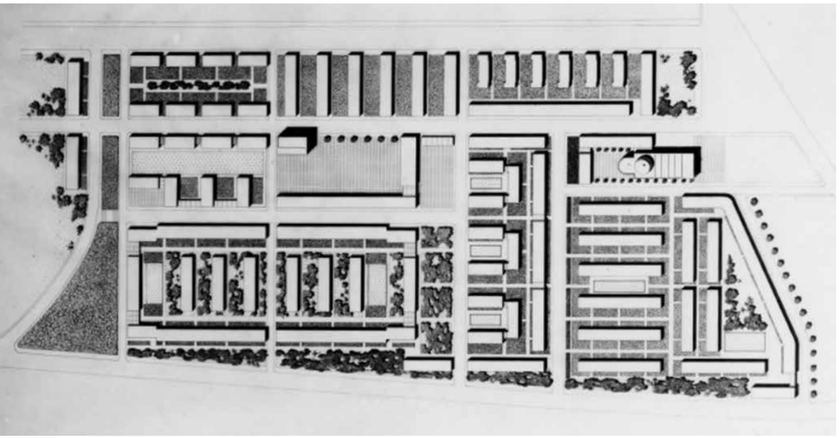
Già nel quartiere Pietralata II si legge chiaramente un impianto volutamente concluso, delimitato da strade perimetrali: il progetto è così replicabile ma non ampliabile. Al suo interno il sistema cardodecumanico è arricchito da un iconico elemento longilineo caratterizzato da due diverse curvature impostate su angoli non retti. Emblema *nicolosiano* già apparso in un progetto per Guidonia e successivamente riproposto prima al Quarticciolo e poi, più timidamente, al quartiere Costanzo Ciano e al Villaggio Breda. In queste ultime due prove la maglia cardodecumanica, abissandosi gradualmente, lascia maggiore spazio a un sistema di due differenti piazze diagonalmente specchiate, serventi gli edifici civici e quelli religiosi.

Siamo nell'atto conclusivo.

Just like the "Città dell'Aria", the working-class suburbs were also intelligently composed of sparse, semi-extensive constructions. The rules of anti-aircraft town planning fit in well with the need for a close relationship with greenery, be it agricultural, decorative or for sports' practice. The buildings were therefore scattered with sensitive naturalness, following the shape of the land. The observance of the laws for an excellent exposure and ideal orientation blended well with a simple but sophisticated typological alternation, satisfying the different needs of the various users, thus going into open ideological contrast with the contemporary dictates of extreme standardization, and moving towards a more "Goethean unity in multiplicity".[6]

Even the projects with Roberto Nicolini were marked by identity aspects whose aim was to characterize each suburb, within a planning process marked by a refined critical continuity.

Already in the Pietralata II district one can clearly see a deliberately completed system, delimited by perimeter roads: the project was therefore replicable, but not expandable. Inside the district, the cardo-decumanus system was enriched by an iconic long and slender element characterized by two different curves, set on non-right angles. This is a *Nicolosian* emblem that had already appeared in a project for Guidonia and had subsequently been re-proposed first at the Quarticciolo and then, more timidly, at the Costanzo Ciano district and at the Breda Village. In these last two projects, the cardo-decumanus grid, gradually sloping down, leaved more space for two diagonally mirrored squares, serving the civic and religious buildings. We now enter into the final act.







↑ - I
Giuseppe Nicolosi
Quartiere Tiburtino III, planivolumetrico
Roma, 1937
© Archivio privato Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

Planovolumetrico

↗ - J
Roberto Nicolini, Giuseppe Nicolosi
Quartiere Trullo, planimetria generale
Roma, 1939
© Archivio privato Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

Inserimento urbanistico

↑ - K
Giuseppe Nicolosi
Quartiere Tiburtino III, edificio curvo
Roma, 1939
© Archivio privato Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

Qui, da un'attenta lettura di queste ultime esperienze condivise, si delineano ulteriori principi insiti nella poetica di Nicolosi, contraddistinti da un saldo "rispetto del dato reale [che rende] l'architettura vera, aderente alla realtà, e contribuisce a preservarla dall'arbitrio formale e dalla sua riduzione ad astrazione figurativa".[7]

Ciò gli consente di superare le pur preziose lezioni delle *Siedlung* tedesche, filtrate dalla ricerca di Luigi Dodi, cercando di approdare a un'idealità tipica delle antiche città mediterranee, nelle quali anche Le Corbusier trova "la riconciliazione tra l'uomo e il suo ambiente".[8]

Un concetto di continuità ambientale che Nicolosi approfondirà silenziosamente ma con incisività nel dopoguerra, fase in cui raccoglierà i frutti più rigogliosi del suo operato, riluttante di necessità di eroismo e velleità rappresentative, ma denso di valori necessari alla creazione artistica, e quindi architettonica: valori di regolarità, continuità, perseveranza, valori di modestia.

This is when, looking closely at these last shared experiences, further principles inherent in Nicolosi's poetics emerged; these were marked by a firm "respect for the real data [which makes] architecture true, adherent to reality, and helps to preserve it from the formal will and from its reduction to figurative abstraction".[7]

This allowed him to overcome the certainly precious lessons of the German Siedlung, that he had learned through Luigi Dodi's research, and to reach an ideality typical of ancient Mediterranean cities, in which Le Corbusier had also found "the reconciliation between man and his environment".[8]

A concept of environmental continuity that Nicolosi investigated silently but with incisiveness after the war, period in which he reaped the richest fruits of his work, reluctant to the need for heroism and with no representational ambitions, a period that was richly characterized by values that are necessary for artistic, and therefore architectural, creation: values of regularity, continuity, perseverance, values of modesty.

1- Giuseppe Nicolosi, *Caratteri permanenti nelle architetture italiche*, in Luca Arcangeli (a cura di), *Giuseppe Nicolosi, Scritti 1931-1976*, Casa dell'Architettura Edizioni, Latina 2012, p. 288
2- Giorgio Muratore, *Giuseppe Nicolosi e il nuovo realismo romano*, in Luca Arcangeli (a cura di), *Op. Cit.*, p. 9
3- Giuseppe Nicolosi, *Il piano regolatore di ampliamento di Guidonia*, in L'*ingegnere*, n° 8, Agosto 1936-XIV, pp. 3-7, e in L. Arcangeli (a cura di), *Op. Cit.*, p. 115
4- Cfr. Giuseppe Nicolosi, *Ingegneria e architettura*, in Arcangeli L., *Op. Cit.*, pp. 476-477
5- Leonardo Benevolo, *La fine della città*, Laterza, Roma 2011, p. 141
6- Cfr. Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Franco Angeli, Milano 2008, p. 126
7- Cfr. Luca Arcangeli, *Architettura come sintesi. Introduzione a Giuseppe Nicolosi*, in Arcangeli L. *Op. Cit.*, pp. 12-22
8- Leonardo Benevolo, *Op. Cit.*, p. 89

1- Giuseppe Nicolosi, *Caratteri permanenti nelle architetture italiche*, in Luca Arcangeli (edited by), *Giuseppe Nicolosi, Scritti 1931-1976*, Casa dell'Architettura Edizioni, Latina 2012, p. 288
2- Giorgio Muratore, *Giuseppe Nicolosi e il nuovo realismo romano*, in Luca Arcangeli (edited by), *Op. Cit.*, p. 9
3- Giuseppe Nicolosi, *Il piano regolatore di ampliamento di Guidonia*, in L'ingegnere, n° 8, August 1936-XIV, pp. 3-7, e in L. Arcangeli (edited by), *Op. Cit.*, p. 115
4- See Giuseppe Nicolosi, *Ingegneria e architettura*, in Arcangeli L., *Op. Cit.*, pp. 476-477
5- Leonardo Benevolo, *La fine della città*, Laterza, Roma 2011, p. 141
6- Cfr. Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Franco Angeli, Milano 2008, p. 126
7- Cfr. Luca Arcangeli, *Architettura come sintesi. Introduzione a Giuseppe Nicolosi*, in Arcangeli L. *Op. Cit.*, pp. 12-22
8- Leonardo Benevolo, *Op. Cit.*, p. 89

Antonio Schiavo
Dottorando di ricerca, Dipartimento di storia disegno e restauro dell'architettura,
Sapienza Università di Roma
Membro del Consiglio di Amministrazione, Architetti Roma edizioni

PhD student, Department of History, Representation and Restoration of Architecture
Sapienza University of Rome
Member of the Board of Directors, Architetti Roma edizioni

Andrea Bentivegna

LA GARBATELLA E INNOCENZO SABBATINI

Sperimentazioni architettoniche di un secolo fa

Benedetto Brin fu un generale della Marina, Enrico Cravero un armatore mentre Luigi Fincati un tenente di vascello veneziano ai tempi della Prima Guerra d'Indipendenza. Ciò che accomuna questi personaggi – oltre naturalmente a far parte della storia della marineria – è la toponomastica romana ma, a differenza di quanto si potrebbe immaginare, le vie che portano i loro nomi non si trovano sul litorale bensì nel cuore della Garbatella. Per comprenderne il motivo occorre tornare al primo decennio del Novecento, ai tempi della giunta Nathan. Allora Roma, divenuta capitale ancora da relativamente pochi anni, si stava impegnando in una necessaria trasformazione che l'avrebbe resa una moderna capitale europea. In quel periodo – è bene ricordarlo – ci si interrogava su cosa sarebbe divenuta la Città Eterna. La rivoluzione industriale del resto non l'aveva mai interessata, il potere temporale del Papa infatti lo impedì, e così in molti auspicavano ora di colmare quel ritardo costruendo fabbriche. Tra loro c'era anche Paolo Orlando che riteneva prioritario a tale scopo dotare la capitale di infrastrutture che la collegassero con il mare, per questo aveva studiato la possibilità di costruire un imponente canale navigabile parallelo al Tevere che avrebbe condotto anche le navi più grandi sino ad un nuovo porto fluviale nei pressi della basilica di S. Paolo. Il progetto, seppur meno ambizioso di quello garibaldino di deviazione dell'intero corso del fiume verso oriente, non ebbe una sorte migliore venendo accantonato nel breve volgere di qualche anno. Giolitti sacrificò infatti l'ipotesi di industrializzazione preferendo una capitale quanto più possibile estranea alle agitazioni del proletariato operaio che in quegli anni preoccupavano le maggiori città europee. Fu

THE GARBATELLA AND INNOCENZO SABBATINI

An 100-year old architecture experiment

Benedetto Brin was a Navy general, Enrico Cravero a ship owner, and Luigi Fincati was a Venetian Navy lieutenant during the First Italian War of Independence. What unites these figures - besides of course being part of the history of the Italian Navy - is Rome's toponymy but, unlike what one might imagine, the streets that bear their names are not on the coast but in the heart of Garbatella.

To understand why it is so, we need to go back to the first decade of the 20th century, at the time of the Nathan administration. At that time, Rome had become capital of Italy only a few years back, and was undertaking a necessary transformation that would turn it into a modern European capital. At that time - we must remember - there was debate over what the *Eternal City* would become. After all, the industrial revolution had never touched her, the temporal power of the Pope had in fact prevented it, therefore many hoped to make up for that delay by building factories. Among these, was Paolo Orlando, who considered providing the capital with infrastructures that connected it to the sea priority, and because of this he had studied the possibility of building an impressive navigable canal parallel to River Tiber which would have allowed large ships to reach a new river port near the Basilica of Saint Paul. The project, although less ambitious than Garibaldi's project to divert the entire course of the river to the east, did not have better fate and was set





↑ - A
Ufficio Tecnico dell'ICP
Scalinata d'accesso alla borgata
Roma, 1921
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Fonte: rivista *Architettura e Arti Decorative*, fascicolo III, anno II, 1922-23

Scalinata di accesso alla "borgata Concordia"dall'odierna via Alessandro Cialdi

↑ - B
Innocenzo Sabbatini
Fabbricato centrale tipo N – prospetto sulla piazza Benedetto Brin
Roma, 1921
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Fonte: rivista *Architettura e Arti Decorative*, fascicolo III, anno II, 1922-23

Edificio d'Ingresso alla "borgata Concordia", oggi Garbatella













a questo punto che Orlando si rivolse all'Istituto Case Popolari guidato da Alberto Calza Bini; sfumata l'ipotesi del porto, si poteva comunque proseguire con il progetto del nuovo quartiere che, in origine, avrebbe dovuto ospitarne gli operai.

La borgata *Concordia*, questo fu il nome inizialmente scelto per il nuovo insediamento, sarebbe sorta sulla sommità di un pianoro tufaceo rialzato rispetto alla via Ostiense e il Tevere, in una posizione ideale per garantirne la necessaria salubrità. Il progetto fu preso in carico dall'ICP che poteva contare su un ufficio tecnico oltremodo qualificato: coordinati da Innocenzo Costantini e Plinio Marconi c'erano infatti Felice Nori e Camillo Palmerini ai quali si era unito, da poco meno di un anno, Innocenzo Sabbatini.

Era nato ad Osimo, in provincia di Ancona. Un particolare non irrilevante per la storia dell'architettura romana se, come sottolinea Giorgio Muratore, "un ruolo significativo lo ricoprì il gruppo degli architetti di scuola marchigiana che si impegnò, in particolare, nell'uso del mattone a faccia vista in chiave specialmente decorativa. Nel tentativo di importare in area romana le valenze espressive e costruttive del laterizio" [1] che troverà in Pirani e Costantini i primi interpreti. Sabbatini, che di Costantini era il cugino, porterà quindi a completa maturazione questo linguaggio in un arco di tempo di vent'anni tutti trascorsi negli uffici dell'ICP, proprio durante la costruzione della Garbatella di cui l'architetto fu protagonista al punto che possiamo farne coincidere la costruzione con il compimento della propria parabola professionale romana.

Una pittoresca scalinata supera il dislivello tra la nuova borgata e la sottostante via Ostiense quindi ci si trova al cospetto del portale d'ingresso al quartiere. Singolare la sua vicenda progettuale. Inizialmente fu Innocenzo Costantini a formularne la prima proposta ma quello che sarebbe stato "l'edificio di maggior mole", nonché il più rappresentativo, dovette sembrare non del tutto appropriato allo stile che il quartiere ambiva a raggiungere. Del resto Guastavo Giovannoni, che di Garbatella aveva redatto il piano generale, invitava in quegli anni ad una nuova architettura nella quale "lo stile regionale locale si sarebbe distinto dalla banalità di uno stile internazionale. Mentre nelle città moderne la fretta e la banalità tendono a livellare rendendo le città tutte uguali – scriveva Giovannoni su Rivista d'Italia – lo stile locale deve anzitutto avere diversissime espressioni".[2] L'organismo proposto da Costantini appariva al contrario bloccato da una simmetria di stampo vagamente accademico così, non senza sorpresa, l'incarico venne affidato al nipote. Siamo nel 1920 e Sabbatini riproporrà la pianta ad "U" della prima proposta scomponendone tuttavia la volumetria e attingendo ad un campionario decorativo fantastico, così da trasformare il misurato edificio di Costantini in qualcosa di diverso ed inedito sulla scia degli esperimenti linguistici che pochi anni prima aveva condotto il Fasolo con la sua Casina delle Civette a Villa Torlonia.

Varcata la soglia, da piazza Brin, ci si addentra tra i primi lotti edificati, quelli progettati da Nori e Palmerini che restituisco l'immagine autentica e originaria del quartiere,

aside in the short space of a few years. Giolitti in fact sacrificed the hypothesis of industrialization, by preferring a capital that would remain untouched by the working class turmoils that preoccupied the major European cities in those years. It was at this point that Orlando turned to the Istituto Case Popolari led by Alberto Calza Bini; although the hypothesis of the port had vanished, it was still possible to continue with the project of the new neighbourhood that, originally, would have housed the port's workers.

The *Borgata Concordia*, this was the name initially chosen for the new suburb, would have risen on the top of a tuff plateau raised above Via Ostiense and the Tiber, in an ideal position to guarantee necessary salubrity. The project was taken over by the ICP and its extremely qualified technical office: coordinated by Innocenzo Costantini and Plinio Marconi, there were Felice Nori and Camillo Palmerini, who had been recently joined by Innocenzo Sabbatini.

Sabbatini was born in Osimo, in the province of Ancona. A not insignificant detail in the history of Roman architecture if, as Giorgio Muratore pointed out, "a major role was played by the group of architects of the Marche school who promoted, in particular, the use of brick cladding with a specific decorative function. In an attempt to import the expressive and constructive qualities of brickwork into the Roman area",[1] which will have in Pirani and Costantini its first promoters. Sabbatini, who was Costantini's cousin, brought this language to full maturity over a period of twenty years, all spent in the offices of the ICP, during the construction of the Garbatella, of which Sabbatini was the protagonist, to the point that we can make its construction coincide with the fulfilment of his Roman career. A picturesque staircase overcomes the difference in height between the new district and the Via Ostiense below, and leads to the entrance portal to the neighbourhood. Its design story is very peculiar. Initially it was Innocenzo Costantini who presented a first proposal, but the design of would be "the largest building", as well as the most representative, must have seemed not entirely in line with the style that the neighbourhood aspired to achieve. After all, Guastavo Giovannoni, who had drawn up the general plan of Garbatella, promoted in those years a new architecture in which "the local regional style would differentiate itself from the banality of an international style. While in modern cities, haste and banality tend to level things out, making all cities the same - wrote Giovannoni in Rivista d'Italia - the local style must above all maintain very different expressions".[2] The building body proposed by Costantini, on the contrary, appeared blocked by a vaguely academic symmetry so, not without surprise, the task was entrusted to his nephew. It was 1920, and Sabbatini re-proposed the "U" plan of the first proposal, however breaking down the volume and drawing on a fantastic decorative repertoire, so as to transform Costantini's measured building into something different and unprecedented, in the wake of the linguistic experiments by Fasolo a few years earlier with his Casina delle Civette in Villa Torlonia.

Crossing the threshold from Piazza Brin, one enters the first lots built, those designed by Nori and Palmerini which give the authentic and original image of the neighbourhood, that was defined "sub-urban, and which wants to reclaim the house-garden typology, with low density, keeping the road entrances strictly separate and individual".[3] Walking down the street - today named after Paolo

↑ ↗ ↗ - C / D / E
Giuseppe Nicolosi
Istituto per le case popolari in Roma. Uno dei lotti di case al quartiere "Garbatella"
Roma, 1929
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Fonte: rivista *Architettura e Arti Decorative*, fascicolo III, anno II, 1922-23

Cinque Edifici per Abitazioni nel Lotto 51 tra via Giovanni Ansaldo e via Fausto Vettor

↑ - F
Giuseppe Capponi
Palazzina sul lungotevere Arnaldo da Brescia 9
Roma, 1926 - 1929
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Fonte: rivista *Architettura e Arti Decorative*, fascicolo III, anno II, 1922-23

Il prospetto laterale

↑ - G
Innocenzo Sabbatini
Quartiere Icp Garbatella
Roma, 1926 - 1929
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Fonte: rivista *Architettura e Arti Decorative*, fascicolo III, anno II, 1922-23

Bagni pubblici

↑ - H
Innocenzo Sabbatini
Quartiere Icp Garbatella
Roma fronte su via Massaia, 1927
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Fonte: rivista *Architettura e Arti Decorative*, fascicolo III, anno II, 1922-23

Alberghi suburbani

denominato "sub-urbano, e che vuole recuperare la tipologia della casa-orto, con densità bassa, mantenendo rigorosamente distinti ed individuali gli ingressi su strada".[3] Percorrendo la via – oggi intitolata proprio a Paolo Orlando – ci si lascia quindi alle spalle l'edificato più antico e si giunge in piazza Bartolomeo Romano, il luogo che più di ogni altro rappresenta la Garbatella nell'immaginario di molti romani caratterizzato dai due grandi edifici *speciali*, sempre di Sabbatini: quello del cinema-teatro e dei bagni pubblici. Quest'ultimo in particolare costituisce un'interessante testimonianza per comprendere l'evoluzione dello stile dell'architetto e nondimeno il contesto culturale radicalmente mutato già a pochi anni di distanza dalla fondazione del quartiere. Edificati tra il 1926 il 1929 i bagni si propongono in realtà come un moderno edificio polifunzionale che oltre alla funzione pubblica ospita al suo interno anche abitazioni e studi per artisti. Sabbatini abbandona l'eclettismo e il pittoresco per un massiccio blocco unitario arricchito da espliciti richiami lessicali all'architettura antica, eco evidente degli studi che Italo Gismondi stava compiendo ad Ostia. La balconata sorretta da archi ricurvi era del resto una riproposizione fedele della Domus di Diana rinvenuta proprio in quegli anni e che anche Mario De Renzi studierà per il suo coevo condominio in via Andrea Doria. L'altro elemento fortemente evocativo dei bagni di Garbatella è rappresentato poi dai grandi archi tripartiti che ne concludono i fronti, un chiaro riferimento proprio agli antichi edifici termali, quelli di Diocleziano su tutti, che qui Sabbatini utilizzerà non solo come mero espediente stilistico ma come vero e proprio elemento funzionale, collocandovi gli studi per gli artisti, una tipologia edilizia che necessitava appunto di spazi ampi e luminosi. Si tratta del resto di una *citazione* che aveva già proposto solo pochi anni prima, nel 1923, in un altro complesso di edifici realizzati sempre per l'ICP, il Trionfale III tra piazzale degli Eroi e circonvallazione Clodia.

La maturazione della propria parabola professionale e stilistica l'architetto marchigiano la raggiungerà poco dopo con i cosiddetti alberghi suburbani che, se da un lato saranno la sua realizzazione più matura e consapevole, dall'altra determineranno anche la fine del fecondo sodalizio lavorativo presso l'ICP. Sorprendente il passo compiuto da Sabbatini in questi progetti portati avanti pressoché contemporaneamente rispetto a quelli degli edifici di piazza Romano e dove il blocco dell'isolato viene scomposto creando un'immagine urbana articolata e inedita attraverso uno sviluppo planimetrico complesso. Certo la tipologia architettonica particolarissima deve averlo persuaso della necessità di un approccio originale i cui esiti sono però imprevedibili: se nell'Albergo Rosso, quello che affaccia su piazza Biffi, sono ancora presenti, seppur in chiave semplificata, elementi che attingono alla tradizione come timpani e la torre dell'orologio, nel vicino Albergo Bianco invece anche il lessico architettonico viene asciugato in ossequio ad un approccio prettamente funzionalistico il cui risultato più evidente saranno i caratteristici volumi cilindrici vetrati a tutta altezza delle scale. Spesso equivocati come *futuristi*, questi elementi – che ritroviamo nell'isolato Federici di De Renzi di poco successivo – sono in realtà il risultato del *metodo scientifico* che Sabbatini utilizza per risolvere i problemi dell'abitare; il medesimo approccio al quale si deve del resto anche la modernissima configurazione a *gradoni* della sua Casa del Sole a via della Lega Lombarda. L'albergo urbano, una tipologia oggi scomparsa, era concepito come un grande organismo, un complesso di alloggi dormitorio con servizi comuni, non dissimile nel funzionamento da un grande piroscafo transatlantico, lo stesso da cui Le Corbusier aveva tratto ispirazione per la sua *macchina da abitare*. Una tipologia dunque modernissima per la quale Sabbatini sperimenta un inedito linguaggio nel quale crede fortemente al punto che, quando l'ICP deciderà di trasformare gli alberghi in appartamenti, stravolgendone di fatto l'impostazione e decretando la scomparsa dei servizi comuni – tra cui la suggestiva mensa coperta a cupola – l'architetto lascerà irrevocabilmente il suo incarico concludendo un decennio, ma più in generale un'intera stagione di feconde sperimentazioni sul tema dell'abitare.

Basterebbero anche questi pochi progetti a comprendere oggi quanto la figura di Innocenzo Sabbatini sia attuale e molto più complessa rispetto alle inutili semplificazioni storiografiche alle quali è troppo sovente ricondotta. Un architetto spesso sbrigativamente equivocato come legato alla tradizione, al barocchetto, che in realtà veniva descritto dai suoi contemporanei come un anti-accademico insofferente alla tradizione e capace, nei progetti per la Garbatella, di evolvere il suo stile dall'eclettismo ad una *protomodernità* che ancora oggi affascina.

Sabbatini ha dunque il merito, nel decennio trascorso negli uffici dell'Istituto Case Popolari, di aver costruito alcune delle architetture più interessanti non solo del tempo ma di tutto il Novecento romano. Gli isolati di Villa Fiorelli, i due superbi fabbricati a via Marmorata, la casa economica di via Arminjon o quelle a via Sannio, oltre naturalmente ai complessi, ben più articolati, della Garbetalla appunto, piazza D'Armi e Trionfale, che rappresentano vere e proprie porzioni di tessuto in grado di originare spazi urbani di rarissima qualità, sono ancora oggi lì a testimoniarcelo.

1- Giorgio Muratore, *La Scoperta della Decorazione*, in *Materia*, n.9, 1992
2- Gustavo Giovannoni, *Il Carattere delle Città*, in *Rivista d'Italia*, n.15 del maggio 1925
3- Francesca Romana Stabile, *La Garbatella a Roma. Architettura e Regionalismo*, Editrice Librerie Dedalo, Roma 2012

Andrea Bentivegna
Comitato Scientifico Centro Studi Giorgio Muratore
Fondatore de *Il Contrafforte*

Orlando - one leaves the oldest building behind and reach Piazza Bartolomeo Romano, the place that above all others represents Garbatella in Romans' imagination, with its the two large *special* buildings, also designed by Sabbatini: the Cinema-Theatre and the Public Baths.

The latter in particular is an interesting testimony to understand the evolution of the architect's style, as well as the cultural context that had radically changed in just a few years since the district's foundation. Built between 1926 and 1929, the Public Baths building was actually conceived as a modern multifunctional building which, in addition to the public service provided, also contained houses and studios for artists. Sabbatini abandoned eclecticism and the picturesque for a massive unitary block enriched by explicit references to ancient architecture, an obvious echo of the studies that Italo Gismondi was carrying out in Ostia. The balcony supported by curved arches was after all a faithful reproduction of the Domus di Diana discovered in those years and which Mario De Renzi also studied for his condominium in via Andrea Doria. The other strongly evocative element of the Garbatella Baths is represented by the large tripartite arches that close the fronts, a clear reference to the ancient thermal buildings, those of Diocletian above all, which Sabbatini will use here not only as a mere stylistic expedient but as a true functional element, placing the artists' studios here, a typology that required large and bright rooms. This is a *quotation* he had already proposed only a few years earlier, in 1923, in another complex of buildings for the ICP, the Trionfale III between Piazzale degli Eroi and Circonvallazione Clodia.

The architect from the Marche reached the maturation of his professional and stylistic parable shortly after, with the so-called suburban hotels which, on the one hand were his most mature and conscious projects, but on the other determined the end of the fruitful working partnership with the ICP. Sabbatini took some bold steps with these projects, that were carried out almost at the same time as the buildings in Piazza Romano; here the city block is broken down, creating an articulated and unprecedented urban image through a complex development of layouts. Of course, the peculiar architectural typology of the project must have persuaded him of the need for an original approach, the results however were unpredictable: if in the Albergo Rosso, the one that overlooks Piazza Biffi, there are still elements that draw on tradition, such as gables and the clock tower, in the nearby Albergo Bianco the architectural lexicon is sober, in accordance with a purely functional approach whose most evident result was in the characteristic full-height cylindrical glass volumes of the stairs. Often misinterpreted as *futurist*, these elements - which we also find in the Federici block by De Renzi not much later - were actually the result of the *scientific method* that Sabbatini used to solve concrete problems of the project; to the same approach we owe the very modern *step-like volume* of his Casa del Sole in Via della Lega Lombarda. The urban hotel, a type that has now disappeared, was conceived as a large organism, a complex of dormitory accommodations with common facilities, in some way similar to a large ocean steamer, from which Le Corbusier had also drawn inspiration for his *machine for living in*. A very modern typology for which Sabbatini experimented with a new language which he strongly believed in, to the point that, when the ICP decided to transform the hotels into apartments, effectively distorting the project and eliminating the common service areas - including the impressive dome-covered canteen - the architect irrevocably resigned, thus ending a decade, or better a whole season, of fruitful experiments on the theme of housing.

These few projects would be enough to understand how Innocenzo Sabbatini's architecture was innovative and much more complex than the useless historiographic simplification which is too often given of it. An architect who has often been offhandedly misunderstood as tied to tradition, to late-Baroque, but who was actually described by his contemporaries as an anti-academic, intolerant of tradition and capable, in the projects for Garbatella, of evolving his style from eclecticism to a proto-modernity that still fascinates us today.

Sabbatini therefore had the merit, in the decade spent in the offices of the Istituto Case Popolari, of having built some of the most interesting architectures not only of the time but of the whole 20th century inRome. The city blocks of Villa Fiorelli, the two superb buildings on Via Marmorata, the economic house in Via Arminjon or those in via Sannio, in addition of course to the much more articulated complexes of Garbetalla, Piazza D'Armi and Trionfale, which are true and actual portions of city fabric capable of creating urban spaces of very high quality, are still there today to testify to it.

1- Giorgio Muratore, *La Scoperta della Decorazione*, *Materia*, n.9, 1992
2- Gustavo Giovannoni, *Il Carattere delle Città*, *Rivista d'Italia*, n.15 del May 1925
3- Francesca Romana Stabile, *La Garbatella a Roma. Architettura e Regionalismo*, Editrice Librerie Dedalo, Roma 2012

Andrea Bentivegna
Scientific Committee, Giorgio Muratore Study Center
Founder of *Il Contrafforte*

Antonio Schiavo

ANGELO DI CASTRO E DAVIDE PACANOWSKI

Storia riflessa e memoria spezzata

"Angelo Di Castro, Romeo Di Castro, Umberto Di Segni e Davide Pacanowski. Sono i professionisti di cultura e religione ebraica il cui nome fu cancellato dall'Albo dell'Ordine degli Architetti di Roma al tempo delle leggi razziali varate nel 1938, durante il fascismo, in un periodo in cui l'Italia e l'Europa intera furono travolti da una spirale di follia che ha condotto alla persecuzione e al progetto di sterminio del popolo ebraico. Il 27 gennaio 2020, in occasione del Giorno delle Memoria, si è tenuta presso la Casa dell'Architettura di Roma una cerimonia simbolica con la quale l'OAR – in collaborazione con gli Ordini degli Architetti di Lazio e Umbria – ha annullato la cancellazione dall'Albo di quei professionisti, alla presenza dei loro familiari".*

Due vicende professionali e umane apparentemente estranee e divergenti, divengono in questo contesto particolare assolutamente assimilabili, sfociando in quella che potremmo sicuramente chiamare *una storia riflessa*. Il tema della riflessione infatti si carica in questa sede di una duplice valenza: quella della convergenza della storia dei nostri due protagonisti; e quella della riflessione, atto moralmente obbligatorio quando si toccano argomenti così sensibili e toccanti come le "Leggi per la difesa della razza" e le molteplici conseguenze nefaste a cui esse portarono.

Davide Pacanowski (1904-1998) nacque a Łódź, all'epoca una delle città più prospere del Regno del Congresso, uno Stato creato nel 1815 sulle ceneri del Granducato di Varsavia e posto sotto il diretto controllo dell'Impero Russo. Una città fiorente dal punto di vista industriale e già mitteleuropea *ante litteram*, crocevia di diverse culture e religioni come quella germanica e quella polacca, quella cristiana e quella ebraica. Grazie ad una famiglia contraddistinta da un ampio spessore culturale e da possibilità economiche – il padre Hermann era un industriale del settore tessile mentre la madre Augusta Roth una scultrice – si iscrisse presso la Superiore Scuola Reale e, già nel 1923 risultando tra gli studenti più meritevoli, ottenne una borsa di studio concessa dal Regno d'Italia agli studenti stra-

ANGELO DI CASTRO AND DAVIDE PACANOWSKI

History reflected and broken memory

"Angelo Di Castro, Romeo Di Castro, Umberto Di Segni and Davide Pacanowski: These are the names of the Jewish professionals who were cancelled from the Register of the Order of the Architects of Rome(OAR) at the time of the 1938 racial laws, during Fascism, when Italy and the whole of Europe were devastated by a spiral of folly that lead to the persecution and the project of extermination of the Jewish communities. On January 27th 2020, on the Holocaust Remembrance Day, a symbolic ceremony was held at the *Casa dell'Architettura* in Rome, in which the OAR, in collaboration with the Order of Architects of Rome and Lazio and Umbria, in the presence of the architects' families, nullified the cancellation of those professionals from the Order .*

Two apparently foreign and diverging professional and human experiences become comparable in this context and result in what can certainly be called an instance of *history reflected*. The theme of reflection has two meanings here: it describes how the stories of our two main characters mirror each other, and how reflection and consideration are needed, are an obliged moral act, when dealing with such sensitive and touching themes as the 'Law for the Defence of Race' and their nefarious consequences.

Davide Pacanowski (1904-1998) was born in Łódź, one of the wealthiest cities of Congress Poland, the State created in 1815 on the ashes of the Duchy of Warsaw and placed under the direct control of the Russian Empire. Łódź was a thriving city from an industrial point of view, and an *ante litteram* middle-European city,



↑ - A
Angelo Di Castro
Palazzina
Roma, Lungotevere Flaminio angolo via P. Da Cortona, 1935
© Archivio Centrale di Stato - Fondo Angelo Di Castro





nieri più meritevoli. La Penisola fu da sempre la sua meta più sognata. Arrivò dunque a Milano dove si iscrisse al Politecnico per studiare architettura. Nella vecchia sede di piazza Cavour, diretta dal preside Gaetano Moretti e da Piero Portaluppi, il moderno non si insegnava, si preferiva ancora Vitruvio e gli acquarelli sul Bristol grosso.

"Al primo anno abbiamo fatto una specie di rivoluzione. Abbiamo incominciato a fare i disegni su carta lucida e questa era una grande conquista. (...) Mentre Portaluppi qualcosa accettava, Moretti no. Per lui la vera arte era classica ma, a poco a poco, si è formato un gruppo di studenti che incominciavano un po' a vedere l'architettura sotto un altro angolo. (...) Eravamo tutti amici negli ultimi tre anni, come una famiglia, circa una trentina, in uno stanzone, dov'erano tra gli altri: Orsenigo, Cereghini, Masera, Bottoni, Cassi, Terragni, Pollini, Figini e Adami, figlio dello scrittore".
(Intervista a Davide Pacanowski, in E42 EUR. *Un centro per la metropoli*, Vieri Quilici [a cura di], Olmo Edizioni, Roma 1996)

Circa negli stessi anni – siamo nel 1919 – Angelo Di Castro (1901-1989) si iscrisse invece presso la Facoltà di ingegneria del Politecnico di Torino. Nato a Roma, tornò già nel 1921 nella Capitale per iscriversi presso la neonata Scuola Superiore di Architettura. I maestri di Di Castro rappresentano la migliore espressione del panorama romano degli anni Venti: le lezioni di Fasolo, Del Debbio, Vagnetti, Piacentini, Limongelli, Giovannoni – quest'ultimo particolarmente impegnato nella promozione della nuova figura dell'architetto integrale di ispirazione rinascimentale – si integrano perfettamente con le collaborazioni professionali presso gli studi di Brasini – dal quale trarrà una notevole abilità nella prolificità grafica, specialmente nel forte chiaroscuro e nella drammaticità del risultato finale –, Milani, Broggi e di nuovo Piacentini.

A Milano Pacanowski iniziò già a operare al di fuori dell'università, come disegnatore e progettista, con Muzio (1923-25), De Finetti (1925-27), Alpago Novello-Cabiati-Ferrazza (1927-28) e Minali (1928-29). Fu soprattutto De Finetti – allievo di Adolf Loos – a lasciare una traccia determinante nell'opera dell'architetto polacco, specialmente nella cura del particolare e del dettaglio, nell'apprendimento del concetto di *moderno*, in sintonia con una progressiva rarefazione e astrazione del segno compositivo. Le storie dei nostri due protagonisti si incrociarono, seppur brevemente, una prima volta a Roma nel 1928, anno in cui Pacanowski superò l'esame di Stato presso la Scuola di Architettura, mentre Di Castro aveva già aperto da un anno il suo studio professionale in via Castel Fidardo 34. Pacanowski infatti tornò a Milano – dove frequentò un corso di specializzazione sul cemento armato diretto da Luigi Santarella – per poi partire alla volta di Londra e, dopo la crisi del 1929, di Parigi. Nella capitale francese saranno fondamentali per la sua carriera professionale sia l'esperienza lavorativa nello studio Baffrey-Hennebique, che lo storico incontro con Le Corbusier.

"A Parigi ho incontrato Le Corbusier. Entro in questo ufficio stretto, una specie di corridoio, dove vicino al muro c'era un vecchio divano di pelle nera e ho pensato: ' Ma come, un architetto moderno lavora in queste condizioni! '. Siamo nel 1930-31. Io stavo lì seduto vicino a lui, e lui parlava, ed io godevo di sentirlo parlare in modo *charmant* (...) Aveva già progettato la casa dello studente e le ville. Lui aveva un appuntamento e così mi ha detto di telefonargli la settimana successiva. Ci siamo rincontrati per tre volte. Con lui ho cercato sempre di riprendere il discorso sull'architettura moderna dal punto di vista della simmetria, come abbiamo studiato al Politecnico, senza decorazioni inutili".
(Intervista a Davide Pacanowski, ibidem)

Dal canto suo Di Castro intraprende quella che si rivelerà poi una fiorente carriera da architetto progettista. Il tema della composizione plastica dettata dal rapporto critico tra volumi curvi e regolari è uno degli aspetti più ricorrenti del suo sperimentalismo figurativo che, in maniera graduale, verrà declinato sino alle più caratterizzanti prove del dopoguerra.

Dagli ancor timidi bovindi della palazzina Carbone, posti visivamente in secondo piano rispetto alle marcate corni-

In those same years - 1919 *circa* -, Angelo Di Castro (1901-1989) enrolled in the Faculty of Engineering of the Turin Polytechnic. Born in Rome, he returned to the capital by 1921 and enrolled in the newborn Architecture Academy, the *Scuola Superiore di Architettura*.

Di Castro's teachers were the best expression of the 1920s Roman scene: Fasolo, Del Debbio, Vagnetti, Piacentini, Limongelli, Giovannoni - who was especially committed to promoting the new figure of the 'full architect', inspired by the Renaissance. Di Castro integrated their lessons with professional practice in the studios of Milani, Broggi, Piacentini and Branzini, where he acquired noteworthy prolificacy in drawing, in particular with his intense *chiaroscuro* and the dramatic effect of the finished works.

At the same time, in Milan, Pacanowski began working outside university as an architect and designer, with Muzio (1923-25), De Finetti (1925-27), Alpago Novello-Cabiati-Ferrazza (1927-28) and Minali (1928-29). De Finetti in particular, who was a pupil of Adolf Loos, left a clear mark on the Polish architect, especially in the care for detail, in the acquisition of the concept of modern, in alignment with an increasing abstraction and rarefaction of the compositional mark. Their stories crossed briefly for the first time in Rome in 1928, when Pacanowski took the State Exams of the School of Architecture, and Di Castro was active in his studio in Via Castel Fidardo 34, that he had opened a year before. After that event, Pacanowski returned to Milan where he attended a post-graduate course in reinforced concrete held by Luigi Santarella. He then left for London first and after the 1929 crisis, for Paris. His experience in the Parisian Baffrey-Hennebique office was of fundamental importance for his professional career, as was the impact of his meeting with Le Corbusier.

"I met Le Corbusier in Paris. As I entered his studio in what seemed a long and tight corridor with an old leather couch near the wall, I remember thinking: 'What? A modern architect is working in these conditions!' That was in 1930-1931. I sat beside him, while he talked, and I loved listening to his *charmant* way of speaking (...). He had already designed the students' residence and the Ville. He had a meeting to go to and asked me to call him back the following week. We met three times, and I was interested in discussing modern architecture with him from the perspective of symmetry as we had learned in the Polytechnic, without useless decorations."
(Interview with Davide Pacanowski, ibid.).

Crossway of different cultures and religions such as the German and the Polish, the Christian and the Jewish. Pacanowski came from a widely educated and wealthy family background: his father Hermann was a businessman in the textile sector and his mother Augusta Roth was a sculptor. He enrolled in the Royal Academy and in 1923 received a scholarship awarded by the Kingdom of Italy for deserving foreign students. The Italian peninsula had always been his desired destination, and, on arrival in Milan he enrolled in the Polytechnic to study architecture. Modernism was not taught in the old seat of the school in Piazza Cavour, where Gaetano Moretti and Piero Portaluppi were directors: here they still preferred Vitruvius and watercolours on thick Bristol paper.

"During the first year we accomplished a sort of revolution. We began to draw on tracing paper, and this was an achievement (...) While Portaluppi was open to some novelty, Moretti was not. He considered only classical art as real art, but slowly a group of students formed that began to see architecture under a different angle. (...) For the last three years of university we were all close friends, like family, there were 30 of us in a big room. There was Orsenigo, Cereghini, Masera, Bottoni, Cassi, Terragni, Pollini, Figini and Adami, the son of the writer, just to mention a few".

(Interview with Davide Pacanowsky in E42 EUR. A centre for the metropolis, edited by Vieri Quilici, Olmo Edizioni, Rome, 1996).

↑ - B
Angelo Di Castro
Palazzina
Roma, Lungotevere Flaminio angolo via P. Da Cortona, 1935
© Archivio Centrale di Stato - Fondo Angelo Di Castro

↑ - C
Angelo Di Castro
Palazzina Carbone
Roma, viale Parioli, 1927
© Archivio Centrale di Stato - Fondo Angelo Di Castro

ci progressivamente aggettanti – probabilmente di derivazione *hoffmanniana* – si passa a quelli più decisamente caratteristici posti sugli angoli della palazzina di via Catania, dall'aspetto decisamente più iconico e ricercato, sino all'uso quasi simbolico nel progetto di concorso per il palazzo delle poste di piazza Mazzini, in cui l'elemento curvo vetrato si erge a emblema di una modernità espressiva, a cifra stilistica più che funzionale, andando inoltre a raccordare i due simmetrici corpi laterali, anch'essi a terminazione curvilinea, sfociando in un sapiente e sofisticato gioco di accostamenti tra diverse convessità. Di Castro raggiunge una maturità già stabile nel progetto per il concorso di primo grado del Palazzo del Littorio. Scevro da qualsiasi contaminazione retorica, disegna un'architettura composta da più volumi differenti ed eterogenei, sapientemente accostati al fine di ottenere una sicura omogeneità d'insieme. Il corpo parallelo alla nuova via dell'Impero ne sottolinea la nuova rigida assialità, non tradendo però la propria fantasia compositiva, data dall'accostamento di diverse altezze, dal dialogo tra l'angolo retto e quello smussato, dal marcato chiaroscuro conferito sia dalle forti fessure orizzontali che dalla profonda cesura verticale, adibita ad arengario. Tutto l'insieme dà vita ad un'opera positivamente ambigua, sconfinante verso un mondo sospeso tra costruttivismo e neoplasticismo.

Siamo nel 1934. Pacanowski intanto, tornato a Milano, lavorava in uno studio in via XX Settembre. Nel 1935 grazie all'amico Antonio Di Penta, conosciuto durante il corso di specializzazione, ottenne l'incarico di progettare una palazzina a Campobasso. Fu il momento di svolta della sua carriera. Pacanowski ebbe finalmente la possibilità di tramutare in realtà tutta la sua sapienza tecnica e la sua innata sensibilità creativa. Il risultato è un'architettura totalmente moderna, sia per cifra stilistica che funzionale e tecnologica, descritta come esito concreto del *vento dello spirito nuovo*.

"Ho progettato questa casa rivoluzionando alcuni metodi. (...) È stata questa la svolta decisiva della mia vita. Il fabbricato di piazza della Vittoria è piaciuto al direttore della rivista *Edilizia Moderna*, Paolo Masera, che ha pubblicato un articolo e ne ha parlato molto bene anche con Del Debbio e Moretti. A Campobasso ho conosciuto Domenico Filippone che lavorava lì per il fabbricato della GIL".
(Intervista a Davide Pacanowski, ibidem)

L'amicizia con Filippone fu decisiva nel riportarlo a Roma dove si iscrisse all'Albo degli architetti nel 1937. La stagione dei concorsi stava per entrare nella sua fase più calda, con le molteplici vicende legate ai progetti per i nuovi edifici permanenti dell'Esposizione Universale romana. Qui finalmente le vite dei Nostri si incrociano nuovamente. Infatti, mentre Di Castro partecipò al corso per la Piazza Imperiale, Pacanowski, in gruppo con Filippone e lo scultore Francesco Coccia, si cimentò nella prova ancor più delicata del progetto del Palazzo della Civiltà italiana. Pacanowski nel progetto figurò come *esperto* e non come progettista in quanto non in possesso della

Di Castro, instead, began a thriving career as a designer and architect. A recurrent theme of his figurative experimentalism was the thematic of three-dimensional composition determined by regular and curved volumes that would gradually become more present and clear in his featured post-war works.

The tentative bow windows of the *Palazzina Carbone*, visually placed in the background respect to the increasingly projecting cornices - probably inspired by Hoffmann's style - evolved into a more distinctive style in the case of the windows on the corner of the palazzina in Via Catania, that look more iconic and researched. Finally, in the project for the post office building in Piazza Mazzini they acquired an almost symbolic use, where the curved glass elements are emblems of an expressive modernity, used more as a signature style than for their function, and as a connecting trait between the side volumes, also curved in their endings, thus emerging as a knowledgeable and sophisticated combination of varied curves.

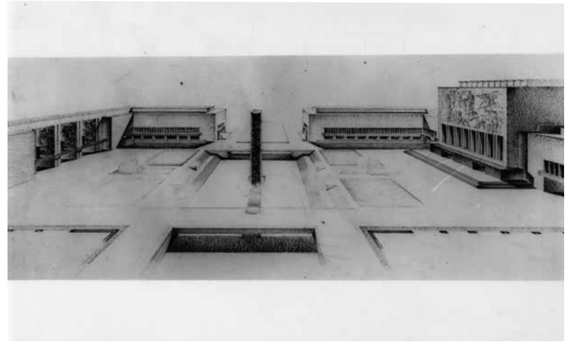
Di Castro had already reached a stable maturity in his project for the first level competition for the *Palazzo del Littorio*. Free from all rhetorical contamination, he drew an architectural plan composed of different and heterogeneous elements, skilfully combined to render a homogenous unity. In the project, the body of the building lies parallel to Via dell'Impero, underlining a strict alignment to the axis while remaining faithful to creative fantasy, as can be seen by the matching of different heights, by the dialogue between right angles and rounded off corners, by the well defined *chiaroscuro* expressed both by the marked horizontal splits and the deep vertical fissure, that functions as 'speech balcony'. It all resulted in a positively ambiguous project, to be viewed on the line between constructivism and neo-plasticism.

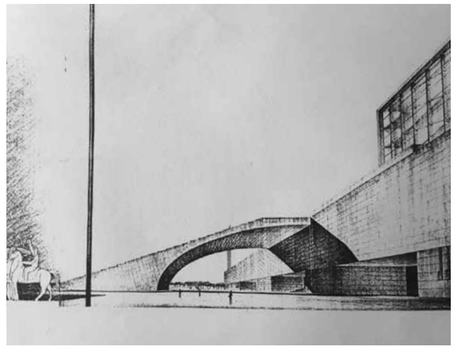
That was in 1934. Pacanowski, in the meantime, had returned to Milan and was working in a studio on Via XX Settembre. In 1935, he was commissioned to design a project for an apartment building in Campobasso, thanks to the support of Antonio Di Penta, a friend and colleague of post-graduate studies. This was the turning point of his career. He finally had the opportunity to translate all his technical knowledge and innate creative sensitivity into reality. The end result was a completely modern architecture, in style, function and technology: a factual outcome of the *breath of a new spirit*.

"I designed this house revolutionizing a few methods. (...) This was the turning point in my life. The building in Piazza della Vittoria was appreciated by Paolo Masera, the director of the magazine *Edilizia Moderna*, who published an article about it and mentioned it to Del Debbio and Moretti. In Campobasso, I met Domenico Filippone who was working there on the GIL building (Interview with Davide Pacanowski, ibid).

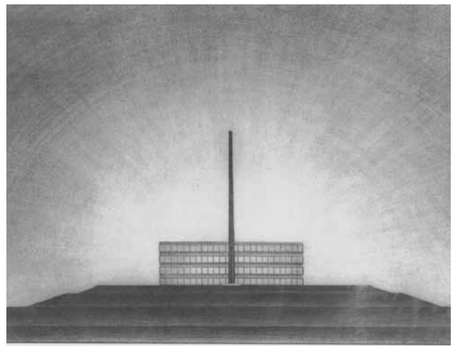
The friendship with Filippone was crucial to his return to Rome, where he enrolled in the Register of Architects in 1937. The fertile

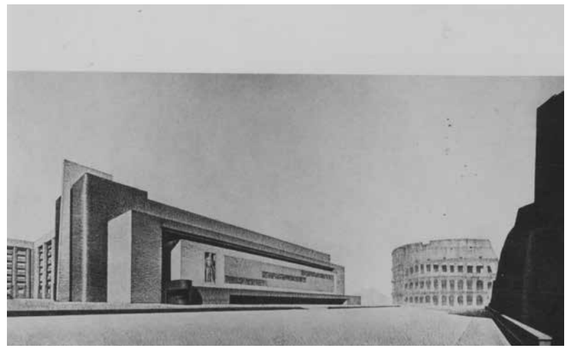












↑ - D / E / F
Domenico Filippone e Davide Pacanowski
Progetto per il Concorso del Palazzo della Civiltà Italiana all'E42
Roma, 1937
© Archivio privato Filippone-Colonna
Courtesy Giovanna Latour

↑ - G / H
Angelo Di Castro
Progetto per il Concorso della Piazza Imperiale all'E42 (5° premio)
Roma, 1938
© Archivio Centrale di Stato - Fondo Angelo Di Castro

↑ - I
Progetto per il Concorso del Palazzo del Littorio (1° grado)
Roma, 1934
© Archivio Centrale di Stato - Fondo Angelo Di Castro

cittadinanza italiana, il suo cognome inoltre venne italianizzato in *Pacanoschi*.

I loro primi disegni, realizzati presso lo studio di Filippone in via Crescenzio 25, testimoniano l'idea iniziale di un enorme cilindro verticalmente scandito da colonne a tutta altezza, definito dai progettisti come "il tempio del pensiero e dell'universalità". La prima opzione, figurativamente una reinterpretazione modernizzante del Colosseo – tentativo di legarsi allo spirito di romanità richiesto dal bando – venne poi abbandonata a favore di un volume più puro, "una forte mole quadrata simbolo dell'umanità italiana", concettualmente legato ad una croce altissima "simbolo della spiritualità italiana" e a un'enorme vela posizionata nei pressi della scalea principale. Il progetto venne approfonditamente curato anche dal punto di vista funzionale e tecnologico oltre che più meramente ideologico. Particolare cura venne infine riservata all'illuminazione e alla resa notturna dell'opera, culminante in un potente fascio di luce direzionato verso il cielo a limpida immagine intangibile *dell'universalità di Roma*, forse una citazione troppo diretta della *Lichtdom* (Cattedrale di luce) di Albert Speer. Come noto, non fu sufficiente nemmeno un secondo grado per decretare la vittoria del gruppo di Lapadula, tra le immense delusioni dei due architetti speranzosi almeno in un premio di consolazione.

Una sorte comune a quella del progetto di Di Castro. L'architetto romano compose un'architettura figlia di un compromesso critico tra la sua ricerca personale e le restrittive esigenze concorsuali. Seppe sapientemente connotare la sua opera con una duplice faccia, monumentale e celebrativa per quanto riguarda i prospetti sulla piazza, avveniristica e più espressiva sul retro. Alla più rigida scansione verticale presente sulla piazza dell'Impero contrappone coraggiosamente un serie di asole orizzontali di diverse dimensioni nelle superifici posteriori, culminanti nelle due rientranze laterali marcate da elementi trasparenti sia su base lineare che curvilinea.

Di Castro ottenne il quinto posto ma non fu ammesso al secondo grado per via delle sopraggiunte "Leggi per la difesa della razza" promulgate nel 1938. È qui che la storia tra i nostri due protagonisti coincide, insieme anche a quella degli architetti Romeo Di Castro e Umberto Di Segni. I quattro architetti vennero infatti espulsi dall'Albo per motivi "razziali". Ironia della sorte nella commissione era presente proprio Filippone, amico di Pacanowski. A quest'ultimo toccò una sorte ancor più dura rispetto ai suoi tre colleghi, in quanto fu a anche imprigionato, non essendo italiano, prima ad Arezzo e poi a Poggioreale. Visti i suoi alti valori umani e le indubbie capacità professionali, gli venne consentito il permesso di uscire e di dirigere i lavori per la Sede centrale del Banco di Napoli progettato da Piacentini. Il periodo duro non gli impedì di portare avanti le sue idee di architettura: è di questa fase infatti un progetto a scala urbana per tutta l'area antistante alla nuova banca.

season of public competitions was beginning, with the many events connected to the projects for the permanent buildings of the Universal Exposition in Rome. The lives of our two architects cross here again. Indeed, while Di Castro participated in the competition for the Piazza Imperiale, Pacanowski, together with Filippone and sculptor Francesco Coccia, contended with the even more difficult challenge for the Palazzo della Civiltà Italaina. In the project, Pacanowski was signed down as *expert* and not designer, as he was not an Italian citizen. At the same time, his surname was Italianized into Pacanoschi.

The first drawings, put together in Filippone's studio in Via Crescenzio 25, show the initial idea of an enormous vertical cylinder spaced out by full-height columns, defined by them as the 'temple of thoughts and universality'. This first option, a figurative modernising reinterpretation of the Coliseum and their attempt to tie in the spirit of 'romanity' as requested by the notice - was abandoned for a purer volume, a 'strong square volume symbol of Italy's humanity', connected conceptually to a tall cross 'symbol of Italian spirituality', and to an enormous sail positioned near the main stairway. The project attended carefully to functional and technological detail in addition to the ideological aspects. Particular care was given to lighting and to the night-time appearance of the building, with a powerful beam of light directed towards the sky as a clear immaterial image of the *universality of Rome*, and a perhaps too direct citation of Albert Speer's *Lichtdom* (Light Cathedral). As is well known, the victory was assigned to the La Padula group, to the great disappointment of the two architects.

A similar fate occurred with Di Castro's project. The Roman architect produced an architecture that was a critical compromise between his personal research and the restrictive needs dictated by the competition. He skilfully characterized his project with a double facade, monumental and celebratory on the front that faced the piazza, and futuristic and more expressive in the rear front. He bravely planned a contrast between the rigid vertical articulation on the Piazza dell'Impero and a series of horizontal eyelets of different sizes in the rear areas, that lead to the two side indents defined by transparent elements both linear and circular.

Di Castro placed himself fifth in the competition, but was then excluded as an effect of the proclamation of the 'Laws for the Defence of Race' in 1938. And this is where the story of our two protagonists coincides, together with those of architects Romeo Di Castro and Umberto Di Segni. The four architects were expelled from the Register of Architects for 'racial' reasons. Ironically, Filippone, Pacanowski's friend, was on the committee. Pacanowski's fate was harder with respect to his three colleagues, because, not being Italian, he was imprisoned in Arezzo first, and then in Poggioreale. In consideration of his high human value and undoubted professional capacities, he obtained permission to leave prison to direct the works for the central see of the *Banco di Napoli* designed by Piacentini. The harsh period did not stop him from carrying out his architectural ideas: a plan for the whole area in front of the new bank was designed by him in this period.

Angelo Di Castro e Davide Pacanowski
Storia riflessa e memoria spezzata

Angelo Di Castro and Davide Pacanowski
History reflected and broken memory

"E poi ci sono stati i momenti brutti della guerra. Io allora come cittadino polacco ero considerato *nemico dell'Italia*. Io, concepito dai miei genitori in Italia. Mi hanno internato in una località bellissima, a Sepino, dove, quando sono arrivato, tutti mi hanno visto come un personaggio importante".
(Intervista a Davide Pacanowski, ibidem)

A Sepino, nonostante gli anni difficili della guerra, ebbe modo di occuparsi assieme al Prof. Amedeo Maiuri dell'importante zona archeologica, ottenendo inoltre l'incarico del restauro del monumento a Caio Ennio Marsio. La dedizione dell'architetto polacco fu tale da fagli ricevere, nel 1944, la cittadinanza onoraria del comune molisano, che precedette di 10 anni la cittadinanza italiana, che gli permise quindi di esercitare la sua professione in Italia con risultati altissimi sino al 1998, anno della sua scomparsa. Anche Angelo Di Castro fu costretto a interrompere forzatamente la sua attività professionale. Non venne imprigionato ma subì delle rappresaglie personali. Negli anni più duri della guerra tra il 1942 e il '43 dette il suo prezioso contributo all'università ebraica clandestina, organizzata dal Prof. Carlo Castelnuovo negli scantinati di una vecchia scuola al Lungotevere Sanzio. Nel 1946 Vincenzo Fasolo in una lettera gli riconoscerà l'alto merito di quelle lezioni. Riabilitato alla professione si rifiuterà di partecipare alle commissioni per le epurazioni riprendendo serenamente la sua promettente carriera professionale, evolvendo tutti i temi compositivi anticipati precedentemente, costruendo tra le architetture più riuscite ed emblematiche del dopoguerra italiano.

Il 27 gennaio del 2020 l'Ordine degli Architetti di Roma, in occasione del Giorno della Memoria, si è impegnato in un evento in cui, alla presenza degli eredi dei quattro architetti Angelo Di Castro, Romeo Di Castro, Umberto Di Segni e Davide Pacanowski, è stata simbolicamente annullata la loro espulsione dall'Albo avvenuta nel 1939. Al convegno hanno partecipato anche importanti rappresentanti delle istituzioni ebraiche romane: Gianni Ascarelli, consigliere e membro di giunta dell'Unione Comunità Ebraiche Italiane; Andrea Riccardi, presidente della Società Dante Alighieri; Massimo Finzi, assessore alla Memoria Comunità Ebraica; Livia Ottolenghi consigliere e membro di giunta dell'Unione Comunità Ebraiche Italiane.

"And then the bad times of the war arrived. As a Polish citizen, I was considered an enemy of Italy. Me, conceived by my parents in Italy... I was interned in a beautiful place called Sepino, where, when I arrived, I was seen as an important person".
(Interview with Davide Pacanowski, ibid)

In Sepino, although those were the difficult years of the war, he worked on an important archaeological area, together with Prof. Amedeo Maiuri, and was entrusted with the restoration of the monument to Caio Ennio Marsio. Such was his dedication, that it earned him honorary citizenship of the town in Molise in 1944, ten years before obtaining Italian citizenship, which finally enabled him to perform his profession in Italy with very high results up to 1998, when he died. Angelo Di Castro was also forced to interrupt his professional activity. During the hardest years of the war, 1942 and 1943, he contributed to the clandestine Jewish university organised by Professor Carlo Castelnuovo in the basement of an old school on Lungotevere Sanzio. In a 1946, letter Vincenzo Fasolo would recognise the high value of those teachings. Rehabilitated to his profession, he refused to partake in the purge committees and quietly carried on his promising professional career, developing further all the composition themes previously hinted to, and building some of the best and emblematic architecture of the Italian post-war period.

On January 27th 2020, the Order of the Architects of Rome, on the Holocaust Remembrance Day, staged an event in which, at the presence of the heirs of the four architects Angelo Di Castro, Romeo Di Castro, Umberto Di Segni e Davide Pacanowski, their 1939 expulsion from the Order of the Architects was symbolically cancelled. Important representatives of the Roman Jewish institutions participated: Gianni Ascarelli, counsellor and council member of the Union of Italian Jewish Communities; Andrea Riccardi, president of the Dante Alighieri Society; Massimo Inzi, Council member for Remembrance; Livia Ottolenghi, councillor and also council member of the Union of Italian Jewish Communities.

* Articolo della Redazione OAR pubblicato nel gennaio del 2020 sul portale web dell'Ordine Architetti Roma.

* Article by the OAR Editorial Staff, published in January 2020 on the website of the Order of the Architects of Rome.

Antonio Schiavo
Dottorando di ricerca, Dipartimento di storia e disegno e restauro dell'architettura,
Sapienza Università di Roma
Membro del Consiglio di Amministrazione di Architetti Roma edizioni

PHD student, Department of History, representation and Restoration of Architecture
Rome University *La Sapienza*
Member of the Board of Directors, Architetti Roma edizioni

Redazione AR MAGAZINE

ABITARE IL MODERNO

Evoluzione e metamorfosi della Palazzina romana

Il termine *moderno* non esisteva nell'antica Roma. Deriva dal tardo latino *modernus* che a sua volta nasce dall'avverbio *modo* (or ora, recentemente). Antonio Monestiroli lo intende come "un modo di essere legato al proprio tempo (da *modo-hodiernus*) e quindi proprio di tutti i momenti della storia".[1] Philippe Daverio lo fa derivare dal *modus parisiensis*, la nuova calligrafia *a punta* prodotta con la penna d'oca che, come in seguito farà la stampa di Gutenberg, corrispose ad una mutazione potentissima del sistema di comunicazione. L'idea di modernità viene vista anche come puro atteggiamento, atto di riconnessione verso uno o più elementi del passato e di conseguente trasposizione del presente; concatenazione metastorica senza la caduta in sterili quanto anacronistici storicismi, passatismi o nostalgismi. Non superficiale citazione, ma percezione di appartenenza atemporale. Volontà di rivivere un preciso passato che rifletta il proprio essere, trasportandolo al relativo presente, rompendo quindi con la più statica idea di contemporaneità riluttante dell'*ante* ma anche del *post*.

La Palazzina moderna romana si definisce sicuramente come un atto di rottura col passato prossimo, quindi con la relativa contemporaneità. Introducendo, caso per caso, elementi nuovi o rinnovati, soluzioni formali derivanti da contaminazioni spaziotemporali criticamente adattate o rielaborate secondo le diverse idee di modernità. Modernità da un lato intesa come appartenenza alla contemporaneità, dall'altro come superamento o rottura che può essere considerata in termini di evoluzione o metamorfosi, continuità o crisi apparente.

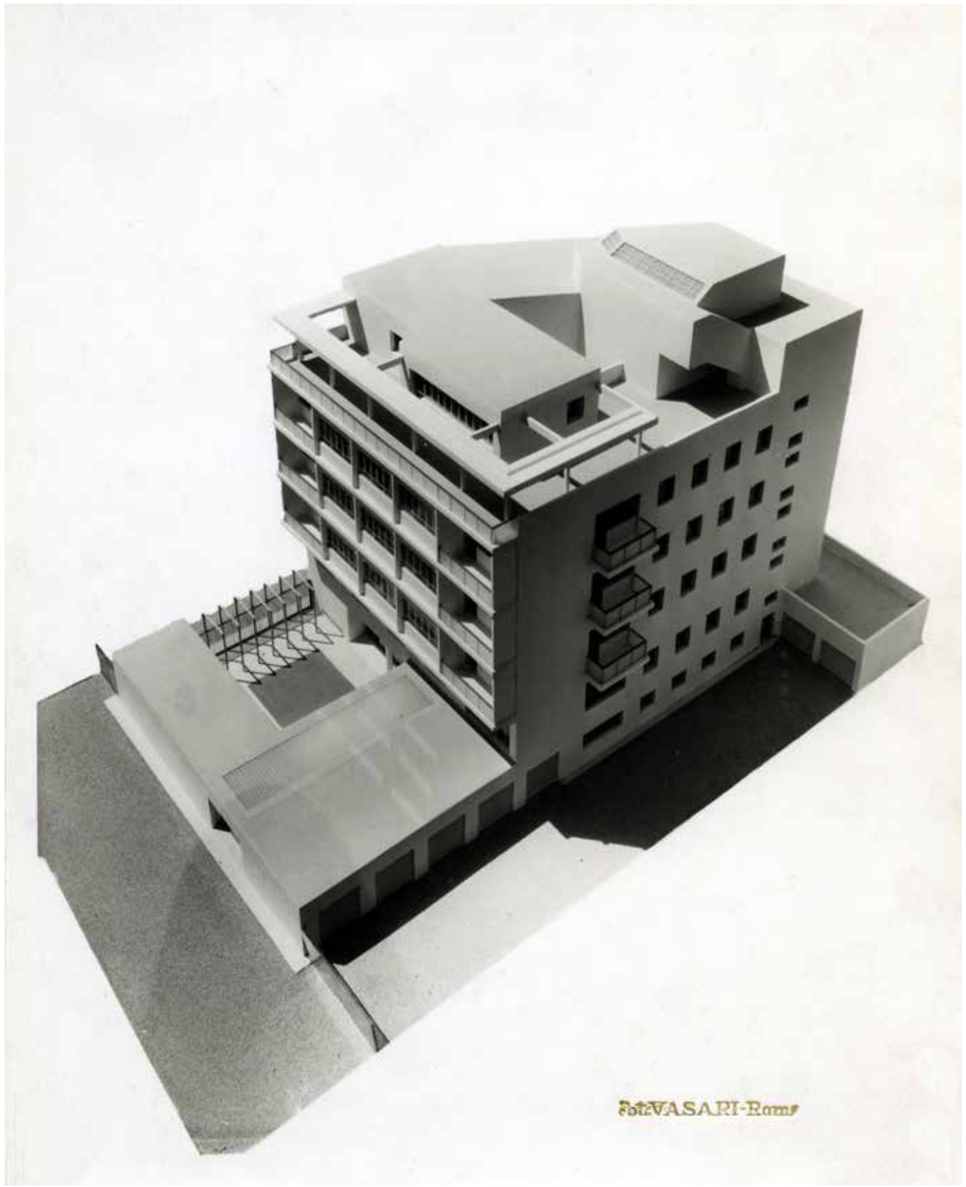
Marcello Piacentini tenta di essere più moderno dei suoi contemporanei, apportando alle proprie opere delle contaminazioni esterofile, mettendole a sistema con l'ingombrante *humus* romano: è il caso emblematico della palazzina di viale Liegi (1916-22) in cui degli iconici *bow-window* appaiono,

MODERN LIVING
The Evolution and Metamorphosis of the Roman Palazzina

The word *modern* did not exist in Ancient Rome. It derives from the late Latin *modernus*, in turn derived from the adverb *modo* (now, recently). Antonio Monestiroli intended it as "a way of being linked to one's time (from *modo-hodiernus*) and thus specific to all moments in history".[1] Philippe Daverio claimed it derived from *modus parisiensis*, the new *nibbed* calligraphy made possible by the quill that, as with Gutenberg's printing press after it, corresponded with a powerful mutation in the system of communication. The idea of modernity was also viewed as a pure attitude, an act of reconnection with one or more elements of the past and the consequent transposition of the present; a metahistorical concatenation that avoided slipping into historicisms, passatisms or nostaglisms, as sterile as they are anachronistic. Not a superficial citation, but the perception of atemporal belonging. The desire to relive a precise past that reflects one's being, transporting it into a relative present, and thus breaking with the more static idea of contemporaneity reluctant to accept either the *ante* and the *post*.

The modern Roman *palazzina* (apartment building) clearly represented a break with the then recent past, and thus with a relative contemporaneity. It did so, case-by-case, by introducing new or renewed elements, formal solutions derived from spatial-temporal contaminations, critically adapted or re-elaborated to reflect diverse ideas of modernity.

Modernity on the one hand intended as belonging to contemporaneity, and on the other as overcoming or breaking with, which could be considered in terms of evolution or metamorphosis, continuity or apparent crisis.



↑ - A
Mario Ridolfi (con Volfango Frankl)
Palazzina Rea
Viale di Villa Massimo, Roma, 1934-1936
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

Vista del modello tridimensionale, riproduzione fotografica, 18 x 24 cm



in modo inconsueto, nel panorama capitolino. Un Piacentini anche e diversamente *secessionista*, capace di coniugare uno sperimentalismo derivante da molteplici ispirazioni d'oltralpe – figlie dei suoi numerosi viaggi all'estero – filtrate dalla collaborazione con Giorgio Wenter-Marini, rappresentante di un legame diretto con lo spirito della *Sezession*. Il prospetto è arricchito inoltre da un'interessante vibrazione, conferita dal sottile chiaroscuro dell'intonaco a striature orizzontali che contrasta apertamente con il basamento rustico in travertino grezzo, elemento decisamente più autoctono di cui si vedranno diverse declinazioni in futuro.

Angelo Di Castro recepisce direttamente la lezione piacentiniana, approfondendola in modo ulteriore. Nella palazzina Carbone in viale Parioli (1927) l'uso dei bovindi è inserito all'interno di un processo di astrazione (vedi pag. 132). Essi partecipano ad un sapiente gioco volumetrico delle facciate che acquistano tridimensionalità grazie anche alle particolari strombature delle finestre e ai tagli verticali dei prospetti, interrotti solamente dalle marcate cornici aggettanti di derivazione probabilmente hoffmanniana. L'anno successivo, nella palazzina di via Catania, reinterpreta il tema dei *bow-window* come soluzione angolare turriforme, capace di legare i piani dal primo al quarto, il tutto su di un impaginato simmetrico ma via via più asciutto dal punto di vista decorativo, maggiormente sensibile alla nuova poetica razionale. Il progressivo e ormai diffuso rinnovamento del linguaggio architettonico romano passa anche dalle moderne reinterpretazioni

Marcello Piacentini attempted to be more modern than his contemporaries by incorporating xenophilic contaminations into his work, amalgamating them with the cumbrous Roman *humus*: this is the case with the emblematic palazzina in Viale Liegi (1916-22) whose iconic bow-windows appeared, out of the blue, in the capital. The building is the work of a Piacentini who is also and diversely *secessionist*, capable of combining an experimentalism deriving from multiple foreign inspirations – following numerous voyages abroad – filtered through the collaboration with Giorgio Wenter-Marini, who represented a direct link with the spirit of the *Secession*. The elevation is also enriched by an interesting vibration introduced by the subtle chiaroscuro of horizontally raked plaster that openly contrasts with the rustic base in rough travertine, a decidedly more autochthonous element presented in diverse versions in the future.

Angelo Di Castro directly absorbed, and further advanced Piacentini's lesson. In the palazzina Carbone in Viale Parioli (1927) bow-windows are inserted within a process of abstraction (see page 132). They participate in the intelligent volumetric play of façades that acquire three-dimensionality thanks also the particular splay of the windows and vertical cuts in the elevations, interrupted solely by markedly projecting cornices, likely derived from the work of Hoffmann. The following year, for the palazzina in Via Catania, Di Castro reinterpreted the theme of the bow-window in a turret-shaped corner solution linking the first to fourth floors. Everything is based on a symmetrical design with a gradually pared down decoration, and growing sensibility toward the new rationalist poetic.



↑ →- B / C
Pietro Aschieri
Casa De Salvi in piazza della Libertà 20
Roma, 1929-1931
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Pietro Aschieri

Veduta dell'edificio dal lungotevere, riproduzione fotografica, 8,4 x 13,6 cm
Veduta dai balconi del fronte laterale, riproduzione fotografica, 23,3 x 17,7 cm

del Barocco. È il caso di Giuseppe Capponi che progredisce stilisticamente rispetto agli architetti del cosiddetto *Barocchetto*, dalle tendenze sicuramente più revivaliste. La palazzina Nebbiosi (1926-29) si distingue, oltre che da una netta semplificazione degli apparati decorativi – considerando l'adesione di Capponi alle due mostre del M.I.A.R., il Movimento Italiano per l'Architettura Razionale – anche per un sofisticato uso di superfici concave e convesse. Il tutto si riversa addirittura nelle distribuzioni interne: i due alloggi per piano rompono la rigidità della scatola muraria delle esperienze precedenti, presentando delle unità ambientali disimpegnate da due diversi atrî, entrambi su impostazione ellittica.

Altro architetto aderente al M.I.A.R. – e fautore di un rinnovamento in chiave moderna della tradizione romana – è Pietro Aschieri. La palazzina De' Salvi (1929-30) può esser letta come opera simbolica del passaggio agli anni '30. Anche qui l'impostazione classica si arricchisce grazie al processo di astrazione e semplificazione degli elementi decorativi che dialogano per contrasto con la superficie muraria, impreziosita anch'essa da una serie di doppie concavità a sezione ellittica, rese ancor più interessanti dai giochi delle ombre portate delle varie superfici aggettanti. (B, C)

Messe da parte le polemiche della seconda esposizione del M.I.A.R. – resa celebre per la sua *Tavola degli Orrori*, ma in cui grande spazio ebbe la ricerca nel campo dell'abitazione – la nuova generazione di architetti proveniente dalla Scuola Superiore di Architettura è pronta a prendersi la scena di una Roma che sembra finalmente sposare la causa dell'architettura moderna, che tuttavia rimarrà inevitabilmente oscillante tra romanità e razionalismo.

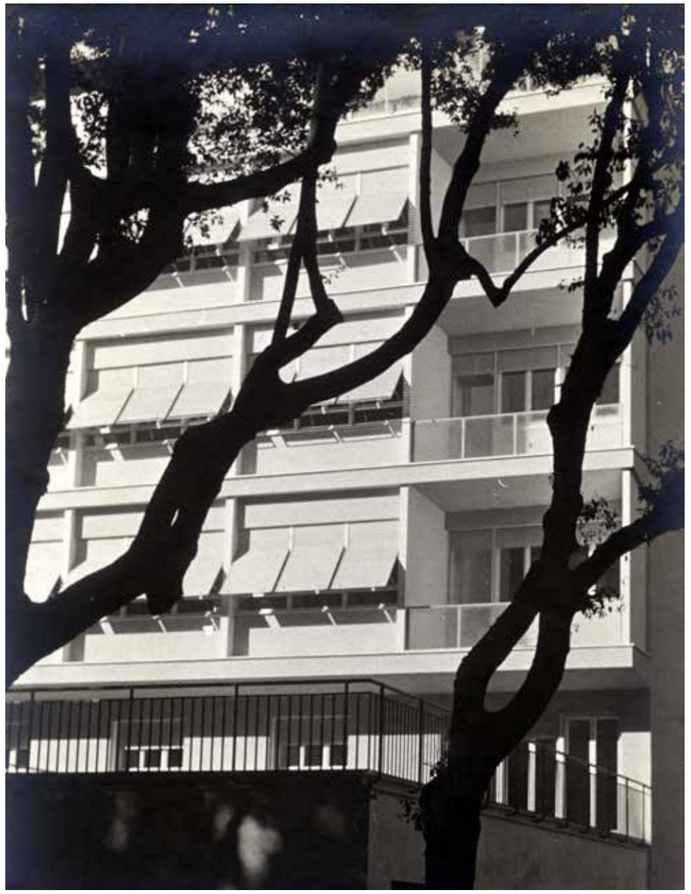
Mario Ridolfi, dopo l'esemplare progetto per il palazzo delle Poste di piazza Bologna, rappresenta uno dei profili più in ascesa del panorama romano. Coadiuvato dai tedeschi Wolfgang Frankl e Konrad Wachsmann, realizza dal 1934 al '37 la palazzina Rea di viale di Villa Massimo (D, E) e la palazzina Colombo di via S. Valentino (F, G, H), mettendo finalmente a frutto le sue molteplici ricerche sull'abitare, mutuate anche dalla recente sperimentazione tedesca. Una sottile evoluzione può esser letta tra le due opere, di poco distanziate cronologicamente: la facciata reticolare, articolata dai loggiati continui introdotta nella prima realizzazione – caratterizzata anche da un marcata profondità che ne accentua i valori chiaroscurali – viene ulteriormente sviluppata nella seconda opera in cui trova spazio anche un maggiore dinamismo volumetrico grazie alle disponibilità del lotto. Scompare qui la chiostrina a favore di una composizione a "C" con due bracci diseguali, più aperta e flessibile.

The progressive, and by now widespread, renewal of the language of Roman architecture also passed through modern reinterpretations of the Baroque. This is the case of Giuseppe Capponi, more stylistically progressive with respect to the architects of the so-called *barochetto*, with its certainly more revivalist tendencies. The palazzina Nebbiosi (1926-29) stands out, other than for its clear simplification of decoration – considering Capponi's participation during the two exhibitions of the M.I.A.R., the Italian Movement for Rationalist Architecture – also for a sophisticated use of concave and convex surfaces. All of this is even reflected in the internal layouts: the two flats per floor break with the rigid structure of previous works, to present spaces mediated by two elliptical atriums.

Pietro Aschieri was another architect who belonged to the M.I.A.R. – and promoter or a modern renewal of the Roman tradition. His palazzina De' Salvi (1929-30) can be read as symbolic of the arrival of the 1930s. As elsewhere, a classical structure is enriched by the abstraction and simplification of decorative elements that dialogue through contrast with the treatment of the walls, in turn embellished by a series of double concavities with an elliptical section, further enhanced by plays of shadows projected by different projecting surfaces.(B, C)

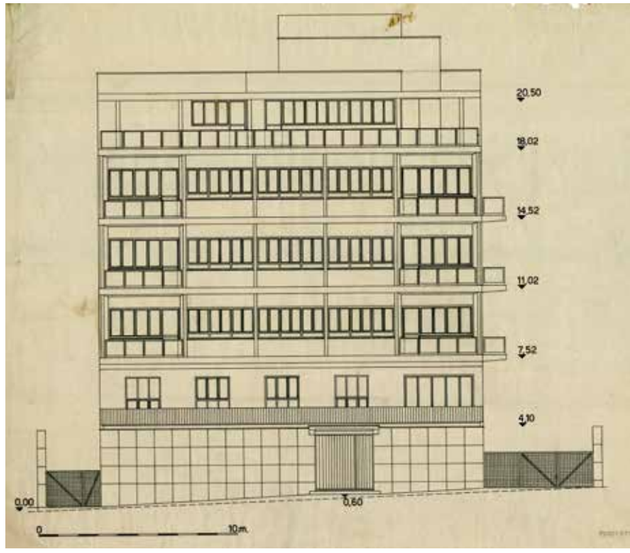
After setting aside the polemics raised by the second exhibition of the M.I.A.R. – famous for its *Tavola degli Orrori* (The Panel of Horrors) though which also dedicated a great deal of space to research in the field of housing – the new generation of architects from the Scuola Superiore di Architettura was ready to take over the scene in a Rome that finally appeared ready to marry the cause of modern architecture, which nonetheless inevitably continued to oscillate between Roman-ness and rationalism.

Mario Ridolfi, in the wake of the exemplary project for the Post Office building in Piazza Bologna, was one of the ascending figures in the Roman panorama. Supported by the Germans Wolfgang Frankl and Konrad Wachsmann, between 1934 and '37 he completed the palazzina Rea in Viale di Villa Massimo (D, E) and the *palazzina* Colombo in Via S. Valentino (F, G H), finally implementing his multiple studies of housing, borrowed also from recent experiments in Germany. A subtle evolution can be read between these two works, realised in close chronological proximity: the façade grid, articulated by continuous loggias introduced in the first project – also characterised by a marked depth that accentuates the values of chiaroscuro – is further developed in the second building, which presents a greater volumetric dynamism supported also by the lot. Here the *chiostrina* (internal lightwell) is substituted by a more open and flexible "C"-shaped composition with two unequal arms.



↑ - D
Mario Ridolfi (con Volfango Frankl)
Palazzina Rea
Viale di Villa Massimo, Roma, 1934-1936
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

Veduta del fronte su viale di Villa Massimo, riproduzione fotografica, 18 x 24 cm



↑ - E
Mario Ridolfi (con Volfango Frankl)
Palazzina Rea
Viale di Villa Massimo, Roma, 1934-1936
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

Prospetto su viale di Villa Massimo, china su lucido, 71 x 58 cm

Abitare il moderno
Evoluzione e metamorfosi della Palazzina romana

Modern living
The Evolution and Metamorphosis of the Roman *Palazzina*







Si tratta di una dinamica che giunge a sperimentazioni complesse, dove talvolta la sfida è rappresentata dal dialogo con la preesistenza, come avviene nella celebre sopraelevazione del Villino Alatri (1948-52) (K, L). Fino a giungere alla Palazzina Mancioli II (1958-62) nei cui disegni di dettaglio, nelle piante di progetto, negli schizzi, emerge l'attenzione di Ridolfi per un'estetica ricca che mette sempre al primo posto la qualità del vivere e dell'abitare. (I, J)

Tra la troppo fredda anonimia, sospesa tra razionale e Novecento, dei nuovi quartieri residenziali come il corso Trieste o la via Flaminia, fanno eccezione alcuni esempi di una più illuminata e personale ricercatezza. Ancora Angelo Di Castro nella palazzina del Lungotevere Flaminio (1935) realizza un'architettura in cui il linguaggio razionale viene superato in chiave espressionista, grazie alla forte scansione orizzontale e allo sviluppo curvilineo dell'angolo. L'accentuato chiaroscuro conferisce un aspetto più drammatico rispetto ai lavori precedenti, anticipando le opere ancor più icastiche del dopoguerra. La nuova sede della Ferrobeton in via Catania (1934) – non propriamente un'abitazione – progettata dal relativo ufficio tecnico, è invece manifesto della loro più avanzata ricerca tecnologica e

This dynamic produced complex experiments, whose challenge was often represented by a dialogue with the existing, as in the case of the famous floor added atop the Villino Alatri (1948-52) (K, L). It culminated with the Palazzina Mancioli II (1958-62) whose detailing, plans and sketches reveal Ridolfi's interest in a rich aesthetic that consistently focuses on the quality of life and dwelling. (I, J)

Among the overly cold anonymity, suspended between rationalism and the *Novecento*, of the new residential districts such as Corso Trieste or Via Flaminia, exceptions are represented by a few examples of enlightened and personal research. We once again find Angelo Di Castro, whose palazzina on the Lungotevere Flaminio (1935) is a work of architecture in which the language of rationalism is surpassed by an expressionist approach, thanks to the powerful horizontal rhythm and curvilinear development of the corner. An accentuated chiaroscuro introduces a more dramatic aspect with respect to previous works, anticipating the even more icastic designs of the post-war period. The new offices for the Ferrobeton company in Via Catania (1934) – not exactly a housing project – designed by its technical office, is instead a manifesto of their most advanced technological research and a distinct and sophisticated modernist

di un distinto e sofisticato linguaggio modernista di derivazione mitteleuropea. I temi legati alla scansione orizzontale e al chiaroscuro divengono simbolo identitario della palazzina Furmanik (1935-38) di Mario De Renzi, Pietro Sforza e Giorgio Calza Bini. La staticità apparente del fronte è vivacizzata da una serie di persiane scorrevoli. Un manufatto con un'estetica quasi *robotica*, legata al mito purista della macchina, che forse si lega idealmente alla ricerca del committente nel campo dei paracadute.

Una ricerca eclettica che sembra tendere verso il progetto urbano, come avviene nelle Case convenzionate di De Renzi in via XXI Aprile 21-29 (1931-37), dove echeggia – guardando i prospetti – il ricordo della Città Nuova di Antonio Sant'Elia (1913-14); e dove possiamo scorgere – osservando gli interni fluidi – anche segni organici. (M, N, O, P, Q)

Ulteriore variazione sul tema si ha in un'opera di Ugo Luccichenti: la palazzina a piazza delle Muse (1940). Grazie al processo di annullamento del muro, la facciata si smaterializza lasciando affiorare la sottile struttura che è delineata da un proporzionato quanto rigido dialogo di pilastri e superfici aggettanti. Una modernità racchiusa nell'immateriale evanescenza del vetro ma ancora incorniciata in un monumentalismo

language of Mitteleuropean origins. Themes linked to a horizontal rhythm and chiaroscuro symbolise the identity of the palazzina Furmanik (1935-38) by Mario De Renzi, Pietro Sforza and Giorgio Calza Bini. The apparently static nature of the main elevation is enlivened by a series of sliding shutters. It is a building with an almost *robotic* aesthetic, linked to the purist myth of the machine, perhaps an ideal link to the client's research in the field of parachute design.
An eclectic research that appears to tend toward urban design, as in the subsidised housing blocks by De Renzi in Via XXI Aprile 21-29 (1931-37), whose elevations echo memories of the Città Nuova by Antonio Sant'Elia (1913-14) and whose fluid interiors also show signs of an organic approach. (M, N, O, P, Q)

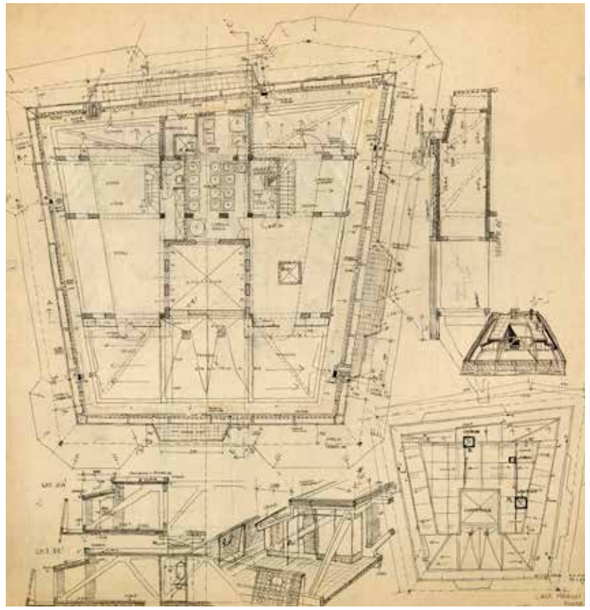
A further variation on the theme can be found in a project by Ugo Luccichenti: the palazzina in Piazza delle Muse (1940). Thanks to a process designed to cancel the wall, the façade is dematerialised to expose the thin structure delineated by a dialogue between columns and projections, as proportioned as it is rigid. It is a modernity enclosed in the immaterial evanescence of glass, though still framed in a symbolic monumentalism. Alongside it we find the only Roman project by Gio Ponti, the palazzina Salvatelli in Via Duse

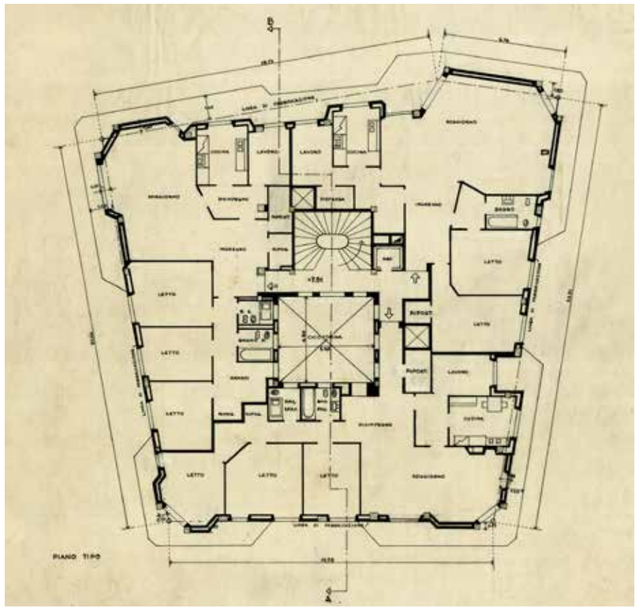
↑ - F
Mario Ridolfi (con Volfango Frankl)
Palazzina Colombo
Via di San Valentino, Roma, 1935-1938
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

Veduta prospettica da via di San Valentino, china su lucido, 58 x 42,5 cm

↑ ↗ - G / H
Mario Ridolfi (con Volfango Frankl)
Palazzina Colombo
Via di San Valentino, Roma, 1935-1938
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

Vista del fronte esterno tra via di San Valentino e via F. Scarpellini, riproduzione fotografica, 17 x 22,5 cm
Vista del fronte esterno tra via di San Valentino e via F. Scarpellini, riproduzione fotografica, 16,5 x 12 cm









simbolico. Accanto ad essa, l'unica opera romana di Gio Ponti, la palazzina Salvatelli a via Duse (1939), che si distingue per una compostezza di linee e di forme di matrice milanese, con retaggio novecentista, e per una soluzione tecnologica innovatrice data dall'uso del rivestimento bianco di mosaico in gres, che conferisce un ulteriore valore oggettivo alla superficie.

La rigida maglia strutturale ortogonale viene spesso scardinata da architetti più sensibili all'orografia del terreno. È il caso della palazzina di via Archimede di Luigi Piccinato (1939), conformata per essere adattata al sito in maniera ottimale. Ciò si riverbera conseguentemente nel disegno della pianta che anticipa taluni temi di matrice organicista del dopoguerra. I due blocchi che compongono l'edificio risultano leggermente ruotati tra loro con il vano scala che sembra fungere da cerniera. Il prospetto laterale risulta così appena curvilineo, mentre quello principale presenta una struttura reticolare che ospita i balconi, più larga della superficie del prospetto, apparendo così come uno schermo.

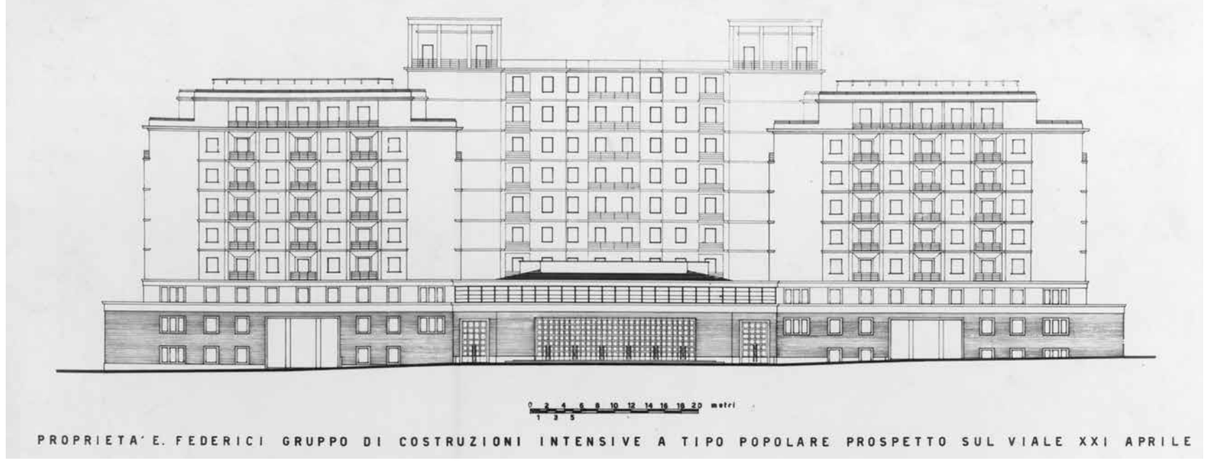
Il passaggio dal Ventennio al secondo dopoguerra avviene in maniera metaforica con un'opera di Cesare Pascoletti: la palazzina di via di Villa Grazioli, in cui l'ingegnere di origini friulane già nel 1939-40 progetta un'architettura dalle caratterizzazioni wrightiane e aaltiane, anticipando alcuni temi rispetto al "roboante recupero zeviano".[2]

Il massimo esempio di un decisivo superamento dei

(1939), which stands out for its Milanese-inspired composure and forms, with holdovers from the *Novecento*, and for an innovative technological solution tied to the use of white ceramic mosaic tiles, which gives the surface an even more objective value.

The rigid orthogonal structural grid is often unhinged by architects with a greater sensitivity toward topography. This is the case with the palazzina in Via Archimede by Luigi Piccinato (1939), modelled to ensure an optimum adaption to the site. This consequentially reverberates in the plan, which anticipates some of the organic themes of the post-war era. The two blocks composing the building are slightly rotated with respect to one another, and the stairwell appears to function as a hinge. The side elevation is slightly curvilinear, while the main elevation presents a reticular structure hosting balconies, wider than the surface of the elevation, which is opened up like a screen.

The passage from the *Ventennio* to the post-war era occurs metamorphically in a work by Cesare Pascoletti: the palazzina in Via di Villa Grazioli, where this engineer from the region of Friuli had previously designed a project (1939-40) with characteristics derived from Wright and Aalto, anticipating some themes with respect to the "bombastic recovery operated by Zevi".[2]
The maximum example of a decisive surpassing of rationalist dictates is both significant and explosive in two works by Luigi Moretti.



↑ ↗ - I / J
Mario Ridolfi (con Volfango Frankl)
Palazzina Mancioli (II)
Via Vulci 9, Roma, 1958-1962
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

Pianta piano coperture, sezioni schematiche, spaccato assonometrico, veduta prospettica, 1: 100; 1: 50, 19 gennaio 1959, china su lucido, 75 x 75,5 cm e pianta piano tipo, 1: 100, china su lucido, 48,5 x 33,5 cm

↗ ↗ - K / L
Mario Ridolfi (con Mario Fiorentino e Wolfgang Frankl)
Sopraelevazione del villino Alatri
Via G. Paisiello-via V. Bellini, Roma
Villino: 1923-28, Vittorio Ballio Morpurgo
Sopraelevazione: 1948-52, Mario Ridolfi, Mario Fiorentino, Wolfgang Frankl
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo,
Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

Veduta prospettica, china su lucido, 75 x 62 cm e vista da via G. Paisiello, riproduzione fotografica, 10,5 x 15 cm

↑ - M
Mario De Renzi
Case convenzionate in via XXI Aprile 21-29
Roma, 1931-1937
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo,
Fondo Mario De Renzi

Prospetto su viale XXI Aprile, riproduzione fotografica, 17,3 x 22,1 cm

Abitare il moderno
Evoluzione e metamorfosi della Palazzina romana

Modern living
The Evolution and Metamorphosis of the Roman *Palazzina*









↑ ↗ ↑ - N / O / P
Mario De Renzi
Case convenzionate in via XXI Aprile 21-29
Roma, 1931-1937
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Mario De Renzi

Vista della corte interna verso l'ingresso al complesso edilizio, riproduzione fotografica, 21 x 23 cm
Gli ingressi all'interno della corte, riproduzione fotografica, 19,5 x 28,5 cm
Prospetti posteriori dei fabbricati 17-18-19, riproduzione fotografica, 47,5 x 34,5 cm

↑ - Q
Mario De Renzi
Case convenzionate in via XXI Aprile 21-29
Roma, 1931-1937
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Mario De Renzi

Interno della sala del cinematografo (distrutta), riproduzione fotografica, 16,5 x 22,5 cm

dettami razionalisti è significativo e dirompente in due opere realizzate da Luigi Moretti. La qualità formale della palazzina della cooperativa Astrea in via Jenner (1947-49), nasce dalle caratteristiche negative del lotto, che l'architetto riesce a portare a suo vantaggio, realizzando di fatto uno dei suoi tanti *unicum*. Il problema dell'orientamento della facciata principale, rivolta a nord-ovest, è risolto con una serie di episodi plastici scaturiti da esigenze funzionali oggettive ma tramutate in poesia architettonica dall'estro compositivo dell'architetto romano. La facciata acquista una notevole tridimensionalità e un'insperata leggerezza. Due superfici murarie speculari si estroflettono per permettere di *catturare* più luce; al centro delle asole asimmetriche illuminano le logge conferendo ulteriore movimento all'impaginato. Il volume principale del manufatto galleggia al di sopra del basamento in scorza di travertino, anch'esso staccato dalla

The formal quality of the palazzina for the Astrea cooperative in Via Jenner (1947-49) is born from the negative characteristics of the lot, which Moretti managed to use to his advantage to create what is in reality one of his many *unicums*. The problem of the orientation of the main façade, facing north-west, is resolved by a series of plastic episodes triggered by objective functional requirements, transposed into architectural poetry by the compositional creativity of this Roman architect. The façade acquires a notable three-dimensionality and an unexpected levity. Two specular walls curve outward to *capture* more light; at the centre, asymmetrical cuts illuminate the loggias to introduce additional movement. The main volume of the building floats above a podium finished in a travertine skin, also separated from the base by glazed cuts. The particular form of the main volume appears to be modelled by *lines of force* that reach their maximum dynamism in the horizonal

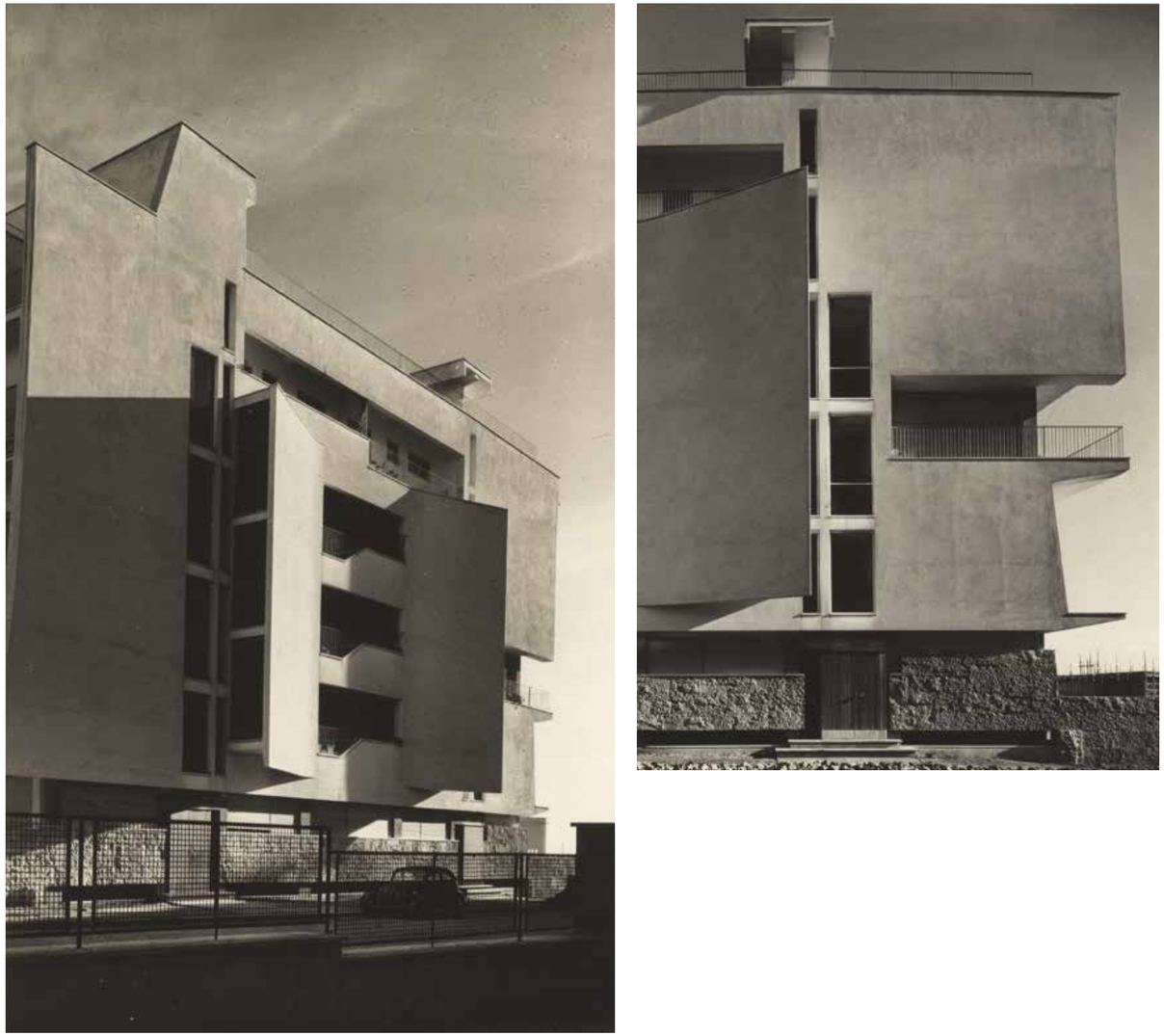
base attraverso delle asole vetrate. La particolare forma del corpo principale sembra essere modellata da *linee-forza* che trovano il loro massimo dinamismo nel taglio orizzontale sulla parte destra, dalle sembianze zoomorfe. L'opera bilancia notevolmente l'economicità dell'esecuzione attraverso valori che lo stesso Moretti descrive come "rapporti e misure di spazi, alternanza e posiure di ombre e di luci, del tutto diversi da quelli usuali e usurati della dilagante *edilizia*".[3] (R)

Ben più *ricca* è la pressoché coeva palazzina del Girasole in via Bruno Buozzi (1947-50). Il tema del basamento viene gradualmente approfondito e modellato secondo la principale matrice compositiva dell'opera: il taglio. Il processo di fenditura della chiostrina, ora direttamente dialogante con i flussi della strada, con la vita della città, si riflette inesorabilmente sul prospetto principale. La profonda cesura divide specularmente il fronte, in cui l'apparente simmetria è rotta dagli spezzoni diseguali del frontone e dai due diversi basamenti lapidei, organicamente modellati per conformarsi ottimamente alla leggera acclività viaria. Alla scorza di travertino dell'attacco a terra, quasi una rovina di piranesiana memoria su cui idealmente è issata la nuova fabbrica, arricchita inoltre da diverse rifiniture che formano dei sofisticati componimenti astratti, fa da contrasto la candida superficie musiva che scandisce orizzontalmente il fronte, alternandosi con ampie superfici vetrate. Una schermatura appesa al volume principale del manufatto, e più larga di esso. I prospetti laterali sono invece risolti dalla rotazione dei corpi delle stanze da letto che, espandendosi oltre filo esterno dell'edificio conferiscono una maggiore illuminazione agli interni e una notevole dinamica plastica all'esterno. Curiosa, infine, la presenza del calco di una gamba incastonata in una delle finestre del pianterreno. Forse un vero e proprio modulo regolatore di tutti i rapporti dell'intera architettura. Fondamentali ancora le parole di Moretti per relegare l'opera in una temperie romana decisamente post-razionalista: "l'architettura di questa casa – afferma infatti l'architetto romano – ripropone le infinite risorse del chiaroscuro abbandonate, anzi perdute, nel razionalismo".[4]

Il *leitmotiv* del basamento è spesso usato in maniera critica, come *escamotage* formale, anche da altri progettisti. Nella palazzina Arcobaleno di viale Pilsudski, progettata da Alberto Carpiceci nel 1948, l'attacco a terra, rivestito in quarzo in *opus incertum*, ripercorre precisamente l'andamento curvilineo viario e dà vita al corpo principale dell'edificio, segnato orizzontalmente dalla presenza di balconi continui molto aggettanti che lo avvolgono anche per metà nei prospetti laterali. La particolarità risiede quindi negli intradossi degli stessi, tinteggiati di diversi colori: dal rosso del primo piano al blu del quarto, pas-

cut in the right element, with its zoomorphological characteristics. The work notably balances the low cost of construction through values defined by Moretti himself as "ratios and measures of spaces, alternations and positioning of shadows and light, entirely diverse from the usual and tired examples of common *construction*".[3] (R)
An even *richer* example is offered by the largely coeval *palazzina del Girasole* (Sunflower building) in Via Bruno Buozzi (1947-50). The theme of the podium is gradually explored and modelled in relation to the principal compositional matrix of the design: the cut. The process of cutting across the chiostrina, now in direct dialogue with flows along the street, with the life of the city, is inexorably reflected in the main elevation. The deep cut divides the elevation in two, and the apparent symmetry is broken by the unequal fragments of the pediment and by two different stone bases, organically modelled to perfectly follow the slightly sloping street. The travertine skin at the base, almost a ruin of Piranesian memory, atop with the new building has been ideally erected, further enriched by diverse finishes that form sophisticated abstract compositions, contrasts with the candid mosaic surface that horizontally marks the elevation, alternating with large windows. A screen suspended from the main volume is wider than the building itself. The side elevations are instead resolved by rotating the volumes of the bedrooms that, expanding beyond the line of the façade, bring more light into the interiors and give the exterior a notable plastic dynamic. Finally, a curious note is introduced by the casting of a leg set into one of the ground floor windows. Perhaps a true and proper regulating module for all of the ratios of this entire work of architecture. The words of Moretti are once again fundamental for placing the work within a decidedly post-rationalist Roman climate: "the architecture of this building – Moretti stated – reproposes the infinite resources of chiaroscuro abandoned, or better yet lost, by rationalism".[4]

The *leitmotiv* of the podium was often employed in a critical manner, as a formal *escamotage*, also by other architects. For the palazzina Arcobaleno in Viale Pilsudski, designed by Alberto Carpiceci in 1948, the ground floor, finished in *opus incertum* quartz, precisely retraces the curvilinear line of the street and animates the main volume of the building, horizontally marked by the presence of continuous balconies with a pronounced projection that also wrap half of the side elevations. The particularity of this building resides in the undersides of these elements, painted in different colours: from red on the first floor to blue on the fourth, with red and yellow in between, up to the grid that crowns the attic level and establishes an ideal dialogue with the colour of the sky. Further accentuating the value of the podium are two trapezoidal strip windows with rounded corners. This project, undoubtedly indebted to German expressionist theories, represents with its triumph of colours the new era of



↑ ↗ - R
Luigi Moretti
Palazzina della Cooperativa Astrea
Roma, 1947-1951
© Archivio Moretti Magnifico - Courtesy Tommaso Magnifico

Fotografia della facciata principale; fotografia di dettaglio della facciata principale





↑ ↗ - S
Alberto Carpiceci
Palazzina "Arcobaleno" a viale Maresciallo Pilsudski
Roma, 1949
© Archivio privato Alberto Carpiceci
Courtesy Marco Carpiceci



↑ → - T
Alberto Carpiceci
Costruzioni sulla via Nemorense
Roma, 1960
© Archivio privato Alberto Carpiceci
Courtesy Marco Carpiceci



sando per il rosso e il giallo, fino al reticolo che incorona il piano attico che dialoga idealmente col colore del cielo. Ad accentuare maggiormente la valenza del basamento, sono presenti delle finestre a nastro di forma trapezoidale con angoli smussati. L'opera, certamente debitrice di teorie espressioniste tedesche, rappresenta con un trionfo di colori la nuova era della ricostruzione dopo gli anni grigi della guerra. (S)

Anche Ugo Luccichenti si serve della policromia per caratterizzare il complesso residenziale Belsito (1959-53), mentre nella palazzina di largo Spinelli (1954) adopera un basamento che comprende i primi due livelli, per poi innestarci un ben più grande volume fortemente aggettante, a sua volta scavato da una loggia che avvolge buona parte del terzo piano e che quindi si rapporta con la pensilina di copertura che sul prospetto principale appare come staccata. Il forte chiaroscuro di questi elementi dialoga per contrasto con le ricercate finestre a nastro, arricchite da variazioni in altezza e lunghezza, e dal sofisticato uso di parapetti rivestiti con doghe di legno. Un lavoro simile è compiuto da Domenico De Riso nella palazzina di viale Tiziano (1962): anche qui il corpo principale è staccato idealmente attraverso un arretramento volumetrico segnato da finestre a nastro, le quali, seppur diversamente, fendono orizzontalmente anche il terzo piano. Il resto dell'opera si sviluppa con una serie di temi compositivi, che vanno dalla ritmata varietà delle bucature, dai sottili seppur visibili arretramenti in corrispondenza dei marcapiani, alla *dinamicità* della pianta, caratterizzata da un quadrato con perimetro deformato e dalla presenza di due chiostrine su pianta circolare.

Il tema dell'apertura all'esterno della chiostrina viene invece parallelamente ripreso da una delle prime di una lunga, quanto rigogliosissima, serie di palazzine dello studio Monaco-Luccichenti, i quali diverranno tra gli assoluti protagonisti di questa tipologia. Nell'opera di via San Valentino (1948-50) emerge già un linguaggio di derivazione sicuramente razionale, ma sapientemente calato nella realtà della ricostruzione, non solo architettonica ma anche culturale. Il blocco chiuso diviene qui un più agile corpo a "C" con i due bracci speculari. Il vano scala occupa lo spazio centrale e serve due alloggi per piano. Il reticolo di retaggio razionalista, che segna il prospetto, è superato da una vivace alternanza di pieni e vuoti.

La rottura della scatola muraria è uno dei temi compositivi della nuova ortodossia zeviana. Nell'opera di via dei Monti Parioli (1947-48) realizzata in collaborazione con Piccinato, se ne ha una prima declinazione. Le tre ville sovrapposte infatti risentono del dogmatico rifiuto del piano tipo e dell'introduzione di uno spazio continuo ma articolato dall'uso di pannelli scorrevoli e divisori trasparenti. Il passaggio successivo si

reconstruction in the wake of the grey years of war. (S)

Likewise, Ugo Luccichenti adopted the use of colour to characterise the Belsito residential complex (1950-53), while for the palazzina in Largo Spinelli (1954) he opted for a podium that includes the first two floors, onto which he grafted a much larger and notably projecting volume, in turn carved out by a loggia that wraps most of the third floor and thus relates to the canopy on the roof that appears to be separated from the main elevation. The strong chiaroscuro of these elements dialogues by contrast with the sophisticated strip windows, enriched by variations in height and length, and by the sophisticated use of parapets clad in strips of wood. A similar project was completed by Domenico De Riso in his palazzina in Viale Tiziano (1962): the main volume is ideally separated by a volumetric setback marked by strip windows that, albeit differently, also cut horizontally across the third floor. He remainder of the project develops as a series of compositional themes, ranging from the rhythmatic variety of openings, subtle yet visible setbacks in correspondence with the floor markers, the *dynamicity* of the plan, characterised by a square with a deformed perimeter and the presence of two circular plan chiostrine.

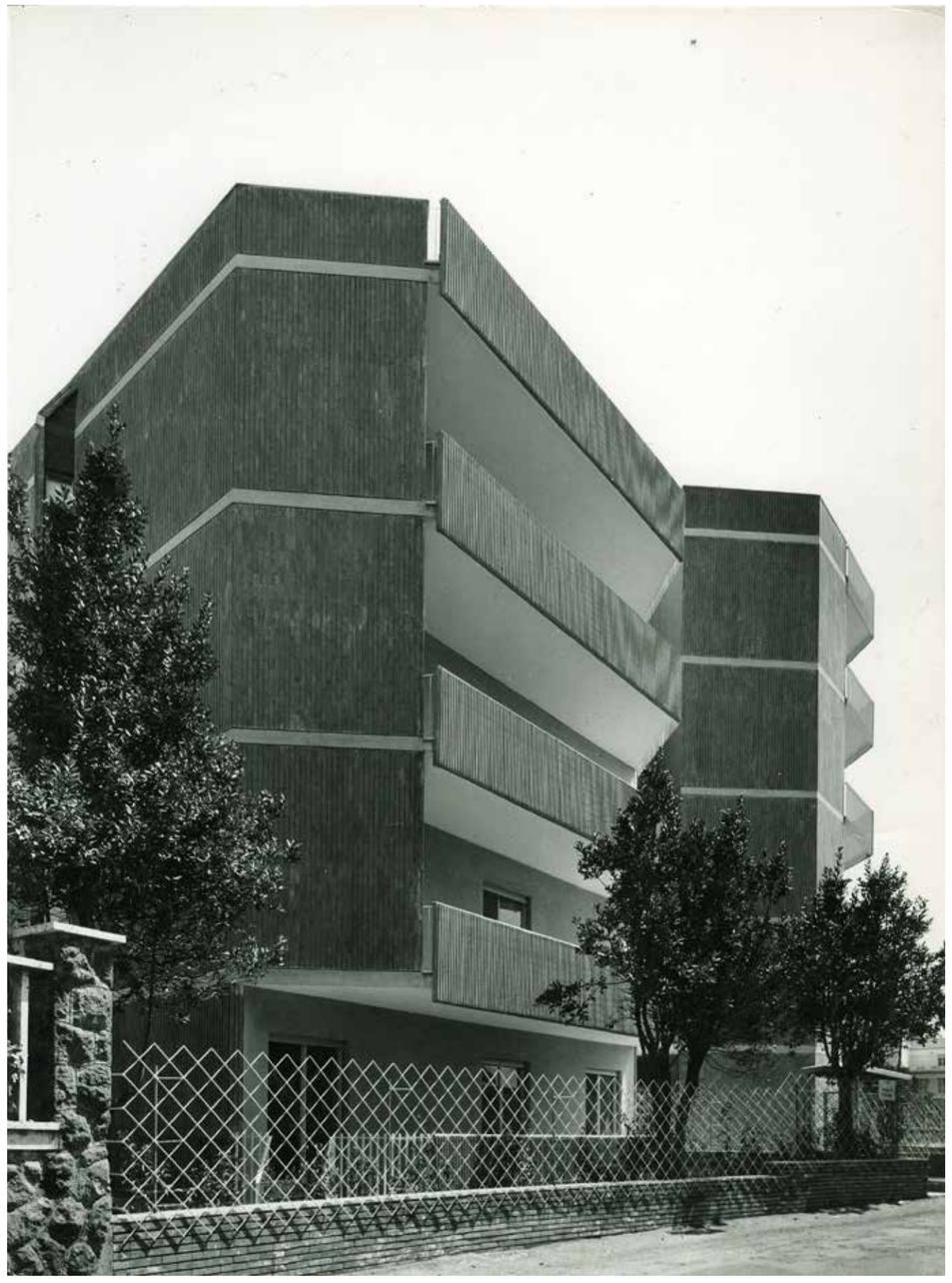
The theme of opening up the *chiostrina* to the exterior was instead reutilised in parallel in one of the first of a lengthy, and luxuriant, series of palazzine by the office of Monaco-Luccichenti, two of the absolute protagonists of this typology. The building in Via San Valentino (1948-50) already reveals a language with a certain rationalist derivation, though intelligently inserted within the reality of a reconstruction that was not only architectural but also cultural. Here, the closed block becomes a more agile "C" shaped volume, with two specular arms. The stairwell occupies the central space and serves two flats per floor. The grid, a throwback to rationalism, marking the elevations is overcome by a lively alternation of solids and voids.

Rupturing the external walls of a building was one of the compositional themes of the new Zevian orthodoxy. The building in Via dei Monti Parioli (1947-48), designed in collaboration with Piccinato, offers an early definition. In fact, these three overlapping villas reveal the dogmatic refusal of the typical floor plan and the introduction of a continuous space articulated by the use of sliding panels and transparent screens. The successive passage was presented almost as conceptual opposition to the classical idea, now surpassed, of the palazzina. In the building in Via Pisanelli, by Zevi and Silvio Radiconcini (1950-52), the void of the chiostrina is substituted by the solid elements of the stairwell, rotated 45° with respect to the axes of the plan. This rotation creates a sophisticated dialogue between wall surfaces structured by two different grids. Everything develops from an emptying of the central portions and a notable invigoration



↑ - U
Jiulio Lafuente con Gaetano Rebecchini
Villino in via di Villa Betania
Roma, 1963
© Archivio privato Studio Lafuente
Courtesy Clara Lafuente

Fronte principale



→ - V
Jiulio Lafuente con Gaetano Rebecchini
Villino Gargan
Roma, 1958
© Archivio privato Studio Lafuente
Courtesy Clara Lafuente

Fronte principale

pone invece quasi come opposto concettuale all'idea classica, e ormai superata, di palazzina. Nella realizzazione di via Pisanelli, di Zevi e Silvio Radiconcini (1950-52), il vuoto della chiostrina viene sostituito dal pieno del vano scala, ruotato di 45 gradi rispetto agli assi del sedime dell'edificio. Tale rotazione dà vita ad un sofisticato dialogo tra superfici murarie impostate su due diverse maglie. Il tutto si sviluppa con uno svuotamento delle porzioni centrali e un sensibile rinvigorimento delle diagonali e degli angoli, sfociando inesorabilmente in un'inedita quanto iconica pianta ad "X". Anche i balconi partecipano al *gioco*, conferendo all'edificio un'inconsueta conformazione che ricorda l'estetica organica.

Giuseppe Perugini, nella palazzina per la cooperativa *Dirigenti API* in via Asmara (1953), compie un'ulteriore variazione sul tema. Lo svuotamento centrale viene ripreso e riproposto nella sola facciata principale. A questo fa da contrappunto il vano scala, incastrato posteriormente tra i due volumi principali dell'edificio e fungente quasi da cerniera. Questo avvia un processo di rotazione dei due corpi che si evolve in una deflagrazione di angoli non retti che tentano di raccordare il tutto, giungendo ad un risultato di sottile equilibrio organico, esaltato ulteriormente dal raccordo aereo del quinto piano e dal più neutro basamento che stacca la mole principale dal terreno, rendendola ancor più suggestiva.

Una soluzione ad essa affine si può leggere nella palazzina Gargan di Julio Lafuente (1959): una pianta delineata da un disegno poligonale in cui i due alloggi per piano sono impostati su due maglie ruotate tra loro di 45° (V, Y). La sintesi figurativa dell'opera è ottenuta mediate il raccordo delle superfici murarie in cotto con i parapetti dei balconi realizzati in calcestruzzo a striature verticali, che danno pulizia e vibrazione ai prospetti. Concettualmente opposto il motivo generatore della palazzina in via di Villa Betania (1963), in cui riemerge la soluzione del cortile chiuso, trattato stilisticamente come un fronte, in cui si riversano tutte le tensioni delle linee compositive dell'opera. Un prisma irregolare ma simmetrico, impostato su di un esagono ma poi modellato con una serie di movenze che vanno dalla sottolineatura degli spigoli all'emergere dei balconi, ed infine alle verticalità della canna fumaria e dei discendenti. (U, X, Z)

Rimane invece unica e isolata l'idea di Luigi Pellegrin nella palazzina di viale Bodio (1961): una composizione energica da cui affiora lo sprezzo del concetto di facciata principale. L'opera è infatti maggiormente leggibile seguendo delle progressive viste di scorcio non gerarchizzate. Ciò è conferito da una pianta aperta con un'impostazione vagamente semiesagonale in atto di slabbrarsi, come per effetto di un'esplosione disarticolata. Chiaro il riferimento alle teorie organiciste europee – in particolare all'opera di Hans Scharoun – sintetizzate con la propria ricerca personale che trova in quest'opera uno dei suoi punti di massimo.

Risultati più composti ma senza dubbio di forte impatto plastico possono essere rintracciati in molteplici altre architetture degli anni Sessanta. Il decennio manifesta apertamente la crisi e le criticità di una serie di linguaggi ormai stantii e usati, se non abusati, quasi in termini manieristici. Non è il caso di Ridolfi che già nella palazzina di via dei Vulci (1959-60) – tra le ultime opere capitoline del Maestro – tenta di esprimere una poetica nuova, ma sempre interconnessa con lo spirito di Roma. La forma trapezoidale del lotto si riverbera in quella dell'edificio, un volume chiuso che subisce però una ricercata articolazione dei contorni, specialmente negli angoli in cui lo spazio interno sembra dilatarsi verso l'esterno con sviluppi differenti. La presenza dei balconi angolari sottolinea maggiormente questa ricercata soluzione adottata per conferire all'edificio una dilatazione apparente.

Il legame con la cultura barocca sembra emergere, benché non direttamente, anche nella palazzina di via Arbia dello studio AYDE (1960-61). Il vuoto centrale di forma ellittica vuole rompere una pianta apparentemente regolare, che però è

of the diagonals and corners, inexorably flowing into an "X" shaped plan as unique as it is iconic. Even the balconies participate in this *game*, giving the building an unusual conformation that recalls the aesthetic of the organic movement.

Giuseppe Perugini, in the palazzina designed for the *Dirigenti API* cooperative in Via Asmara (1953), presents a further variation on the theme. The carving out of the centre is represented and reproposed solely on the main elevation. This is juxtaposed by the stairwell, setback between the two main volumes of the building and functioning almost as a hinge. All of this initiates a process of rotation between the two volumes that evolves in a deflagration of non-90° corners that attempt to link everything together, arriving at a result with a subtle organic equilibrium, further exalted by the aerial connection at the fifth level and the more neutral base lifted above the principal mass of the ground, to make it even more suggestive.

A similar solution can be read in the palazzina Gargan by Julio Lafuente (1959): a plan delineated by a polygonal design with two flats per floor structured by two grids rotated 45° with respect to one another (V, Y). The figurative synthesis of the work is obtained in the connection between the walls finished in terracotta and the balcony parapets in vertically raked concrete, which bring a cleanliness and vibration to the elevations. A conceptual opposition can be found in the generating motif of the palazzina in Via di Villa Betania (1963). Here, the solution of the closed court re-emerges, stylistically treated as an elevation that absorbs all of the tensions of the compositional lines of the building. An irregular though symmetrical prism, structured by a hexagon and later modelled by a series of movements that range from an emphasis on the corners to the emergence of the balconies, and finally the verticality of the chimney and down pipes.(U, X, Z)

Instead, a unique and isolated idea is presented by Luigi Pellegrin in his palazzina in Viale Bodio (1961): an energetic composition that reveals a disdain for the concept of the main elevation. The work is in fact most legible by following a progression of angled and non-hierarchical glimpses. This is made possible by an open plan with a vaguely semi-hexagonal structure, in the process of fragmenting, as if by effect of a disarticulated explosion. There is a clear reference to European theories of organic architecture – in particular the work of Hans Scharoun – synthesised with Pellegrin's personal research that reaches one of its highest points in this work.

More composed results, though doubtless with a strong plastic impact, can also be found in many other works of architecture from the 1960s. This decade openly manifested the crises and criticalities of a series of languages now tired and over used, when not abused, almost in mannerist terms. This is not the case with Ridolfi who, already in the palazzina in Via dei Vulci (1959-60) – among the Master's last works in Rome – attempts to express a new poetic, though always interconnected with the spirit of Rome. The trapezoidal form of the lot reverberates in that of building, a closed volume that however is subject to a studied articulation of borders, above all the corners in which internal space appears to dilate outward in different directions. The presence of corner balconies further emphasises this studied solution adopted to give the building an apparent dilation.

The ties with baroque culture appear to emerge, albeit not directly, also in the palazzina in Via Arbia by studio AYDE (1960-61). The elliptical central void breaks an apparently regular plan that, however, is comprised of a series of interlocking connections between different flats, gradually emerging as projecting volumes on the exterior. The arrival at a new expression, intentionally pursued by the architects under the direction of Carlo Aymonino, make this palazzina one of the decade's best results.

Even Moretti evolved his compositional poetic, further exploring it and transcribing his constant and original studies of the architec-

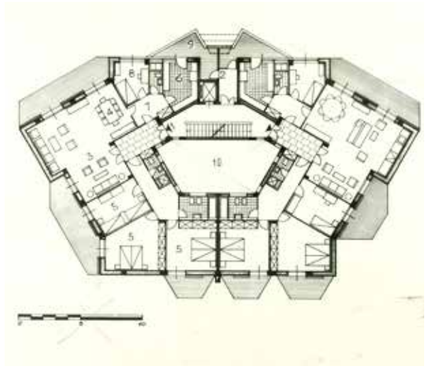




↑ ↗ - X
Jiulio Lafuente con Gaetano Rebecchini
Villino in via di Villa Betania
Roma, 1963
© Archivio privato Studio Lafuente
Courtesy Clara Lafuente

Dettaglio del balcone con la sedia Tripolina e cortile interno





composta da una serie di incastri di più unità ambientali, gradualmente emergenti come volumi fuoriuscenti all'esterno. L'arrivo ad una nuova espressività, volutamente inseguita dai progettisti diretti da Carlo Aymonino, fa della palazzina uno dei migliori risultati del decennio.

Anche Moretti evolve la propria poetica compositiva, approfondendo e trascrivendo i suoi costanti e originali studi sull'architettura di Michelangelo e dei barocchi. Nella palazzina San Maurizio in via Romei (1962-65), da un volume pressoché regolare, esplode un trionfo di forme curvilinee dalla innata forza plastica. I parapetti dei balconi si configurano come una modanatura continua che varia a seconda del piano. L'opera rivela apertamente la volontà del progettista "di dare forma a un sentimento di violenta espansione".[5]

Il rapporto concavo convesso e il conseguente tema della linea curva riemergono anche nelle due palazzine di Alberto Carpiceci a via Nemorense (1962-64), pressoché coeve all'opera di Moretti, ma caratterizzate da maggiore simmetria e compostezza (T); ben calate nel clima romano di quegli anni che vide materializzarsi un evento fondamentale: la mostra di Michelangelo presso il Palazzo delle Esposizioni (1964), curata da Bruno Zevi e Paolo Portoghesi, in cui l'approfondimento sui progetti delle "Fortificazioni Fiorentine" avrebbe dato una nuova linfa vitale alla composizione architettonica romana. Lo stesso Portoghesi disegnerà la Casa Papanice (1969-70), formutando proprio le sinuosità delle fortificazioni di quella mostra. Tuttavia, proprio a partire dagli anni Sessanta si constaterà una sempre più marcata divergenza tra ricerca e costruzione, tra progetto e realizzazione. Una modernità che assumerà toni decisamente più utopistici facendosi largo con i temi della grande dimensione e del *town design*; una forse errata e accecante idea di progresso, che ha fatto perdere il contatto non solo con l'immagine di *urbs* ma anche con quella di *locus*. Lo spazio urbano più intimo e a misura d'uomo, purché composto dalle criticità di una serie pressoché illimitata di palazzine, andrà gradualmente a essere sostituito e affiancato da una larga scala che, salvo talune eccezioni illuminate – come il Villaggio Olimpico o il quartiere di Decima – andrà inesorabilmente a gravare sul sottile equilibrio che Roma tentava di mantenere, pur non rinunciando all'inserimento costante di edifici per abitazione dal carattere intensivo, ma sempre rapportati con la scala urbana, ovvero umana, a cui il vero significato di *abitare* si lega. Un'accezione che rifiuta il concetto di *casa-dormitorio*, contenendo *in nuce* un principio di poetica appartenenza ad un luogo.

ture of Michelangelo and the baroque architects. In the palazzina San Maurizio in Via Romei (1962-65), a triumph of curvilinear forms with an innate plastic strength explodes from a rather regular volume. The parapets of the balconies are configured as a continuous cornice that varies from floor to floor. This work apparently reveals the architect's desire "to give form to a sentiment of violent expansion".[5]

The relationship between concave and convex and the consequent theme of the curving line re-emerges also in two palazzine by Alberto Carpiceci in Via Nemorense (1962-64), more or less coeval with Moretti's work, though characterised by a greater symmetry and composure (T); will inserted in the Roman climate of this period witness to the materialisation of a fundamental event: the exhibition dedicated to Michelangelo at the Palazzo delle Esposizioni (1964), curated by Bruno Zevi and Paolo Portoghesi, in which the exploration of projects for the "Florentine Fortifications" offered vital lymph to architectural design in Rome. Portoghesi himself would later design the Casa Papanice (1969-70), perhaps borrowing precisely the sinuosity of the fortifications presented in this exhibition.

All the same, from the 1960s there was an increasingly more marked divergence between research and construction, between design and construction. Modernity would assume decidedly more utopian overtones and expand into themes of the large scale and *town design*; perhaps an incorrect and blinding idea of progress, that led to a loss in contact not only with the image of both the *urbs* and the *locus*. The most intimate and human-scale urban space, albeit comprised of the criticalities of an almost unlimited series of palazzine, would gradually be substituted and accompanied by a large scale that, with a few enlightened exceptions – for example the Olympic Village or the Decima neighbourhood – would inexorably weight on the delicate equilibrium that Rome attempted to maintain, without renouncing the constant insertion of high-density residential buildings, though always related to the urban scale, in other words human, with which the true meaning of *dwelling* is linked. An exception that refuses the concept of the *apartment-dormitory*, containing *in nuce* a principle of poetic belonging to place.

1- Antonio Monestiroli, *La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*, Marinotti Edizioni, Milano 2010, p. 12.
2- Giorgio Muratore, *Dalla Balilla alla Coca-Cola*, *in Metamorfosi - Quaderni di architettura, La palazzina romana negli anni '50*, n. 15, 1990, pp. 16-22.
3- Luigi Moretti, *La casa dell'Astrea*, *in Spazio*, a. IV, n. 7, 1952-1953, pp. 45-46.
4- Luigi Moretti, *Casa "Il Girasole"*, Roma, 1948-50 (dattiloscritto conservato presso l'Archivio Centrale di Stato, Fondo Luigi Moretti).
5- Piero Ostilio Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Laterza. Roma-Bari 2012, p. 257.

1- Antonio Monestiroli, *La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*, Marinotti Edizioni, Milan, 2010, p. 12.
2- Giorgio Muratore, "Dalla Balilla alla Coca-Cola", in *Metamorfosi - Quaderni di architettura, La palazzina romana negli anni '50*, n. 15, 1990, pp. 16-22.
3- Luigi Moretti, *La casa dell'Astrea*, in *Spazio*, a. IV, n. 7, 1952-1953, pp. 45-46.
4- Luigi Moretti, *Casa "Il Girasole"*, Rome, 1948-50 (typescript conserved by the Central State Archives, Fondo Luigi Moretti).
5- Piero Ostilio Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Laterza, Rome-Bari, 2012, p. 257.

↑ - Y
Jiulio Lafuente con Gaetano Rebecchini
Villino Gargan
Roma, 1958
© Archivio privato Studio Lafuente
Courtesy Clara Lafuente

Prospettiva del fronte principale

↑ - Z
Jiulio Lafuente con Gaetano Rebecchini
Villino in via di Villa Betania
Roma, 1963
© Archivio privato Studio Lafuente
Courtesy Clara Lafuente

Pianta

Redazione AR MAGAZINE
In collaborazione con:
Accademia Nazionale di San Luca
(Fondi Architetti del XX secolo)
Archivio Alberto Carpiceci
Archivio Julio Lafuente
Archivio Luigi Moretti – Tommaso Magnifico

AR MAGAZINE Editorial Board
In collaboration with:
Accademia Nazionale di San Luca
(Fondi Architetti del XX secolo)
Archivio Alberto Carpiceci
Archivio Julio Lafuente
Archivio Luigi Moretti – Tommaso Magnifico

Redazione AR MAGAZINE / Accademia Nazionale di San Luca

DALLA FINE DEL ’400 AI FONDI DEGLI ARCHITETTI DEL XX SECOLO

Un’Accademia internazionale a Roma



←
Mario Ridolfi
Progetto per una palazzina con 24 appartamenti
1931
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

Veduta prospettica,
riproduzione fotografica,
20 x 17 cm

I *Fondi degli Architetti del XX secolo* dell’Accademia Nazionale di San Luca rappresentano un patrimonio culturale fondamentale per lo studio dell’architettura del ’900. I Fondi comprendono materiali d’archivio di importanti maestri italiani come Bruno Maria Apollonj Ghetti, Pietro Aschieri, Carlo Aymonino (in comodato allo Iuav da ottobre 2020), Giuseppe Capponi, Carlo Chiarini, Mario De Renzi, Wolfgang Frankl, Federico Gorio, Ugo Luccichenti, Franco Marescotti, Mario Ridolfi, Maurizio Sacripanti.

AR MAGAZINE ha selezionato, per questo numero 123 / 124 della rivista, alcuni materiali dei *Fondi degli Architetti del XX secolo* che costituiscono un eccezionale vocabolario di immagini, necessario per studiare l’evoluzione della Capitale dal 1871 ad oggi. Grazie al contributo dell’Accademia Nazionale di San Luca siamo riusciti a collocare alcune preziose tessere mancanti di questo puzzle, che ci hanno permesso di approfondire le tematiche sull’abitare a Roma capitale. Una lunga e gloriosa storia romana – quella dell’Accademia – che dalla fine del ’400 giunge al contemporaneo. Un percorso costante volto alla ricerca, all’insegnamento e alla diffusione dell’arte e dell’architettura a Roma, in Italia e nel mondo.

Storia dell’Accademia Nazionale di San Luca

L’attuale Accademia Nazionale di San Luca ha origine, attraverso una serie di passaggi avvenuti fra la seconda metà del Cinquecento e la prima del Seicento, dall’antica Università delle Arti della Pittura di Roma. Al 1478 risalgono i primi Statuti conosciuti dell’*Universitas picturae [ac] miniaturae*, tuttora custoditi presso l’archivio accademico, nel cui frontespizio miniato è raffigurato San Luca nell’atto di ricevere le nuove regole dell’Arte da parte di quattro membri dell’Università. Al santo evangelista, protettore dei Pittori, fu dedicata la pala d’altare della piccola chiesa di San Luca sull’Esquilino, prima sede dell’Università, tradizionalmente attribuita a Raffaello, e successivamente trasportata nella chiesa dei Santi Luca e Martina al Foro Romano, quindi in Palazzo Carpegna, dove si conserva tuttora.

Il passaggio da Universitas in *Accademia delle Arti della Pittura, della Scultura e del Disegno*, per iniziativa del pittore Girolamo Muziano, venne ufficialmente sancito da un Breve emanato da Gregorio XIII nel 1577. Tuttavia, l’effettiva trasformazione nella nuova istituzione fu graduale, passando anche attraverso il trasferimento dalla demolita chiesa di San Luca (1585) a quella di Santa Martina al Foro Romano, concessa nel 1588 da Sisto V all’Università dei Pittori. Pochi anni dopo, nel 1593, si ebbe la simbolica *fondazione* dell’Accademia, ad opera di Federico Zuccari, primo *Principe* dell’Accademia, e solo nel 1607 l’approvazione dei primi Statuti conosciuti dell’*Accademia de i Pittori e Scultori di Roma*. Durante il principato di Pietro da Cortona, dopo il 1634, gli architetti entrarono a far parte dell’Accademia con pari autorità di pittori e scultori. Gli Statuti furono sottoposti a ripetuti aggiornamenti nei secoli fino alla recentissima riforma, avvenuta nel 2005. Nel corso del Settecento il prestigio

FROM THE END OF THE 15TH CENTURY TO THE ARCHIVES OF 20TH CENTURY ARCHITECTS

An international academy in Rome

The Accademia Nazionale di San Luca’s *Archives of 20th-Century Architects* constitute a fundamental cultural heritage for the study of 20th-century architecture. The Archives include documentation from important Italian masters such as Bruno Maria Apollonj Ghetti, Pietro Aschieri, Carlo Aymonino (loaned to the IUAV from October 2020), Giuseppe Capponi, Carlo Chiarini, Mario De Renzi, Wolfgang Frankl, Federico Gorio, Ugo Luccichenti, Franco Marescotti, Mario Ridolfi, Maurizio Sacripanti.

For this issue no. 123/124 of the magazine, AR MAGAZINE has selected a number of items from the *Archives of 20th-Century Architects*, which offer an exceptional vocabulary of images, necessary to study the evolution of the Capital from 1871 to today.

Thanks to the Accademia Nazionale di San Luca’s contribution, we were able to place some precious missing pieces of this puzzle, which allowed us to delve deeper into the theme of housing solutions in Rome.

The Academy’s history is a long and glorious Roman story that spans form the 15th century to today. An ongoing itinerary aimed at research, teaching and dissemination of art and architecture across Rome, Italy and the world.

History of the Accademia Nazionale di San Luca

Today’s Accademia Nazionale di San Luca has its origins, through a series of steps that took place between the second half of the 16th century and the first half of the 17th century, in the ancient University of the Arts of Painting in Rome. The first known Statutes of the *Universitas picturae [ac]miniaturee* date back to 1478, and are still kept in the Academy’s archive. On the illuminated frontispiece, Saint Luke is depicted in the act of receiving the new rules of Art from four members of the University. The altarpiece of the small Church of San Luca on the Esquiline Hill, the first seat of the University, traditionally attributed to Raphael, was dedicated to the Evangelist, protector of painters, and later transported to the church of Santi Luca e Martina in the Roman Forum, and finally to the Palazzo Carpegna, where it is still preserved today.

The transition from Universitas to *Academy of the Arts of Painting, Sculpture and Drawing*, on initiative by painter Girolamo Muziano, was officially sanctioned by a Brief issued by Pope Gregory XIII in 1577. However, the actual transformation into the new institution was gradual, and passed through the transfer from the demolished church of San Luca (1585) to that of Santa Martina at the Roman Forum, granted in 1588 by Pope Sixtus V to the University of Painters.

A few years later, in 1593, the symbolic *foundation* of the Academy by Federico Zuccari, first *Prince* of the Academy, took place, and only in 1607 the first known Statutes of the *Academy of Painters*

dell'Accademia raggiunse il suo apice, ottenendo il riconoscimento internazionale, testimoniato anche dalla richiesta di aggregazione di altre accademie italiane e straniere. Grazie anche al ruolo fondamentale svolto dall'attività didattica per l'insegnamento del Disegno e all'istituzione dei Concorsi, l'Accademia rimase a lungo un riferimento internazionale per le Belle Arti. Solo dopo la soppressione delle Scuole, avvenuta nel 1873, l'Accademia avrebbe cominciato a perdere gradualmente la centralità che aveva mantenuto per tre secoli.

Un aspetto rilevante dell'attività dell'Accademia a vantaggio delle arti furono i concorsi, banditi periodicamente fin dai primi momenti di vita dell'istituzione. Nel 1595 Federico Zuccari avviò la pratica di assegnare premi ai giovani più promettenti, consuetudine in realtà attuata con regolarità solo a partire dalla seconda metà del Seicento. Occasioni speciali di sperimentazione, i concorsi di pittura, scultura e architettura restituiscono una visione straordinaria di apertura dell'istituzione: ricordiamo il più importante per le tre arti attuato dal 1702 al 1869, il *Concorso Clementino*, dal nome del pontefice Clemente XI che lo istituì; quindi il *Concorso Balestra*, iniziato nel 1768 con il lascito testamentario del pittore Carlo Pio Balestra; e poi i concorsi ottocenteschi, tra cui quello voluto da Antonio Canova, il premio di pittura istituito da Domenico Pellegrini, il concorso di scultura avviato da Filippo Albacini nel 1857, a cui fecero seguito il *Concorso Poletti* di architettura dal 1869, il *Concorso Lana* per le tre arti dal 1872 e il premio *Montiroli* per l'architettura dal 1887, solo per citarne alcuni. Gli esiti di quelle prove costituiscono ancora oggi per l'Accademia, e per l'intero mondo culturale, un patrimonio di rara caratterizzazione, espressione non soltanto delle singole personalità che vi parteciparono ma di una esperienza didattica e sperimentale a lungo termine che ha dato alla istituzione una gloria originale e un ruolo di indubbio significato storico.

Le ultime decadi dell'Ottocento sono per l'Accademia fortemente segnate dalla ricerca di una identità perduta. Abbandonata forzatamente la pratica dell'insegnamento, all'istituzione inizialmente era stato affidato solo il compito di esprimere pareri e giudizi su questioni artistiche, per lo più relative al disegno della nuova capitale del Regno d'Italia: in venti anni, dal 1874 al 1893, saranno però soltanto 55 i pareri espressi, a riprova di una attività assai limitata e comunque poco consona alla storia dell'Accademia, che nel 1872 da "Pontificia" era divenuta "Reale". Proprio negli anni a cavaliere tra i due secoli appare però chiara la volontà di definire meglio il nuovo profilo dell'istituzione, non più "stabilita per insegnare", come recitava lo Statuto del 1817, ma impegnata in una "più attiva partecipazione, nelle forme più convenienti all'età nostra, alla vita dell'arte", come si legge nell'introduzione dell'*Annuario* del 1909-1911. Sarà però un cammino lungo quello della definizione dell'Accademia postunitaria, reso ancor più difficile negli anni Trenta del Novecento in seguito alla demolizione della storica sede di via Bonella al Foro Romano e quindi al trasferimento a Palazzo Carpegna, ufficialmente avvenuto il 24 aprile 1934. Ancora più complessi gli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, caratterizzati da una forte svalutazione monetaria che comportò l'insufficienza delle dotazioni storiche e, conseguentemente, un sensibile rallentamento delle attività accademiche. Segni evidenti di ripresa si hanno dal 1948, quando vengono approvati i nuovi Statuti in cui scompare ogni riferimento, ancorché formale, all'insegnamento. Nel 1948 l'Accademia riceve anche il titolo di "Nazionale".

Negli anni successivi la volontà che anima gli accademici di rientrare a pieno titolo nel dibattito culturale e artistico italiano e internazionale traspare anche solo scorrendo i nomi dei nuovi accademici artisti, architetti studiosi italiani e stranieri chiamati a far parte dell'Accademia. In questi anni riprende l'attività di promozione delle arti, anche tramite il conferimento di premi e borse di studio a giovani artisti e giovani studiosi. Tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta del Novecento due sono le attività che prevalgono: una si attesta su agili esposizioni, l'altra vede il coinvolgimento attivo dell'Accademia e degli accademici nelle celebrazioni dei centenari – Michelangelo (1964), Borromini (1967), Leon Battista Alberti (1972) –, con grandi mostre, convegni, pubblicazioni, progetti scientifici a cui partecipano i più importanti studiosi del tempo.

Alla metà degli anni Settanta, parallelamente a quanto avveniva in Canada, in Inghilterra e in Francia, l'Accademia risponde ad una sorte di comune sentire e avvia l'istituzione dell'allora denominato "Archivio dei disegni di architettura contemporanea", oggi chiamato "Fondo degli architetti del XX secolo". Nel 1978, per iniziativa di Enrico Valeriani, che già aveva atteso, con Paolo Marconi e Angela Cipriani, alla sistemazione critica dei disegni di architettura afferenti all'Archivio Storico (gli esiti di quei concorsi banditi dal XVI al XIX secolo), confluirà in Accademia il primo nucleo di disegni provenienti dallo studio di Mario Ridolfi, in quel momento Presidente dell'Accademia. Quel primo nucleo si sarebbe poi ampliato negli anni seguenti con altri consistenti arrivi, sino a diventare, anche per quantità degli elementi che lo compongono, uno dei più importanti archivi di architetti conservati in Accademia.

L'archivio progetti dell'Accademia si è poi sostanziato con l'arrivo, per donazione diretta dei progettisti o per volontà degli eredi oppure degli attuali possessori, dei fondi di Bruno Maria Apollonj Ghetti, Pietro Aschieri, Carlo Aymonino (fondo affidato dall'ottobre 2020 in comodato d'uso allo Iuav), Giuseppe Capponi, Carlo Chiarini, Mario De Renzi, Wolfgang Frankl, Eugenio Gentili Tedeschi, Federico Gorio, Ugo Luccichenti, Franco Marescotti, Maurizio Sacripanti. I fondi, qui elencati in ordine alfabetico, sono stati oggetto di catalogazione. Per la maggior parte è stata eseguita la riproduzione digitale dei disegni. Per alcuni è già stato realizzato uno sito internet dedicato.

and Sculptors of Rome were approved. During Pietro da Cortona's tenure, after 1634, architects entered the Academy with equal authority as painters and sculptors. The Statutes were subjected to repeated updates over the centuries until the most recent reform, which took place in 2005. During the 18th century the Academy reached the peak of its prestige and obtained international recognition, as is testified by the requests of association by other Italian and foreign academies. Thanks also to the major role played by its teaching activity in Drawing and by the institution of Competitions, the Academy remained for a long time an international reference for the Fine Arts. Only after the suppression of Schools, which took place in 1873, did the Academy gradually begin to lose the centrality it had maintained for three centuries.

An important aspect of the Academy's activities for the benefit of the arts were the competitions, called periodically from the very beginning of the institution's life. In 1595 Federico Zuccari started the practice of awarding prizes to the most promising young people, a custom actually implemented regularly only from the second half of the 17th century. The painting, sculpture and architecture competitions, which were estraordinary occasions for experimentation, reveal the extraordinary vision of the institution's openness: we must mention the most important for all three arts carried out from 1702 to 1869, the *Concorso Clementino*, named after Pope Clement XI who established it ; then the *Concorso Balestra*, which began in 1768 with the bequest by painter Carlo Pio Balestra; and later, the 19th-century competitions, including the one promoted by Antonio Canova, the painting prize established by Domenico Pellegrini, the sculpture competition started by Filippo Albacini in 1857, which was followed by the *Concorso Poletti di architettura* from 1869, the *Concorso Lana* for the three arts established in 1872 and the Montiroli prize for architecture in 1887, just to name a few. The results of those competitions are still today, for the Academy and for the entire cultural world, a legacy with very specific characters, expression not only of the individual personalities who participated in them but also of the long-term experience in teaching and experimenting that gave the institution an original glory and a role of undoubted historical significance.

The last decades of the 19th century were, for the Academy, strongly marked by the search for a lost identity. Forced to abandon the practice of teaching, the institution was initially entrusted only with the task of expressing opinions and judgments on artistic issues, mostly relating to the design of the new capital of the Kingdom of Italy: in twenty years, from 1874 to 1893, however, only 55 opinions were expressed, proof of a very limited activity and in any case not in keeping with the Academy's history, which had in 1872 passed from being "Pontifical" to "Royal". In the years that marked the passage to the new century however, the desire to better define a new profile for the institution appeared clear: no longer "established to teach", as stated in the 1817 Statute, but committed to a "more active participation, in the forms more suitable to our age, to the life of art", as we read in the introduction to the 1909-1911 *Yearbook* . However, the definition of the Academy in Italy's post-unification period was a long process, made harder in the 1930s following the demolition of its historic seat in via Bonella at the Roman Forum and the transfer to Palazzo Carpegna, which officially took place on 24 April 1934. The war years and the immediate post-war period were even more complex, characterized by a strong monetary devaluation which led to the inadequacy of historical endowments and, consequently, a significant slowing down of academic activities. Evident signs of recovery were first noticeable in 1948, when the new Statutes were approved, in which any reference, even formal, to teaching disappeared. In 1948 the Academy received the title of "National".

In the following years, the Academy members' desire to fully re-enter the Italian and international cultural and artistic debate is obvious when scrolling through the names of the new artists, architects, scholars, both Italian and foreign, called to be part of the Academy. The activity of promoting the arts resumed, also through the awarding of prizes and scholarships to young artists and young scholars.

Towards the end of the 1960s and during the 1970s two were the activities that prevailed: one was the organization of agile exhibitions, the other was the Academy and its members' active involvement in the celebration of centenaries - Michelangelo (1964), Borromini (1967), Leon Battista Alberti (1972) -, with major exhibitions, conferences, publications, scientific projects that involved the most important scholars of the time.

In the mid-1970s, similarly to what was happening in Canada, England and France, the Academy responded to a common feeling and started establishing the then called "Archive of contemporary architectural drawings", today called " Archive of 20th-century architects ". In 1978, on the initiative of Enrico Valeriani, who had already worked together with Paolo Marconi and Angela Cipriani, on the critical reorganization of the architectural drawings belonging to the Historical Archives (the result of the competitions held from the 16th to the 19th centuries), the first group of drawings from Mario Ridolfi's studio, President of the Academy at the time, entered the Academy's collection. That first nucleus would expand in the following years with other substantial arrivals, until it became, also because of the great number of documents that compose it, one of the most important archives of architects preserved in the Academy. The Academy's archive of architectural projects expanded with the arrival, by direct donation from the designers or by the will of the heirs or current owners, of the archives of Bruno Maria Apollonj Ghetti, Pietro Aschieri, Carlo Aymonino (archive loaned to the IUAV from October 2020), Giuseppe Capponi, Carlo Chiarini, Mario De Renzi, Wolfgang Frankl, Eugenio Gentili Tedeschi, Federico Gorio, Ugo Luccichenti, Franco Marescotti, Maurizio Sacripanti. The archives, here listed in alphabetical order, have been catalogued. Most of the drawings have been digitally acquired. Specific websites have been created for some of these.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Paolo Icaro, Presidente 2021-2022
Francesco Cellini, Presidente 2019-2020. Ex-presidente 2021-2022
Marco Tirelli, Vicepresidente 2021-2022
Claudio Strinati, Segretario Generale

Paolo Icaro, President 2021-2022
Francesco Cellini, President 2019-2020. Former President 2021-2022
Marco Tirelli, Vice President 2021-2022
Claudio Strinati, Secretary General

Marida Talamona

L'ANNO DELLE OLIMPIADI

Piani e architetture



← - A
Luigi Moretti
Il complesso di edifici a sud est del quartiere con la vasca d'acqua poi interrata
Roma, 1960
© Foto Gherardi - archivio privato

Roma fu scelta come sede della XVIIa edizione dei giochi olimpici nella seduta del *Comitato Olimpico Internazionale* (*CIO*) che si svolse a Parigi il 15 giugno 1955. La delegazione italiana – composta dal presidente del Coni Giulio Onesti, dal segretario generale Bruno Zauli, e dal sindaco di Roma Salvatore Rebecchini – presentò con grande efficacia la candidatura romana mostrando un fotomontaggio di monumenti storici della città – dal Colosseo, alla Basilica di Massenzio, alle Terme di Caracalla – e di edifici della Roma contemporanea, come la modernissima pensilina del fabbricato di testa della stazione Termini inaugurata nel dicembre 1950 e il nuovo Stadio dei Centomila al Foro italico ultimato tre anni più tardi (che prenderà il nome di Stadio Olimpico)[1].

Progettato nel 1936 da Luigi Moretti, Angelo Frisa e Achille Pintonello sul preesistente invaso dello Stadio dei Cipressi, opera quest'ultimo di Enrico Del Debbio, lo stadio era rimasto incompiuto con l'inizio del conflitto mondiale. Il suo completamento, affidato ad Annibale Vitellozzi, era stato deciso nel 1949, dopo l'assegnazione dei giochi olimpici invernali 1956 a Cortina d'Ampezzo. Ultimare in tempi brevi lo stadio d'anteguerra era considerato dal Coni un passo importante per portare a compimento un progetto, le Olimpiadi a Roma, inseguito a più riprese nel corso degli anni Trenta. A questa prima decisione era seguita nell'ottobre 1954 l'istituzione da parte del Coni di un comitato tecnico denominato *Costruzioni Olimpiche Roma* (COR), con il compito di curare gli aspetti progettuali e tecnici degli impianti sportivi e di sovraintenderne la costruzione[2]. Nei mesi seguenti, il COR stabilì che i giochi si sarebbero svolti nei due poli principali della città, il Foro italico a nord e l'EUR a sud, riprendendo quanto già deciso nei piani elaborati alla fine degli anni Trenta, quando il regime puntò ad avere l'assegnazione dei giochi olimpici del 1944.

Nel marzo 1956 il COR approvò il piano definitivo delle infrastrutture sportive e diede avvio al piano esecutivo. Nel settore nord-est della città, lungo le sponde del Tevere, dal Foro Italico fino al fortino militare di Tor di Quinto, era in programma un vasto complesso di opere: al Foro Italico, la costruzione dello Stadio del nuoto[3] e la sistemazione del campo di gara dello Stadio dei Marmi; al Flaminio, nell'ansa sinistra del Tevere, quella del Palazzetto dello Sport[4] e il rifacimento dello Stadio Torino (ex Stadio Nazionale)[5]; all'Acqua Acetosa, la realizzazione degli impianti destinati agli allenamenti degli atleti[6]. All'altro capo della città, all'EUR, erano previsti il Palazzo dello Sport[7] – posto in alto sulla collina che sovrasta il lago artificiale e chiude visivamente l'asse di via Cristoforo Colombo – il Velodromo[8], la Piscina delle Rose[9] e un secondo centro sportivo nella valle delle Tre Fontane. A collegare i due siti, distanti tra di loro 15 km, era una nuova arteria, la via Olimpica, che avrebbe attraversato il settore nord-ovest della città, in parte sovrapponendosi a strade preesistenti, in

THE YEAR OF THE OLYMPICS
Plans and architectures

Rome was chosen to host the 17th edition of the Olympic Games during the session of the *International Olympic Committee (IOC)* that took place in Paris on June 15, 1955.
The Italian delegation - made up of the president of the CONI (the Italian National Olypic Committee) Giulio Onesti, its secretary general Bruno Zauli, and the mayor of Rome Salvatore Rebecchini - presented the Roman candidacy with great effectiveness, showing a photomontage of historical monuments of the city - from the Colosseum to the Basilica of Maxentius, to the Baths of Caracalla - and of buildings of contemporary Rome, such as the very modern platform roof of the head-building of Termini station, which had been inaugurated in December 1950, and the new Stadio dei Centomila at the Foro Italico, that had been completed three years later (and which will take the name of Stadio Olimpico).[1]
Designed in 1936 by Luigi Moretti, Angelo Frisa and Achille Pintonello for the site of the pre-existing Stadio dei Cipressi designed by Enrico Del Debbio, the stadium had been left unfinished with the onset of the world war. Its completion, entrusted to Annibale Vitellozzi, was decided in 1949, after the assignment of the 1956 Winter Olympic Games to Cortina d'Ampezzo. Completing the pre-war stadium in a short time was considered by CONI as an important step towards holding the Olympics in Rome, a project that had been pursued more than once during the 1930s. This first decision was followed in October 1954 by the creation by CONI of a technical committee called *Costruzioni Olimpiche Roma (COR)*, whose task was to supervise the planning and the technical details of the sports facilities and their construction.[2] In the following months, *COR* established that the games would take place around two main poles in the city, the Foro Italico in the north and the EUR district in the south, taking up what had already been decided in the late-1930s plans, when the regime had hoped to be awarded the 1944 Olympic Games.
In March 1956, *COR* approved the final plan for the sports infrastructures and started developing the working plan. In the north-eastern sector of the city, along the banks of the Tiber, from the Foro Italico to the military fort of Tor di Quinto, a vast complex of works was planned: at the Foro Italico, the construction of the swimming stadium and the creation of a competition field at the Stadio dei Marmi; in the Flaminio area, on the left bend of the Tiber, the construction of the Palazzetto dello Sport[4] and the reconstruction of the Torino Stadium (the former Stadio Nazionale)[5]; at Acqua

parte segnando un nuovo tracciato nella campagna romana. Quanto all'ubicazione del Villaggio Olimpico, destinato ad ospitare gli atleti durante la manifestazione sportiva, il comitato tecnico suggeriva di individuare un'area baricentrica tra le due zone. La scelta del sito era di competenza del comune di Roma e del ministero dei lavori pubblici poiché era stato deciso dal governo nazionale che il nuovo quartiere rientrasse nei piani di edilizia popolare e che la sua realizzazione fosse affidata all'Istituto Nazionale Case per gli Impiegati dello Stato (INCIS), il quale avrebbe provveduto, all'indomani delle Olimpiadi, ad assegnare le case agli aventi diritto.

Il Villaggio Olimpico (1957-1960)

Il 19 maggio 1957 Giuseppe Togni fu nominato ministro dei lavori pubblici[10]. Nei tre anni successivi Togni seguì in prima persona i cantieri per le Olimpiadi, assumendo un ruolo di direzione che fu secondo soltanto a quello di Giulio Andreotti, presidente del comitato organizzatore dei giochi. In questo compito ebbe in Moretti, succeduto dal 1933 in poi a Del Debbio nella pianificazione del foro Mussolini, il tecnico di fiducia e l'architetto di valore, insignito nel 1956 del Premio d'arte per la classe d'architettura istituito dal Presidente della Repubblica e conferito annualmente dall'Accademia Nazionale di San Luca[11]. A fine ottobre Togni annunciò la scelta dell'area dell'ex campo Parioli per il Villaggio Olimpico: trentacinque ettari di terreno, interamente di proprietà comunale, situati nell'ansa sinistra del Tevere, tra la rupe di villa Glori, i Monti Parioli e la via Flaminia. Un'area certamente suggerita da Moretti che, già nel 1941, vi aveva prospettato l'ampliamento del Foro Mussolini nel quadro di un piano più ampio, la *Città per l'educazione sportiva*, con il quale egli definiva, a nord di Roma, i contorni di un parco urbano di oltre 10 chilometri quadrati, da Monte Mario a Tor di Quinto[12].

Il 29 gennaio 1958, su indicazione di Togni[13], l'INCIS affidò il progetto agli architetti Vittorio Cafiero, Adalberto Libera, Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco e Luigi Moretti, quest'ultimo con il doppio ruolo di coordinatore del gruppo e responsabile dei rapporti con l'istituto. Il 4 marzo successivo il consiglio comunale approvò la delibera di vendita del campo Parioli all'INCIS[14], con l'obbligo che il piano del nuovo quartiere rispettasse le prescrizioni del piano particolareggiato di zona vigente[15]. A quella data l'area in questione era tagliata in due da una strada alberata sopraelevata su un terrapieno, il viale Francia, che da un lato si agganciava al monumentale ponte *brasiniano*, completato tra il 1947 e il 1951, e dall'altro digradava sino a raggiungere con una stretta curva la strada di ingresso all'ippodromo di villa Glori, costruito alla metà degli anni Venti e ancora in funzione. Poco distante, su viale Tiziano era appena ultimata la costruzione del Palazzetto dello Sport di Pier Luigi Nervi e Vitellozzi. Accanto ad esso erano in corso di demolizione le tribune dello stadio Torino. (E)

La prima riunione del gruppo di architetti si svolse il 2 febbraio 1958 nello studio di Libera in via del Tritone 102[16]. A fine aprile Moretti trasmise il nuovo piano urbanistico al Ministero dei Lavori Pubblici. Il 10 maggio ne illustrò il modello, in scala 1:500, durante la cerimonia di apertura del cantiere. (D)

Come prescritto nella delibera comunale il piano riportava le stradine preesistenti e la strada sopraelevata, quest'ultima però completamente ridisegnata, sia nella planimetria che nella sezione. Nella sua parte mediana si apriva un ampio varco in corrispondenza dell'area centrale del campo Parioli, divenuta nel piano la spina del quartiere prolungandosi, senza interruzione, dalla collina di villa Glori fino al viale Tiziano. Verso il centro cittadino, la strada sopraelevata si divideva in due ampie curve, l'una in direzione Parioli, l'altra in direzione via Flaminia.

Il disegno del quartiere, la disposizione planimetrica degli edifici, l'ampiezza degli spazi pubblici e delle aree verdi delineavano un piano innovativo, dichiaratamente di rottura sia rispetto all'esperienza neorealista del Tiburtino sia a quella storicista del Tuscolano. Esso si fondava su una duplice scelta: rendere completamente libera la quota zero del terreno sollevando gli edifici su *pilotis* ed esprimere il

Acetosa, the construction of facilities for the athletes' training[6]. At the other end of the city, in EUR, the plans included the Palazzo dello Sport[7] - located high on the hill overlooking the artificial lake and visually closing the axis of Via Cristoforo Colombo-, the Velodrome[8], the Piscina delle Rose[9] swimming pool and a second sports centre in the Tre Fontane valley. A new road, the Via Olimpica, was built to connect the two areas, that were 15 km apart. This road would cross the north-western sector of the city, partly overlapping pre-existing roads and partly creating a new route through the Roman countryside. Regarding the location of the Olympic Village, that would provide accommodation for the athletes during the games, the technical committee suggested to find a midway area between the two sectors. The site was to be chosen by the Municipality of Rome and the Ministry of Public Works, because the national government had decided that the building of the new district would be part of the public housing plans and that the construction should be carried out by the *Istituto Nazionale Case per gli Impiegati dello Stato (INCIS*, national institute for homes for state employees) that would, after the Olympics, assign the accommodations to those entitled to them.

The Villaggio Olimpico (1957-1960)

On 19 May 1957 Giuseppe Togni was appointed Minister of Public Works[10]. During the following three years, Togni personally supervised the construction sites, assuming a management role that was second only to that of Giulio Andreotti, president of the organizing committee of the games. In this task he was aided by Moretti, who had succeeded Del Debbio in planning the Foro Mussolini from 1933 onwards, as his trusted technician and valuable architect. In 1956 Moretti had been awarded the prize "Premio D'Arte" for architects, established by the President of the Republic and awarded annually by the Accademia Nazionale di San Luca[11]. At the end of October, Togni announced the choice of the former Campo Parioli as the location for the Olympic Village: thirty-five hectares of land, entirely owned by the municipality, located in the left bend of the Tiber, between the cliff of Villa Glori, the Parioli hills and the Via Flaminia. This area had certainly been suggested by Moretti who, back in 1941, had proposed the same area for the expansion of the Foro Mussolini within the framework of a broader plan, the *Città per l'educazione sportiva* (City for sports education), with which he imagined an urban park of over 10 square kilometres, extending in the northern part of Rome from Monte Mario to Tor di Quinto[12].
On 29 January 1958, upon recommendation by Togni[13], *INCIS* entrusted the project to the architects Vittorio Cafiero, Adalberto Libera, Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco and Luigi Moretti, the latter with the double role of coordinator of the group and responsible for relations with the institute. On 4 March the city council approved the resolution for the sale of the Campo Parioli to *INCIS*[14], with the obligation that the plan of the new district comply with the requirements of the detailed area plan in force[15]. At that date, the area was cut in two by Viale Francia, a tree-lined elevated road on an embankment, which connected , on one end, to the monumental bridge designed by architect Brasini completed between 1947 and 1951, and on the other, sloped and reached with a sharp curve the entrance road to the racecourse of Villa Glori, built in the mid-1920s and still in function. Not far away, on Viale Tiziano, the construction of the Palazzetto dello Sport by Pier Luigi Nervi and Vitellozzi had just been completed. Next to it, the stands of the stadium Torino were being demolished. (E)

The first meeting of the group of architects took place on February 2, 1958 in Libera's studio in Via del Tritone 102[16]. At the end of April Moretti sent the new urban plan to the Ministry of Public Works. On 10 May he illustrated the model, in a 1:500 scale, during the opening ceremony of the construction site. (D)

As prescribed in the municipal resolution, the plan maintained the pre-existing streets and the elevated road, the latter however had been completely redesigned, both in plan and section. In its central part, a wide passage was opened in correspondence with the cen-



↑ - B
Veduta aerea del Villaggio Olimpico
Roma, 2010
© Foto Andrea Jemolo







↑ - C
Vittorio Cafiero, Adalberto Libera, Luigi Moretti al Villaggio Olimpico
Roma, 1960

↑ - D
Presentazione al Ministro Giuseppe Togni del modello del Villaggio Olimpico durante la cerimonia della posa della prima pietra. Sulla destra Luigi Moretti e Vittorio Cafiero
Roma, 10 maggio 1958
© Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

↖ - E
Veduta aerea dell'area dell'ex Campo Parioli
Roma, maggio 1958
© Archivio privato V. Monaco. A. Luccichenti

carattere moderno e unitario dell'insieme architettonico uniformando scelte formali, materiali, elementi prefabbricati e colori. Due soli tipi edilizi: a croce e in linea. Le case a croce, a due piani, occupavano tutta l'area alle pendici di villa Glori formando un'estesa trama di corti. Il resto del quartiere, a oriente e a occidente del terrapieno di viale Francia, era organizzato con edifici in linea, semplici o doppi, disposti paralleli tra loro e caratterizzati da un'accentuata orizzontalità. Verso i Monti Parioli gli edifici erano disposti a formare una grande corte quadrata. Lungo il viale Tiziano, l'ingresso al quartiere era scandito da sette case isolate, a due piani, su base quadrata. (F)

Ricostruire in dettaglio il confronto e l'apporto di ciascun membro del gruppo alle scelte del piano, non è una cosa semplice. Gli schizzi, i pochi disegni originali o le fotografie conservate negli archivi degli architetti permettono però di analizzare le diverse ipotesi planimetriche e soluzioni iniziali presentate e adottate in una fase successiva. Ad esempio, la fotografia del primissimo modello, antecedente a quello dell'aprile 1958, mostra la strada soprelevata, il viale Francia, rappresentata come un nastro stradale sollevato su pilastri: l'idea del viadotto è dunque presente sin dagli studi preliminari e soltanto, più tardi, nel febbraio 1959, i cinque architetti saranno incaricati del progetto esecutivo insieme a Pier Luigi Nervi, al quale fu affidato lo studio della struttura in cemento armato[17].

Allo stesso modo i primi schizzi del campo Parioli (G,H) mostrano come Moretti lavori sugli elementi del paesaggio, considerandoli parte fondativa del piano-parco, come egli lo definiva: "Gli architetti – scriveva nella relazione tecnica – hanno modulato la volumetria con un andamento delle altezze degli edifici convenientemente discendente, dagli allineamenti paralleli al Viale Tiziano ai piedi della collina di Villa Glori. Hanno cioè per una vastissima zona del lato orientale contenuto l'altezza in metri 10 circa, cosicché prospetticamente, per chi passi dal sopraelevato Viale Francia, la collina di Villa Glori sia pressoché interamente godibile nella sua linea e così pure siano godibili i profili collinari, che si stagliano al di là del Tevere, nell'arco a settentrione"[18].

Il cantiere (1958-1960)

Tra il maggio e il giugno 1958 Moretti studiò altre cinque diverse versioni del piano, l'ultima delle quali, la variante E (I), sarà approvata dal Consiglio comunale il 17 luglio successivo e trasmessa il 2 agosto al Ministero dei LL.PP. Lasciando intatta la trama delle crocette, Moretti ridisegna gli edifici nel mezzo del quartiere, accentuandone la forma rettilinea e piegandoli in più punti in modo da formare gli invasi per la piazza ovale e le nuove strade. Nella spina centrale inserisce la chiesa e la retrostante sagrestia, entrambe a pianta ovale. Di fianco, dal lato del Tevere, pone il cinema-teatro al centro di un'ampia spianata e, lungo il terrapieno, il mercato esagonale. Un insieme di edifici e spazi, collegati tra di loro da passaggi coperti, piccoli dislivelli o anche solo visivamente, destinati a essere il centro della vita civile e religiosa del quartiere (mai realizzati, a parte il mercato). Il progetto esecutivo, messo a punto tra l'estate e l'autunno 1958, prevedeva la costruzione di 1.502 alloggi per un totale di 8.062 vani, articolati in dieci tipi edilizi riconducibili a cinque schemi fondamentali: edificio

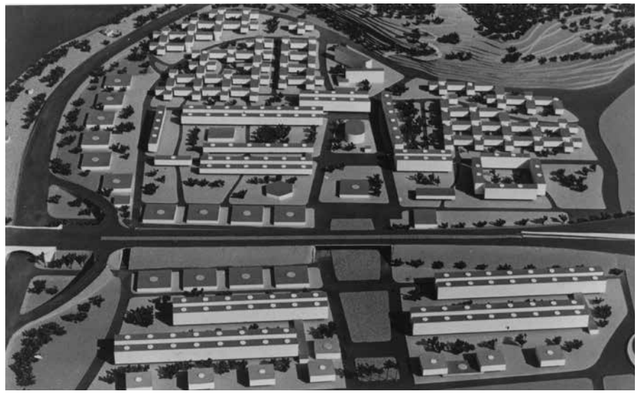
tral area of the Campo Parioli, which in the plan became the spine of the neighbourhood, extending, without interruption, from the hill of Villa Glori to Viale Tiziano. Towards the city centre, the elevated road divided into two wide curves, one towards Parioli, the other towards Via Flaminia.

The design of the neighbourhood, the layout of the buildings, the breadth of the public spaces and of the green areas outlined an innovative plan, that admittedly broke with both the neorealist experience of Tiburtino and with the historicist one of Tuscolano. It was based on a double choice: to make the ground level of the area completely free by raising the buildings on *pilotis*, and to express the modern and unitary character of the architectural ensemble by standardizing formal choices, materials, prefabricated elements and colours. Only two building types: cross-shape and in-line. The two-storey cross-shaped houses occupied the entire slopes of Villa Glori, forming an extensive grid of courtyards. The rest of the district, to the east and west of the embankment of Viale Francia, was organized with in-line buildings, simple or double, arranged parallel to each other and characterized by an accentuated horizontality. Towards the Parioli hills the buildings were arranged to form a large square courtyard. Along Viale Tiziano the entrance to the neighbourhood was marked by seven isolated, two-storey houses with square plan. (F) Reconstructing in detail the different ideas and the contribution of each member of the group to the choices of the plan is not simple. However, the sketches, the few original drawings or the photographs preserved in the architects' archives allow us to analyze the different planimetric hypotheses, the solutions initially presented and the ones adopted at a later stage. For example, the photograph of the very first model, prior to that of April 1958, shows the elevated Viale Francia, as a road raised on pillars: the idea of the viaduct had therefore been present since the preliminary studies and only later, in February 1959, the five architects will be put in charge of the executive project, together with Pier Luigi Nervi, who was entrusted with the study of the reinforced concrete structure[17].

In the same way, the first sketches of Campo Parioli (F, G, H) show how Moretti worked on the elements of the landscape, considering them a founding part of the park-plan, as he defined it: "The architects - he wrote in the technical report - have modulated the volume with a suitably descending trend in the height of the buildings, from the alignments parallel to Viale Tiziano to the foot of the hill of Villa Glori. In other words, the architects have, for a very large part of the eastern side, limited the height to about 10 meters, so that prospectively, for those passing on the raised Viale Francia, the hill of Villa Glori is almost entirely visible, and so is its hilly profile, that stands out beyond the Tiber, in an arch towards the north"[18].

The construction site (1958-1960)

Between May and June 1958 Moretti studied five other different versions of the plan, the last of which, variant E (I), was approved by the City Council on the following 17 July and transmitted on 2 August to the Ministry of Public Works. Leaving the grid of cross-shaped buildings intact, Moretti redesigned the buildings in the middle of the district, accentuating their rectilinear shape and



in linea semplice tipo A, a tre o quattro piani; edificio in linea doppio tipo B, a cinque piani; edificio in linea tipo C, a quattro piani, con i corpi disposti a formare una corte quadrata; edificio a croce tipo D a due piani; edificio a pianta quadrata tipo E, a due piani. Il comprensorio fu diviso dagli architetti in cinque lotti, dati in appalto ad altrettante imprese.

Il primo lotto, costituito dalle case croce tipo D1 disegnate da Libera, è situato nell'estremo angolo nord-est, tra il lungotevere dell'Acqua Acetosa e la collina di villa Glori. Già nel luglio 1958 Libera inviava all'ufficio tecnico dell'INCIS la planimetria esecutiva della trama continua di corti e abitazioni sollevate su pilastri ottagonali. Al centro di ogni casa la scala è una struttura completamente aperta, sulla quale convergono i ballatoi di accesso agli alloggi. Il disegno delle scale e dei prospetti rimandano alle ricerche di Libera (e di Vaccaro) sugli elementi singoli dell'abitazione. Molti disegni conservati nell'archivio riguardano lo studio delle finestre, singole, accoppiate o allineate a tutta altezza da piano a piano, quest'ultime già utilizzate un decennio prima nell'edificio isolato dell'Unità d'Abitazione Orizzontale al Tuscolano. Libera rinnova la sua critica all'uso delle finestre a nastro, mostrando il grado di libertà di ognuno degli architetti del gruppo rispetto al tema dell'uniformità degli elementi. Nei prospetti di testata le finestre alte evidenziano il calibrato rapporto di pieni e vuoti e la ricerca di una rigorosa astrazione geometrica, propria del linguaggio di Libera. (J)

Il pilastro ottagonale e le finestre a tutta altezza accomunano le crocette alle case a pianta quadrata del quarto e quinto lotto, progettate da Cafiero (autore anche dell'edificio doppio B). Cafiero, all'opposto di Libera, denuncia nei prospetti la ricerca di un'espressività, riportando in facciata la scansione della maglia strutturale e sottolineando gli angoli con un pilastro a tutt'altezza. Nell'edificio B i prospetti sono scanditi da elementi scatolari, un segno più incisivo teso a calibrarne l'orizzontalità, accentuata dall'alternanza delle fasce piene e delle finestre a nastro.

Il secondo lotto, tra il lungotevere dell'Acqua Acetosa e la spina centrale del quartiere – progettato da Moretti, Monaco e Luccichenti – è costituito dagli edifici tipo A, A1, A2, A3 e A4 (quest'ultimi nei lotti oltre il viadotto) dalla forma planimetrica molto allungata e piegata in più punti. Poggiati su pilastri decagonali, i volumi hanno prospetti differenti: la scansione piana di fasce continue piene e vuote diventa, negli affacci prospicienti la piazza e le strade, un'alternanza di loggie e blocchi prefabbricati delle cucine (K).

Il terzo lotto, situato a sud-est tra la villa Glori e il terrapieno, è disegnato interamente da Moretti con le case a croce tipo D, gli edifici tipo A2 e A3 e gli edifici tipo C posti intorno della corte quadrata. Negli edifici in linea, Moretti inserisce nel prospetto sud, sui tre piani dell'edificio, una linea di balconi aggettanti, interrotta da tagli verticali in corrispondenza dei corpi scala arretrati, ottenendo una modulazione del prospetto per parti, ognuna delle quali composta da due unità abitative (A). Alte fenditure oblique, più ampie verso l'alto, distanziano i quattro edifici della corte quadrata lasciando intravedere scorci dello spazio interno e i quattro livelli delle balconate continue (M). Stessi tagli agli angoli delle crocette lasciano intravedere il corpo scala (L). È da notare come Moretti e Libera declinino lo stesso tipo edilizio con risultati opposti dal punto di vista del linguaggio ma, in entrambi i casi, di grande interesse e coerenza.

A fine maggio 1960 la costruzione del Villaggio Olimpico

bending them in several points to accompany the layout of the oval square and of the new streets. In the central spine he inserted the church and the sacristy, both with an oval plan. Next to it, on the side of the Tiber, he placed a cinema-theatre at the centre of a wide esplanade and, along the embankment, he designed an hexagonal market. This set of buildings and spaces, connected to each other by covered passages, small differences in height or even just visually, was destined to be the centre of the civil and religious life of the neighbourhood (they were never built, apart from the market).

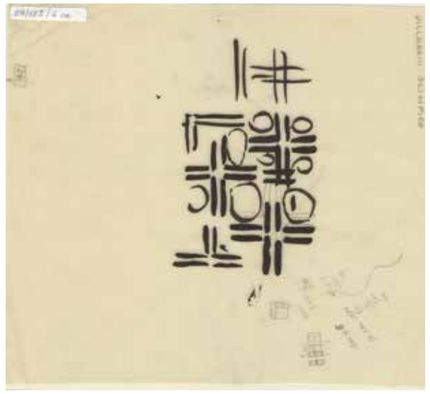
The working plan, developed between the summer and autumn of 1958, envisaged the construction of 1.502 apartments, for a total of 8.062 rooms, divided into ten building types which can be traced back to five basic schemes: simple in-line building type A, on three or four floors; double in-line building type B, on five floors; in-line building type C, on four floors, with the buildings forming a square courtyard; cross-shaped building type D, on two floors; square building type E, on two floors. The district was divided by the architects into five lots, contracted out to five different companies.

The first lot, consisting of the D1 cross-shaped house type designed by Libera, is located in the extreme north-eastern corner, between the Lungotevere dell'Acqua Acetosa and the hill of Villa Glori. Already in July 1958, Libera had sent the working plan of the continuous grid of courtyards and houses raised on octagonal pillars to the technical office of *INCIS*. At the centre of each house, the staircase is a completely open structure, onto which the access balconies to the apartments converge. The design of the staircases and of the elevations refer to Libera (and Vaccaro's) research on the individual elements of the house. Many drawings found in the archive address the study of windows: single, coupled or aligned at full height from floor to floor, similar to those that had been used a decade earlier in the isolated building of the Horizontal Housing Unit in the Tuscolano area. Libera here renews his criticism of the use of ribbon windows, thus showing the degree of freedom each architect of the group had with respect to the theme of uniformity of the elements. On the front elevations, the tall windows highlight the balanced relationship between solids and voids and the search for a rigorous geometric abstraction, typical of Libera's language. (J)

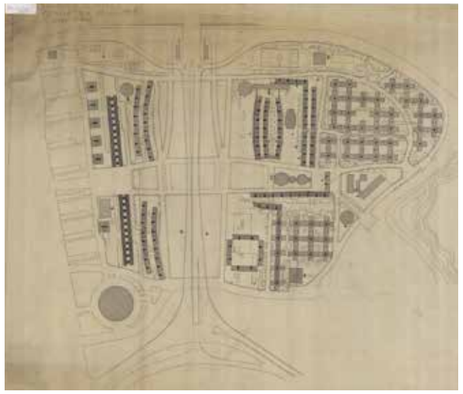
The octagonal pillar and full-height windows link the cross-shaped houses to the square-plan houses of the fourth and fifth lots, designed by Cafiero (also author of the double in-line building, type B). Cafiero, as opposed to Libera, reveals in his elevations a search for expressiveness, showing on the facade the scan of the structural grid and emphasizing the corners with full-height pillars. In building B the elevations are marked by box-like elements, a more incisive sign aimed at calibrating the horizontality, accentuated by the alternation of solid bands and ribbon windows.

The second lot, between the Lungotevere dell'Acqua Acetosa and the central spine of the district - designed by Moretti, Monaco and Luccichenti - consists of buildings type A, A1, A2, A3 and A4 (the latter in the lots beyond the viaduct), with a very elongated planimetric shape and bent in several points. Leaning on dedaconal pillars, the volumes have different elevations: the plane rhythm of continuous full and void bands becomes, in the facades overlooking the square and the streets, an alternation of loggias and prefabricated kitchen blocks. (K) The third lot, located to the south-east between Villa Glori and the embankment, is entirely designed by Moretti, with the cross-shaped houses type D, buildings type A2 and A3 and buildings type C placed around the square courtyard. On the three floors of the south elevation of the in-line buildings, Moretti inserts a line of projecting balconies, interrupted by vertical cuts in correspondence with the rear stairwells, thus obtaining a modulation of the elevation by parts, each of which consists of two housing units. (A). High oblique slits, wider towards the top, space the four buildings of the square courtyard slightly apart, revealing glimpses of the internal space and the four levels of continuous balconies. (M) The same cuts at the corners of the crosses reveal the staircase body. (L) It should be noted that Moretti and Libera developed the same building type and, even though they achieved opposite results with regards to the language used, they both created works of great interest and consistency.

At the end of May 1960 the construction of the Olympic Village was completed: all the buildings in the neighbourhood had a uniform appearance given by the yellow-ochre brick cladding, the gray of the reinforced concrete and the white of the metal frames. The construction site employed an average of nine hundred workers per







↑ - F
Veduta del modello per il Villaggio Olimpico presentato il 10 maggio
Roma, 1958
© Archivio privato V. Monaco. A. Luccichenti

↑ ↗ - G /H
Luigi Moretti
Schizzi di studio per il Villaggio Olimpico e del Campo Parioli
Roma, febbraio-marzo 1958
© Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

↗ - I
V. Cafiero, A. Libera, A. Luccichenti, V. Monaco, L. Moretti
Variante E del piano per Villaggio Olimpico
Roma, luglio 1958
© Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

è ultimata: tutti gli edifici del quartiere hanno un aspetto uniforme dato dalla cortina in liste di laterizio giallo-ocra, il grigio del cemento armato e il bianco degli infissi metallici. Il cantiere ha impegnato in media novecento operai al giorno, con alcune punte giornaliere di duemila lavoratori. Il 5 giugno 1960 il complesso è consegnato al CONI. Il 25 agosto successivo Andreotti con un discorso in latino inaugura in Campidoglio l'apertura dei giochi della XVIIa Olimpiade.

Epilogo lecorbusiano

Il 22 settembre 1960, spenti da undici giorni i riflettori sulle trionfali Olimpiadi romane, trasmesse per la prima volta dalle tv di tutto il mondo, Le Corbusier accompagnato da due collaboratori di studio, l'ingegnere Georges Marie Présenté e l'architetto cileno Guillermo Jullian de la Fuente, arriva a Roma per una visita di due soli giorni. La mattina seguente i tre illustri ospiti, accompagnati da Nervi, Vitellozzi e Richard Antohi[19], si recano a visitare lo stadio Flaminio, il Palazzetto dello Sport, lo stadio del nuoto al Foro Italico e infine il centro sportivo dell'Acqua Acetosa (N). Le Corbusier sta lavorando al progetto dello stadio di Bagdad e lo scopo della brevissima sosta romana è proprio quella di esaminare attentamente gli impianti sportivi che hanno ospitato i giochi olimpici. Ed infatti, racconta Antohi, il sopraluogo agli edifici diventa "una rassegna di misure e di soluzioni, un fuoco di fila di domande, una lezione commentata di caratteri distributivi ove il maestro [è] l'allievo" con "un Le Corbusier avido di vedere la distribuzione di uno spogliatoio, la soluzione di un servizio, un particolare, un materiale; un Le Corbusier incredibile se conosciuto solo dai libri e dalle opere"[20].

Una volta fuori, attraversando il Villaggio Olimpico, Le Corbusier è colpito dal quartiere: "Ah ma è la mia Ville Radieuse... è proprio così... i *pilotis*... la grande strada in soprelevazione i volumi solo sono diversi... peccato... è la prima volta che la vedo realizzata"[21].

Per i cinque architetti romani il commento di Le Corbusier è il riconoscimento autorevolissimo dei concetti che hanno guidato il loro lavoro. Si aggiunge alla non celata consapevolezza di aver realizzato un'opera che segna un punto di svolta nell'architettura del secondo dopoguerra:

"L'esempio e il precedente del *Villaggio Olimpico* – scrive Antohi – sono destinati a dar frutto [...], resterà un modello su cui tornare a riflettere [...] Con i problemi che pone e con le soluzioni che offre, oltre che con il suo tipico e modernissimo aspetto, [il Villaggio Olimpico] merita di rappresentarci presso le generazioni future come sincera espressione dei nostri anni e come parte fondamentale di quella che nel fluire della vita della città resterà come la traccia delle Olimpiadi, il segno di un momento, di un gusto"[22].

day, with highpoints of two thousand workers per day. On 5 June 1960 the complex was handed over to CONI. On 25 August Andreotti, with a speech in Latin, inaugurated the opening of the 17th Olympic games in the municipal seat on the Capitoline hill.

Lecorbusian Epilogue

On 22 September 1960, eleven days after the spotlights on the triumphal Roman Olympics had turned off – Olympic Games that had for the first time been broadcast worldwide on TV - Le Corbusier arrived in Rome for a two-day visit, accompanied by two studio collaborators, the engineer Georges Marie Présenté and the Chilean architect Guillermo Jullian de la Fuente. The following morning, the three illustrious guests, accompanied by Nervi, Vitellozzi and Richard Antohi[19], visited the Flaminio stadium, the Palazzetto dello Sport, the swimming stadium at the Foro Italico and the Acqua Acetosa sports centre (N). Le Corbusier was at the moment working on the project for the Baghdad stadium and the purpose of the very short stop in Rome was to carefully examine the sports facilities that had hosted the Olympic Games. And in fact, says Antohi, the inspection of the buildings became "a review of measures and of solutions, a barrage of questions, a commented lesson on distribution elements, where the teacher [is] the student", with a "Le Corbusier avid to see the layout of a changing room, the solution found for a service, a detail, a material; an unbelievable Le Corbusier, if one had only known him from his books and works".[20] Once outside, while crossing the Olympic Village, Le Corbusier was struck by the neighbourhood: "Ah, but it's my Ville Radieuse ... exactly so ... the pilotis ... the large elevated road, only the volumes are different ... it's a pity ... it's the first time I see it built".[21] For the five Roman architects, Le Corbusier's comment was the most authoritative recognition of the concepts that had guided their work. It added on to their unconcealed awareness of having created a work that marked a turning point in post-World War II architecture: "The example and the precedent of the Olympic Village - writes Antohi - are destined to bear fruit [...], it will remain a model to return to for further reflection [...] With the problems it poses and with the solutions it offers, as well as with its typical and very modern aspect, [the Olympic Village] deserves to represent us to future generations as a sincere expression of our years and as a fundamental part of what, in the flow of city life, will remain as a trace of the Olympics, the sign of a moment, of a style".[22]



↑ - J
Adalberto Libera
Prospetti delle case a crocetta
Roma, 1960



↑ - K
Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco, Luigi Moretti
Edifici prospicienti la piazza
Roma 1960

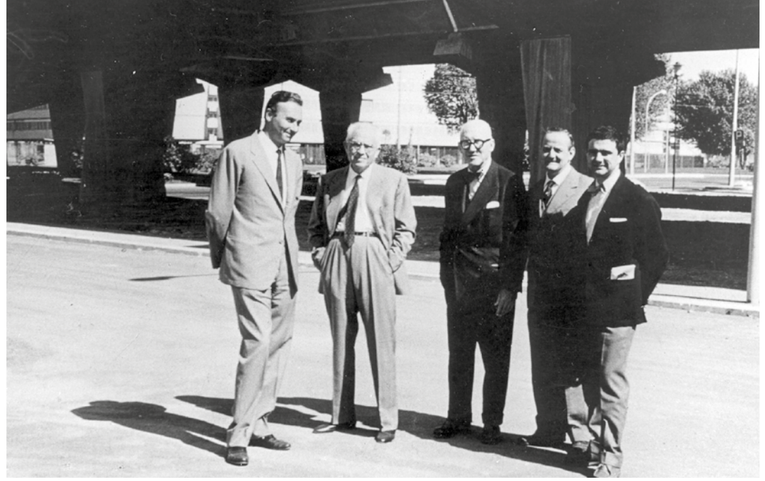




↑ - L
Luigi Moretti
Case a crocetta
Roma, 1960
© Foto Gherardi - archivio privato

↑ - M
Luigi Moretti
Edifici intorno alla corte quadrata
Roma, 1960
© Foto Gherardi - archivio privato

↗ - N
Richard Antohi, Pier Luigi Nervi, Le Corbusier, Annibale Vitellozzi, Guillermo Jullian de la Fuente davanti al viadotto di corso di Francia
Roma, settembre 1960
© Archivio privato R. Antohi



1- Lo stadio dei Centomila fu inaugurato il 17 maggio 1953.
2- Il Cor fu istituito dalla giunta esecutiva del Coni il 20 ottobre 1954. La direzione fu affidata a Mario Saini, vice.segretario generale del Coni.
3- Costruito su progetto di Enrico del Debbio, Annibale Vitellozzi, Riccardo Morandi, Sergio Musumeci, lo Stadio olimpico del nuoto fu inaugurato il 27 agosto 1959.
4- Il Palazzetto dello Sport, opera di Pier Luigi Nervi e Annibale Vitellozzi, fu inaugurato il 1° ottobre 1957.
5- Lo Stadio Flaminio, progetto di Antonio e Pier Luigi Nervi, fu inaugurato il 18 marzo 1959.
6- Il centro sportivo dell'Acqua Acetosa fu realizzato su progetto di Annibale Vitellozzi tra il 1957 e il 1959.
7- Progettato da Marcello Piacentini e Pier Luigi Nervi, il Palazzo dello Sport fu costruito a partire dal 1958 e inaugurato il 3 giugno 1960.
8- Il Velodromo fu progettato da Cesare Ligini, Dagoberto Ortensi e Silvano Ricci, vincitori nel 1954 di un concorso indetto dal CONI tra gli architetti e ingegneri italiani. Fu inaugurato il 30 aprile 1960.
9- La Piscina delle Rose fu realizzata su progetto di Sergio Buonamico, Guido Gigli e Mario Biuso tra il 1958 e il 1960.
10- Giuseppe Togni fu nominato ministro dei lavori Pubblici nel governo di Adone Zoli. Tra il 19 maggio 1957 e il 26 luglio 1960 Togni mantenne la carica in quattro successivi governi di breve durata.
11- Togni nominò Moretti rappresentante del suo ministero nella commissione per lo studio del Piano regolatore di Roma e gli affidò i progetti del Parco archeologico (1957-61), del Piano intercomunale di Roma (1958-60) e del Piano dei parchi, urbani, suburbani e territoriali (1959-60).
12- cfr. M. Talamona, *Il Villaggio olimpico,* in Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano 2010, pp. 312-327.
13- Lettera del Ministero dei lavori pubblici al presidente dell'INCIS A. Jannotta, 31 dicembre 1957, siglata il ministro Togni.
14- Comune di Roma, Estratto dal verbale delle deliberazioni del Consiglio Comunale (Seduta pubblica del 4 marzo 1958), *Deliberazione n. 352: Vendita all'Istituto Nazionale Case Impiegati dello Stato I.N.C.I.S di aree site nell'ex Campo Parioli, da destinare alla costruzione del Villaggio Olimpico e a case per i dipendenti dello Stato.*
15- Piano Particolareggiato n. 119 approvato con DPR del 19 dicembre 1950, redatto da Claudio Longo, vincitore di un concorso pubblico indetto nel giugno 1948.
16- Nel marzo 1958 l'INCIS mise a disposizione dei progettisti un locale-studio nella sede di via Lariana 15 che sarà utilizzato a partire dall'estate successiva. Cfr. Lettera di A. Jannotta a A. Luccichenti, 20 marzo 1955 in Archivio Monaco e Luccichenti, faldone n. 276, fasc. Villaggio Olimpico.
17- Il progetto del viadotto di Corso Francia fu approvato dal Consiglio superiore dei lavori pubblici nel maggio 1959, quando mancava poco più di un anno all'apertura dei Giochi olimpici. Per accelerare i tempi la costruzione del viadotto fu affidata a trattativa privata all'impresa Nervi&Bartoli con l'impegno di terminare la costruzione entro il 31 luglio 1960 e di pagare la parcella dei cinque architetti progettisti.
18- cfr. la relazione intitolata *Nuova impostazione urbanistica dell'ex Campo dei Parioli per le necessità del Villaggio Olimpico e del nuovo quartiere residenziale*, s.d. [11 giugno 1958], in Archivio Monaco e Luccichenti, faldone n. 276, fasc. Villaggio Olimpico.
19- Sulla figura dell'architetto rumeno Richard Antohi, collaboratore di Vitellozzi cfr: M. Riposati (a cura di), *Richard Antohi. Opere 1957-1964*, Edizioni Carte Segrete, Roma 2005; P.O. Rossi, *op.cit*. ,nota 14, p.
20- R. Antohi, *Le Corbusier a Roma*, in *Costruire*, n.1, gennaio-aprile 1961, p.5
21-*ibidem*.
22- *ibidem*.

1- The Stadio dei Centomila was inaugurated on 17 May 1953.
2- The COR was established by CONI's executive council on 20 October 1954. The direction was entrusted to Mario Saini, Deputy to the Secretary General of CONI.
3- Built on a project by Enrico del Debbio, Annibale Vitellozzi, Riccardo Morandi,and Sergio Musumeci, the Olympic Swimming Stadium was inaugurated on 27 August 1959.
4- The Palazzetto dello Sport, by Pier Luigi Nervi and Annibale Vitellozzi, was inaugurated on 1October 1957.
5- The Stadio Flaminio, by Antonio and Pier Luigi Nervi, was inaugurated on 18 March 1959.
6- The Acqua Acetosa sports centre was built between 1957 and 1959 following a project by Annibale Vitellozzi.
7- Designed by Marcello Piacentini and Pier Luigi Nervi, the Palazzo dello Sport was built starting in 1958 and was inaugurated on 3 June 1960.
8- The Velodrome was designed by Cesare Ligini, Dagoberto Ortensi and Silvano Ricci, who in 1954 had won a competition for Italian architects and engineers held by CONI. It was inaugurated on 30 April 1960.
9- The Piscina delle Rose was built on a project by Sergio Buonamico, Guido Gigli and Mario Biuso between 1958 and 1960.
10- Giuseppe Togni was appointed Minister of Public Works by Adone Zoli's government. Between 19 May 1957 and 26 July 1960 Togni kept his office during four short-lived governments.
11- Togni appointed Moretti as representative of his Ministry in the commission for the study of Rome's Master Plan and he entrusted him with the projects for the Archaeological Park (1957-61), the inter-municipal Plan of Rome (1958-60) and the Plan for urban, sub-urban and territorial parks (1959-60).
12- See M. Talamona, *Il Villaggio olimpico*, in Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi (edited by), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano 2010, pp. 312-327.
13- Letter of the Ministry of Public Works to the president of INCIS A. Jannotta, 31 December 1957, signed by Minister Togni.
14- Rome City Council, Extract from the minutes of the deliberations of the City Council (Public session of 4 March 1958), *Deliberazione n. 352: Vendita all'Istituto Nazionale Case Impiegati dello Stato I.N.C.I.S di aree site nell'ex Campo Parioli, da destinare alla costruzione del Villaggio Olimpico e a case per i dipendenti dello Stato.*
15- Detailed Plan n. 119 approved with DPR (Decree of the President of the Republic) on 19 December 1950, compiled by Claudio Longo, winner of a public competition held in June 1948.
16- In March 1958, INCIS made available to the architects a studio in its headquarters in Via Lariana 15, that was used from the following summer. See Letter to A. Jannotta and A. Luccichenti, 20 March 1955 in the Monaco and Luccichenti Archive, folder n. 276, file Villaggio Olimpico.
17- The project of the Corso Francia viaduct was approved by the Superior Council of Public Works in May 1959, a little more than a year before the start of the Olympic games. To speed up the process, the construction of the viaduct was assigned through a direct agreement to the company Nervi&Bartoli with the obligation to finish the works by 31 July 1960 and to pay the fee of the five architects.
18- See the report titled *Nuova impostazione urbanistica dell'ex Campo dei Parioli per le necessità del Villaggio Olimpico e del nuovo quartiere residenziale*, n. d. [11 June 1958], in the Monaco and Luccichenti Archive, folder n. 276, file Villaggio Olimpico.
19- With regards to the figure of the Romanian architect Richard Antohi, collaborator of Vitellozzi, see: M. Riposati (edited by), *Richard Antohi. Opere 1957-1964*, Edizioni Carte Segrete, Rome 2005; P.O. Rossi, op.cit. ,note 14, p.
20- R. Antohi, *Le Corbusier a Roma*, in *Costruire*, no.1, January-April 1961, p.5
21- *ibidem*
22- *ibidem*

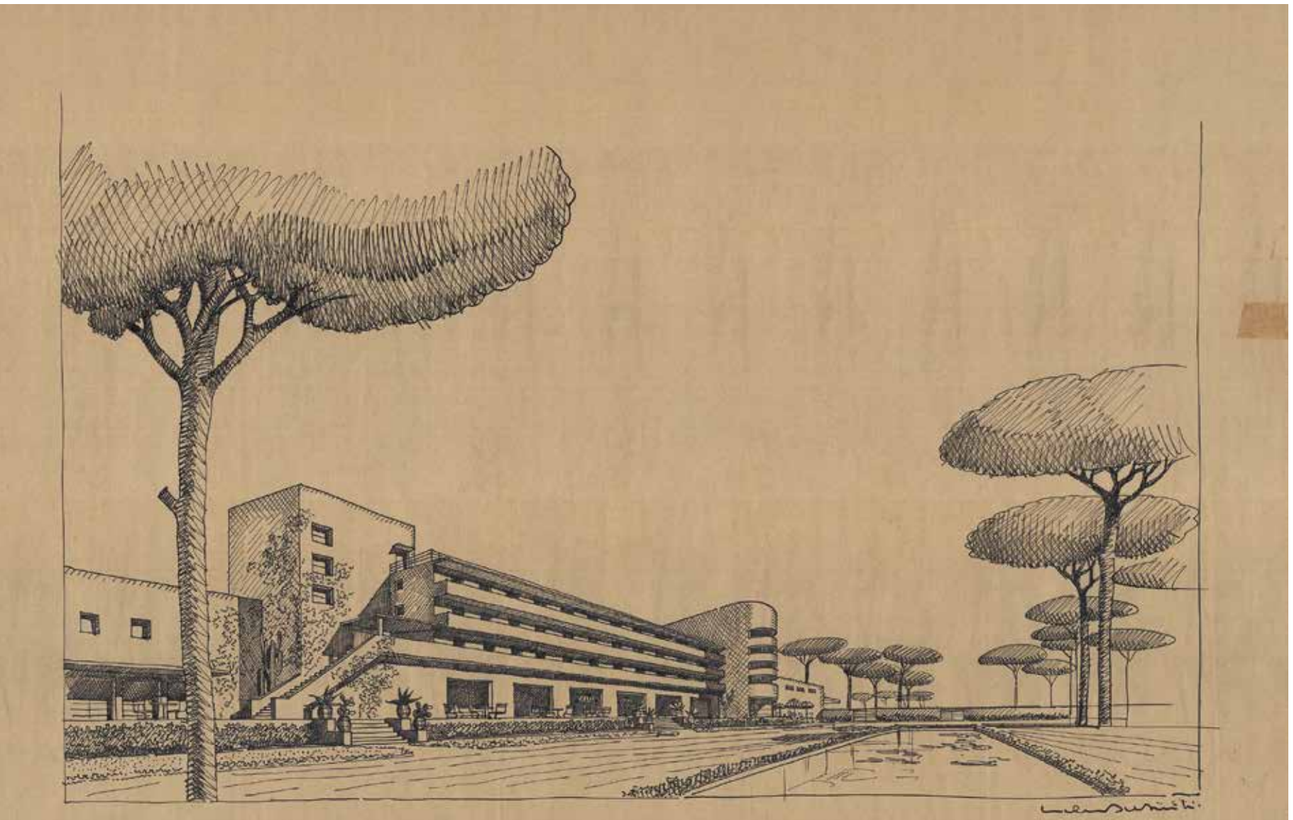
Marida Talamona
Professore ordinario di Storia dell'Architettura
Roma Tre - Università degli Studi, Dipartimento di Architettura

Full Professor of History of Architecture
Roma Tre - Università degli Studi, Department of Architecture

Erilde Terenzoni

ARCHIVI DELL'ORDINE ARCHITETTI ROMA

Storia e professione nella Capitale



←- A
Michele Busiri Vici
Città cinematografica
Castel Fusano, Ostia, S.D.
© Archivio Centrale dello Stato e Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici

Prospettiva dell'albergo

I luoghi dove si cristallizza la creatività sono numerosi e molto diversi fra loro. In particolare, parlando di architettura, le opere per un verso e gli archivi dall'altro documentano il processo creativo e il suo progredire nel tempo. Gli archivi personali di professionisti, artisti e imprese offrono punti di vista privilegiati poiché vi si trova il *precipitato* delle storie individuali, delle carriere più o meno riuscite, della vita e delle opere stesse. A questi si affiancano, come fonte importante, gli archivi degli Ordini professionali, che restituiscono il modo di concepire la professione nel tempo e in determinati luoghi e contesti.

Sul tema della storia dell'architettura e della professione l'Ordine Architetti Roma ha realizzato un suo particolare e costruttivo approccio, che segue due linee diverse ma integrate. Da un lato ha provveduto a ordinare e pubblicare la porzione più antica del suo archivio, dal 1926 al 1946[1] e ha avviato a latere la sistematica pubblicazione di monografie sugli architetti che compiono i 50 anni di iscrizione[2], tutelando così la storia dell'aspetto ordinistico e associativo dell'architettura romana. Dall'altro ha offerto un supporto concreto all'opera di conservazione e salvaguardia di alcuni archivi privati di architetti, testimonianze importanti della creatività individuale di alcuni personaggi della nostra epoca che erano a rischio di dispersione. Anche in questo caso ha affiancato l'azione concreta negli archivi con una campagna di diffusione, attraverso seminari per gli iscritti e il numero 121 di AR Magazine interamente dedicati agli archivi per l'architettura del Novecento con focus su Roma[3].

La fisionomia degli Ordini degli architetti e degli ingegneri come li conosciamo risale a due norme emanate nel 1923 e nel 1925. La Legge 1395 ("Tutela del titolo e dell'esercizio professionale degli Ingegneri e degli Architetti") e il Regio Decreto 2537 – ancora oggi sostanzialmente in vigore – istituiscono gli Ordini, fissano il loro funzionamento, l'oggetto e i limiti delle competenze delle due professioni. Tuttavia, le vicende attraverso cui si arriva a queste norme partono da lontano, poiché temi come la regolamentazione, la tutela della professione, la formazione dell'architetto e il rapporto con le professioni affini come ingegneri e artisti sono stati oggetto di dibattito fin dall'epoca preunitaria fino a tutto il Novecento.

La prima seduta della giunta dell'Albo degli Architetti documentata in archivio si è tenuta il 16 ottobre del 1930 in via degli Astalli 1. Primo presidente fu eletto Marcello Piacentini e primo segretario Luigi Piccinato, le seduta era presieduta da Vincenzo Fasolo, segretario provinciale del Sindacato Architetti, che insedia la Giunta stessa. Stando ai documenti originali, rintracciati presso il tribunale di Roma, gli iscritti

ARCHIVES OF THE ORDINE ARCHITETTI ROMA

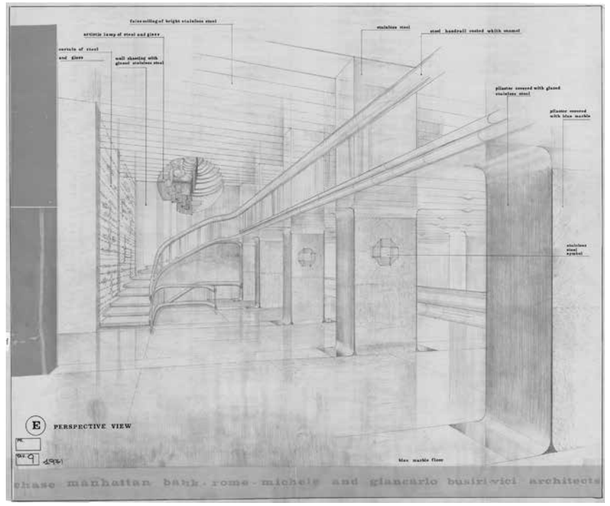
History and Professional Practice in the Capital

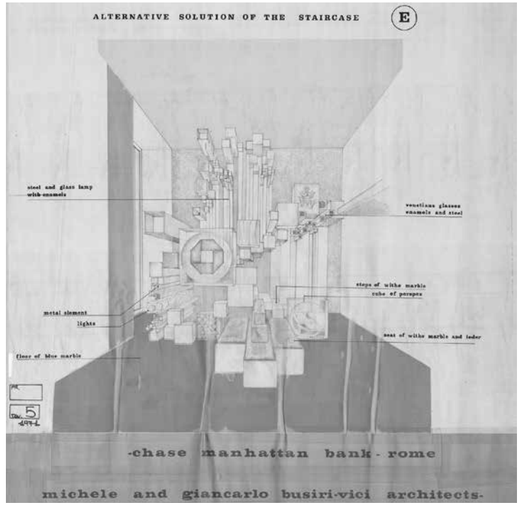
There are many and numerous sites where creativity is crystalised. In particular, for architecture, buildings on the one hand, and archives on the other, document the creative process and its advancement over time. The personal archives of professionals, artists and businesses offer privileged vantage points as they contain the *precipitate* of individual stories, of more or less successful careers, of the life of a building. They are accompanied by the important wellsprings represented by the archives conserved by professional associations that describe how the profession has been viewed over time and in specific places and contexts.

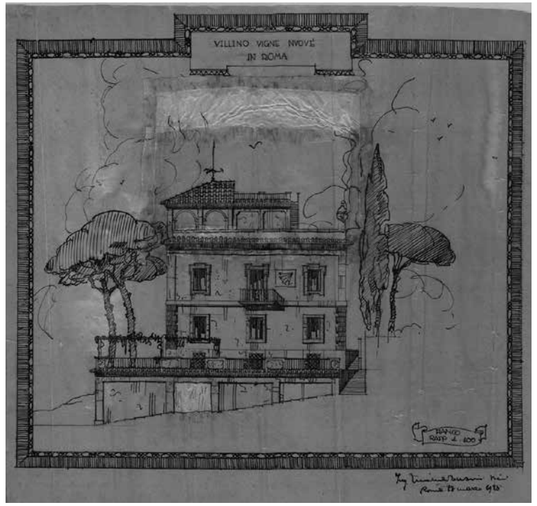
On the history of architecture and professional practice, the *Chamber of Architects P.P.C. Rome and Province* has realised its own particular and constructive approach according to two diverse, though integrated lines. On the one hand the Order has worked to organise and publish the oldest documents in its archive, from 1926 to 1946.[1] In parallel it has also proceeded with the systemic publication of monographs dedicated to architects licensed with the Association for 50 years[2] to protect the history of professional orders and associations in Rome.[3] On the other hand, it offers concrete support to the conservation and safeguarding of selected architects' private archives containing important evidence of the individual creativity of different figures from our era at risk of dispersion. Likewise in this case, the Order accompanied concrete action in its archives with a campaign of dissemination, in the form of seminars for registered members and issue 121 of *AR Magazine*, entirely dedicated to twentieth century architectural archives, with a focus on Rome.

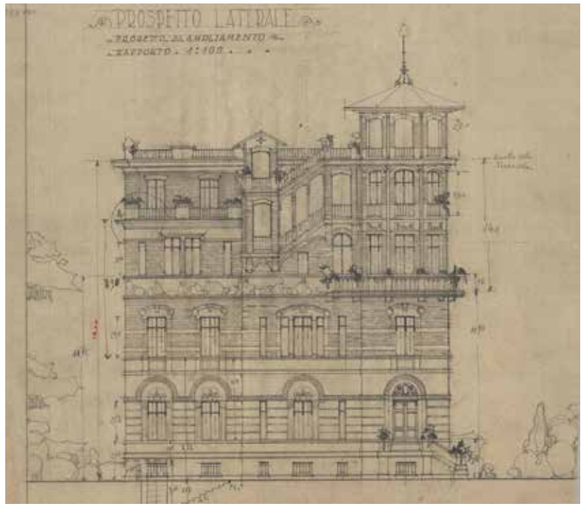
The physiognomy of the Professional Orders of Architects and of Engineers, as we know them, dates back to two regulations issued in 1923 and 1925. Law n. 1395 ("Safeguarding of the Title and Professional Practice of Engineers and Architects") and Royal Decree n. 2537 – still substantially in effect – instituted the Orders, fixed the functioning, object and limits of operation of these two professions. All the same, events leading up to these two regulations began many years earlier. Themes such as regulation, the protection of a profession, the education of architects and the relationship with similar professions such as engineers and artists, were the object of debate prior to Italian unification and throughout the twentieth century.

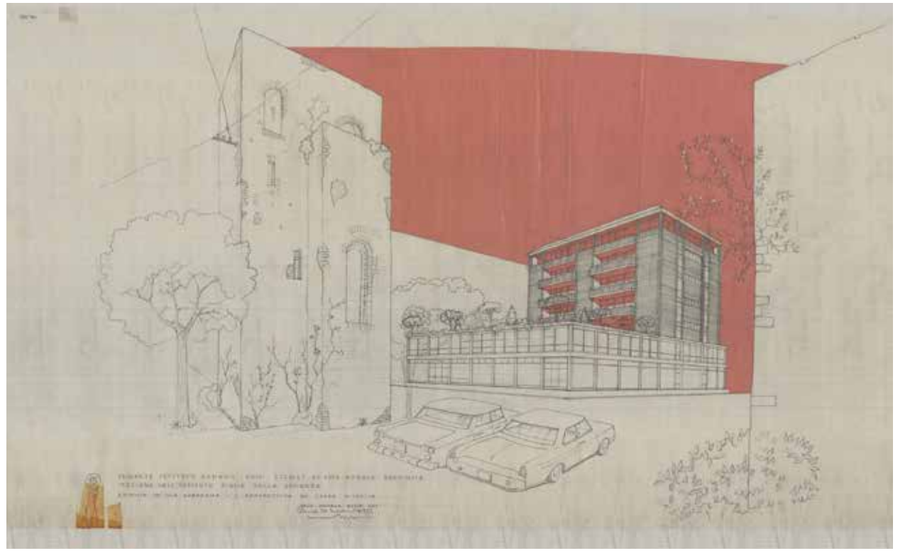
The first sitting of the committee of the Albo degli Architetti documented in the archives took place on 16 October 1930 in Via degli

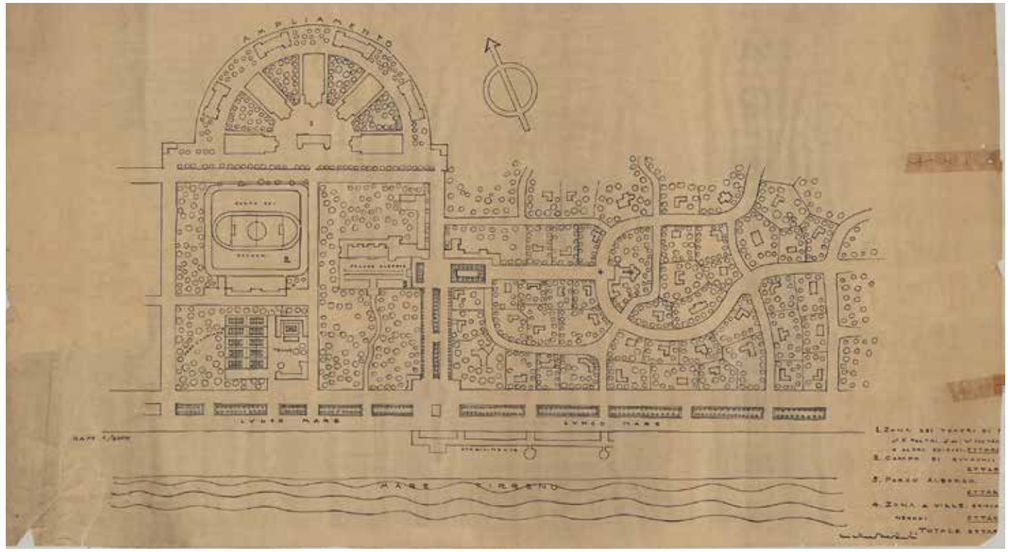












↑↗- B / C
Michele Busiri Vici, Giancarlo Busiri Vici
Chase Manhattan Bank
Roma, 1971
© Archivio Centrale dello Stato e Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia
Fondo Michele Busiri Vici

Viste prospettiche interne

↑- D
Michele Busiri Vici
Edificio per abitazioni, uffici e negozi
Roma, Via Sardegna, tra Via Toscana e Via Campania, 1962-65
© Archivio Centrale dello Stato e Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia
Fondo Michele Busiri Vici

↑- E
Michele Busiri Vici
Villino Vigne Nuove
Roma, 1924-26
© Archivio Centrale dello Stato e Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici

Prospetto dell'edificio

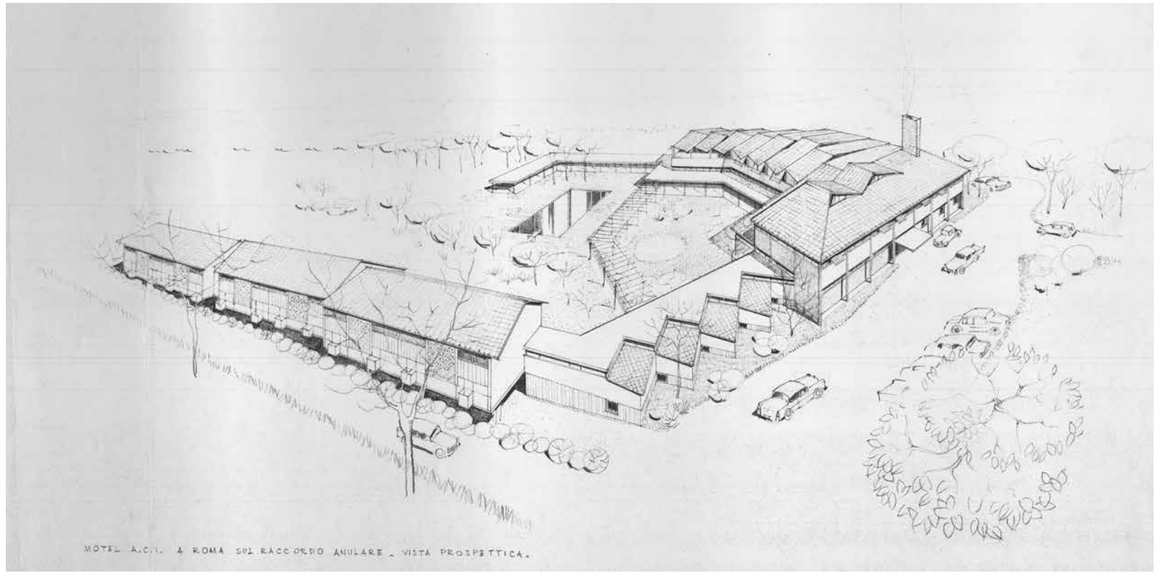
↗- F
Michele Busiri Vici
Villino Ascarelli
Via Cesalpino, Roma, anni '20
© Archivio Centrale dello Stato e Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici

Prospetto dell'edificio

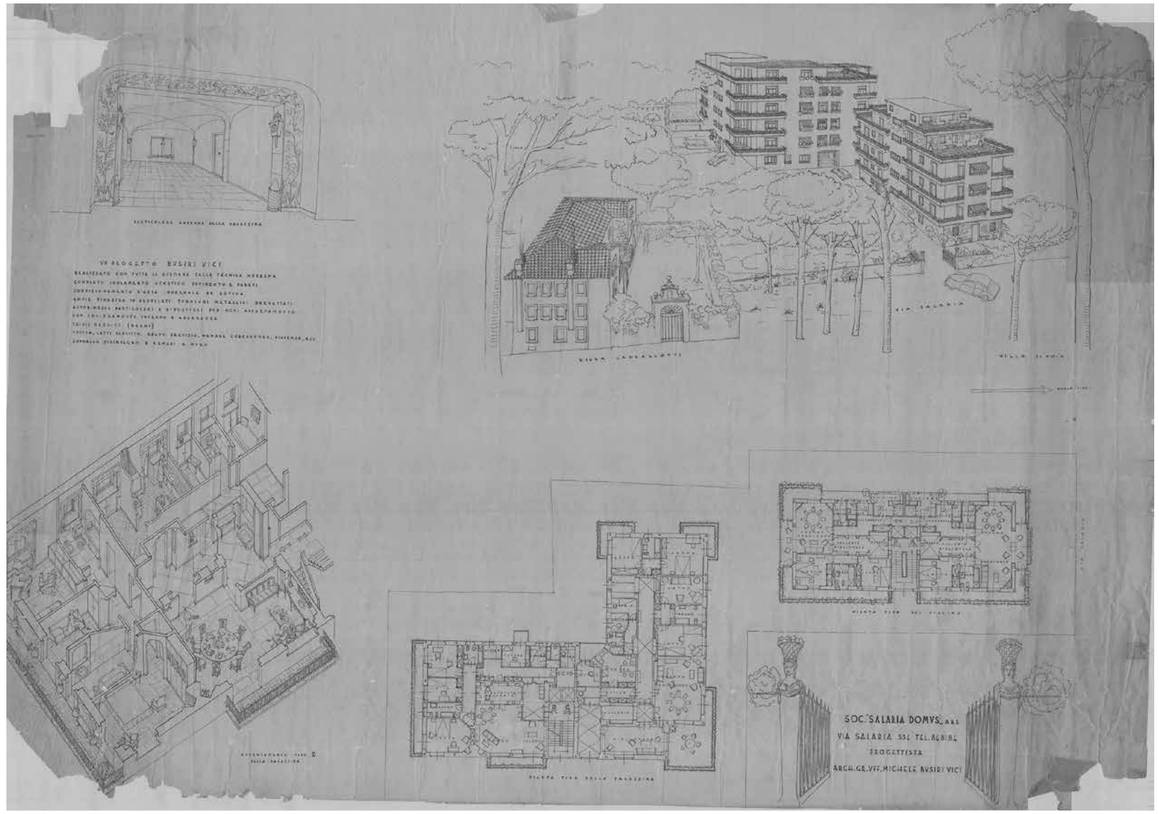
↑- G
Michele Busiri Vici
Città cinematografica
Castel Fusano, Ostia, S. D.
© Archivio Centrale dello Stato e Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici

Planimetria generale



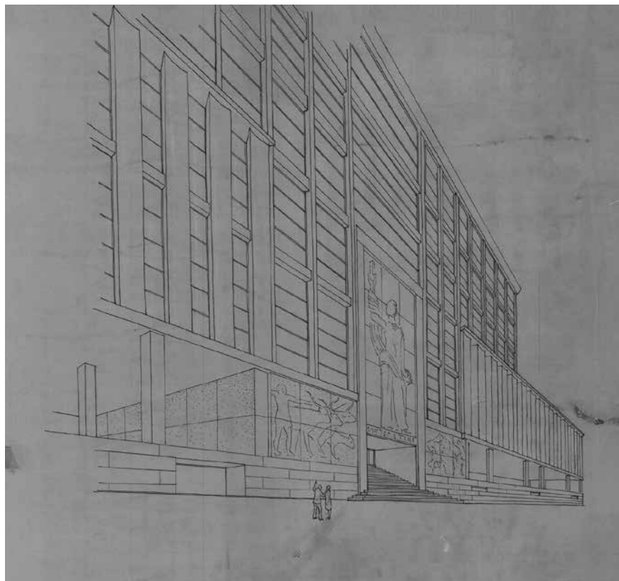


↑ ↗ - H / I
Michele Busiri Vici
Motel A.C.I. sul G.R.A.
Roma
© Archivio Centrale dello Stato e Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia
Fondo Michele Busiri Vici



↑ - J
Michele Busiri Vici
Palazzina in via Salaria
Roma, 1951-52
© Archivio Centrale dello Stato e Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia
Fondo Michele Busiri Vici

Prospettiva piante e assonometrico



→ - K
Michele Busiri Vici
Palazzo per uffici nel Quartiere Mostra dell'Abitazione E42
Roma, 1953-56
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia
Fondo Michele Busiri Vici

Prospettiva

partono dal 1926 e la prima matricola risulta quella di un ingegnere, Guido Venzo, e la seconda è a nome Marcello Piacentini, seguito da Plinio Marconi. In quell'anno gli iscritti furono 35, ne facevano parte anche Angelo e Romeo di Castro, i quali subirono la cancellazione dall'Albo nel 1938 a seguito delle leggi sulla protezione della razza. Il 27 gennaio 2020, in occasione del Giorno delle Memoria, si è tenuta presso la Casa dell'Architettura di Roma una cerimonia con la quale l'Ordine Architetti Roma – in collaborazione con gli Ordini degli Architetti di Lazio e Umbria – ha annullato la cancellazione dall'Albo di Angelo Di Castro, Romeo Di Castro, Umberto Di Segni e Davide Pacanowski.

Alla fine degli anni Trenta la giunta è del tutto soppiantata dal direttorio e l'Ordine diventa Sindacato interprovinciale fascista e lo resterà fino al settembre 1944.

In questi anni figure come Piacentini, Foschini, Piccinato, Libera, Del Debbio partecipano alla vita del Sindacato interprovinciale romano con ruoli anche di spicco, e molti di loro ricoprono contemporaneamente incarichi di peso nell'apparato statale.

Attraverso i loro interventi nei verbali del Sindacato compaiono le grandi opere che il regime ideava e in parte realizzava, dagli interventi monumentali come il Foro Mussolini, l'E42 e la Città universitaria a quelli di edilizia abitativa e nuova urbanizzazione.

Le Assemblee generali sembrano avere poca storia, in archivio il primo verbale rinvenuto è datato 1° febbraio 1938 e fino al 1944 non se ne trovano altri. Il 14 agosto di questo anno il Comitato provvisorio convoca presso l'Accademia di S. Luca l'assemblea generale "mediante un comunicato pubblicato sulla stampa di Roma" e si riunisce anche il Consiglio provvisorio dell'Ordine degli Architetti di Roma e Provincia.

Le assemblee del '45 sono accese, l'Ordine partecipa alla stagione di fervore ed entusiasmi della ricostruzione morale e materiale del paese. Non mancano le questioni urgenti, come le difficili condizioni lavorative, la necessità di ricostruire un tessuto associazionistico e mutualistico e alcuni problemi più puntuali, come l'antagonismo nato nel corso degli anni tra i tecnici della pubblica amministrazione e i liberi professionisti. In questi anni partecipano anche membri dell'Associazione per l'Architettura Organica e tra i più presenti si trova Bruno Zevi. Verso la fine degli anni Quaranta, l'Ordine torna a una "normale amministrazione" e del Consiglio interamente rinnovato fanno parte tra gli altri Mario De Renzi, Saverio Muratori e Mario Paniconi, il quale viene eletto presidente. Intanto anche il paese riparte e una spinta alla professione viene dal *Piano Fanfani*, approvato nel '49, che prevede la realizzazione di oltre 300.000 alloggi di edilizia popolare e riconosce il ruolo dell'architetto nella progettazione.

L'archivio dell'Ordine contiene dunque un materiale di grande rilievo che consente di percorrere le vicende professionali, il rapporto con le istituzioni pubbliche e con le imprese e l'evoluzione urbanistica di Roma secondo differenti piani di lettura.

Il controcanto in chiave individuale viene dalle carte degli architetti e anche verso questa tipologia di fonti l'Ordine ha dimostrato, come si diceva, attenzione e cura, prendendo in carico in modi diversi alcuni archivi che correvano rischi sul piano della conservazione[4].

Dopo circa 15 anni presso l'Accademia di San Luca, nel 2004 l'imponente archivio di Michele Busiri Vici (11.730 elaborati grafici, 63 album, 94 buste di documenti, 551 foto più alcune cartoline e libri, che documentano 516 progetti e che coprono circa 50 anni di lavoro dal 1923 al 1978)[5] ha trovato per un periodo casa presso l'Acquario Romano. Qui è stato inventaria-

Astalli 1. The first president to be elected was Marcello Piacentini and the first secretary Luigi Piccinato; the sitting was presided over by Vincenzo Fasolo, provincial secretary of the *Sindacato Architetti* (Fascist Union of Architects), which invested the committee itself. According to original documents, located in the Rome Law Courts, licences were issued starting in 1926. The first was assigned to an engineer, Guido Venzo, and the second to Marcello Piacentini, followed by Plinio Marconi. A total of 35 licences were issued that year, including those to Angelo and Romeo Di Castro, successively eradicated from the Order in 1938 following the issuance of the racial laws. On 27 January 2020, in occasion of the Day of Memory, the Casa dell'Architettura in Rome hosted a ceremony during which the *Ordine Architetti Roma* – in collaboration with the *Ordini degli Architetti di Lazio e Umbria* – annulled the cancellation from the Register of Angelo Di Castro, Romeo Di Castro, Umberto Di Segni and Davide Pacanowski.

At the end of the 1930s, the committee was entirely replaced by the directorate and the Order converted into an Interprovincial Fascist Union, which it remained until September 1944.

During these years, figures such as Piacentini, Foschini, Piccinato, Libera and Del Debbio played leading roles in the life of the interprovincial Roman Union, and many of them simultaneously occupied important positions in State government.

Their words, documented in the minutes of meetings of the Union, describe the important projects imagined and in part built by the Fascist Regime. Examples range from such monumental interventions as the Foro Mussolini, the E42 and the *Città universitaria*, to new housing to and urbanisation works.

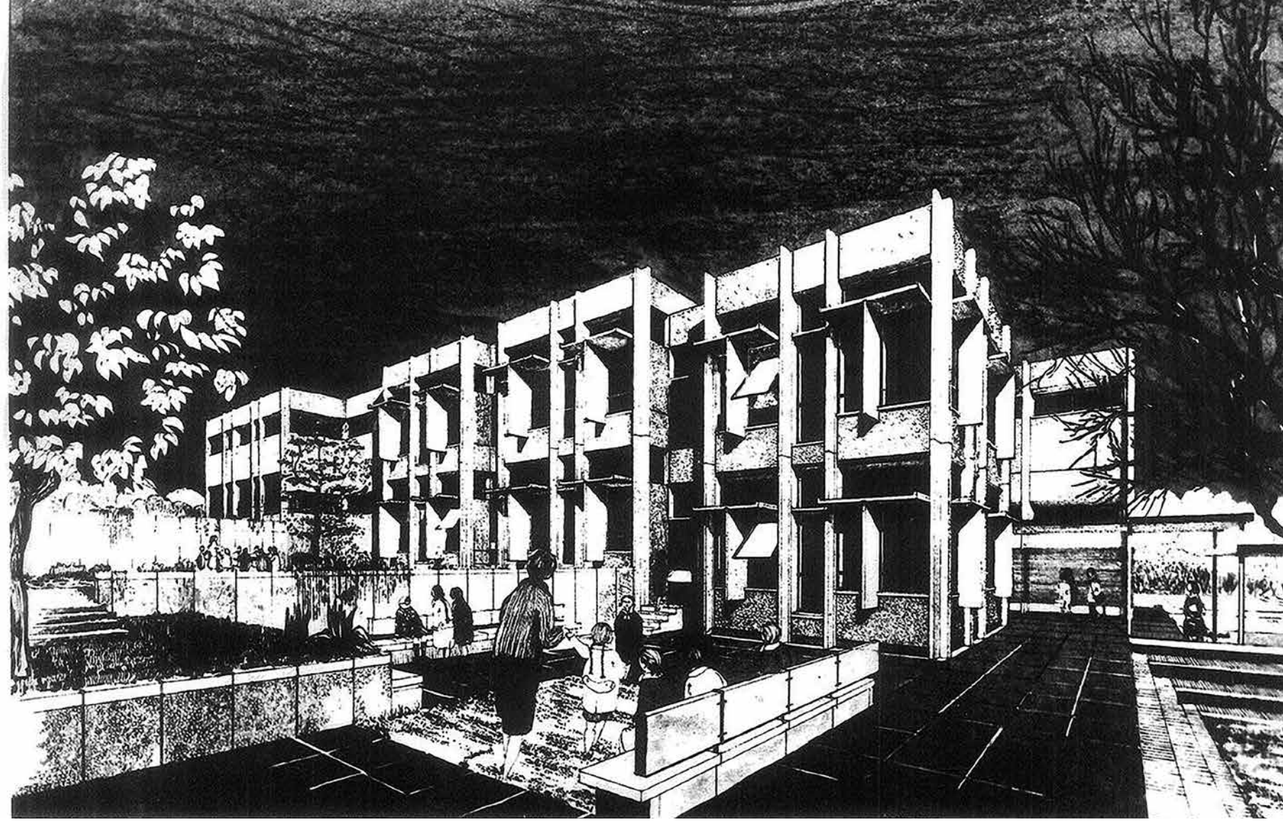
There appears to be little documentation of the General Assemblies. The earliest minutes conserved in the archive are dated 1 February 1938, and no other similar document is present before 1944. On 14 August of this year, the temporary Committee convocated a general assembly at the Accademia di S. Luca "via a public communiqué published in the Roman press". The temporary Council of the *Ordine degli Architetti di Roma e Provincia* also met at this time.

The assemblies of 1945 were heated. The Order participated in the season of fervours and enthusiasms linked to the moral and material reconstruction of the country. There was no shortage of urgent questions, such as difficult working conditions, the need to rebuild a fabric of associations and cooperatives, together with more specific problems, such as the antagonism that developed over the years between government technicians and self-employed professionals. These years also witnessed the participation of members of the Association for Organic Architecture, first among them Bruno Zevi. Toward the end of the 1940s, the Order returned to "normal administration" and the entirely renewed Council included, among others, Mario De Renzi, Saverio Muratori and Mario Paniconi, elected president. In the meantime, the country was starting over and an important stimulus for the profession came with the *Fanfani Plan*. Approved in 1949, it called for the construction of more than 300,000 public housing units and recognised the role of the architect in design.

The archive of the Order thus contains material of great importance that makes it possible to retrace professional stories, the relationship with public institutions and businesses and the urban evolution of Rome, all from different points of view.

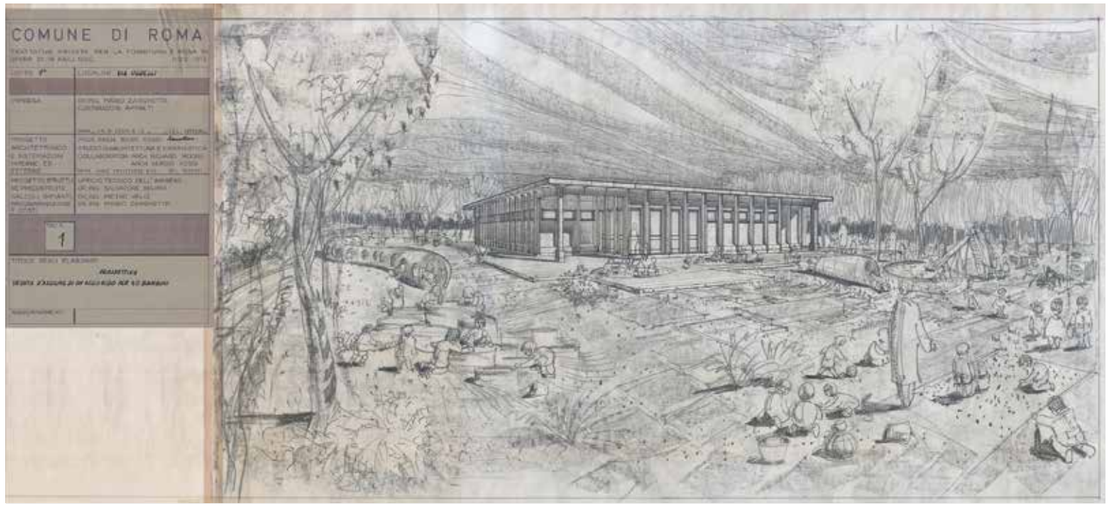
A counterpoint is offered by the documents of individual architects. As mentioned, with regard to these sources the Order has demonstrated both attention and care, assuming responsibility, in diverse ways, for different archives whose conservation was at risk.[4]

After roughly 15 years at the Accademia di San Luca, in 2004 the impressive archive of Michele Busiri Vici (11,730 drawings, 63 albums, 94 folders of documents, 551 photographs plus a selection of postcards and books, documenting 516 projects and spanning



↗ - L
Sergio Lenci
Prospettiva dell'ingresso della Scuola elementare a 12 aule
Formello, Roma, 1966-1968
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sergio Lenci

Nel 1965 Sergio Lenci, con Fausto Ermanno Leschiutta, Vittore Martelli, partecipa all'appalto-concorso per la costruzione della scuola. L'architetto per la realizzazione si avvale del Sistema di prefabbricazione Leonori



to, in parte digitalizzato, e infine è stato affidato all'Archivio Centrale dello Stato, che conserva già l'archivio di Clemente, per ricostruire così un'azienda familiare attiva lungo diversi secoli se si conta anche il ramo francese che ne è all'origine. Esponente di un professionismo colto e profondamente radicato a Roma, Michele Busiri Vici realizzò 480 opere, tra nuove costruzioni e restauri, per una committenza quasi sempre importante fatta di esponenti di famiglie aristocratiche e imprenditori di successo anche se in genere non particolarmente legati al potere. Uno dei suoi temi è quello di un abitare domestico raffinato e accogliente, in continuo dialogo con il paesaggio, facilitato da una profonda conoscenza di essenze e piante, come testimoniano le numerose ville e lottizzazioni lungo le coste laziali che lui stesso definiva "le case del nuovo stile mediterraneo".

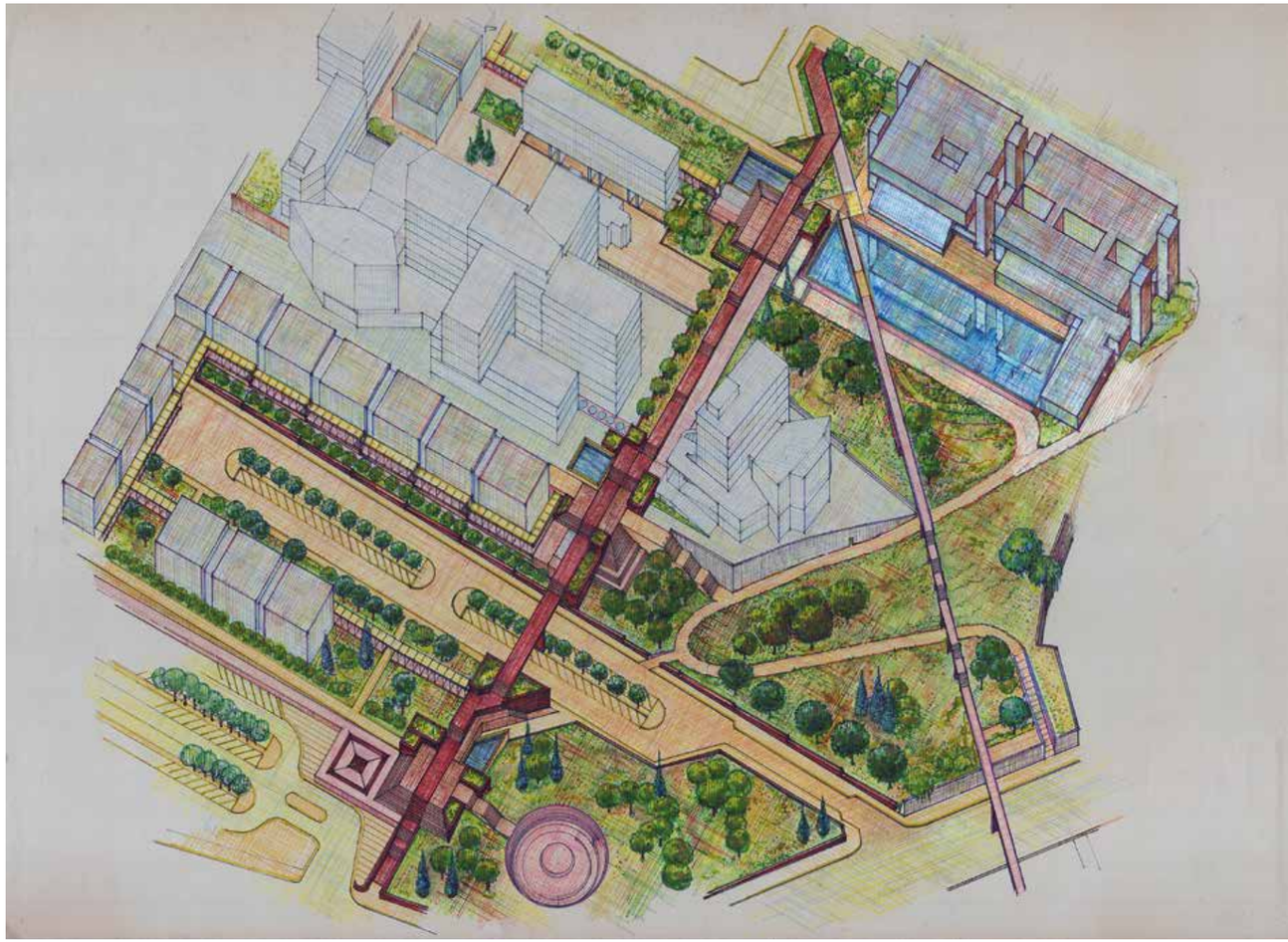
L'archivio di Sergio Lenci[6] copre un arco temporale dal 1927 al 2001, documenta 112 progetti e la sua attività di docente universitario, essendo stato dal 1995 Ordinario di Progettazione Architettonica all'Università La Sapienza e dal 1996 al 2000 presidente del corso di laurea in architettura. Si conservano anche materiali di studio e preparatori per lezioni, articoli e riviste. Fu in prevalenza autore di opere di edilizia pubblica, come istituti carcerari, scuole e ospedali ma anche

some 50 years of work, from 1923 to 1978)[5] was temporarily hosted at the Acquario Romano. Here it was inventoried, partially digitalized and finally consigned to the Central State Archives, already home to the archive of Clemente. This act recomposed a family business active over the course of diverse centuries if we consider also the famous French branch from which it originated. An exponent of a cultured professionalism, deeply rooted in Rome, Michele Busiri Vici realised some 480 works, from new constructions to restorations, for an almost always important clientele comprised of members of leading aristocratic families and successful entrepreneurs, though generally not particularly linked to positions of power. One of his themes was linked to sophisticated and comfortable domestic life, in continuous dialogue with the landscape, supported by a profound understanding of vegetation and plants. This is demonstrated in numerous villas and developments along the coasts of Lazio, which he himself referred to as "the homes of the new Mediterranean style".

The archive of Sergio Lenci[6] spans a period of time between 1927 and 2001. The material documents 112 projects and his activities as tenured professor in architectural design at the La Sapienza University from 1995, and president of the graduate course in architecture from 1996 to 2000. The archive also contains study and preparatory material for lessons, articles and magazines. Lenci

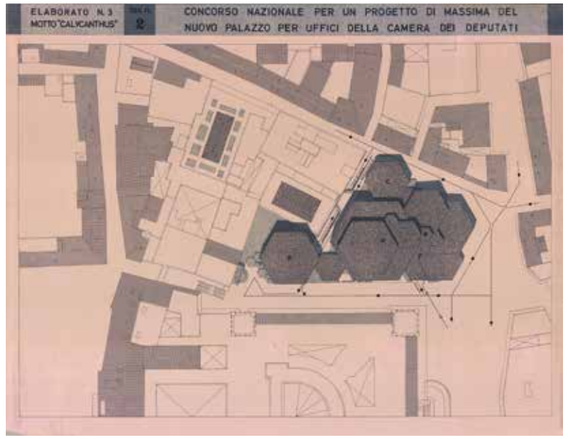
↑ - M
Sara Rossi
Trattativa privata fornitura n. 76 asili nido
Roma, 1973
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi

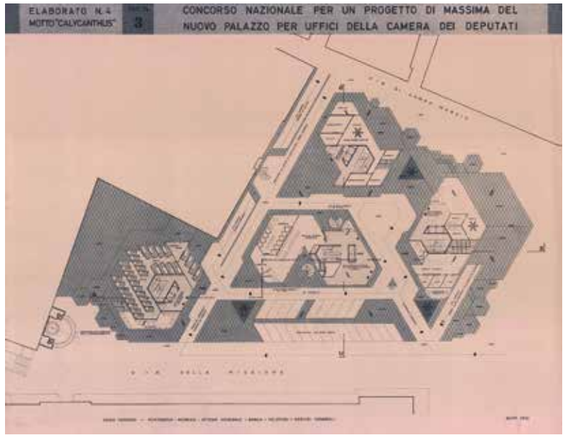
Prospettiva

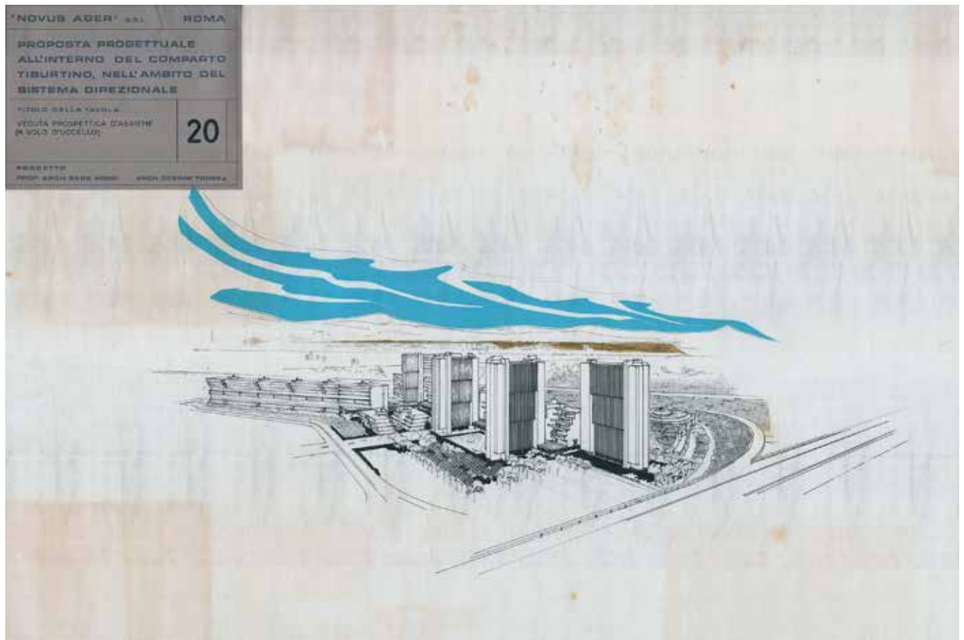


↑ - N
Sara Rossi
Università degli Studi di Roma, Dipartimento di informatica e sistemistica
Roma, 1986-87
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi

Vista assonometrica, volumetrie

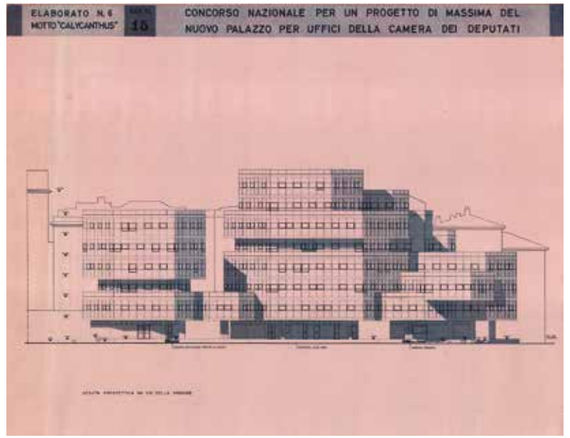




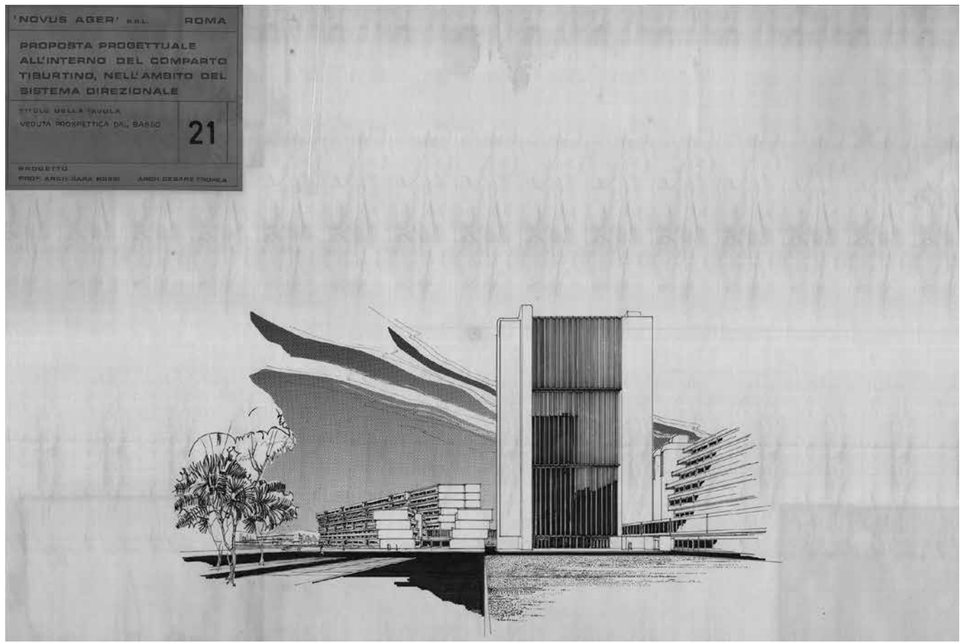


↑ ↗ - O / P / Q
Sara Rossi
Concorso Uffici della Camera dei Deputati
Roma, 1967
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi

Planovolumetrico, pianta generale, prospetto



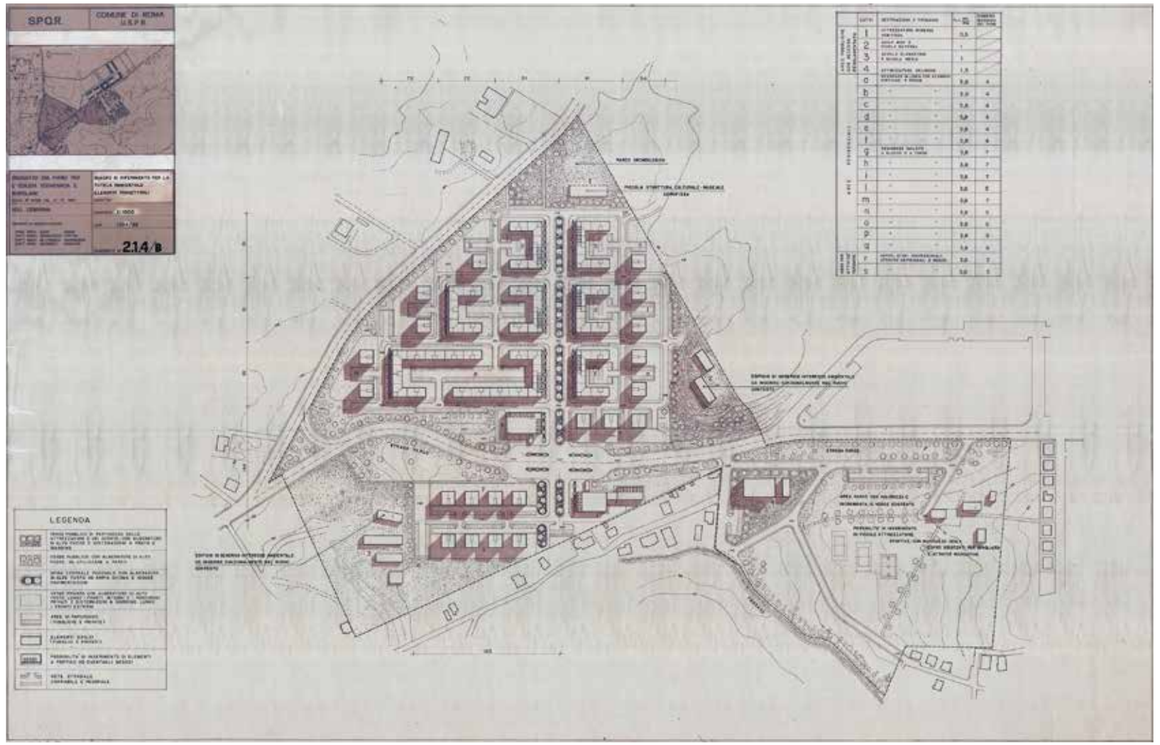


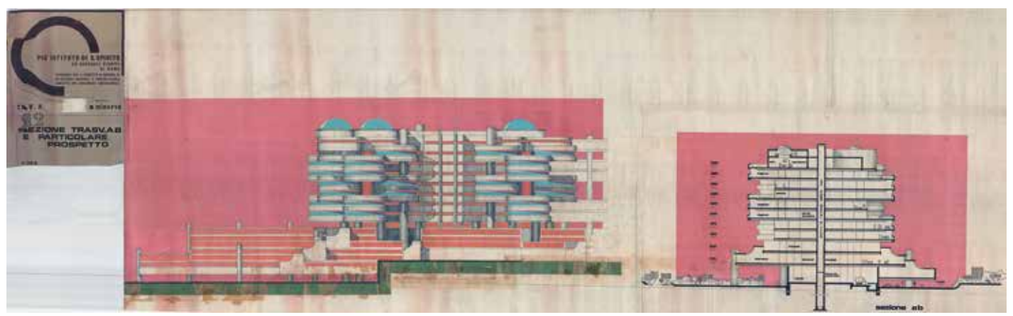


↖ ↗ - R / S
Sara Rossi, Cesare Tropea
Comparto Tiburtino, Sistema Direzionale
Roma, 1977-84
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi

Vedute prospettiche

↑ - T
Sara Rossi con P. L. Carci, A. Ferri, A. Gatti, E. Sebasti, R. Wallach
Complesso IACP a Tor Sapienza
Roma,1975-78
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi



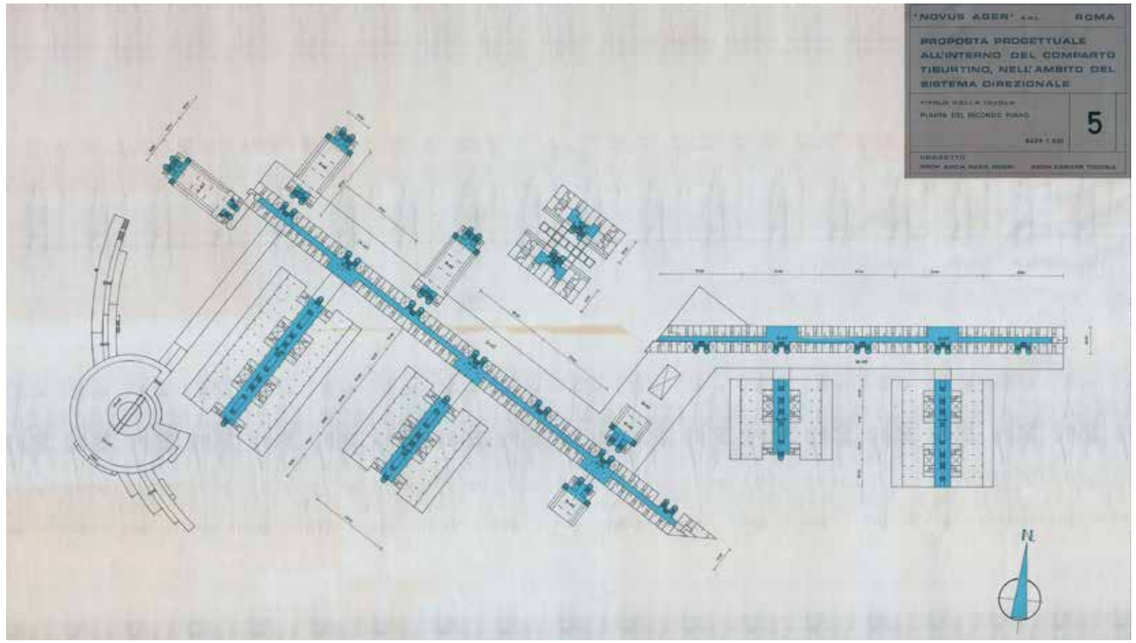


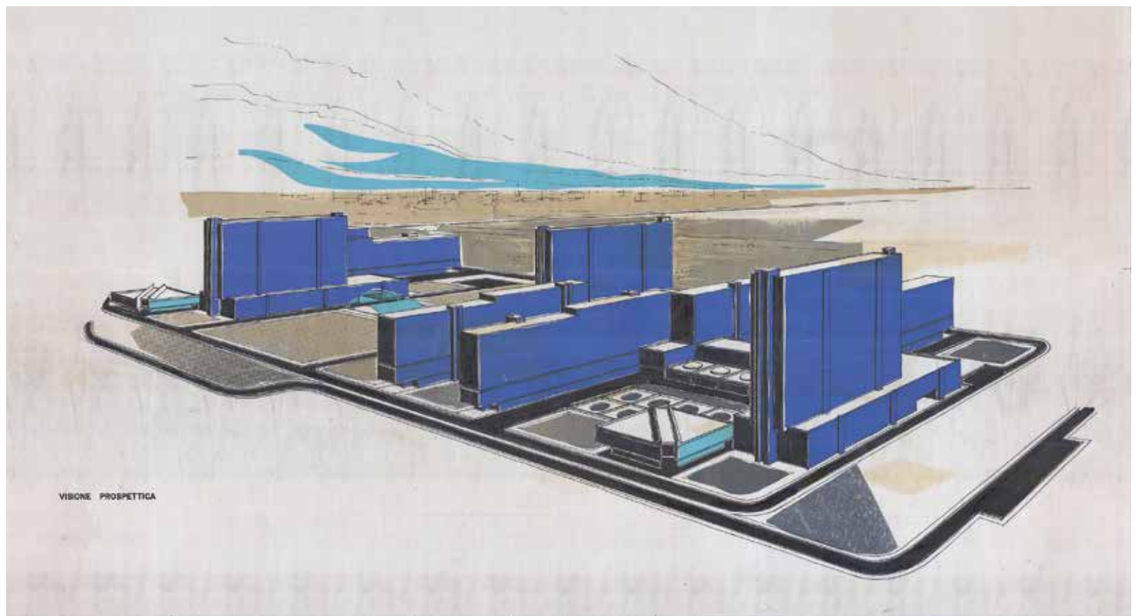
↑ - U
Sara Rossi, Francesco Coccia, M. Lorenza Marangoni, Edoardo Monaco
Progetto per il PEEP
Loc. Cesarina, Roma, 1984-85
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi

Organizzazione planovolumetrica

↑ - V
Sara Rossi
Concorso ospedale Pio, Istituto S. Spirito
Roma, 1968
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi

Prospetto e sezione





↗→- W
Sara Rossi, Cesare Tropea
Comparto Tiburtino, Sistema Direzionale
Roma, 1977-84
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia
Fondo Sara Rossi

Pianta e visione prospettica



↑ - X
Paolo Cercato
Scuola degli Agenti di Custodia
Roma, 1990-92
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Paolo Cercato

Vista generale, prospettiva

di grandi interventi di edilizia abitativa, numerosi elaborati infatti riguardano il quartiere GESCAL a Tuscania, progettato dopo il terremoto del 1972 in collaborazione con Bruno Zevi, Sara Rossi e altri, il quartiere INA casa al Tiburtino con Ridolfi e Quaroni negli anni Ottanta.

Nel 2004 Paolo Cercato ha depositato personalmente una prima parte dei materiali del suo archivio presso l'Ordine. Si tratta di un archivio che copre più di cinquant'anni di lavoro, dal 1945 al 2002, e documenta, attraverso disegni, tavole, foto e materiali di studio, 84 progetti in prevalenza romani. Dopo la formazione a Venezia, Milano e Roma negli anni Cinquanta si stabilì a Roma dove fin dal periodo universitario avviò la collaborazione con lo studio Paniconi e Pediconi, in seguito con Ludovico Quaroni e lo studio Passarelli, come dimostrano le collaborazioni nei grandi interventi IACP a Vigne

was primarily the author of public buildings, such as prisons, schools and hospitals, but also large housing projects; in fact, numerous documents refer to the GESCAL district in Tuscania, designed after the 1972 earthquake, in collaboration with Bruno Zevi, Sara Rossi and others, and the Tiburtino INA casa district designed with Ridolfi and Quaroni during the 1980s.
In 2004 Paolo Cercato personally offered a first portion of material from his archive to the Order. Spanning more than fifty years of work, from 1945 to 2002, the archive's drawings, boards, photographs and study materials document some 84 projects, most in Rome. After studying in Venice, Milan and Rome, in the 1950s he established himself in this latter city where, since his university years, he had been collaborating with the office of Paniconi and Pediconi. He later worked with Ludovico Quaroni and the studio Passarelli, as demonstrated by collaborations on such large in-

Nuove negli anni Settanta e quelli per la sistemazione esterna del complesso di Tor Bella Monaca negli anni Ottanta.

Anche Sara Rossi ha donato il suo archivio[7] nel 2014. Esso contiene 88 progetti, documenti e foto, testimonianze di una lunga e interessante attività in un'epoca e in una professione in cui le donne erano ancora in minoranza. Fin dal periodo degli studi universitari prima a Venezia e poi a Roma, Rossi iniziò la collaborazione con lo studio Luccichenti. A Venezia era stata allieva di Bruno Zevi con cui nacque un lungo sodalizio, fu infatti tra i fondatori dell'IN/ARCH e collaboratrice della rivista *L'Architettura. Cronache e storia*. Insieme condussero poi numerosi progetti, tra cui il piano GESCAL a Tuscania già ricordato, di cui Rossi ebbe il coordinamento generale. Accanto all'attività professionale l'archivio testimonia anche l'importante carriera universitaria presso la Facoltà di architettura di Reggio Calabria, dove fu tra l'altro direttrice dell'Istituto di Urbanistica per circa dieci anni, fino al 1990.

Il lavoro di riordino, schedatura e informatizzazione condotto su questi archivi ha prodotto una banca dati, consultabile in rete, attraverso sia il sito dell'Ordine che il Sistema Archivistico Nazionale.

Attualmente l'Ordine ha in corso un prestigioso e complesso progetto di analisi, studio e comunicazione dell'archivio Moretti Magnifico, la porzione di archivio che Luigi Moretti teneva presso di sé e che per questo non è confluita all'Archivio Centrale dello Stato ma è stata conservata e messa a disposizione degli studiosi dal nipote Tommaso Magnifico.

Sarà un modo di puntare di nuovo l'attenzione sulla storia dell'architettura con un'ottica specifica su Roma e sul Novecento, che resta un campo non del tutto esplorato.

terventions as the IACP housing in Vigne Nuove from the 1970s, and the external design of the Tor Bella Monaca complex during the 1980s.

Sara Rossi donated her archive[7] in 2014. Its 88 projects, documents and photographs are evidence of a lengthy and interesting activity at a time and in a profession in which women were still a minority.

From her university years, initially in Venice and later in Rome, she began working with the office of Luccichenti. In Venice she was a student of Bruno Zevi's, with whom she developed a lasting partnership. In fact, she was one of the founders of IN/ARCH and a collaborator with the review *L'Architettura. Cronache e storia*. Together they developed numerous projects, including the aforementioned GESCAL plan for Tuscania, for which Rossi served as general coordinator. Alongside her professional activity, the archive also testifies to an important university career with the School of Architecture in Reggio Calabria, where she was also director of the Istituto di Urbanistica for approximately ten years, until 1990.

The reordering, cataloguing and digitalisation of these archives has produced a databank that can be consulted online via the websites of the Order and the Sistema Archivistico Nazionale. Currently, the Order is involved in a prestigious and complex project of analysis, study and communication of the Moretti Magnifico archive, the portion of the archive personally conserved by Luigi Moretti. For this reason it was not assigned to the Central State Archives, but conserved and made available to scholars by his nephew Tommaso Magnifico.

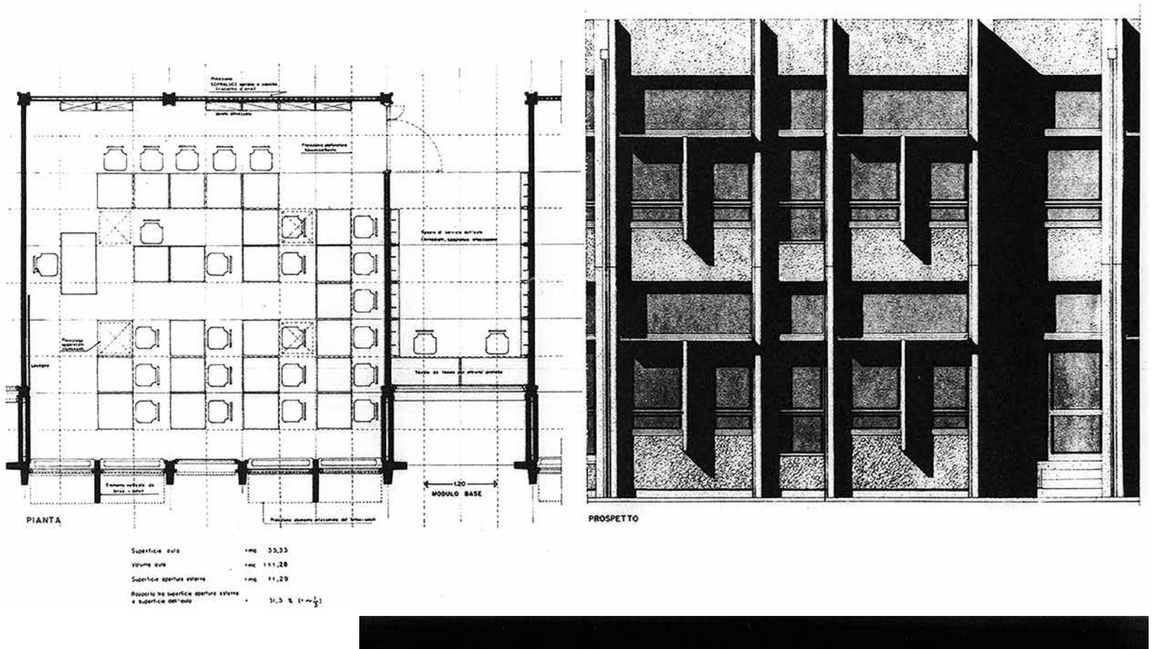
It will be a tool for once again focusing attention on the history of architecture through a lens specific to Rome and the twentieth century, still a field yet to be fully explored.

1- *L'archivio storico dell'Ordine degli architetti P.P.C. di Roma e provincia (1926-1956)* a cura di Maria Letizia Mancuso, con la collaborazione di Maria Miano, Prospettive edizioni - Architetti Roma edizioni, Roma 2015.
2- Dal 1986 al 2016 sono stati pubblicati sei volumi di *50 anni di professione*, collana ideata dall'Ordine nel 1983 e dedicata agli architetti che hanno compiuto 50 anni di iscrizione all'Albo professionale. Il Volume VI, a cura di Maria Miano, si occupa degli anni che vanno dal 1961 al 1965.
3- AR Magazine numero 121, *Roma sognata. Gli archivi di architettura dal Nolli alle nuove poetiche radicali*, Architetti Roma edizioni, 448 pagine, settembre 2019.
4- Responsabile del settore Archivi è stata fino al 2017 l'arch. Maria Letizia Mancuso.
5- L'archivio è stato dichiarato di notevole interesse dalla Soprintendenza archivistica per il Lazio nel 1996, i lavori di analisi, schedatura, digitalizzazione sono stati condotti presso l'Accademia di San Luca da M.L. Neri e G.Latour, presso l'OAR dagli architetti B. Berta, F. Cefalo, V. Donà, R. Faraone, R. Mirante, P. Salvi, sotto la guida di E. Reale per la Soprintendenza Archivistica per il Lazio.
6- L'archivio è stato dichiarato nel 1997 e acquisito all'Ordine in due tranche nel 2005 e 2009. Le attività di riordino, inventariazione sono state condotte dagli arch. M.L. Accorsi e R.Faraone con la direzione scientifica di E. Reale.
7- L'archivio è stato dichiarato dalla Soprintendenza archivistica per il Lazio nel 2013. I lavori di riordino e inventariazione sono stati condotti dalle arch. B. Berta e M.Miano con la direzione scientifica di E. Reale, la digitalizzazione dall'arch. L. Cristallini.

1- *L'archivio storico dell'Ordine degli architetti P.P.C. di Roma e provincia (1926-1956)* edited by Maria Letizia Mancuso, in collaboration with Maria Miano, Prospettive edizioni - Architetti Roma edizioni, Rome, 2015.
2- From 1986 to 2016 six volumes of *50 anni di professione* were published, a series conceived by the Ordine in 1983 and dedicated to those architects licenced for 50 years with the Ordine. Volume VI, edited by Maria Miano, deals with the years between 1961 and 1965.
3- *AR Magazine* issue n. 121, *Roma sognata. Gli archivi di architettura dal Nolli alle nuove poetiche radicali*, Architetti Roma edizioni, 448 pages, September 2019.
4- The Archive department was run until 2017 by the architect Maria Letizia Mancuso.
5- The archive was declared of notable interest by the Soprintendenza archivistica per il Lazio in 1996. The analyses, cataloguing and digitalisation were conducted by the Accademia di San Luca by M.L. Neri and G. Latour, at the OAR by the architects B. Berta, F. Cefalo, V. Donà, R. Faraone, R. Mirante, P. Salvi, under the guidance of E. Reale on behalf of the Soprintendenza Archivistica per il Lazio.
6- The archive was declared of interest in 1997 and acquired by the Ordine in two phases between 2005 and 2009. The activities of reorganisation and inventorying were conducted by the architects M.L. Accorsi and R. Faraone under the scientific coordination of E. Reale.
7- The archive was declared of interest by the Soprintendenza archivistica per il Lazio in 2013. The activities of reorganisation and inventorying were conducted by the architects B. Berta and M. Miano under the scientific direction of E. Reale, and digitalised by the architect L. Cristallini.

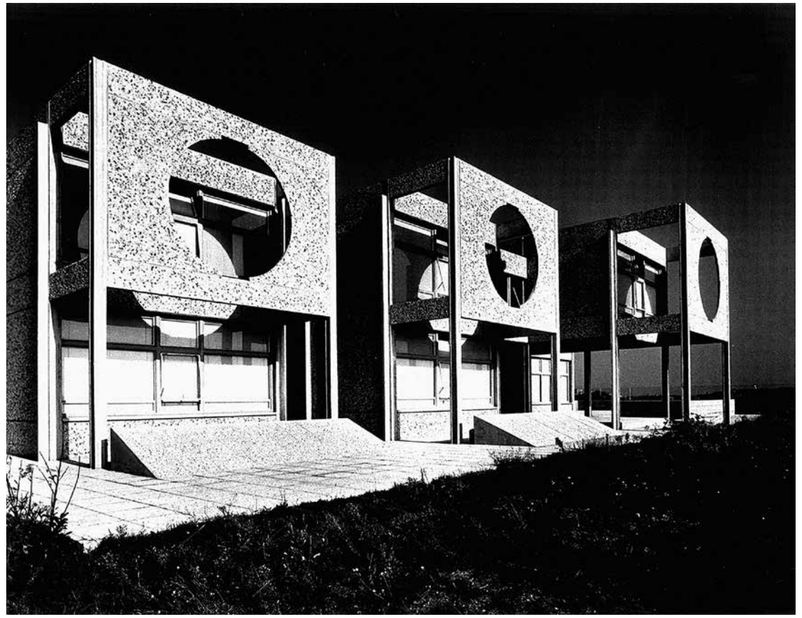
Erilde Terenzoni
Referente Archivi dell'Ordine
degli Architetti P.P.C. di Roma e provincia

Contact person in charge of Archives,
Chamber of Architects P.P.C. Rome and province



↑ - Y
Sergio Lenci
Scuola elementare a 12 aule. Particolare del blocco
Formello, Roma, 1966-1968
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sergio Lenci

Nel 1965 Sergio Lenci, con Fausto Ermanno Leschiutta, Vittore Martelli, partecipa all'appalto-concorso per la costruzione della scuola. L'architetto per la realizzazione si avvale del Sistema di prefabbricazione Leonori



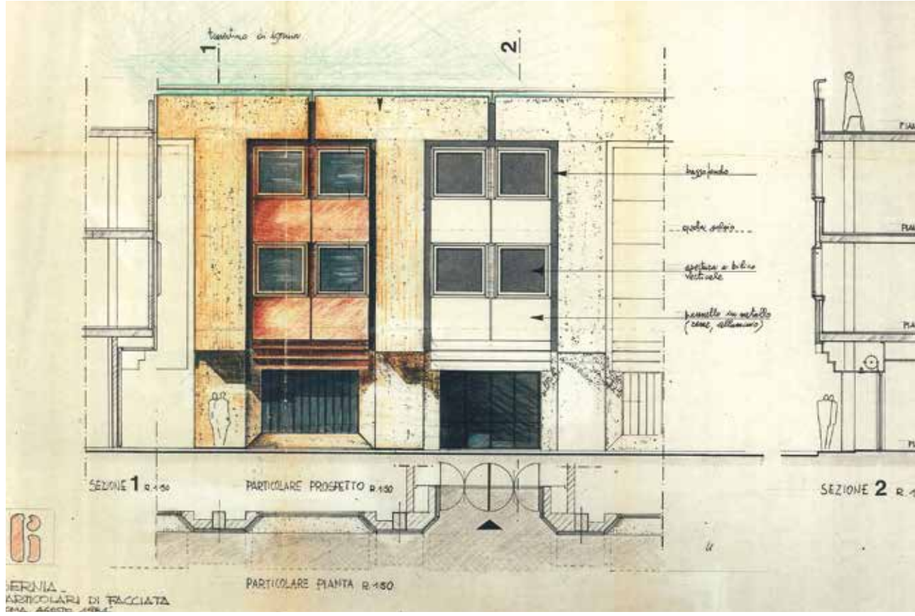
↗ - Z
Sergio Lenci e Roberto Leonori
Sistema di prefabbricazione in c.a. per edifici scolastici
Chioggia in provincia di Venezia, 1964
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sergio Lenci

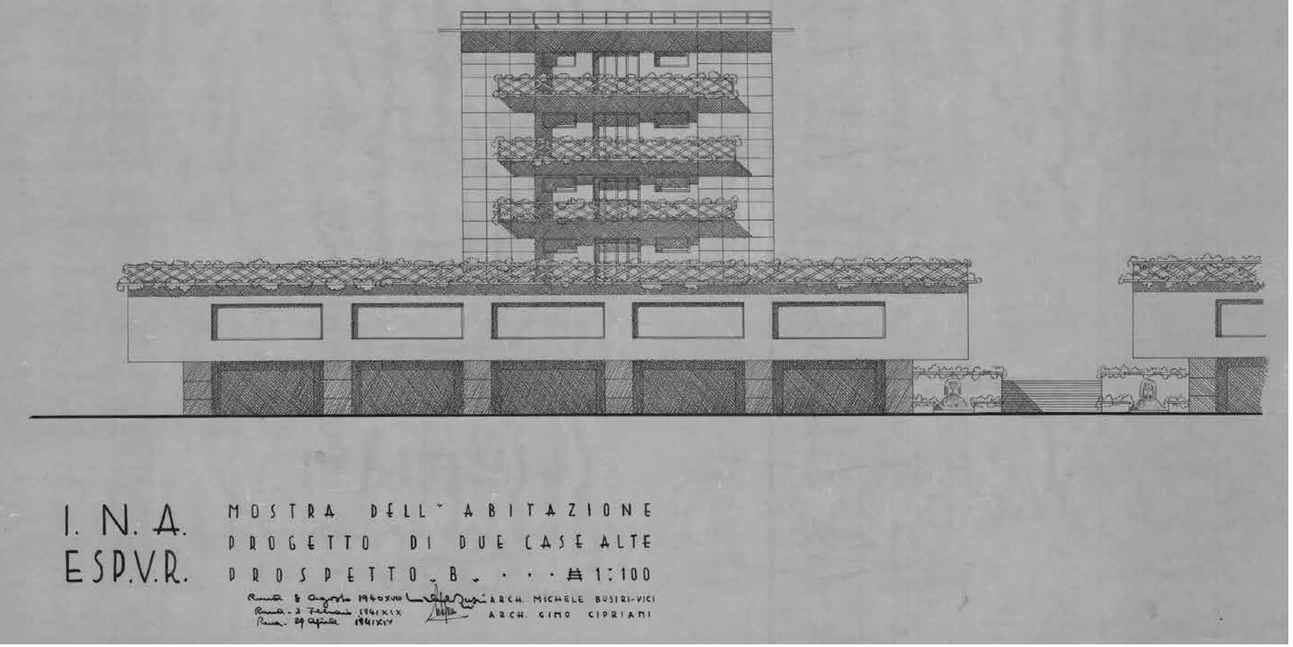
Sergio Lenci, tra il 1965 e il 1976, partecipa a numerosi appalti-concorso per la progettazione di edifici scolastici. Di questi ne realizza 11, mettendo a frutto diversi studi e contributi dedicati al tema e uno specifico sistema di prefabbricazione, brevettato nel 1964 con l'ingegnere Roberto Leonori

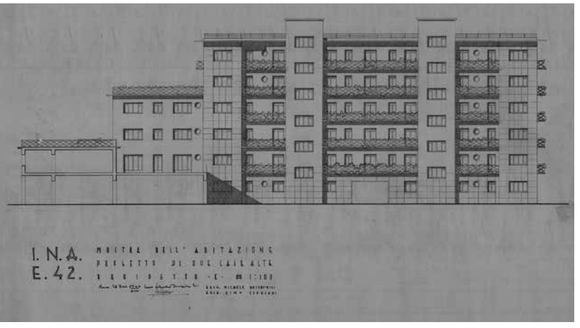


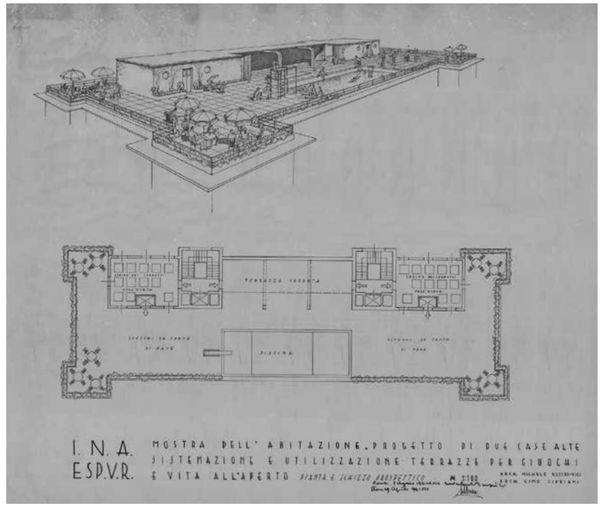
↑ ↗ - AA / AB
Paolo Cercato
Ristrutturazione di un edificio destinato ad ospitare la Filiale della Banca d'Italia
Isernia, 1985-90
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Paolo Cercato

Soluzione di progetto e particolari









↑ ↗ - AC / AD / AE
Michele Busiri Vici, Gino Cipriani
E42 Mostra dell'Abitazione, case alte, lotti CA2-CA4 INA
Roma, 1941
© Archivio Centrale dello Stato e Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia
Fondo Michele Busiri Vici

Prospetti del complesso, vista prospettica e pianta della terrazza con piscina









↑ ↗ - AF / AG /AH / AI /
Copertine ed etichette di alcuni Registri di Verbali dell'OAR
Roma, 1930-1940, 1944-1949, 1949-1952, 1936-1944
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia



↑ - AJ
Certificato di residenza in Roma di Mario Ridolfi (n. 184) con foto allegata datato 30 aprile 1982
Roma, 1982
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia



↑ - AK
Copia n. 3/74 della rivista AR con busta di spedizione contenuta nel fascicolo di Fabrizio Giovenale (n. 630)
Roma
© Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Maria Miano

50 ANNI DI PROFESSIONE A ROMA

I decani dell'Albo e la scrittura della città

A partire dal 1983 – e fino al 2016, quando è stato dato alle stampe il VI volume della Collana *50 anni di professione* – l'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e provincia dedica ai decani dell'Albo una pubblicazione che ne traccia un profilo biografico professionale sintetico e ne illustra il lavoro attraverso alcune opere e progetti che gli stessi professionisti selezionano, giudicandoli rappresentativi del proprio percorso professionale. Un percorso che è sempre personale e caratterizzato da scelte che connotano il professionista medesimo ma che, al contempo, è pienamente inquadrabile nel contesto storico che tali opere e progetti ha prodotto, definendole come risposte a bisogni umani per i quali l'architettura deve proporre soluzioni.

Scorrendo le vite professionali dei protagonisti dei *50 anni di professione* è possibile delineare un percorso che dal secondo dopoguerra ha condotto Roma alle soglie del 2000 ed appena oltre.

Lo stesso numero di pagine dei volumi – cresciuto da poco più di un centinaio del I volume alle circa quattrocento del VI, crescendo il numero dei protagonisti di pari passo con il numero degli iscritti all'Albo – è indicativo della presenza sempre più incisiva e diffusa della mano degli architetti nelle profonde trasformazioni che hanno interessato il nostro Paese e la sua Capitale nel medesimo lasso di tempo. Basta sfogliare ciascun volume per rilevare le specifiche individualità inquadrate in uno sfondo che è comune, condividendo gli architetti l'età anagrafica, il periodo di formazione e, spesso, il luogo di formazione; aspetto questo di una certa rilevanza nel variegato mondo accademico italiano dove le differenze tra le Scuole Superiori di Architettura (poi Facoltà) ci sono sempre state, e ben marcate, e si sono sempre con molta evidenza manifestate.

Il volume più recente, in particolare, è stato dedicato agli architetti che sono entrati nell'Albo nel quinquennio che va dal 1961 al 1965; sono cioè coloro i quali hanno *sfiorato* il '68 nelle Facoltà, ed in particolare a Valle Giulia, ma che ne hanno pienamente vissuto gli anni immediatamente precedenti. Iscritti all'Albo, quindi, in un momento molto particolare della storia d'Italia che si presentava, nonostante tutto, gravido di opportunità e di ampiezza di possibilità di scelta su come impostare il proprio futuro professionale; scegliendo la parte dalla quale stare, ora da liberi professionisti, come avevano fatto da studenti nel '63 in seno al convegno al Cinema Roxy dove avevano rivendicato la scelta di:

"(...) decifrare e di orientare i nuovi fenomeni urbani (...) che alla problematica dell'edificio sostituiscono una concezione complessa e dinamica della città, vista come incessante intersezione di relazioni tra flussi energetici e comunicativi (...)".
(Franco Purini, *50 anni di professione*, VI volume, Introduzione, Architetti Roma edizioni, pag. 17)

I primi anni di iscrizione all'Albo di questi architetti si presentano fertili da questo punto di vista: sono gli anni del boom economico e demografico nei quali il fabbisogno abitativo delle grandi città aumenta a dismisura, al pari della richiesta di dotazioni di servizi per la collettività. Negli ultimi dieci anni la popolazione della Capitale era cresciuta di oltre il 32% e nel decennio 1961 - 1971 proseguirà su questo trend fino a raggiungere i circa 2.800.000 abitanti. Il centro cittadino non è più in grado di accogliere i nuovi romani e la città deve necessariamente espandersi, pressoché a 360°, andando incontro al quasi ultimato Grande Raccordo Anulare, a volte scavalcandolo. Una condizione che Roma condivide con altre grandi città italiane ed alla quale il governo nazionale risponde con la legge n. 167 del 1962 che istituisce i Piani per l'Edilizia Economica e Popolare (PEEP) ai quali il redigendo PRG di Roma riserva le specifiche Zone E3, in giallo sulle tavole di piano e da attuarsi con appositi Piani di Zona (PdZ). Il primo PEEP, approvato nel 1964, si concretizzerà con l'attuazione di 48 PdZ, rispetto ai 73 inizialmente previsti.

In questi anni i giovani iscritti all'Albo sono in piena attività, dapprima negli studi professionali dei docenti dei quali erano stati allievi, poi – man mano che recidevano il cordone ombelicale con i loro maestri, alcuni dei quali sono anche i nostri – in forma individuale o associata e continuamente alla ricerca di "(...) enunciati architettonici strutturali e formali attraverso i quali gli stereotipi moderni vengono superati (...) [con] nuove formulazioni linguistiche ispirate alla ricerca dell'autonomia della scrittura architettonica (...)" (Franco Purini, ibidem). Questa autonomia viene rivendicata, forse più agevolmente, nelle proposte con le quali partecipano, numerosi, a concorsi di progettazione dagli esiti spesso lusinghieri, come nel caso del Concorso nazionale per gli Uffici della Camera dei Deputati (A/B), del Concorso internazionale per nuovi centri parrocchiali nella

50 YEARS OF PROFESSION IN ROME
The senior members of the Register of Architects and the writing of the city

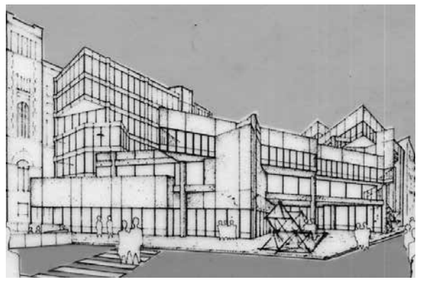
Starting in 1983 - and until 2016, when the 6th volume of the series *50 anni di professione* (*50 years of professional life*) was published - the Order of Architects of Rome and Province has dedicated a publication to the senior members of the Register of Architects, which presents a synthetic biographical and professional profile of these architects by illustrating a number of their projects, selected by the architects themselves to represent their professional career. A career path that is always personal and marked by the individual choices of each professional but which, at the same time, can also be placed in the historical context that produced those works and projects, as answers to the human needs that architecture must provide solutions to.

Scrolling through the professional lives of the protagonists of *50 anni di professione*, we can outline a path that has led Rome, from the post-war period, to the threshold of the year 2000 and just beyond.

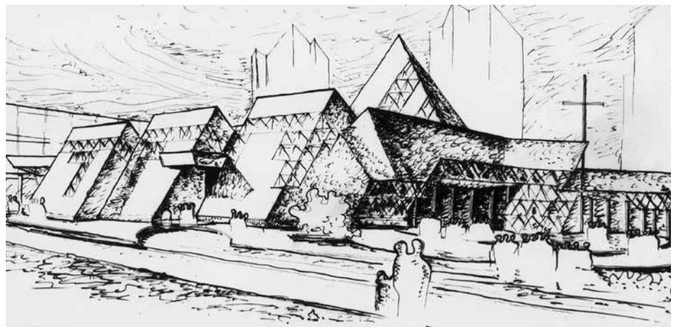
The very number of pages of the volumes have increased, from slightly over hundred pages of the first volume to the about-400 pages of the 6th volume, because the number of these personalities has grown, as has the number of architects enrolled in the Register. This is indicative of the increasingly incisive and widespread presence of architects' work in the profound transformations that have affected our country and its capital during that same period. It is enough to leaf through each volume to detect very defined personalities, despite the fact of sharing a common background, these architects all being the same age, having trained in the same period and the same institutes. This is an aspect of a certain relevance in the variegated Italian academic world, where the differences between the Higher Schools of Architecture (later Faculties) have always been present, well-marked, and made themselves very evident.
The most recent volume was dedicated to the architects who entered the Register in the five-year period between 1961 and 1965; the ones who just brushed by the 1968 protests in the faculties, and specifically in Valle Giulia, but who had fully lived the years immediately before 1968. They enrolled in the Register, therefore, in a very specific moment in the history of Italy, which, despite everything, presented many opportunities and a wide range of choices for planning one's professional future; when they became freelance professionals, the architects chose which side to be on, just as they had done as students in 1963 at the conference at the Cinema Roxy, where they had claimed the choice of:

"(...) deciphering and directing the new urban phenomena (...), replacing the idea of the building with a complex and dynamic concept of the city, seen as an incessant intersection of relations between flows of energy and communication (...)" (Franco Purini, 50 anni di professione, 6th volume, Introduction, Architetti Roma edizioni, p. 17).

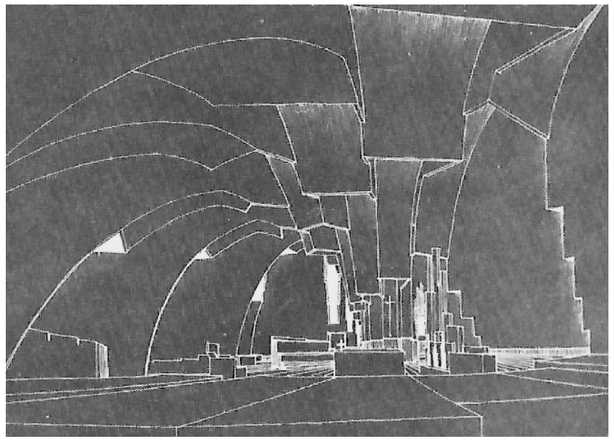
The first years as registered architects were, for these architects, fertile from this point of view: those were years of economic and demographic boom in which the housing needs of the large cities had increased dramatically, together with the demand for services for the community. In the previous ten years, the capital's population had grown by over 32% and this trend continued during the 1961-1971 decade, until the population reached about 2,800,000 inhabitants. The city centre was no longer capable of accommodating the new Romans and the city necessarily had to expand, almost at 360°, creeping towards the *Grande Raccordo Anulare* ring road that had almost been completed, and in some points spilling over it. This was a common condition for large Italian cities in those years, to which the national government responded with law no. 167 of 1962, that established the *Piani di Edilizia Economica e Popolare* (PEEP, council housing plans,) to which Rome's Master Plan reserved the specific E3 Zones, highlighted in yellow on the plans, to be implemented with specific Zone Plans (PdZ). The first PEEP, approved in 1964, created 48 PdZ, compared to the 73 that had initially been considered.
In those years, the young architects enrolled in the Register were fully active, initially in the studios of their ex-professors, and later on - as they severed the umbilical cord with their teachers, some of whom are also ours - by themselves or with associates, as they searched for "(...) structural and formal architectural statements through which modern stereotypes may be overcome (...) [with] new linguistic expressions that are inspired by the search for the autonomy of architectural writing (...)" (Franco Purini, ibid.). This autonomy was claimed, perhaps more easily, in the projects with which many amongst these architects participated in design competitions, often obtaining flattering results, as in the national competition for the offices of the Chamber of Deputies (A/B), the international competition for new parish centres in the Diocese of Rome (C/D and E/F) or the national competition for the General Hospital of Pietralata (G).
These competitions attest to the vitality of those years in the capital,

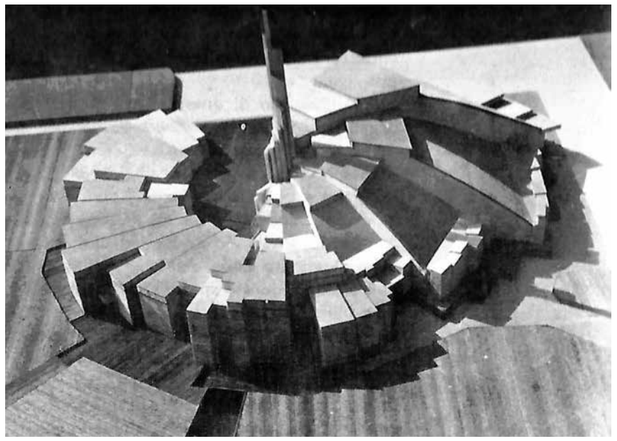


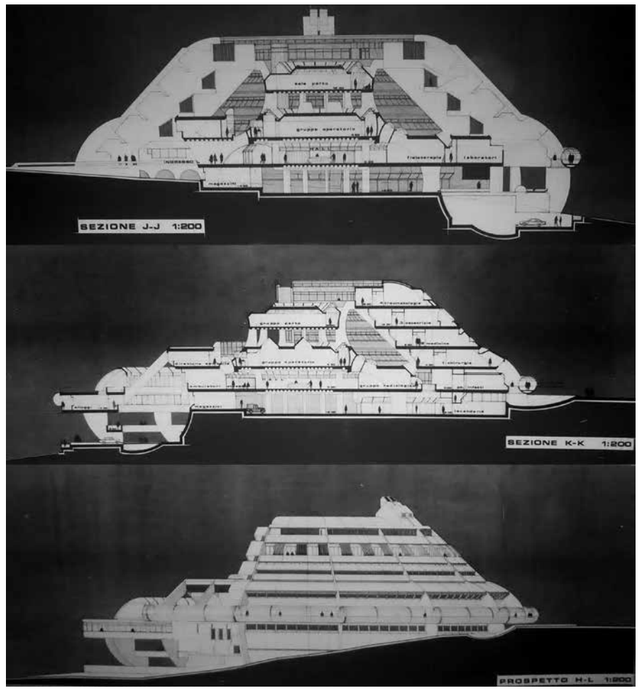


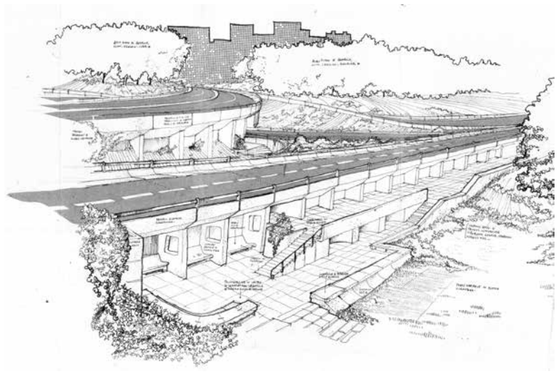














↑ - A / B
R. Magagnini, P. Greco e G. Pediconi con A. Jatta, L. Poma e F. Rocca
Concorso nazionale per gli Uffici della Camera dei Deputati
Roma, 1967

Progetto vincitore, ex aequo

↑ - C/D
R. Magagnini e G. Pediconi, con A. Jatta e S. Musmeci
Concorso internazionale per nuovi centri parrocchiali nella Diocesi di Roma
Complesso parrocchiale S. Tommaso D'Aquino - Tiburtino Sud, 1967

I premio ed incarico

↑ -E/F
M. Fasella con S. Folchi Vici e E. Guidoni
Concorso internazionale per nuovi centri parrocchiali nella Diocesi di Roma
Roma, 1967

Progetto segnalato e pubblicato

↑ - G
P. Cuccioletta con R. Palumbo, G. Peguiron
Concorso nazionale per l'Ospedale generale di Pietralata
Roma, 1967-68

Progetto premiato con menzione speciale e pubblicato

↖ ↗ - H / I
A. Calza Bini, L. Barbera e C. Maroni con G. Castelnuovo, F. Pratesi, L. Quilici e V. Quilici
Concorso nazionale per la sistemazione viaria ed ambientale di aree urbane tra via C. Colombo, la valle della Caffarella e via C. Baronio
Roma, 1965

Progetto III classificato

Diocesi di Roma (C/D e E/F) o del Concorso nazionale per l'Ospedale generale di Pietralata (G).

Concorsi, tra i quali quelli appena richiamati, che attestano la vitalità di quegli anni nella Capitale, benché con esiti spesso rimasti sulla carta come è avvenuto – rimanendo sempre negli ambiti del VI volume *50 anni di professione* e degli anni '60-'70 – per le proposte di sistemazione viaria ed ambientale di aree urbane appena periferiche (H/I) o per la realizzazione di parcheggi a servizio della città storica (J).

Maggiore impatto sullo sviluppo urbano e urbanistico di Roma ebbero i progetti che gli architetti decani elaborarono per l'edilizia residenziale, pubblica soprattutto, prendendo parte attiva all'attuazione di quanto previsto dal I PEEP. Qui il linguaggio architettonico si fa più convenzionale, anche se non mancano le distinzioni tra i diversi protagonisti, come nel caso del GRAU (Gruppo Romano Architetti Urbanisti) o di AUA (Architetti Urbanisti Associati) – solo per citare due dei Gruppi attivi a Roma in quegli anni, alcuni componenti dei quali il volume *50 anni di professione* accoglie – i quali incarnano, il primo "l'accelerazione critico-creativa di matrice neoavanguardistica", il secondo un "efficace e progressivo modello di (...) impegno progettuale per la committenza pubblica." (Franco Purini, ibidem).

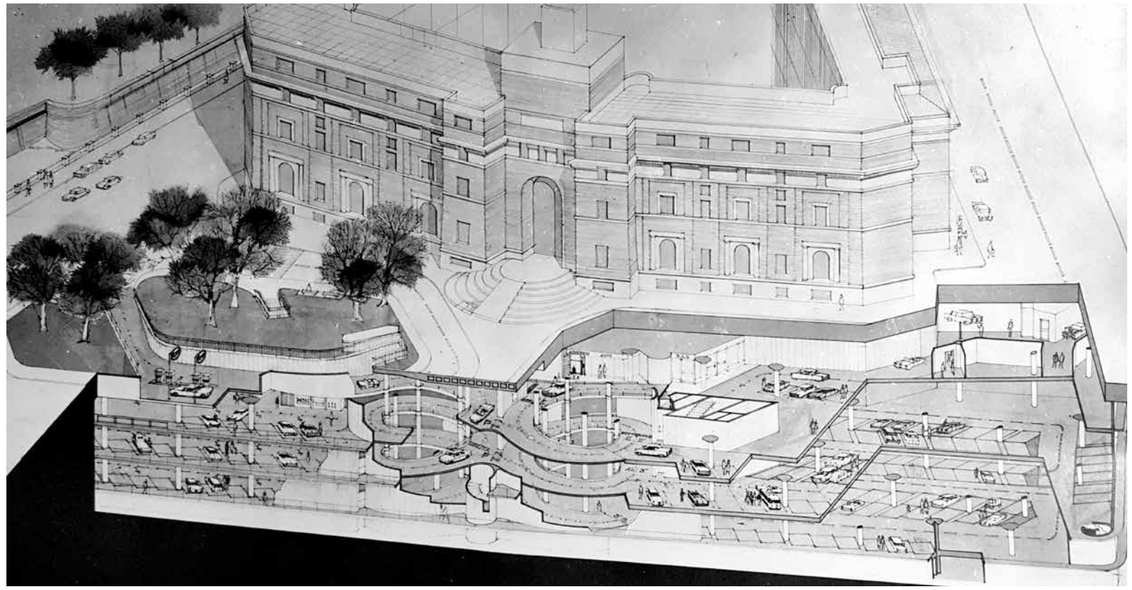
Con l'attuazione del I PEEP i nuovi quartieri cominciano a prendere forma rendendo disponibili migliaia di nuovi alloggi e la città *fuori le Mura* comincia a cambiare aspetto grazie anche ad ampie ricuciture in un tessuto urbano che negli ultimi anni era cresciuto in modo disarticolato.

Gli architetti dei *50 anni di professione* vi partecipano attivamente con la redazione di PdZ – da liberi professionisti, assumendo ruoli di coordinamento, o in qualità di funzionari pubblici – e con progetti e studi su nuove tipologie edilizie (Concorsi ISES e IN/ARCH) che vengono dati alle stampe. E vi partecipano concependo complessi edilizi residenziali nei quali i Piani e gli studi prendono corpo con la realizzazione, solo per citarne alcuni, di complessi residenziali nei PdZ n. 10/11 - Casal dè Pazzi (K), n. 23 - Casilino (L), n. 38 - Laurentino e n. 40 - Vigna Murata (M). Nuovi quartieri residenziali a carattere intensivo ai quali si accompagnano, contemporaneamente ma soprattutto negli anni seguenti, sistemazioni ambientali che hanno lo scopo di creare la connessione tra i nuovi complessi ed i *polmoni verdi* che questa estesa espansione aveva originato (N), ed edifici destinati al terziario (P/Q/R).

although the results often remained on paper, as happened - always referring to the 6th volume of *50 anni di professione* and to the 1960s - 1970s - with the proposals for the traffic and environmental reorganization of suburbs located just outside the city centre (H/I) or for the construction of car parks serving the historic centre (J).
Instead, because they took an active part in the implementation of the PEEP plans, the projects that these senior architects developed for residential building, especially of the public type, had greater impact on the urban and city plan development of Rome. In this case, the architectural language was more conventional, even if there were differences between the different protagonists, such as GRAU (Gruppo Romano Architetti Urbanisti) or AUA (Architetti Urbanisti Associati), only to cite two groups that were active in Rome during those years, and some members of which are listed in *50 anni di professione*. The former association embodied "the critical-creative acceleration of a neo-avant-garde matrix", while the latter gave life to an "effective and progressive model of (...) design for the public client." (Franco Purini, ibid.).

With the implementation of the PEEP plans, new neighbourhoods began to take shape, making available thousands of new housing units, and the urban areas located outside the city walls began to change, thanks to an extensive re-organization of the urban fabric which had until then grown in a disjointed way.

The architects of *50 anni di professione* actively participated in the PEEP plans by drafting PdZ zone plans - as freelancers, taking on coordination roles, or as public officials, with projects and studies on new building types that were published (as for the ISES and IN/ARCH competitions). And they participated by conceiving residential building complexes in which plans and studies took shape with the construction, just to name a few, of residential complexes in PdZ no. 10/11 - Casal dè Pazzi (K), no. 23 - Casilino (L), no. 38 - Laurentino and no. 40 - Vigna Murata (M). The creation of new intensive residential districts was accompanied, both at the time and even more in the following years, by environmental plans that aimed to create a connection between the new complexes and the green areas that this extensive expansion had originated (N/O) and the buildings destined to the tertiary sector (P/Q/R).
A series of school buildings was built in those same years, also as a response to the demographic boom that the city had experienced in the immediately preceding years and as a consequence of the reform of the school system - started in 1962 with the institution of a single middle school and completed with the delegated decrees between 1973 and 1974 - which laid the foundations for the right to education which we still enjoy today.And the architects of *50 anni di*

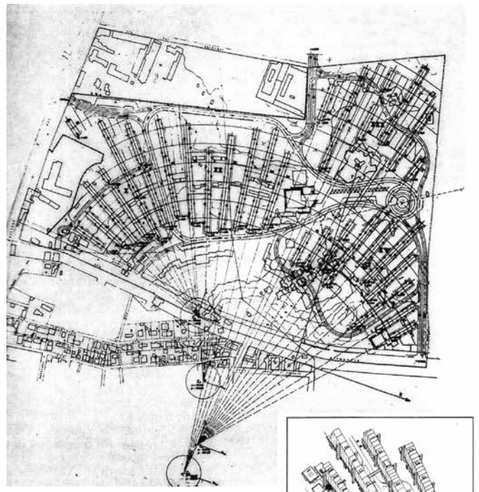


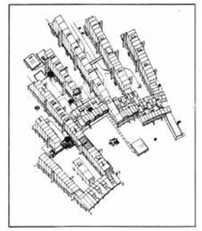


↗ - J
D. Streppetti con P. Cercato
Appalto concorso di un parcheggio sotterraneo per 500 posti auto in piazza Adriana
Roma, 1967

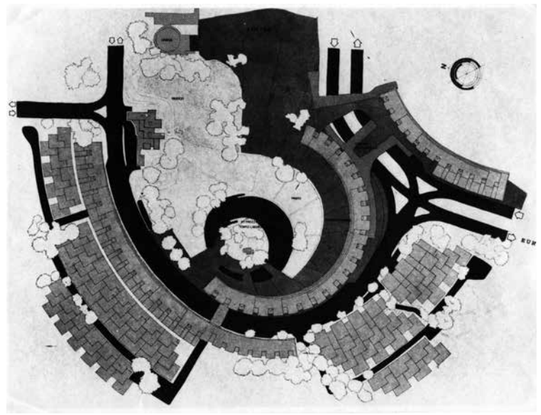
Progetto vincitore

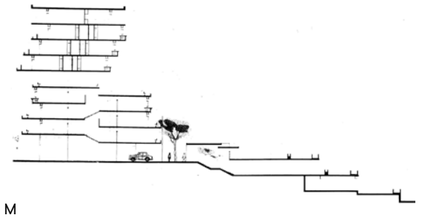
→ - K
E. Fattinnanzi, A. Calza Bini e C. Maroni con CoPER
Complesso di 207 alloggi nel PEEP Casal de' Pazzi per Consorzio Galileo '67
Roma, 1972-73



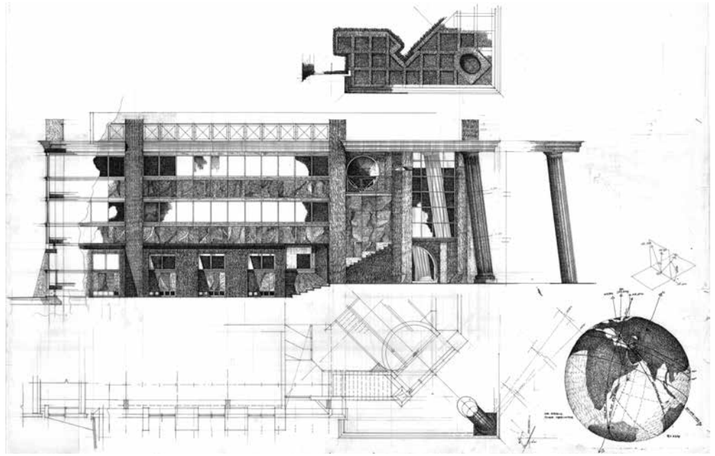


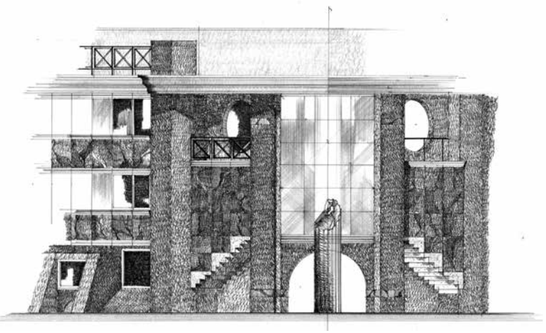
↗ - L
R. Sebasti con Studio Quaroni
Complesso residenziale nel Piano di Zona n. 23 - Casilino
Roma, 1965

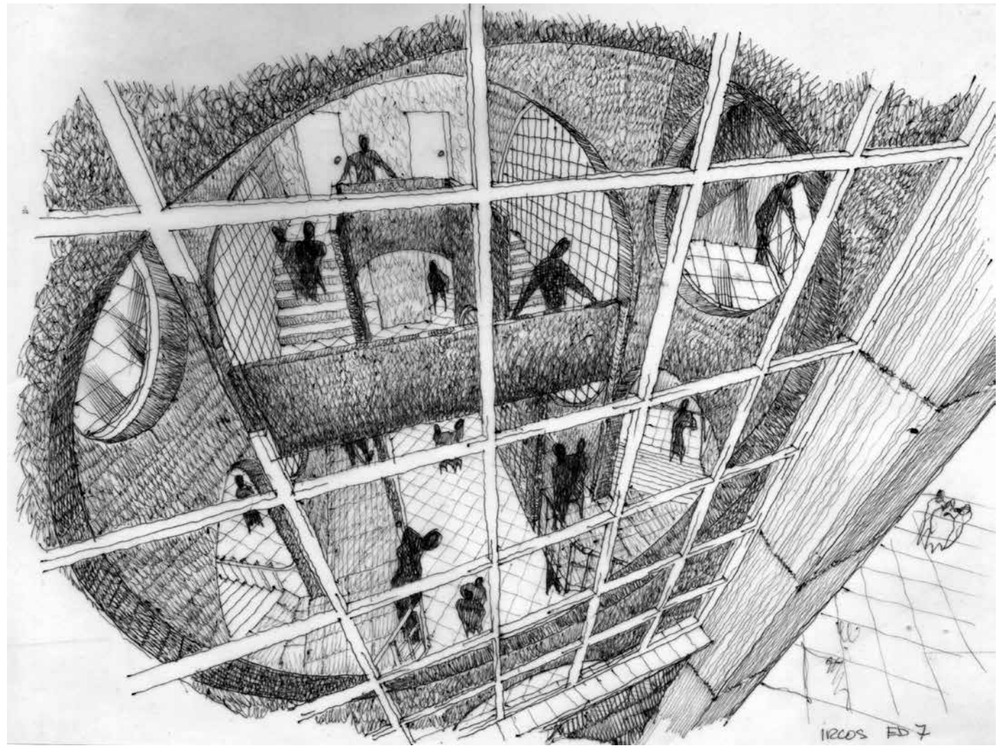


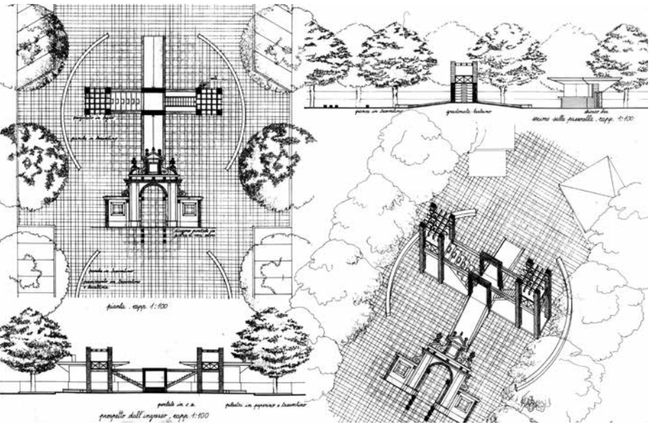


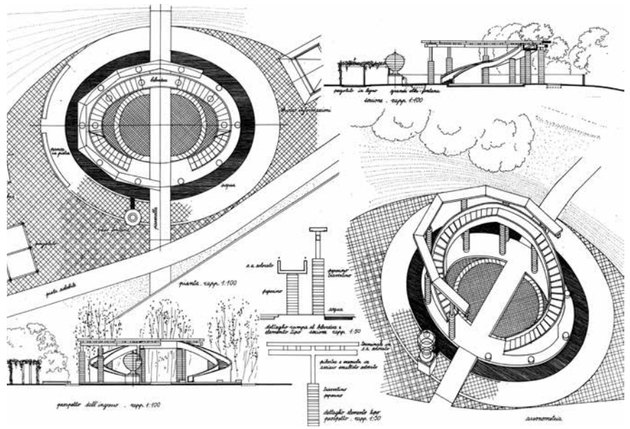
↗ - M
A. Calza Bini e C. Maroni con AUA
Complesso residenziale di oltre 1.000 alloggi nel Piano di Zona n. 40 - Vigna Murata per Consorzio Cooperativo Solidarietà Sociale
Roma, 1962-64







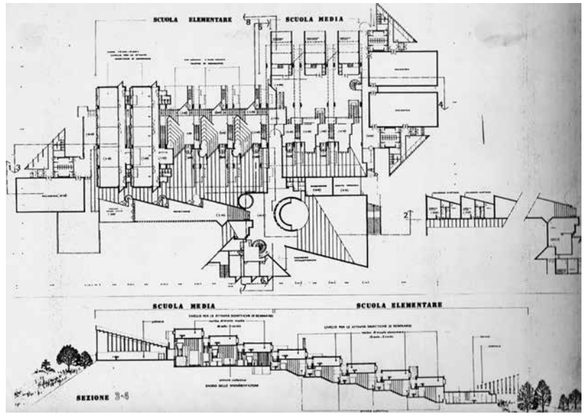


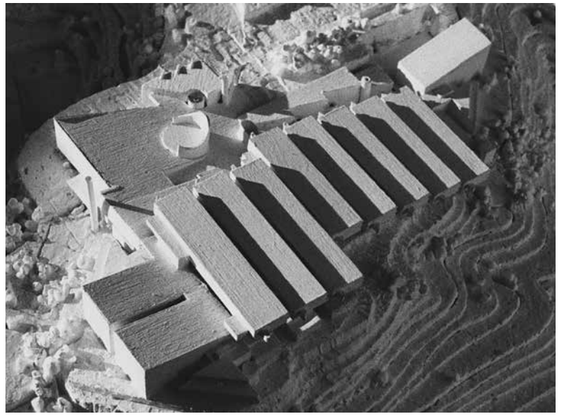


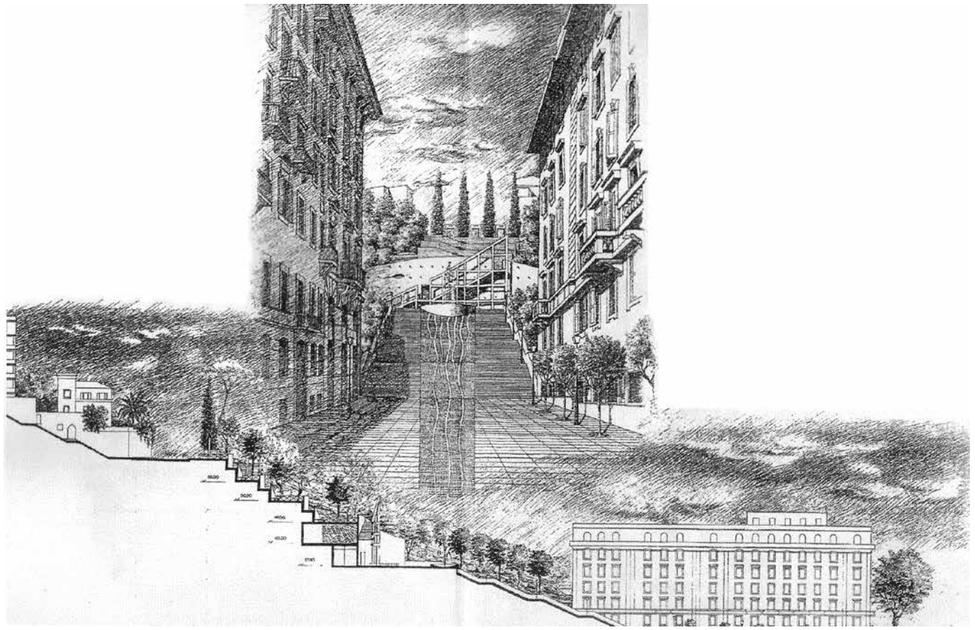
↑ ↗ - N / O
V. Bordini con F. Dinelli
Concorso nazionale per la sistemazione delle aree di accesso da p.le Hegel e da v.le Kant al Parco regionale di Aguzzano
Roma, 1991

Progetto vincitore

↑ ↗ - P / Q / R
C. Maroni con V. Hinna Danesi
Edificio per uffici nel Piano di Zona n. 38 - Laurentino
Roma, 1997







↑ ↗ - S / T
A. Sostegni con L. Borroni, D. Lugini e G. Siciliano
Concorso per una scuola elementare e media in via Damiano Chiesa
Roma, 1971

Progetto II classificato

↖ - U
A. Sartor
Rilievo della scalinata Ugo Bassi per elaborati grafici di Concorso
1996

Sono degli stessi anni una serie di edifici scolastici la cui realizzazione è anch'essa una risposta al boom demografico che la città aveva conosciuto negli anni immediatamente precedenti e alla riforma del sistema scolastico – avviata nel 1962 con l'istituzione della scuola media unica e conclusa con l'emanazione dei Decreti delegati tra il 1973 ed il 1974 – che ha posto le basi del diritto allo studio del quale ancora oggi godiamo. E gli architetti dei *50 anni di professione* contribuiscono, anch'essi, a questa riforma ed alla sua attuazione nella Capitale con proposte progettuali che si caratterizzano per novità compositiva e funzionale, frutto di studi specifici e di nuovi standard che nel frattempo si studiavano e si mettevano a punto (S/T).

Un intervallo di tempo molto breve nella storia della città, quello appena delineato, ma dagli esiti che appartengono pienamente ai nostri giorni e alla Roma contemporanea che, ancora oggi, cerca un dialogo con quanto è stato realizzato in quegli anni impostandolo – finalmente, è il caso di dirlo – in termini di *rigenerazione urbana*.

Operazione questa auspicabile sia a fini di recupero urbano e sociale che di necessario, ideale, ampliamento delle Mura storiche all'interno delle quali questi architetti hanno lavorato pur da studiosi e rilevatori dall'occhio attento verso un impegnativo contesto, da sempre poco incline ad accogliere le trasformazioni che la vita contemporanea richiede alla città storica (U). Ed auspicabile al fine di rivalutare, anche attraverso una piena conoscenza, il lavoro di una generazione di professionisti per la quale "uno spirito critico si associa alla volontà di pervenire a una scrittura architettonica personale all'interno di finalità collettive. Una scrittura non totalizzante ma pervasa da un positivo relativismo, innovativa ma interessata anche a trovare la sua energia creativa in un ripensamento profondo del passato e una motivata immaginazione del futuro." (Franco Purini, ivi, pag. 19).

Immagini tratte da: Maria Miano (a cura di), *50 anni di professione, VI Volume, 1961-1965*, Architetti Roma edizioni 2016

professione contributed to this reform and to its implementation in the capital with project proposals that were characterized by compositional and functional innovation, the result of specific studies and new standards that in the meantime had been researched and developed (S/T).

The period that has just been outlined represents a very short interval of time in the history of the city, but its results can be fully appreciated today in contemporary Rome, a city that, still today, seeks a dialogue with what was achieved in those years in view of a – long-awaited, we might add - *urban regeneration*.

This operation is desirable both for urban and social recovery purposes and for the necessary and ideal expansion of the historic city walls, within which these architects have worked, as scholars and surveyors, with a careful attention towards a challenging context, that has always been unwilling to welcome the transformations that contemporary life requires of the historic city (U). And it is desirable in order to re-evaluate, also through an in-depth study, the work of a generation of professionals for whom "a critical spirit is associated with the desire to achieve a personal architectural signature, while remaining within the boundaries of collective goals. A signature that is not totalizing but permeated by a positive relativism, innovative but also interested in finding creative energy in an in-depth rethinking of the past and a justified imagination of the future." (Franco Purini, ibid., p. 19).

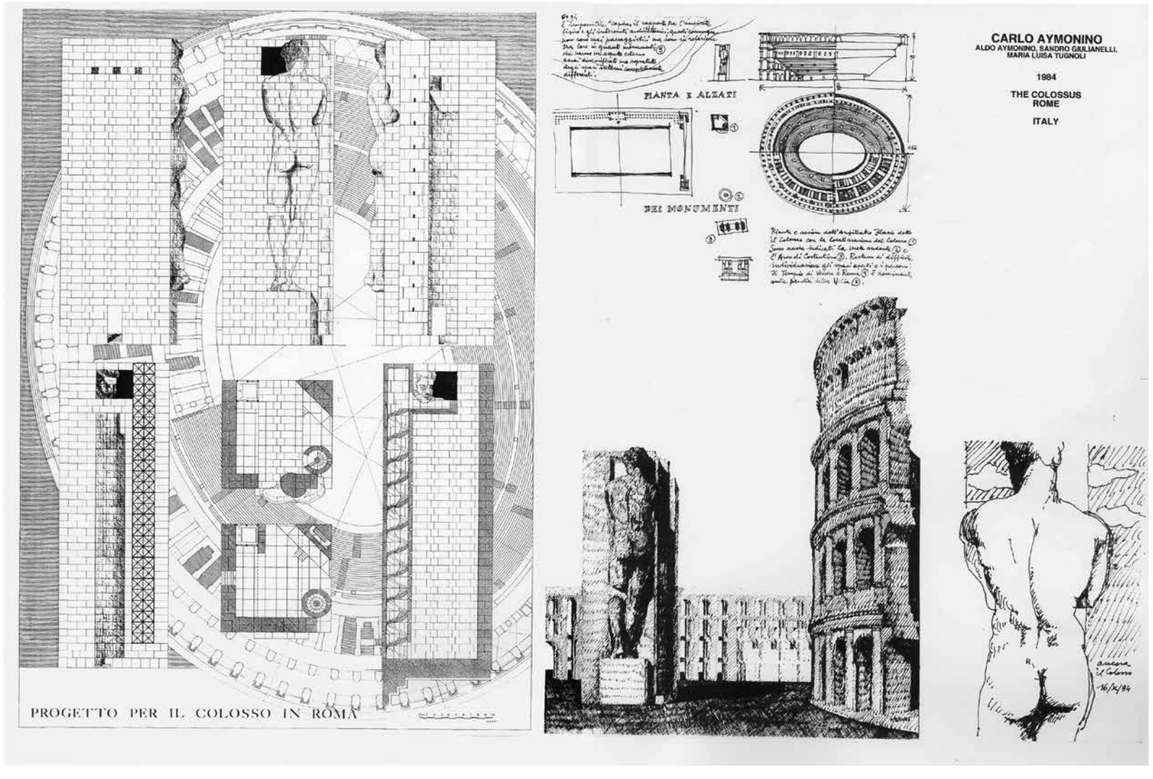
Maria Miano
Architetto,
Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici

Architect

Simone Leoni

CARLO AYMONINO A ROMA

L'Assessorato al Centro Storico Memoria e futuro possibile



←- A
Carlo Aymonino, con Aldo Aymonino, Sandro Giulianelli, Maria Luisa Tugnoli
Colosso
Roma, 1984
© Archivio Carlo Aymonino
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma

Tavola – Pianta di progetto e disegni

Quando l'architettura e la politica si collocano nella prospettiva di condividere idee, visioni e scenari, l'orizzonte progettuale che caratterizza teorie e prassi di entrambe le discipline si trova, in alcuni casi, a brillare di una fortunata coincidenza. Gli anni di lavoro che Carlo Aymonino svolge per il Comune di Roma, nel ruolo di Assessore per gli Interventi sul Centro Storico (1981-1985), fanno coincidere temi e percorsi di un architetto a tutto tondo, il cui esercizio intellettuale ha spaziato tra docenza universitaria e professionismo colto, tra riflessione sociale e partecipazione politica. La questione della città, elaborata con assunti che viaggiavano insieme a lui tra Roma e Venezia, è uno degli elementi cardine della sua riflessione. Un pensiero aperto, eppur fermo su alcuni capisaldi: il superamento della frizione tra città antica e città moderna (affrontato, in più fasi, con numerosi impegni teorici, tra cui *Origini e sviluppo della città moderna* del 1965 e *Il significato della città* del 1975), il ruolo dell'analisi urbana come strumento di progetto, l'importanza di uno studio preliminare al progetto (sia tipologico, sia morfologico, sia legato alla scala del progetto urbano). Come il centro della sua Roma, congiunzione di città culturale e città politica, così il centro della sua attività, congiunzione di Università e Assessorato, risolve nel giudizio di un'architettura intesa come "fenomeno urbano per eccellenza".

Se ogni politica di buon governo non può mancare di fondamenti solidi, da un principio su tutti partiva la riflessione su Roma di Carlo Aymonino: il rovesciamento. Una celebre formula, spesso ricorrente, interpretava appieno questa intenzione: fare del ritardo storico l'occasione per il progresso futuro di una Capitale diversa, incentrata sulla specialità della sua storia e della sua struttura urbana (riflessione per cui giocò un ruolo fondamentale la mostra *Roma Capitale 1870-1911*).

In questa prospettiva, un particolare impegno veniva speso, con energia e riflessioni, sulla transizione dalla città burocratico-industriale alla metropoli post-industriale, ovvero una città di servizi caratterizzata per la sua offerta culturale. Con questo immaginario – di una città che portasse l'architettura ad armonizzare verso una ritrovata idea di bellezza – l'arrivo in Campidoglio di Carlo Aymonino sembrava amplificare e consolidare un processo già in atto: quello avviato da Renato Nicolini (l'altro Architetto-Assessore della Giunta) che, fin dall'insediamento Argan del 1976, iniziò a prefigurare una Roma diversa, una Roma possibile.

CARLO AYMONINO IN ROME
The Department for the Historical Centre Memory and possible future

When architecture and politics are approached from the perspective of sharing ideas, visions and scenarios, the horizon of design characteristic of the theories and practices of both disciplines can, in some cases, bask in the glow of this fortunate coincidence. During his years working for the Municipality of Rome, as Councillor for Interventions in the Historical Centre (1981-1985), Carolo Aymonino combined the themes and itineraries of a well-rounded architect, whose intellectual activities ranged between a university professorship and cultured professional practice, with a reflection on social activities and participation in political life. The question of the city, based on assumptions that travelled with him between Rome and Venice, is one of the cardinal elements of his reflection. An open way of thinking, yet pegged to a number of benchmarks: overcoming the friction between the ancient city and the modern city (approached in multiple phases, with numerous theoretical outputs, including *Origini e sviluppo della città moderna* from 1965 and *Il significato della città* from 1975), the role of urban analysis as a design tool, the importance of a preliminary design study (be it typological, morphological, or linked to the scale of urban design). Like the centre of his Rome, a conjunction between a cultural city and a political city, so too the centre of his activities, a conjunction between the university and his position as councillor, was resolved in the judgment of architecture as the "urban phenomenon *par excellence*".

As any policy of good government must have solid foundations, there was one major principle that inspired Carlo Aymonino's reflections on Rome: inversion. A famous and often recuring formula fully interpreted this intention: turning a historical delay into an occasion for the future progress of a diverse capital, centred on its unique history and urban structure (a fundamental role in this reflection was played by the exhibition *Roma Capitale 1870-1911*).

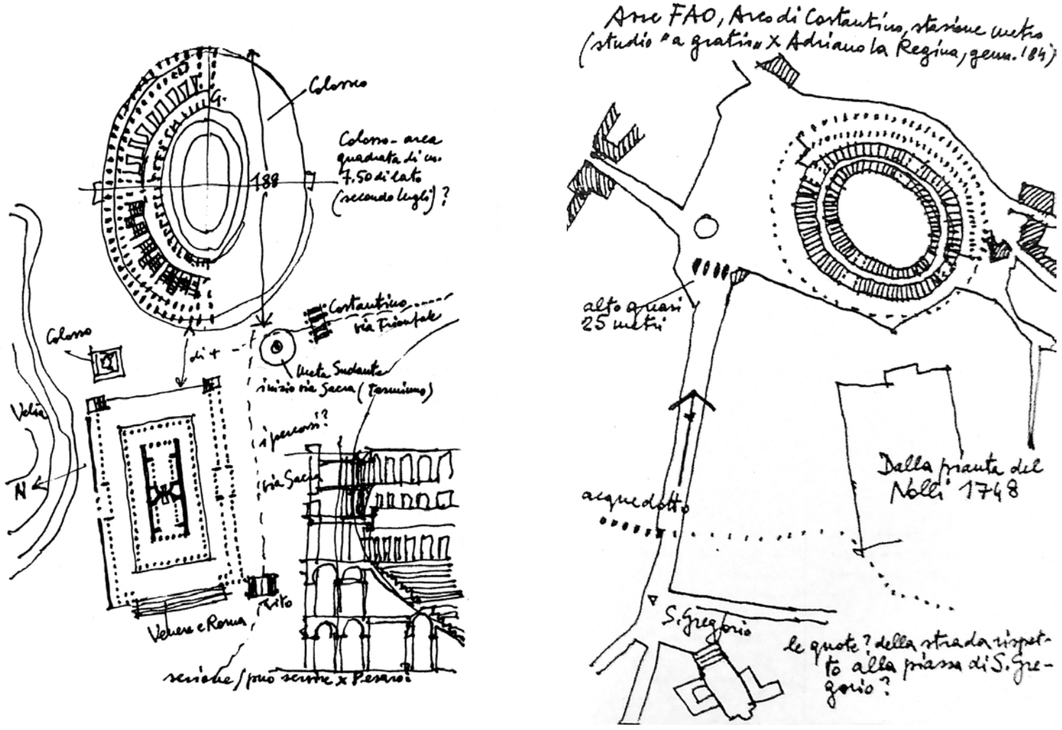
From this perspective, a particular commitment, of energy and ideas, was dedicated to the transition from a bureaucratic-industrial city to a post-industrial metropolis, in other words, a city of services characterised by its offering of culture. With this image – of a city that could harmonise architecture toward a rediscovered idea of beauty – Carlo Aymonino's arrival in the Municipal Government appeared to amplify and consolidate a process already underway: a process initiated by Renato Nicolini (the municipal government's

Possibile con il suo "effimero", prezioso e inclusivo, promosso con il cinema alla Basilica di Massenzio, con le attività culturali in Piazza Farnese e in via Giulia, con l'idea di un centro storico da porre a servizio della cittadinanza come punto della rappresentanza politica e culturale, ma anche come luogo di inclusione, di novità e di sorpresa.

Assessore *senza portafoglio,* connaturato dalla vocazione al coordinamento, la figura poliedrica di Aymonino si presta con facilità all'ascolto di più parti. Le principali attività dell'Assessorato per il Centro Storico hanno dunque tre sostanziali componenti: la conoscenza (difficoltosa, con una lenta e necessaria formazione di strumenti di base), la definizione e l'intervento diretto.

other Architect-Councillor) that, following the arrival of mayor Argan in 1976, began to prefigure a diverse Rome, a possible Rome.

Possible thanks to its precious and inclusive "ephemeral", promoted by bringing cinema to the Basilica of Maxentius, through cultural activities in Piazza Farnese and along the Via Giulia, through the idea of a historical centre to be placed at the service of citizens as a place of political and cultural representation, but also a space of inclusion, novelty and surprise. A councillor *without a portfolio,* with an inherent vocation for coordination, the multifaceted Aymonino effortlessly lent himself to listening to different parties. The prin-

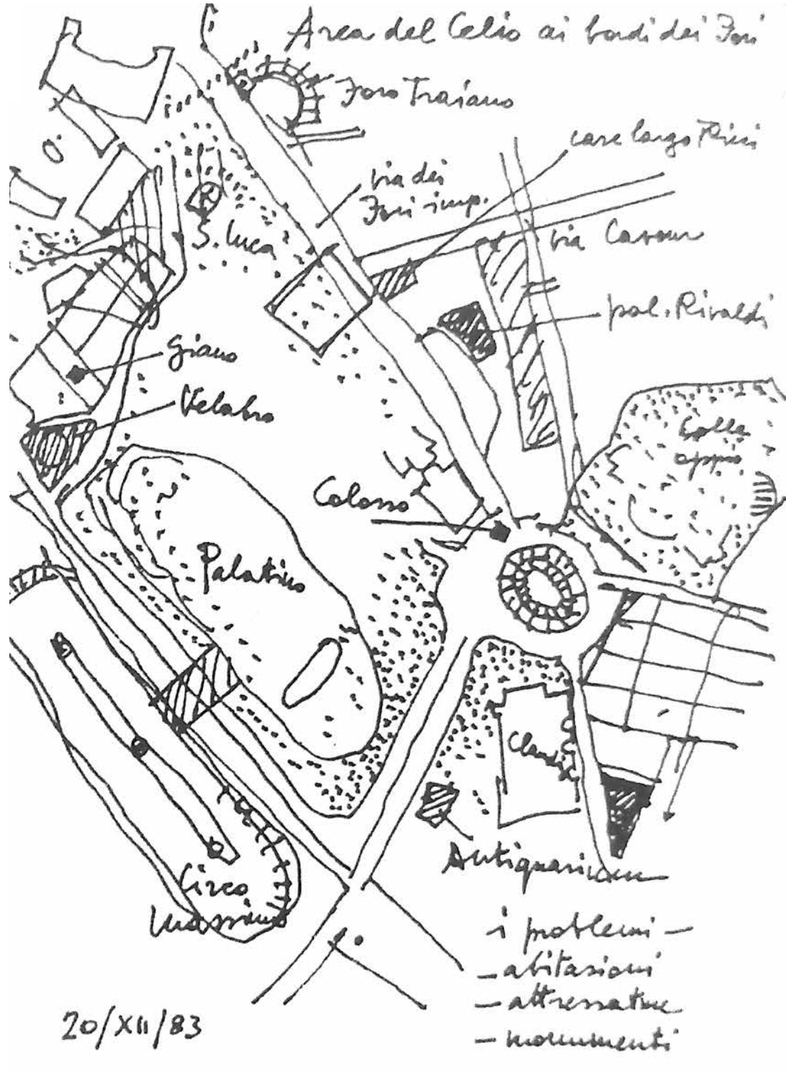


↗ ↗ →- B / C / D
Carlo Aymonino
Il Colosseo
Roma, 1983
© Archivio Carlo Aymonino
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma

Schizzi

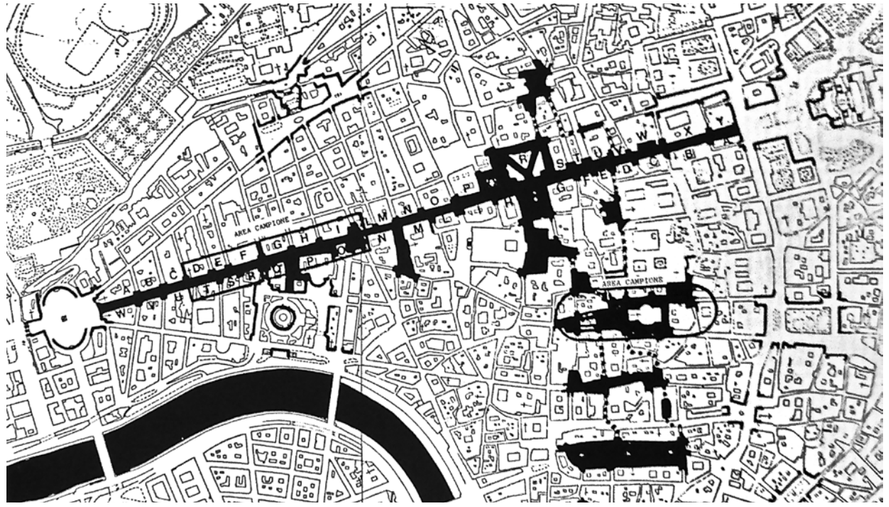
Carlo Aymonino a Roma
L'Assessorato al Centro Storico
Memoria e futuro possibile

Carlo Aymonino in Rome
The Department for the Historical Centre
Memory and possible future



Carlo Aymonino a Roma
L'Assessorato al Centro Storico
Memoria e futuro possibile

Carlo Aymonino in Rome
The Department for the Historical Centre
Memory and possible future







Per quanto riguarda la conoscenza e la definizione, si posero necessari un'analisi e uno studio adeguati al valore del patrimonio architettonico e urbano – sorprendentemente ancora censito, in quegli anni, in modo particolarmente carente –, prima con un quadro di ricerche di base e poi con un quadro di ricerche specifiche. Un lavoro orientato al rilevamento sistematico delle strutture fisiche, agli studi di storia e di morfologia urbana in grado di restituire il processo di formazione e trasformazione delle strutture urbane ed edilizie, nonché agli studi sui modi costruttivi, sui materiali, sulle tecnologie (con notevole esito, raccolto poi nel *Manuale del recupero* del 1989).

Il risultato venne orientato alla redazione di carte tematiche (come la *Carta delle proprietà pubbliche del centro storico*, pubblicata nel 1986 – dopo la fine del mandato – nonché la *Carta delle aree omogenee*) e alla redazione di quadri conoscitivi dei vincoli e delle aree di intervento.

Per quanto riguardò gli interventi diretti, vennero dedotte e identificate delle aree specifiche. In primo luogo, le aree strategiche centrali (città della politica e città della cultura) con, da una parte, i sistemi dell'acropoli istituzionale – intercettando i due livelli, statale e comunale – e, dall'altra, il grande polo dell'Area archeologica centrale. Negli anni in cui Aymonino rivestì il ruolo di Assessore, una grande dinamica si sviluppò riguardo a questo tema, investendo la carta stampata e diversi ambiti culturali: gli appelli (dal 1978) del Soprintendente La Regina, sui rischi e sulle possibilità di questa area unica al mondo, iniziavano a trovare risposta. Il "settore Archeologico" maturerà riflessioni su nodi specifici (fra i quali i Fori Imperiali e il Colle Capitolino, l'area del Colosseo, Largo Corrado Ricci-Villa Rivaldi) attraverso la composizione di quattro Laboratori, la redazione del Piano Quadro per il Concorso Internazionale di idee e la maturazione di una consapevolezza nuova:

poter operare mediante l'incontro – come vuole dimostrare il grande Colosso di 36 metri per la valle del Colosseo – fra architettura storica e progetto contemporaneo.

In secondo luogo, vennero identificate aree strategiche ai margini della città antica: in particolare Esquilino e Testaccio. Per l'Esquilino, spiccano gli studi e i progetti su Piazza Vittorio (progetto di valorizzazione e completamento con la sistemazione del giardino e del Ninfeo dell'Acqua Giulia, nonché il progetto per il ripristino della cancellata di re-

cipal activities of the Councillor for Interventions in the Historical thus had three substantial components: knowledge (difficult, with a slow and necessary formation of basic instruments), definition and direct intervention.

Knowledge and definition required analyses and studies suitable to the value of architectural and urban heritage – surprisingly still surveyed at this time in a particularly scarce manner – initially with a basic, and later with a specific framework of research. This work was oriented toward the systematic detection of physical structures, studies of history and urban morphology capable of restoring the process that forms and transforms urban and built structures, together with studies of methods of construction and of of technologies (whose noteworthy results are present in the *Manuale del recupero* from 1989).

The intention was to prepare thematic maps (such as the *Carta delle proprietà pubbliche del centro storico*, published in 1986 – after the end of his mandate – as well as the *Carta delle aree omogenee*) and cognitive frameworks for heritage listings and areas of intervention. Direct interventions involved the identification of specific areas. Firstly, strategic central areas (the city of politics and the city of culture) on the one hand including the systems of the government acropolis – intercepting its two levels, state and municipal – and, on the other, the vast central archaeological area. During the years Aymonino served as Councillor, an important dynamic developed around this theme, investing the press and diverse cultural environments: the appeals (from 1978) by Superintendent La Regina regarding the risks and possibilities for this space, unique to the world, began to find answers. The "Archaeological sector" produced reflections on specific nodes (including the Imperial Fora and Capitoline Hill, the area of the Coliseum, Largo Corrado Ricci-Villa Rivaldi) in the form of four Workshops, the preparation of the *Piano Quadro*, Framework Plan, for the International Ideas Competition and the maturation of a new awareness:

the ability to work through the encounter – as the grand 36-metre high Colossus in the valley of the Coliseum wished to demonstrate – between historical architecture and contemporary design.

Secondly, strategic areas at the margins of the ancient city were identified: in particular the Esquiline and Testaccio. The Esquiline was the object of striking studies and projects for Piazza Vittorio (projects designed to bring value and complete this space through the redesign of the garden and Nymphaeum of the Aqua Julia, or

↑ - E
Carlo Aymonino
Schema di Via del Corso
Roma, anni '80
© Archivio Carlo Aymonino
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma
Planimetria

↑ - F
Carlo Aymonino
Esquilino
Roma
© Archivio Carlo Aymonino
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma
Immagine planimetrico urbana e pianta di Roma

↑ - G
Carlo Aymonino
Pantheon
Roma
© Archivio Carlo Aymonino
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma
Disegno della piazza antistante con scorcio laterale del Pantheon

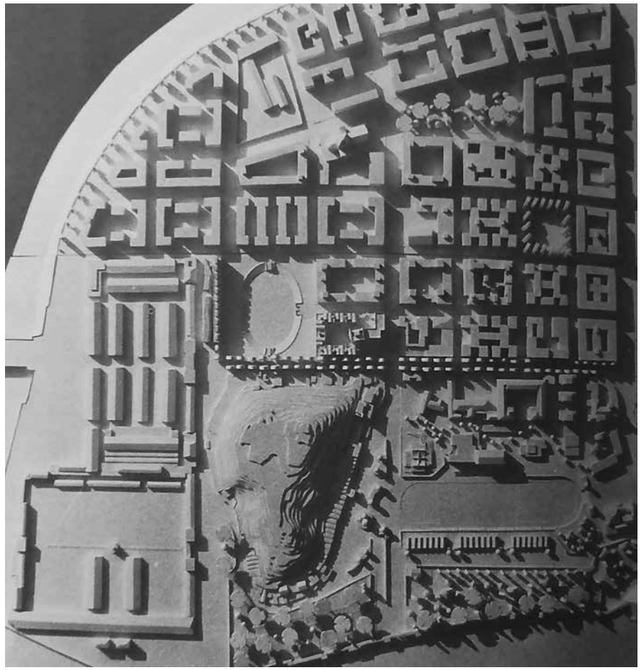
Carlo Aymonino a Roma
L'Assessorato al Centro Storico
Memoria e futuro possibile

Carlo Aymonino in Rome
The Department for the Historical Centre
Memory and possible future



↑ - H
Alessandro Anselmi con P. D'Incecco, A. Salvioni, H. Tsubouchi, M. Tzifakis, R. Ugolini
Progetto per residenze speciali sull'area degli ex frigoriferi del Mattatoio a Testaccio
Roma, 1984
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma

Disegno di Alessandro Anselmi



↑ - I
Alessandro Anselmi con P. D'Incecco, A. Salvioni, H. Tsubouchi, M. Tzifakis, R. Ugolini
Progetto per residenze speciali sull'area degli ex frigoriferi del Mattatoio a Testaccio
Roma, 1984
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma

Area del Mattatoio a Testaccio. Plastico

cinzione); Piazza Manfredo Fanti e l'Acquario Romano (la cui riqualificazione e il restauro vengono ereditati dal precedente Assessore Calzolari e portati avanti, verso la definitiva inaugurazione del 1990). Per il Testaccio, fra i tanti, il progetto per la Città della Scienza e della Tecnica (Paolo Portoghesi riceverà l'incarico di redigere fino ad un livello esecutivo, prima del cambio di rotta dell'amministrazione); il progetto di riedificazione per via Franklin (per residenze speciali, anche qui finito con le parole di rammarico, persino di accusa, del progettista principale Alessandro Anselmi). Infine, vennero posti al centro degli studi i nodi ad elevata trasformabilità, con l'obiettivo del completamento della struttura fisica del centro storico, nonché le aree tematiche, tradotte in piani di settore (sulle istituzioni museali, sull'accessibilità al centro storico, sull'arredo urbano). Tra i tanti, come progetti di riqualificazione ambientale e completamento del centro storico, il Progetto via Veneto (che coinvolse da Purini a Mari, da Toraldo di Francia a Mendini, da Portoghesi a Dardi e tanti altri) e il progetto per la sistemazione di Piazza della Rotonda (coordinato da Antonino Terranova).

Il Dipartimento di Architettura e Progetto della Sapienza Università di Roma ha organizzato il Convegno internazionale dal titolo *Carlo Aymonino. Progetto, città e politica* (coordinamento scientifico di Orazio Carpenzano e Federica Morgia), nel mese di giugno del 2021 a Roma, nell'Aula Magna presso la sede di Valle Giulia della Facoltà di Architettura della Sapienza. Obiettivo del convegno è aprire una discussione sulle possibili eredità della figura di Carlo Aymonino nel panorama della cultura architettonica contemporanea. Un Convegno articolato in quattro sezioni: *Progetto* (a cura di Manuela Raitano e Alessandro Lanzetta), *Città* (a cura di Luca Reale e Luca Porqueddu), *Politica* (a cura di Caterina Padoa Schioppa e di Fabrizio Toppetti) e *Narrazioni* (a cura di Fabio Balducci, Paolo Marcoaldi e Francesca Romana Castelli).

the project for the restoration of the gate); Piazza Manfredo Fanti and the Acquario Romano (whose refurbishment and restoration were inherited from his predecessor Councillor Calzolari and advanced toward their definitive inauguration in 1990). The many projects for Testaccio include the *Città della Scienza e della Tecnica* (Paolo Portoghesi would receive the commission to develop the project to construction drawings, before a change in city government); the project for the rebuilding of Via Franklin (for special housing, another project that ended with words of regret, even accusation, from the lead designer Alessandro Anselmi). Finally, studies centred on nodes of elevated transformability, with the objective of completing the physical structure of the historical centre, as well as thematic areas, translated into *piani di settore*, sector plans, (for museums, accessibility to the historical centre, urban furniture). There were many projects for the environmental renewal and completion of the historical centre, including the *Progetto Via Veneto* (involving figures from Purini to Mari, from Toraldo di Francia to Mendini, from Portoghesi to Dardi and many others) and the proposal for the redesign of Piazza della Rotonda (coordinated by Antonino Terranova).

The *Dipartimento di Architettura e Progetto* at the Sapienza Università di Roma organised the international conference entitled *Carlo Aymonino. Progetto, città e politica* (scientific coordinators Orazio Carpenzano and Federica Morgia), currently scheduled for June 2021 in the *Aula Magna* at the Valle Giulia School of Architecture in Rome. The conference wishes to initiate a discussion of the possible inheritances of Carlo Aymonino in the panorama of contemporary architectural culture. The convention is structured in four sections: *Design* (eds. Manuela Raitano and Alessandro Lanzetta), *City* (eds. Luca Reale and Luca Porqueddu), *Politics* (eds. Caterina Padoa Schioppa and Fabrizio Toppetti) and *Narratives* (eds. Fabio Balducci, Paolo Marcoaldi and Francesca Romana Castelli).

Simone Leoni
Architetto
Sapienza Università di Roma - Dipartimento di Architettura e Progetto
Dottorato di Ricerca in Architettura. Teorie e Progetto

Architect
Sapienza University of Rome
- Department of Architecture and Design
PhD in Architectural Research. Theories and Design

Camilla De Boni

ROMA 1977 SI MUOVE LA CITTÀ (IMMOBILE)

Renato Nicolini, il Meraviglioso urbano e l'Estate Romana

La Roma degli anni Settanta costituisce un capitolo a parte della storia nazionale italiana, un Paese che, sul piano degli eventi, si dimostra durante tutto il decennio a due velocità. Da una parte Milano, Bologna e la Capitale, nel pieno vortice di un'accelerazione storica, dall'altra tutto il resto della penisola, che guarda prima con una certa partecipazione, poi con preoccupazione e sgomento, l'incalzare di accadimenti di portata eccezionale. La memoria si schiaccia così su alcune immagini simboliche che mitizzano singoli aspetti e sfumano, in un alone impastato, quanto rimane. I cortei accesi dal lancio di molotov, l'autonomo con la P38 che spara sulla polizia, striscioni urlanti il "vogliamo tutto", il diritto all'aborto, al divorzio, il ritrovamento della Renault 4 con Aldo Moro in via Caetani. In poche parole corpi. Corpi furiosi, corpi animati, corpi armati, corpi devastati, corpi assassinati.

Se esiste un anno emblematico che possa esprimere questa corporeità viva e incarnata – fintanto da diventare tragica e mortifera – della città, questo è il Settantasette. *Anno pazzo*, controverso, la cui parte buona, quella delle radio libere, dei fumetti, dei neo-dadaisti, degli indiani metropolitani e dei girotondi, la cosiddetta parte creativa, sembra essere esistita nella narrazione storica solo per contrastare e offrire un'alternativa all'insostenibile pesantezza del piombo e dell'eroina.

Roma 1977 non è soltanto il *Movimento* di una città espresso dai corpi agitati dei manifestanti, ma è il movimento

ROME 1977
THE (MOTIONLESS) CITY ON THE MOVE
Renato Nicolini, the *Urban Wonder* and the Estate Romana

During the 1970s, Rome was a chapter apart, in the national history of Italy, a country which, in terms of events, moved during that decade at two different speeds. While Milan, Bologna and the capital were fully involved in a vortex of historical acceleration, the rest of the peninsula looked at first with a certain participation and then with concern and dismay at the fast succession of exceptional events that were taking place. The memory of that time is therefore limited to a few symbolic images that mythicize single aspects and blur the rest into an unclear image. Demonstrations lit up by the launch of Molotov cocktails, the Autonomist demonstrator firing his P38 at the police , the banners claiming "we want it all", the right to abortion, the right to divorce, the Renault 4 parked in Via Caetani where Aldo Moro's body was found. In short, bodies. Furious bodies, animated bodies, armed bodies, devastated bodies, murdered bodies. If there is an emblematic year that expressed the city's living and embodied corporeality, that also became tragic and deadly – that is 1977. A *crazy year,* a controversial one, whose good part, the so-called creative part, was represented by the free

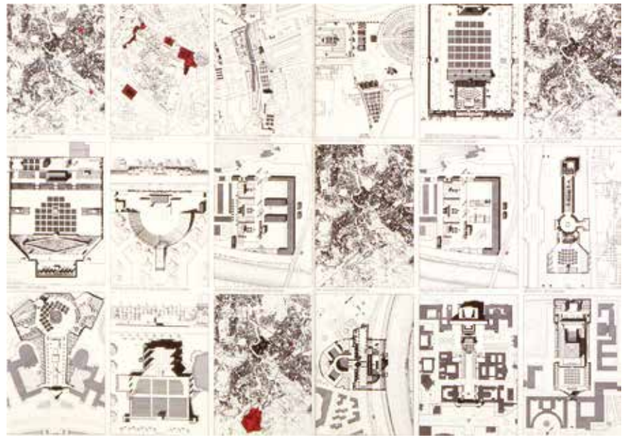


→- A
Giuliano Vittori (grafica)
Simboli
Roma, 1981
Archivio Nicolini - De Boni

Manifesto per l'Estate romana

Roma 1977. Si muove la città (immobile)
Renato Nicolini, il Meraviglioso urbano e l'Estate Romana

Rome 1977. The (motionless) city on the move
Renato Nicolini, the *Urban Wonder* and the Estate Romana









della fiumana di persone che invade le strade nelle sere d'agosto per andare ad assistere agli spettacoli dell'Estate Romana. Manifestazione culturale ideata dall'assessore e architetto Renato Nicolini, analogamente al Settantasette l'Estate Romana si è dimostrata vittima di una soggettività equivoca che ha reso difficile l'analisi del fenomeno in termini di intenzioni, cause, effetti, strategie, modalità. Spesso fraintesa come proposta gioiosa programmaticamente avversa al clima plumbeo della città, sarebbe più interessante coglierne l'intenzione di declinare l'estetica del movimento (di corpi, di masse, di gruppi, di individui) nella sua essenza performativa e di leggerne dunque la modificazione del rapporto tra corpi e città.

La centralità di questo rapporto offre una chiave di lettura dell'Estate Romana come felice esito di un ragionamento disciplinare del Nicolini architetto e intellettuale, partito qualche anno prima con la riabilitazione del moderno, descritta nel volume *L'architettura di Roma capitale: 1870-1970*; ripreso a distanza di anni nel brillante *Un romanzo di architettura del 1934 a Roma. I diari e il trattato di Redenzio R.A.M.I. (Mario De Renzi)*, attraverso una riflessione sulle fragili categorie della modernità; ma soprattutto continuato trasversalmente durante tutta la sua vita in quel concetto affascinate e sfuggente di *Meraviglioso urbano*. Vero e proprio postulato nicoliniano, il *Meraviglioso urbano è un processo maieutico di disvelamento* e riconoscimento reciproco delle due anime della città – urbs e civitas – attraverso la riscrittura dell'universo simbolico ad esse appartenente.

radios, the comics, the neo-Dadaists, the "Indiani Metropolitani" student movement and the human chains. This part seems to have been told in the historical narrative only to contain and balance the unbearable heaviness of lead and heroin. Rome 1977 was not only the *Movement* of a city expressed by the agitated bodies of the demonstrators, it was also the movement of the flood of people that invaded the streets on August evenings to attend the shows of the "Estate Romana". This cultural event, conceived by the councillor and architect Renato Nicolini, became – just like 1977 did - the victim of an equivocal subjectivity that made it difficult to analyze it in terms of intentions, causes, effects, strategies, methods. Often misinterpreted as a joyful proposal planned to contrast the oppressive climate of the city, it would be more interesting to grasp its intention to express the aesthetics of movement (of bodies, masses, groups, individuals) in its performative essence, and therefore to recognize how it modified the relationship between bodies and the city. The centrality of this relationship offers a key to interpret the "Estate Romana" as the happy outcome of disciplinary reasoning by the architect and intellectual Nicolini, a reasoning that had started a few years earlier with the rehabilitation of the concept of modernity, described in the volume *L'architettura di Roma capitale: 1870-1970;* this concept was taken up again, years later, in the brilliant *Un romanzo di architettura del 1934 a Roma. I diari e il trattato di Redenzio R.A.M.I. (Mario De Renzi)*, through a reflection on the fragile categories of modernity; but above all Nicolini continued transversally, throughout his life, to work on the

Lente, filtro, dispositivo interposto tra soggetto e città, rende maggiormente visibile quell'accumulo straordinario di significati, espressione culturale e manifestazione della comunità che li ha stratificati nel tempo. La città diventa allora la risorsa estetica e simbolica nella quale ritrovare valori di appartenenza comuni e condivisi dentro cui riconoscersi come collettività, centro di una politica che vuole partire dalla progettazione socio-culturale di massa intuita da Nicolini come strada obbligata per la costruzione di una Capitale di tenore internazionale.La dominanza del concetto di *Meraviglioso urbano* ha fatto dell'Estate Romana una parentesi unica nella storia della città, dove la parte civica guidata e trainata da una precisa visione culturale, si è fatta cosciente della propria patologica pigrizia del lasciarsi vivere, proponendo la possibilità di un'immagine diversa da sé, uscendo dalle gabbie di quell'auto narrazione, di quel retaggio di romanità figurativo – fatto di monumentalità, archi e colonne – e di quello simbolico, di una città capace di essere paese, salotto e santuario al tempo stesso.

Si muove la città: questa è l'immagine poetica dell'Estate Romana tradotta nelle parole di Lucio Dalla. È senza dubbio *La sera dei miracoli*, perché il binomio Roma-movimento è concepibile solo per interposto miracolo.

Così quella che Quaroni qualche anno prima descriveva come la "morte viva" della città, l'immobilismo dei suoi simboli intoccabili, viene animata improvvisamente da corpi che la attraversano, la usano, la guardano, e forse ritrovano nei

fascinating and elusive concept of *Urban Wonder.* A postulate specifically conceived by Nicolini, *Urban Wonder* is a maieutic process that involves the mutual unveiling and recognition of the two souls of the city - *urbs* and *civitas* - through the rewriting of their symbolic universe. *Urban Wonder* represented a lens, a filter, a device interposed between the subject and the city; it revealed more visibly the extraordinary accumulation of meanings, cultural expression and manifestation of the community that had stratified over time. Thus the city became the aesthetic and symbolic resource in which to find common and shared values, so that the subject was able to recognize that it was part of a collectivity; the city was the centre of a policy that wanted to start from the socio-cultural mass planning imagined by Nicolini as the obligatory path for the construction of a world-class Capital. The predominance of the concept of *Urban Wonder* transformed the Estate Romana in a unique parenthesis in the history of the city, where the civic part, guided and driven by a precise cultural vision, became aware of the pathological laziness of its *just-getting-along* attitude, and had the possibility of offering a different image of itself, emerging from the cages of self-narration, of the legacy of figurative Rome - made up of monumentality, arches and columns - and of its symbolic legacy. The city was able to be at the same time a village, a cultural salon and a sanctuary. *Si muove la città* (the city on the move): this is the poetic image of the Estate Romana translated into words by Lucio Dalla. It is without doubt *La sera dei miracoli* (the evening of miracles), because the combination Rome-Movements is conceivable only through a mir-

↑ - B
U. Colombari e G. De Boni (collage)
Le città dell'Estate romana
Roma, 1986
Archivio Nicolini - De Boni

Progetti di allestimento per l'Estate romana

↗ - C
U. Colombari e G. De Boni (progetto di)
Il foro
Circo Massimo, Estate romana, 1984
Archivio Nicolini - De Boni

Allestimento per Massenzioland. Ogni città dell'Estate romana ha il suo foro. Un area di scambio, di consumo, di ozio e negozio. Nel 1984 diventa lo spazio strutturante dell'allestimento, costituenda una sorta di nuova quota archeologica del Circo Massimo

↑ ↗ - D / E
U. Colombari e G. De Boni (progetto di)
Il tracciato
Circo Massimo, Estate romana, 1983
Archivio Nicolini - De Boni

Allestimento per Massenzio7. Il tracciato regolatore che definisce lo spazio della manifestazione non è mai autonomo ma deriva da quello urbano esistente. In questo senso gli allestimenti sono elementi chiarificatori del contesto, esplicitandone le misure, i rapporti e le assialità

Roma 1977. Si muove la città (immobile)
Renato Nicolini, il Meraviglioso urbano e l'Estate Romana

Rome 1977. The (motionless) city on the move
Renato Nicolini, the *Urban Wonder* and the Estate Romana









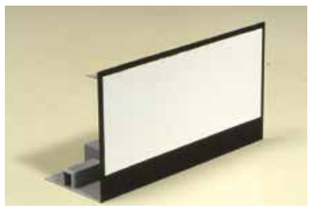


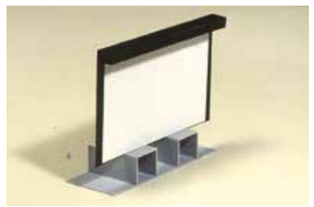
suoi spazi fisici la loro unità di appartenenza. Miracolo o mito che dir si voglia, l'interesse verso questa esperienza oggi ricade nella capacità indiscutibile di essere riuscita a definire un nuovo immaginario di Roma, scrittura di una mitologia appunto, in grado di rinnovare profondamente una città nota per essersi saputa evolvere consistentemente soltanto nei pochi momenti storici in cui la strategia si è dimostrata all'altezza della sua scala monumentale.

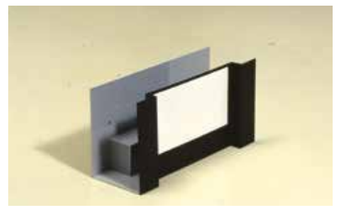
Se dunque in prima battuta la natura di un'esperienza come quella dell'Estate Romana va compresa alla luce del suo stratega, Renato Nicolini, con un punto di vista biografico ampio che possa coglierlo tanto nella sua specificità formativa, quanto nell'appartenenza al suo tempo; in secondo luogo l'Estate Romana va letta nella sua matrice di mito, ovvero nei suoi riti, nel suo lessico, nelle sue invarianti e regole fisse che hanno dispiegato di fatto un nuovo racconto della città.

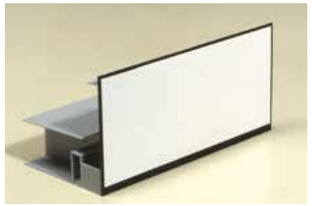
Gli allestimenti urbani, strumenti formidabili di dialogo tra forma fisica e simbolica, tra urbs e civitas, elementi di costruzione e consolidamento di questo rinnovato immaginario nel veicolare corpi e punti di vista e nello spostare e riconfigurare significati noti, si mostrano come dispositivi principali di una nuova messa in scena e narrazione urbana.

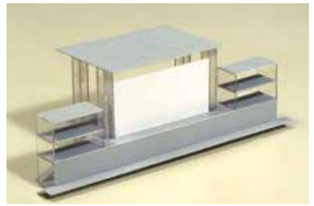
acle. Therefore, what Quaroni a few years earlier had described as the "living death" of the city, the immobility of its untouchable symbols, was suddenly animated by bodies that crossed the city, used it, looked at it, and perhaps found in its physical spaces a sense of unity and belonging. Whether miracle or myth, the interest in this experience today lies in its indisputable ability to define a new idea of Rome, of creating a mythology that was capable of profoundly renewing a city known for having consistently evolved only in the few historical moments in which the strategy proved to live up to its monumental scale. Therefore, at first the nature of the Estate Romana experience must be understood in the light of its strategist, Renato Nicolini, through a broad biographical outlook on both his specific education and his belonging to his time; in a second moment the Estate Romana must be interpreted in its matrix of myth, in its rites, in its lexicon, in the invariant and fixed rules that did, in fact, unfold a new narrative of the city. The urban installations were formidable tools for dialogue between the physical and the symbolic element, between *urbs* and *civitas*. They constructed and consolidated this renewed idea of the city, they moved bodies and points of view and they moved and reconfigured known meanings, revealing themselves as the main devices for a new staging and narration of the city.

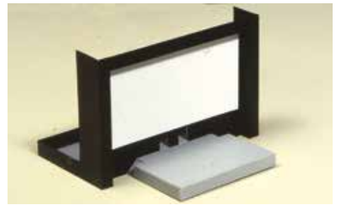


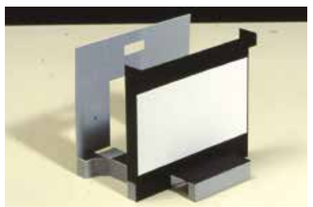


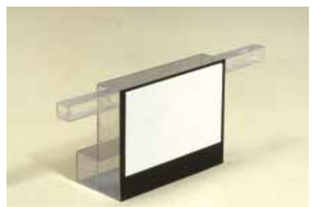














↑ ↗ - F / G
U. Colombari e G. De Boni (progetto di)
La porta
Palazzo delle Esposizioni EUR, Estate romana, 1985
Archivio Nicolini - De Boni

Allestimento per Massenzio9 – ultimo atto. La porta di accesso segna il punto di soglia tra l'ordinario e lo straordinario delle città dell'Estate romana. Nel 1985 assume la scala monumentale delle architetture dell'EUR. Come un giano bifronte il suo retro è costituito dallo schermo della sala grande per 10.000 posti

↗ - H
U. Colombari e G. De Boni (progetto di)
Il simulacro
Piazza del Colosseo, Estate romana, 1981
Archivio Nicolini - De Boni

Allestimento per Massenzio 1981. Lo schermo è il telo magico che assume la scala urbana e si confronta con essa. Nel 1981 è uno schermo di trentacinque metri, studiato per la proiezione del Napoleon di Abel Gance che sostituisce temporaneamente le immagini lapidee dell'arco di Costantino coperto per il restauro

↗ - I
U. Colombari e G. De Boni (progetto di)
La sala
Via della Consolazione, Estate romana, 1980
Archivio Nicolini - De Boni

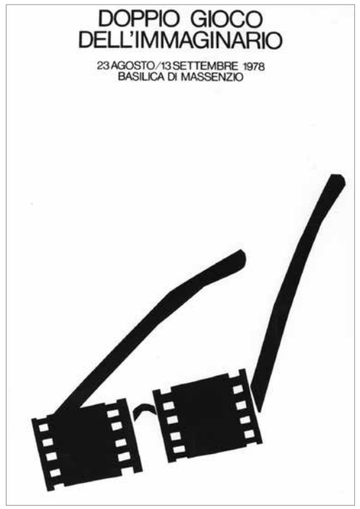
Allestimento per Massenzio 1980. L'area sacra all'interno delle città dell'Estate romana è la sala cinematografica. Nel 1980 per la prima volta viene sperimentata la simultaneità di tre sale, che definiranno lo standard di Massenzio. La sala è lo spazio poetico nel quale progetto e proiezione coincidono e si duplicano

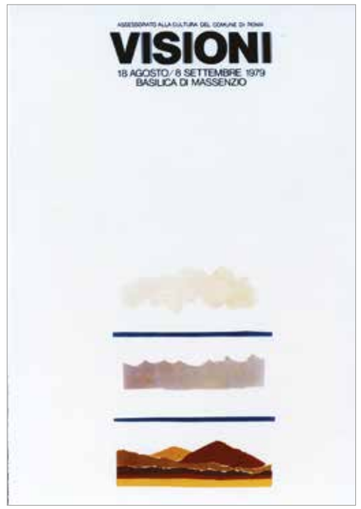
↗ - J
U. Colombari e G. De Boni (progetto di)
Il foro
Circo Massimo, Estate romana, 1984
Archivio Nicolini - De Boni

Allestimento per Massenzioland. Ogni città dell'Estate romana ha il suo foro. Un area di scambio, di consumo, di ozio e negozio. Nel 1984 diventa lo spazio strutturante dell'allestimento, costituenda una sorta di nuova quota archeologica del Circo Massimo

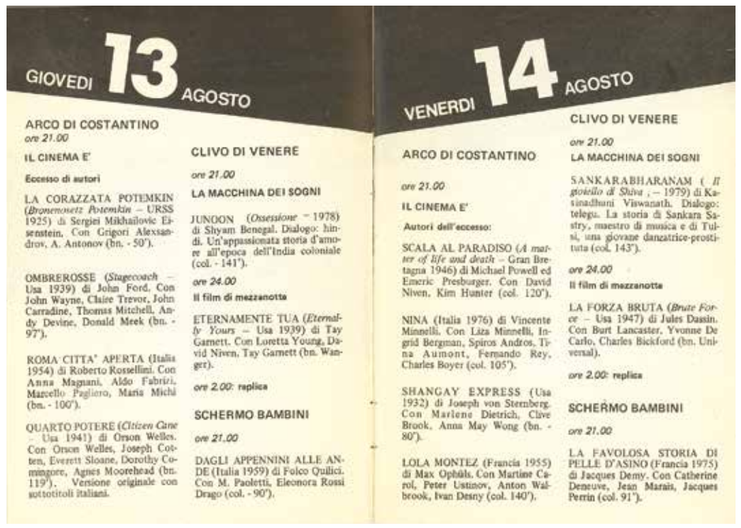
↖ - K
U. Colombari e G. De Boni
Gli schermi di Massenzio
Roma
Archivio Nicolini - De Boni

Modelli degli schermi per Massenzio








GIOVEDI 13 AGOSTO

ARCO DI COSTANTINO
ore 21.00
IL CINEMA E'
Eccesso di autori

LA CORAZZATA POTEMKIN (*Bronenosetz Potemkin* – URSS 1925) di Sergei Mikhailovic Eisenstein. Con Grigori Alexsandrov, A. Antonov (bn. - 50').

OMBRE ROSSE (*Stagecoach* – Usa 1939) di John Ford. Con John Wayne, Claire Trevor, John Carradine, Thomas Mitchell, Andy Devine, Donald Meek (bn. - 97').

ROMA CITTA' APERTA (Italia 1954) di Roberto Rossellini. Con Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero, Maria Michi (bn. - 100').

QUARTO POTERE (*Citizen Cane* – Usa 1941) di Orson Welles. Con Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead (bn. 119'). Versione originale con sottotitoli italiani.

CLIVO DI VENERE
ore 21.00
LA MACCHINA DEI SOGNI

JUNOON (*Ossessione* – 1978) di Shyam Benegal. Dialogo: hindi. Un'appassionata storia d'amore all'epoca dell'India coloniale (col. - 141').

ore 24.00
Il film di mezzanotte

ETERNAMENTE TUA (*Eternally Yours* – Usa 1939) di Tay Garnett. Con Loretta Young, David Niven, Tay Garnett (bn. Wanger).

ore 2.00: replica

SCHERMO BAMBINI
ore 21.00

DAGLI APPENNINI ALLE ANDE (Italia 1959) di Folco Quilici. Con M. Paoletti, Eleonora Rossi Drago (col. - 90').

VENERDI 14 AGOSTO

ARCO DI COSTANTINO
ore 21.00
IL CINEMA E'
Autori dell'eccesso:

SCALA AL PARADISO (*A matter of life and death* – Gran Bretagna 1946) di Michael Powell ed Emeric Pressburger. Con David Niven, Kim Hunter (col. 120').

NINA (Italia 1976) di Vincente Minnelli. Con Liza Minnelli, Ingrid Bergman, Spiros Andros, Tina Aumont, Fernando Rey, Charles Boyer (col. 105').

SHANGAY EXPRESS (Usa 1932) di Joseph von Sternberg. Con Marlene Dietrich, Clive Brook, Anna May Wong (bn. - 80').

LOLA MONTEZ (Francia 1955) di Max Ophüls. Con Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Ivan Desny (col. 140').

CLIVO DI VENERE
ore 21.00
LA MACCHINA DEI SOGNI

SANKARABHARANAM (*Il gioiello di Shiva* ; – 1979) di Kasinadhuni Viswanath. Dialogo: telegu. La storia di Sankara Sastry, maestro di musica e di Tulsi, una giovane danzatrice-prostituta (col. 143').

ore 24.00
Il film di mezzanotte

LA FORZA BRUTA (*Brute Force* – Usa 1947) di Jules Dassin. Con Burt Lancaster, Yvonne De Carlo, Charles Bickford (bn. Universal).

ore 2.00: replica

SCHERMO BAMBINI
ore 21.00

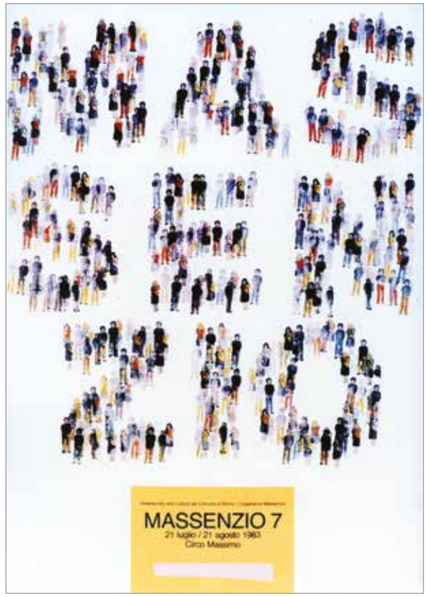
LA FAVOLOSA STORIA DI PELLE D'ASINO (Francia 1975) di Jacques Demy. Con Catherine Deneuve, Jean Marais, Jacques Perrin (col. 91').

↑ ↗ -L / M / N
Giuliano Vittori (grafica)
Simboli
Roma
Archivio Nicolini - De Boni

Manifesti per l'Estate romana

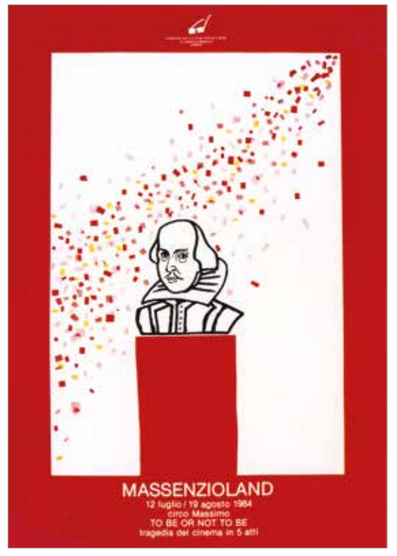
↑ - O
Le notti insonni di Massenzio – Riti
Roma
Archivio Nicolini - De Boni

Brochure programma dell'Estate romana



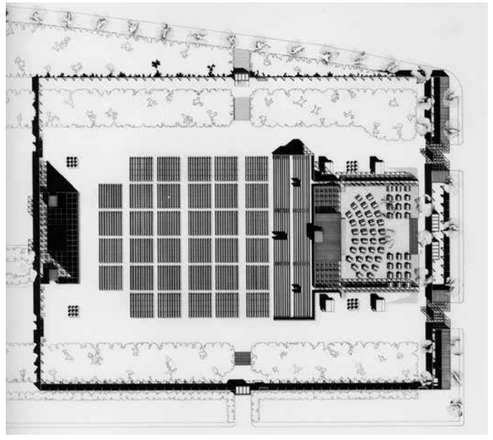


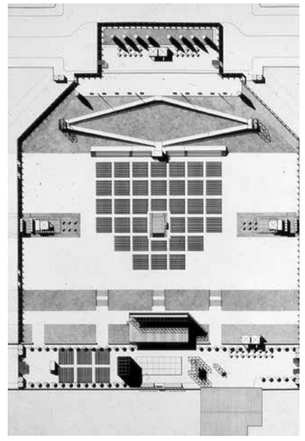


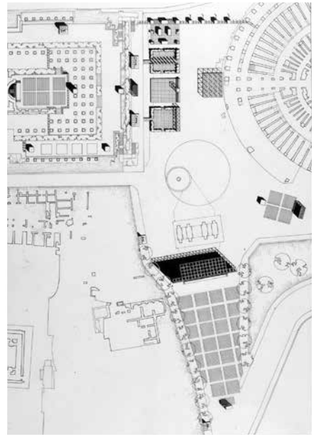


↗ ↗ - P / Q / R / S
Giuliano Vittori (grafica)
Manifesti
Roma
Archivio Nicolini - De Boni

Manifesti per l'Estate romana







Spazi, riti e simboli

Se il mito dell'Estate Romana ristabilisce il rapporto tra soggetto e città, altro non può essere che la riscrittura del mito generativo della città stessa: il mito di fondazione.

Dal 1977 al 1985 Roma viene colonizzata da tante *città nella città*. La logica è assediare luoghi considerabili periferici dal punto di vista dell'uso, come l'area archeologica centrale o l'ex Mattatoio; dal punto di vista geografico come Castel Porziano, Ostia, Capannelle, Santa Maria della Pietà; o ancora dal punto di vista ideologico come la città mussoliniana dell'Eur, del Foro Italico, del Museo del Genio. Gli allestimenti che le definiscono utilizzano regole fisse e temi spaziali archetipi: il fondale simbolico del Palatino o la terza Roma del ventennio e gli elementi reiterati del recinto, della porta, del tracciato, del foro, dei fuochi, della sala e del simulacro. (da B a K)

Ogni mito ha poi il suo rito e Massenzio è quello dell'Estate Romana, manifestazione cinematografica e sua costola generatrice, ha innescato una partecipazione collettiva quasi sacrale.

Dentro di esso una costellazione di liturgie raccontate nelle programmazioni: il film di mezzanotte, le maratone, gli eventi speciali, i giochi collettivi. Il tutto è punteggiato da simboli ricorrenti e legati ormai indissolubilmente alla memoria dell'Estate Romana e di Massenzio. Icone di una stagione, ideate da Giuliano Vittori, come gli occhialetti e i tarocchi da collezionare. (A e da L a S)

Spaces, rites and symbols

If the myth of the Estate Romana re-established the relationship between subject and city, it could only consist in the rewriting of the generative myth of the city itself: the myth of the city's foundation. From 1977 to 1985 Rome was colonized by many *cities within the city*. The logic was to besiege places that were considered marginal because not used, such as the central archaeological area or the former Mattatoio slaughterhouse, or because they were out of the city centre, such as Castel Porziano, Ostia, Capannelle, Santa Maria della Pietà, or because they were distant from an ideological point of view, such as Mussolini's EUR district, the Foro Italico and the Museum of Military Engineering. The installations were created following fixed rules and using archetypal spatial themes - the symbolic backdrop of the Palatine Hill or the "Third Rome" of the Fascist era - and elements that were repeated, such as the enclosure, the door, the layout, the forum, the fires, the hall and the simulacrum. (from B to K) Each myth then had its own rite, and "Massenzio" was the rite of the Estate Romana, a cinematographic event and the generating rib of the event, it triggered an almost sacred collective participation. Massenzio contained a constellation of liturgies illustrated in its scheduling: midnight films, marathons, special events, collective games. The whole event was punctuated by recurring symbols that are inextricably linked to the memory of the Estate Romana and of Massenzio. Icons of a season, created by Giuliano Vittori, such as the small eyeglasses and the collectible tarot cards. (A and from L to S)

↑ - T
U. Colombari e G. De Boni (progetto di)
Il recinto
Circo Massimo, Estate romana, 1982
Archivio Nicolini - De Boni

Allestimento per Massenzio al Massimo. Il recinto per "Massenzio al Massimo" delimita la testata del Circo Massimo interessando un quarto dell'invaso. Una lamiera che ospita i manifesti di tutti i film in programmazione, prende corpo sul lato corto e diventa muro abitato che ospita i servizi, le biglietterie e gli ingressi

↗ - U
U. Colombari e G. De Boni (progetto di)
Il tracciato
Circo Massimo, Estate romana, 1983
Archivio Nicolini - De Boni

Allestimento per Massenzio7. Il tracciato regolatore che definisce lo spazio della manifestazione non è mai autonomo ma deriva da quello urbano esistente. In questo senso gli allestimenti sono elementi chiarificatori del contesto, esplicitandone le misure, i rapporti e le assialità

↑ - V
U. Colombari e G. De Boni (progetto di)
Il simulacro
Piazza del Colosseo, Estate romana, 1981
Archivio Nicolini - De Boni

Allestimento per Massenzio 1981. Lo schermo è il telo magico che assume la scala urbana e si confronta con essa. Nel 1981 è uno schermo di trentacinque metri, studiato per la proiezione del *Napoleon* di Abel Gance che sostituisce temporaneamente le immagini lapidee dell'arco di Costantino coperto per il restauro





Poetica, linguaggio e struttura narrativa

Nella costruzione di un immaginario è importante anche la poetica e la volontà estetica. Quella dell'Estate Romana e di Massenzio è senza dubbio eroica, epica, nelle dimensioni, nei numeri, nelle restituzioni fotografiche e nelle memorie.

Il linguaggio si adegua alla poetica adottata. La costruzione degli allestimenti dell'Estate Romana assomiglia a quella di un *Colossal* nella scelta dei materiali che definiscono dei grandi set urbani, delle luci, che li enfatizzano e prediligono una Roma cinematografica a una Roma monumentale, e nel rimando continuo agli elementi del paesaggio della città che stabiliscono un dialogo in analogia capace di evidenziarne gli aspetti figurativi.

Gli allestimenti per le manifestazioni sono pensati non solo in rapporto alla città, ma come dispositivi percettivi sull'urbano. La struttura narrativa è pensata sempre in soggettiva, considerando sequenze e inquadrature attraverso le quali si renderà visibile lo spazio urbano al soggetto in movimento. (da T ad Y)

Poetics, language and narrative structure

In the construction of a collective imagination, poetics and the aesthetic will are also important. The image of the Estate Romana and of Massenzio was undoubtedly heroic, epic for its numbers, for the photographs we have of this event and for the many memories it has left us. Its language adjusted to the poetics that were adopted. The construction of the set-ups for the Estate Romana resembled that of a major film production, in the choice of materials that defined the great urban sets, in the lights that emphasized the installations and that preferred a cinematic Rome to a monumental Rome, and in the continuous reference to the elements of the city's landscape, that established a dialogue in analogy capable of highlighting its figurative aspects. The set-ups for the events were conceived not only in relation to the city, but as devices to perceive the city itself. The narrative structure was always subjective, and used sequences and shots through which the urban space was made visible to the moving subject. (from T to Y)

↑ ↗ - X / Y
Sequenze – Struttura narrativa
Roma EUR, 1985
Archivio Nicolini - De Boni

Fotografia dell'allestimento del 1985 all'EUR

Camilla De Boni
Architetto, Ricercatrice Facoltà di Architettura
Roma Tre – Università degli Studi

Architect, Researcher,
Faculty of Architecture of Roma Tre University

Sergio Bianchi

ROMA PER LUIGI PELLEGRIN

Nutrimento e banco di prova
Un approccio alla storia coraggioso

Roma rappresenta nella formazione di Luigi Pellegrin una grande occasione di nutrimento.
Pellegrin entra in contatto con l'architettura nella prima infanzia attraverso la frequentazione di quello che lui stesso definirà "l'ultima opera barocca di questo secolo". Il padre lavora infatti alla realizzazione del *Buon Pastore*, la Casa provinciale della Congregazione di Nostra Signora della Carità del Buon Pastore di Augiere. Il complesso è opera di Armando Brasini, uno dei più influenti architetti del periodo. Brasini, proprio come l'altro mentore di Pellegrin, Louis Sullivan, aveva iniziato la sua carriera come decoratore. A differenza di Sullivan, che arriverà a plasmare forme plastiche partendo dalle matrici bidimensionali dello *stencil*, Brasini inizia dal mondo delle cornici, delle decorazioni a stucco, per poi trasformarsi, considerando il suo amore per l'antichità classica, in architetto. Brasini nel suo anacronistico *essere barocco* è tuttavia modernissimo, è art director per due importanti film: *Teodora* (1919) e *Quo vadis?* (1924). Ma soprattutto è un visionario: presenta una serie di proposte per Roma che anticipano, in termini di scala, la forza, il coraggio e la profondità delle visioni di Pellegrin per gli interventi per le aree delle Ferrovie di Roma negli anni '90.

Luigi Pellegrin è giovanissimo: i lavori del *Buon Pastore* iniziano nel 1929 quando ha solo 4 anni, per concludersi nel 1933 quando ne ha otto, ma quell'esperienza disvela in lui

ROME FOR LUIGI PELLEGRIN
Nourishment and test bench
A brave approach to history

Rome represented a great source for nourishment for Luigi Pellegrin's education. Pellegrin came into contact with architecture in his early childhood by visiting the construction works of what he himself defined "the last Baroque endeavour of this century".
In fact, his father worked at the construction of the "Buon Pastore", the Provincial House of the Congregation of Our Lady of Charity of the Good Shepherd of Augiere. The complex is a project by Armando Brasini, one of the most influential architects of the period. Brasini, just like Pellegrin's other mentor, Louis Sullivan, had started his career as a decorator. Unlike Sullivan, who will come to shape plastic forms starting from the two-dimensional stencil matrices, Brasini started from the world of frames and stucco decorations, and then turned himself, considering his love for classical antiquity, into an architect. Brasini, in his anachronistic *baroqueness*, was nevertheless very modern, he was art director for two important films: *Teodora* (1919) and *Quo vadis?* (1924). But above all, he was a visionary: he presented a series of proposals for Rome that anticipated, in terms of scale, the strength, courage and depth of the visions that Pellegrin proposed in his projects for the Rome Railways areas in the 1990s.

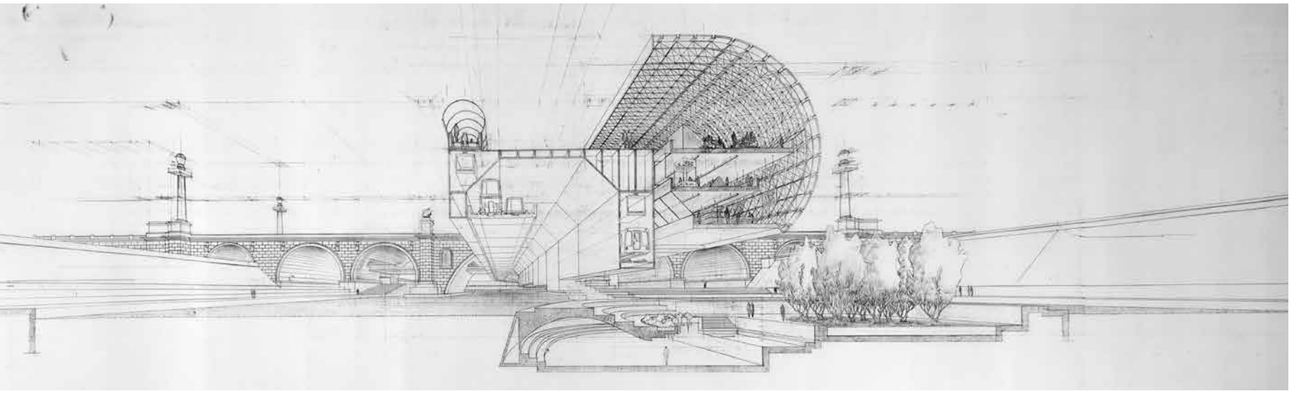


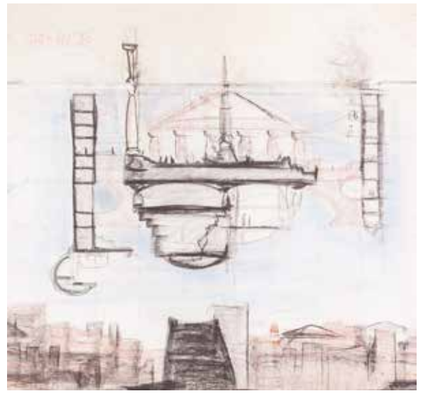
→ - A
Luigi Pellegrin
Incontro di due genetiche
Roma, 1992
© Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

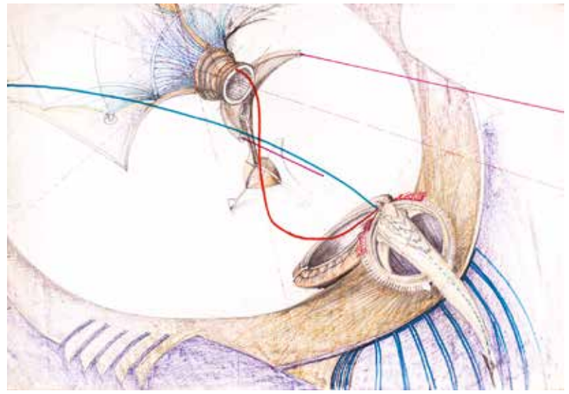
Disegno – Visione progettuale. Diario settembre 1992

Roma per Luigi Pellegrin
Nutrimento e banco di prova
Un approccio alla storia coraggioso

Rome for Luigi Pellegrin
Nourishment and test bench
A brave approach to history







l'importanza del ruolo dell'architetto, colui che è capace di gestire il processo di reificazione del progetto.
Ripensando alla sua infanzia Pellegin scriverà:

"da bambino Pellegrin ha pensato ed è stato istruito a capire che il progetto diventava reale nel passare dalla mente del concepitore alle mani degli esecutori.
È lì che riceveva la consacrazione sociale.
È lì che avveniva la conferma del SIGNIFICANTE pensato e lì trasformato in materia carica di significato e non solo di segno.
Per questo è difficile per il critico A o per il critico B capire perchè Pellegrin ammira Armando Brasini e B. Fuller: due opposti apparentemente totali.
Pellegrin ammira la maestria di A. Brasini nel dare forma ferma, duratura alla materia e ammira il genio di Fuller che apre una porta ad una possibilità di espressione costruttiva che cambia il rapporto tra l'uomo e il Pianeta".
(Testo inedito di Luigi Pellegrin, tratto dai quaderni dell'architetto)
(Immagine A_riferimento)

Nella frequentazione del grande cantiere barocco, Pellegrin ha maturato la convinzione che "l'architetto non è una figura professionale, è un entità scelta dal gruppo sociale per visualizzare e costruire il livello di qualità raggiunto da quel gruppo". (Ibidem) Ancora riferendosi all'infanzia, Pellegrin ricorda:

Luigi Pellegrin was just a child at the time: the construction of the *Buon Pastore* started in 1929 when he was only 4 years old and ended in 1933 when he was eight, but that experience unveiled to him the importance of the role of the architect, the one capable of managing the process of reification of the project.
Looking back on his childhood, Pellegrin wrote:

"when he was a child, Pellegrin thought and was made to understand that the project becomes real when it passes from the mind of the conceiver to the hands of its executors.
That is when it receives its social consecration. That is when the confirmation of the SIGNIFIED that had been imagined takes place and is transformed into matter charged with meaning and not only with sign.
This is why it is difficult for the critic A or for the critic B to understand why Pellegrin admires Armando Brasini and B. Fuller: two apparently total opposites.
Pellegrin admires the mastery of A. Brasini in giving a fixed, long-lasting shape to matter, and admires the genius of Fuller who opened a door to the possibility of creative expression that changed the relationship between man and the planet".
(Unpublished text by Luigi Pellegrin, from the architect's notebooks)
(Image A)

In frequenting the great Baroque construction site, Pellegrin developed the conviction that "the architect is not a professional figure, he is an entity chosen by the social group to visualize and build the level of quality achieved by that group". (Ibid.)

"Al quarto anno delle elementari vi fu un concorso per disegno nelle scuole di Roma.
Accadde che vinsi quel concorso illustrando qualcosa delle favole di Andersen.
L'unica persona contenta fu la maestra.
Io non sapevo che significava vincere un premio, e quando lo dissi a casa nessuno pensò che la cosa avesse qualche importanza.
Ero cresciuto in un ambito familiare che era composto da una madre che considerava che l'essere contadini era il mestiere più completo per un essere umano e da un padre che considerava che essere costruttore era l'attività più degna per un essere umano.
Ma nessuno, né nella famiglia, né nell'intorno, considerava l'eccellenza dell'individuo importante.
Considerava importante l'espressività e la produttività del gruppo".
(Testo inedito di Luigi Pellegrin, tratto dai quaderni dell'architetto)
(Immagine B_riferimento)

Nel 1946, a 21 anni, subito dopo la fine della guerra, Pellegrin si iscrive alla facoltà di architettura. In quello stesso periodo, fino al 1948 collabora con la Soprintendenza di Roma alla catalogazione di una collezione di antichi manufatti. Di quel periodo ricorda:

"cinque anni di stupidità personale, con una sola certezza: i gestori della cultura non supponevano che gli allievi

Again referring to his childhood, Pellegrin recalled:

"During the fourth year of elementary school a drawing competition was organized among the schools of Rome.
It happened that I won that competition, with an illustration of something from Andersen's fairy tales.
The only person who was happy was the teacher.
I didn't know what it meant to win a prize, and when I told my family no one thought that it was of any importance.
I had been brought up in a family composed of a mother who considered being a farmer the most complete job for a human being, and a father who considered being a builder the most worthy activity for a human being. But no one, neither in my family or in our environment, considered the excellence of the individual to be important.
It was the expression and productivity of the group that was important".
(Unpublished text by Luigi Pellegrin, from the architect's notebooks)
(Image B)

In 1946, when he was 21 years old, immediately after the end of the war, Pellegrin enrolled in the Faculty of Architecture. In that same period, until 1948, he collaborated with the Superintendence of Rome with the cataloguing of a collection of antique artefacts. Of that period, he recalled:

"five years of personal stupidity, with only one certainty: the managers of culture did not assume that the authentic students needed

↑ - B
Luigi Pellegrin
Integrazione di sistemi di viabilità e temi funzionali sulle sponde del Tevere, sullo sfondo Ponte Flaminio
Roma
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

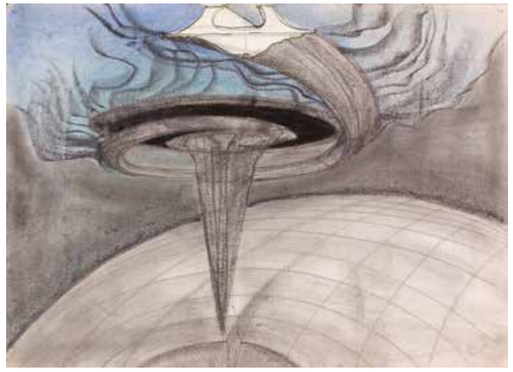
Disegno - Visione

↑ - C
Luigi Pellegrin
Da "Pensando Roma"
Roma, 1984
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Schizzo progettuale

↑ - D
Luigi Pellegrin
Da "Torsioni, dal Razionalismo al Parabiologico"
Roma, 1991
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Sezione di progetto





autentici abbisognassero di radici da sviluppare per poter dare diversità alla tanto conclamata diversità dell'architettura moderna".[1]

La ricerca delle radici costituirà per Luigi Pellegrin un dato fondamentale, lo porterà a indagare e ad aderire all'organico passando da Frank Lloyd Wright, per approdare a Louis Sullivan, ma prima dell'esperienza americana degli anni '50, durante la formazione universitaria, avviene un incontro che lo metterà in relazione con la dimensione della storia e che innerverà profondamente la sua personale ricerca: Vincenzo Fasolo, Professore di Storia dell'Architettura, lo spinge a trascorrere tre mesi al Foro Romano a eseguire schizzi e rilievi. Un nutrimento e un'abitudine preziosa che lo accompagnerà per tutta la vita.
Al Foro, Pellegrin si immerge nel mondo delle modanature, si interroga sul significato della *cornice*, entra in contatto sia concettuale che fisico col *mondo* dei segni. (riferimento immagine C)

Apprezza in modo fisico quell'universo, prova piacere non solo nel disegnarlo, ma anche nel toccarlo. La passione per il disegno inteso come appunto, come ragionamento e immediata fissazione di una visione, accompagnato alla ricerca del senso del *segnare*, non lo lascerà più e, soprattutto, diventerà un tutt'uno con la sua esistenza.

A proposito della sua assidua attività di disegno, vissuta come continua ricerca, Pellegrin scrive:

"Prima della madre Terra c'è la madre SPAZIO COSMICO perché la Terra nasce dallo Spazio cosmico.

roots to develop, in order to be able to give diversity to the much acclaimed diversity of modern architecture".[1]

The search for roots would be fundamental for Luigi Pellegrin, it led him to investigate and join organic architecture, passing from Frank Lloyd Wright, and ending up with Louis Sullivan; but before the American experience of the 1950s, during his university education, a meeting took place that put him in relation with the dimension of history and would deeply permeate his personal research: Vincenzo Fasolo, Professor of History of Architecture, encouraged him to spend three months at the Roman Forum, making sketches and surveys. A nourishment and a precious habit that would accompany him for his whole life.
At the Forum, Pellegrin immersed himself in the world of mouldings, he wondered about the meaning of *frame*, he entered into contact, both at a conceptual and physical level, with the *mode* of signs.
(Image C)
He physically appreciated that universe, he took pleasure not only in drawing it, but also in touching it. The passion for drawing intended as notes, as reasoning and immediate jotting down of a vision, accompanied by his research on the meaning of *marking*, would never leave him and, above all, became one with his existence.

Regarding his assiduous drawing activity, experienced as a continuous research, Pellegrin wrote:

"Before mother Earth there was mother COSMIC SPACE because Earth is born from the cosmic space.
It is in cosmic space that there is a reason, a purpose of existence

↑ - E
Luigi Pellegrin
Da "Il progetto che arriva dall'alto"
Roma, 1984
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Disegno - Visione

↑ - F
Luigi Pellegrin
Da "Domani"
Roma, 1991
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Disegno con veduta prospettica

Roma per Luigi Pellegrin
Nutrimento e banco di prova
Un approccio alla storia coraggioso

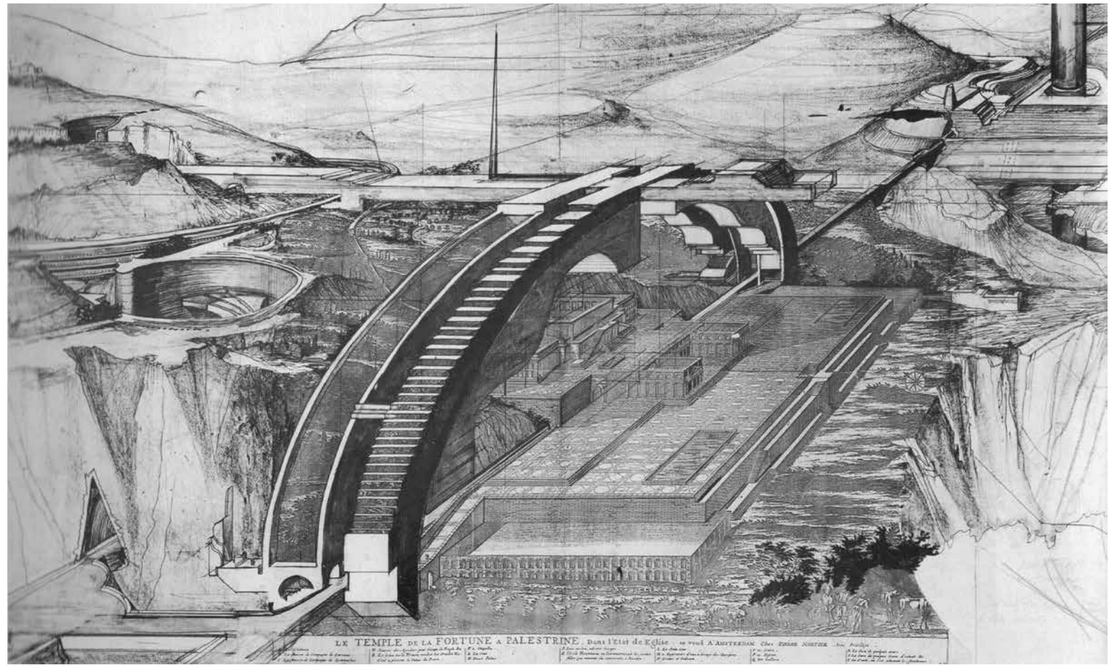
Rome for Luigi Pellegrin
Nourishment and test bench
A brave approach to history

È nello spazio cosmico che ha ragione, funzione di esistere nel senso di esistere per esprimersi e basta, una quantità X di carbonio, di idrogeno, di elio, di energia chimica che ogni giorno figliano, ogni giorno cambiano spazio e tutto è coordinato in un movimento che siccome Noi, figli della Civiltà occidentale, non vogliamo accettare che sia, abbiamo detto che si chiama 'CAOS'.
Questo perché siamo figli dell'idea di cosmo in cui avevamo fermato tutto, nel periodo dell'arte classica e nel periodo del Cristianesimo quando la Terra era al centro e tutto era fermo.
Adesso che, dal punto di vista scientifico, dal punto di vista dei sensi, sappiamo che tutto è movimento e che l'organizzazione di livello superiore non è riferibile a nessuna forma geometrica che sia razionalizzata, sappiamo una cosa: non possediamo più la geometria per progettare.
La geometria euclidea è semplicemente una somma di vaganti frammenti, pezzi di geometria che non danno la possibilità di assetto geometrico.
Newton era più mago che scienziato, per questo ha capito certe cose.
Dopo ho ragionato.
Ed è il motivo per cui, forse, ho preso a fare quello che non hanno fatto gli architetti della mia generazione: ho fatto tanti schizzi.
Ho fatto disegni piccoli, disegni grandi, schizzi.
Mi sono rifiutato di andare oltre, mi sono rifiutato di far finta di dare codice.
Ho voluto mantenere che fossero brandelli, suggerimenti parziali perché consciamente e inconsciamente sapevo che quello che io schizzavo era un senso del necessario, ma non la sapienza per definire il necessario.
I Contemporanei hanno schizzato per fare il progetto.
Io no. Io ho schizzato brandelli di geometria cosmica, caotica, leggibili o illeggibili.
Lì era chiarissimo che non volevo partecipare alla elaborazione di nuovi Vangeli.
Qui si tratta di rifondare una infanzia della geometria e chi afferma, è uno che finge".
(Testo inedito di Luigi Pellegrin, tratto dai quaderni dell'architetto)
(Immagine D_riferimento)

Nell'immensa produzione di schizzi e disegni fantastici sposerà la matrice classica a quella organica e *megastrutturale*. I suoi molteplici interessi dal comune denominatore organico si fondono nelle sue visioni. Spesso l'eredità romana affiora saldandosi a radici cosmiche. (riferimento immagine E)

- in the sense of existing to express itself and nothing else - of an X quantity of carbon, hydrogen, helium, of chemical energy that spawn each day, and every day they change space and everything is coordinated in a movement that Us, children of Western Civilization, do not want to accept, so we have called it 'CHAOS'.
This is because we are the offspring of an idea of cosmos in which we had stopped everything, in the period of classical art and in the period of Christianity, when the Earth was at the centre and everything was still.
Now that, from the scientific point of view and from that of the senses, we know that everything is movement and that the organization at the higher level is not referable to any geometric shape that is rational, we know one thing: we no longer possess the geometry to design.
Euclidean geometry is simply a sum of wandering fragments, pieces of geometry that do not give us the possibility of a geometric arrangement.
Newton was more of a magician than a scientists, this is why he understood certain things.
I understood this later on.
And this is perhaps the reason I started doing what the architects of my generation didn't do: I made many sketches.
I produced small drawings, large drawings, sketches.
I refused to go further, I refused to pretend to give code.
I wanted to keep them as shreds, partial suggestions, because, consciously and unconsciously, I knew that what I sketched was a sense of necessary, but not the knowledge to define the necessary.
My Contemporaries sketched to create the project.
I didn't. I sketched shreds of cosmic, chaotic geometry, legible or illegible.
There it was very clear that I did not want to participate in the elaboration of new Gospels.
When the Gospels take shape, death is certain, the process is over.
The question is re-founding the infancy of geometry, and whoever affirms is one who pretends".
(Unpublished text by Luigi Pellegrin, from the architect's notebooks)
(Image D)

In the immense production of sketches and fantastic drawings he united the classical matrix with the organic and *megastructural* one. His multiple interests with a common organic denominator melted together in his visions. Often the Roman heritage emerged, welding with the cosmic roots. (Image E)
In the rush to *free the ground*, pieces of classical architecture, cornices, entablatures lost contact with the ground and float into space. For Pellegrin, man's place was high up, his yearning was to leave the planet free to breathe. At the basis of his research there



Nell'impeto di *liberare il suolo*, pezzi di architettura classica, cornici, trabeazioni perdono il contatto con il suolo e si librano nello spazio. Per Pellegrin il posto dell'uomo è in alto, il suo anelito è quello di lasciare il pianeta libero di respirare. Al fondo della sua ricerca c'è sempre l'istanza di immaginare un nuovo rapporto tra l'uomo e la Terra. Per questo Fuller assurge a figura emblematica. È sempre Pellegrin che scrive:

"Pellegrin non ha ammirazione per l'architetto Fuller, ha ammirazione per 'l'arcangelo' Fuller che annuncia la possibilità di uno spazio in cui l'uomo si pone come elemento di integrazione fra vuoto assoluto da vivificare, di umano e natura madre, la Terra.
Esiste qualche frammento di testimonianza di Pellegrin di questo non appartenere al suo luogo e al suo tempo culturale che non è né metodo, né mestiere, né porzione di vangelo, né messaggio, ma che è testimonianza di presagio che non chiede di essere letto o di essere visto se non da quel raro individuo che ha bisogno di cercarlo.
Quei frammenti, quegli indizi sono gli SCHIZZI .
Pre-disegni, non progetti che indicano che l'uomo non è diventato eretto solo per essere appoggiato a terra, ma per essere padrone di poter guardare in alto, di poter continuare a guardare più in alto, di poter aumentare la sua visione dell'orizzonte, cosa che non sta facendo da millenni, da quando è sceso dagli alberi .
Forse riguardando in basso da posizione alta potrà rivedere che la Terra è sua madre, forse potrà rivedere che la terra è piena di concime umano e non va venerata, va ricapita per riavere uno scambio energetico che non è unilaterale come quello di oggi".
(Testo inedito di Luigi Pellegrin, tratto dai quaderni dell'architetto)
(Immagine F_riferimento)

↑ - G
Luigi Pellegrin
Da "Se gli "altri" progettassero sulla terra"
Roma, 1991
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Veduta prospettica d'insieme

Roma per Luigi Pellegrin
Nutrimento e banco di prova
Un approccio alla storia coraggioso

Rome for Luigi Pellegrin
Nourishment and test bench
A brave approach to history

Spesso gli schizzi raccontano idee di futuri possibili per Roma, la città che Pellegrin ha scelto come nodo per la sua operosità. Come nei disegni di Piranesi, la rappresentazione di Roma è trasfigurata e Luigi Pellegrin realizza un ulteriore salto di scala rispetto a quello che aveva operato Piranesi. Quest'ultimo aveva variato le dimensioni dell'uomo per dare nuova scala alla sua Roma. Pellegrin fa un salto in avanti. Emblematico del suo approccio coraggioso, che non ha timore di rapportarsi con la storia, è l'innesto sul Tempio della Fortuna a Palestrina. Pellegrin dice che "Roma nasce a Palestrina", è lì che manda gli studenti a sentire, nelle absidi che guardano verso sud, il calore e la presenza dell'immenso invaso della valle del Tevere. Sul Tempio della Fortuna si esercita, lo anima, lo aggredisce, lo attualizza non al periodo storico, ma al futuro, a quello che alterità aliene diverse da noi farebbero se progettassero sulla Terra. (riferimento immagine G)

Tanto dell'amore di Pellegin per la spazialità romana passa attraverso lo studio di Piranesi, in effetti l'approccio di Pellegrin nei confronti della storia è tanto simile da sembrar mutuato proprio da quello di Piranesi. In *Un percorso nel potenziare il mestiere del costruire*, Pellegrin parla di quest'ultimo e a ben guardare sembra che parli di sé stesso.

"PIRANESI disegnò, nelle Prigioni, l'ingresso delle forze caotiche in spazi di forma classica, e usò la materia ricordo dell'Architettura romana per trasformarla in spazio non più controllabile attraverso misura solo fisicamente dimensionale.

was always the need to imagine a new relationship between man and the Earth. For this reason Fuller became an emblematic figure to him. Pellegrin went on writing:

"Pellegrin has no admiration for architect Fuller, he has admiration for the 'archangel' Fuller who announces the possibility of a space in which man stands as an element of integration between absolute emptiness to be vivified, with humanity and mother nature, the Earth. There is some fragment of Pellegrin's testimony of his not belonging to his place and to his cultural time which is neither method, nor profession, nor portion of the Gospel, nor message, but which is testimony of an omen that does not ask to be read or to be seen, except by that rare individual who feels the need to look for it.
Those fragments, those clues are his SKETCHES.
Pre-drawings, non-projects that indicate that man did not become erect just to be placed on the ground, but to be free to look high up, to be able to keep on looking higher, to be able to expand his horizon, something he hasn't been doing for thousands of years, ever since he came down from the trees.
Perhaps, looking down from a high position, he will once more be able to see that the Earth is his mother, perhaps he will be able to see that the earth is full of human fertilizer and that it should not be worshipped, it must be understood again, to regain an energy exchange that is not one-sided like that of today".
(Unpublished text by Luigi Pellegrin, from the architect's notebooks)
(Image F)

Often the sketches contained ideas for possible futures for Rome, the city that Pellegrin chose as a crossroad of his industriousness. As in Piranesi's drawings, the representation of Rome is transfigured and Luigi Pellegrin achieved a further leap in scale compared to what Piranesi had done. The latter had varied the size of man to give a new scale to his Rome. Pellegrin took a leap forward. Emblematic of his courageous approach, which was not afraid to relate to history, was the graft on the Temple of Fortuna in Palestrina. Pellegrin said that "Rome was born in Palestrina", it is there that he sent students to feel, in the apses facing south, the warmth and presence of the immense river basin of the Tiber valley. On the Temple of Fortuna he practiced, he animated it, attacked it, updated it not to the historical period, but to the future, to what alien entities different from us would do if they designed for Earth. (Image G)

Much of Pellegrin's love for Roman spatiality passed through the study of Piranesi, in fact Pellegrin's approach to history was so similar that it seems to have been borrowed from Piranesi. In *A Path to Strengthening the Craft of Building*, Pellegrin wrote about the latter and if we look closely, he seems to be talking about himself.

"In his prisons, PIRANESI designed the entrance of chaotic forces into spaces of classical form, and he used the remembrance material of Roman architecture to transform it into a space that could no longer be controlled through only physically dimensional measurements. When he was twenty five years old, still in Venice, he drew the prisons, where, on a plan that was falsely classical, he inserted forces of rupture and he designed a space that no cardinal could accept.
He went to Rome to find a spatiality worth rethinking.
He took Roman Rome as a base, not to maintain it but to transform it.
He produced drawings which, when viewed as a whole, have a sense of spatiality, without the ancient order.

Roma per Luigi Pellegrin
Nutrimento e banco di prova
Un approccio alla storia coraggioso

Rome for Luigi Pellegrin
Nourishment and test bench
A brave approach to history

A venticinque anni, ancora a Venezia, disegnò le carceri dove, su un impianto falsamente classico, inserì le forze della rottura e disegnò uno spazio che nessun cardinale poteva accettare.
Andò a Roma, per trovare una spazialità degna da ripensare.
Prese Roma romana, come base, non da mantenere, ma da trasformare.
Fece disegni che, se visti come insieme, hanno un senso di spazialità senza più l'ordine antico.
Se visti come brandelli, sono segni che non valgono come figli dell'arte classica.
PIRANESI cambiò scala allo spazio costruito per renderlo nuovo nutrimento conformante l'uomo.
(...) Pellegrin ha disegnato senza i vincoli della sua professione di architetto, con la libertà di un pessimo disegnatore di fumetti, devoto ammiratore di Piranesi, per tentare di vedere la valenza spaziale delle carceri come anti-carceri per l'Uomo contemporaneo.
(...) prese corpo il comparire di SEGNI DISEGNATI che non chiedevano di essere cantiere ma di essere, per un tempo, semenza.
(...) Pellegrin ha scelto di sopravvivere a latere, non predicando, ma accettando o cercando pezzetti.
È ENTRATO (part time) NEL PRIMA DEL MESTIERE DI COSTRUIRE.
È diventata sua seconda natura il cercare FRAMMENTI DISEGNANDO concatenazioni di forme nello spazio per poter intravedere non leggi, non vangeli, ma suggerimenti pensati come possibili semi, o anche accettati come carta da macero che non inquina.
Essere part-time entro lo spazio del PRIMA DEL MESTIERE ha permesso che si affacciassero figure di SEMI.
Da tempo, l'Uomo civilizzato chiede SOLO RISULTATI che sono realtà che conoscono bene sé stesse nell'essere presenza attiva temporanea.
I SEMI no.
I SEMI conoscono due opposti, entrambi longevi: il come farsi allattare da madre TERRA e come incidere parte del loro e altrui futuro nel programma di evolversi".[2]

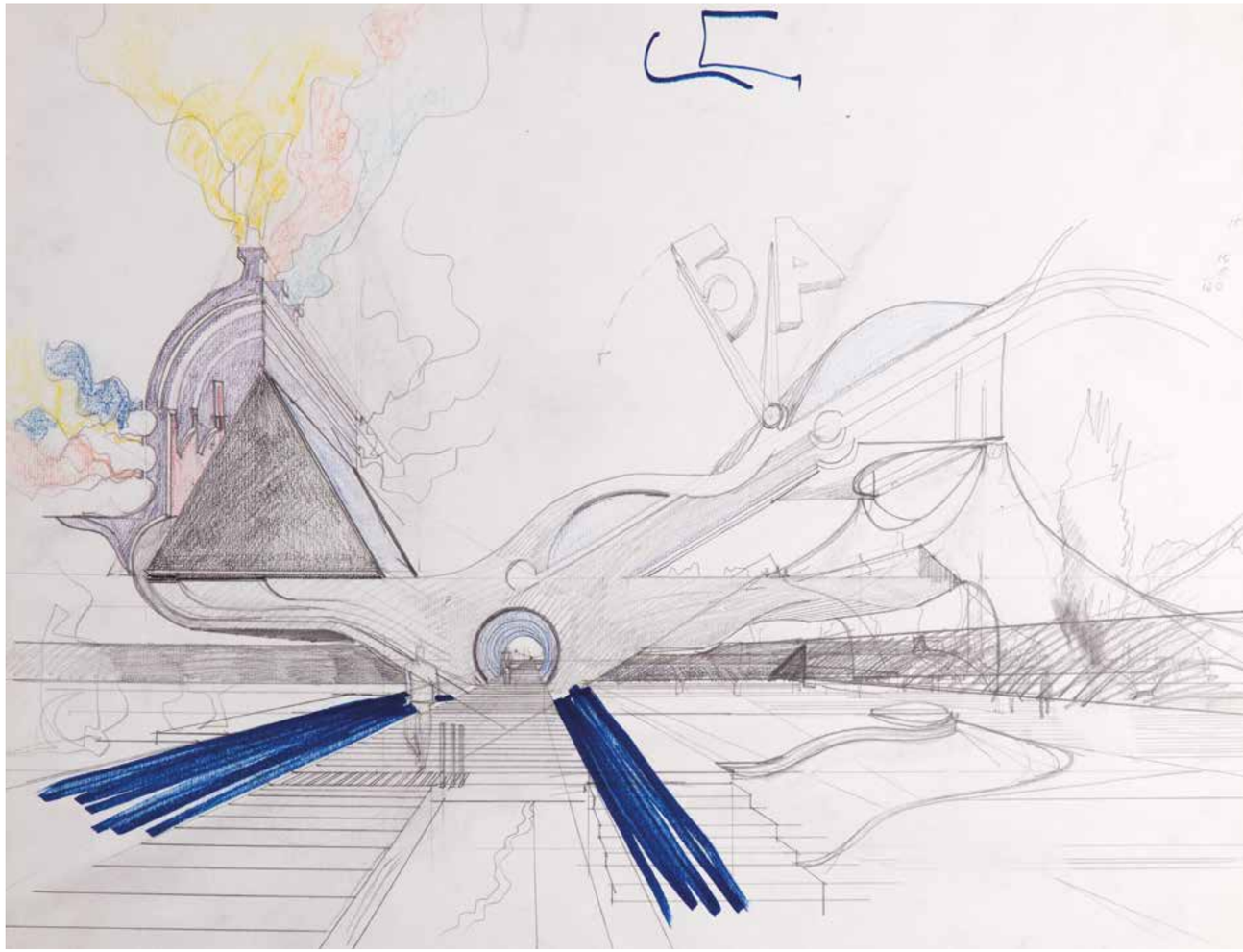
Pellegrin si nutre di *semi* ed elabora *semi*. L'elaborare è a due livelli: "semi immaginari", i disegni di fantasia; e "semi pragmatici", le proposte. Roma è per Pellegrin un enorme campo dove seminare. Nel suo studio l'immaginario e il pragmatico si fondono in un'attività ad orario continuato dove, solo apparentemente, la notte predilige la dimensione

If seen as shreds, they are signs that have no value as offspring of classical art.
PIRANESI changed the scale of the built space to make it into new nourishment that would conform to man.
(...) Pellegrin drew without the constraints of his profession as an architect, with the freedom of a lousy cartoonist, a devoted admirer of Piranesi, to try to see the spatial value of the prisons as anti-prisons for contemporary Man.
(...)The appearing of DRAWING MARKS took shape, they did not ask to become construction but to be, for a time, seed.
(...) Pellegrin chose to survive on the sidelines, not preaching, but accepting or looking for pieces.
HE ENTERED (part time) IN THE PRE-HISTORY OF THE BUILDIMG PROFESSION.
It has become his second nature to look for FRAGMENTS BY DRAWING concatenations of shapes in space, in order to glimpse not laws, not gospels, but suggestions conceived as possible seeds, or even accepted as waste paper that does not pollute.
Being part-time within the space of the BEFORE THE PROFESSION moment has allowed SEED figures to appear.
For some time, civilized Man has been asking for RESULTS ONLY which are realities that know themselves well, as they are a temporary active presence.
SEEDS don't.
SEEDS know two opposites, both long-lived: how to be breastfed by mother EARTH and how to affect part of their own and others' future in the program of evolution".[2]

Pellegrin fed on seeds and processed seeds. His elaboration was on two levels: "imaginary seeds", the fantasy drawings; and "pragmatic seeds", the proposals.
Rome was for Pellegrin an enormous field where he could sow. In his studio the imaginary and the pragmatic melted together in a continuous activity where, only apparently, the night preferred the visionary dimension: in fact, the two approaches lived together and enriched each other. (Image H)

Sometimes *imaginative seeds* manifested themselves during his participation in competitions, like the one for the equipped fountains in the suburbs of Rome in 1990. (Image I)

Often they were left recorded in collections, with no other purpose than that of fixing proposals for the city to come, as in the cycle *The Gates of Rome*, a series of drawings made in 1985, where new Gates give physiognomy and services to the suburbs of Rome. (Image J)

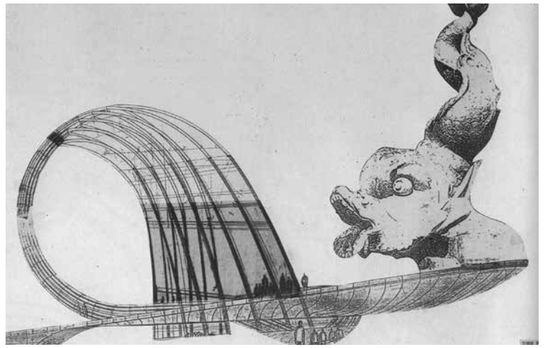


↑ - H
Luigi Pellegrin
Pensando alla periferia di Roma
Roma, 1985
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

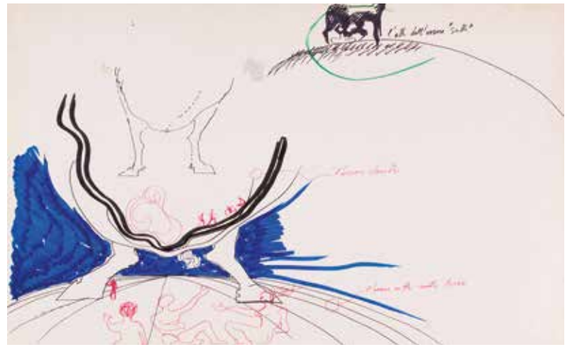
Disegno – Visione prospettica

Roma per Luigi Pellegrin
Nutrimento e banco di prova
Un approccio alla storia coraggioso

Rome for Luigi Pellegrin
Nourishment and test bench
A brave approach to history









visionaria: in realtà infatti i due approcci convivono e si arricchiscono vicendevolmente. (riferimento immagine H)

Talvolta *semi immaginifici* si manifestano in occasione della partecipazione a concorsi come quello per le fontane attrezzate per la periferia di Roma del 1990. (riferimento immagine I)

Spesso restano fissati in raccolte, senza altra finalità che quella di fissare proposte per la città a venire come nel ciclo *Le porte di Roma*, una serie di disegni realizzati nel 1985, dove nuove Porte donano fisionomia e servizi alla periferia di Roma. (riferimento immagine J)

A volte sono appunti per fissare concetti e visioni, come nella serie *La rilettura della nostra storia*. (riferimento immagine K)

Frequentemente la dimensione della sperimentazione si fissa ad un approccio più pragmatico come nelle proposte per il Circo Massimo o il Parco dell'Appia, ideate tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, dove quello che colpisce è l'approccio non storicistico, coraggioso, financo spregiudicato nel riprendere quel rapporto interrotto con la storia. Un rapporto nuovo e coraggioso dove, come nel passato, la rovina, lo storicizzato, viene integrato in un nuovo organismo che nasce e trasforma il preesistente. (riferimento immagine M)

In questo stesso periodo Pellegrin elabora una serie di proposte per l'EUR e per l'area Ostiense. Per l'EUR immagina una serie di interventi coordinati. Il suo approccio è sempre organico ed olistico: il progetto va affrontato nella sua interezza: immagina di trasformare via Cristoforo Colombo in una grande piazza lineare pedonalizzata in corrispondenza del nucleo centrale e di realizzare un *controasse* pedonale attrezzato, soprelevato, parallelo alla Cristoforo Colombo. (riferimento immagine L)

Per l'area Ostiense studia varie soluzioni che integrano e mettono in relazione la zona centrale di via Ostiense, tra la Piramide Cestia e la Basilica di San Paolo, saldando l'area del gazometro e studiando vari sistemi di riconnessione al Tevere che diventa sempre parte del progetto. Minimo comun denominatore è l'ampliamento e la connessione di spazi pedonali, del sistema del verde a terra e l'ampliamento di funzioni e spazi in alto, in un sistema di volumi aerei che realizza nuove spazialità da vivere e da percepire. (riferimento immagini N, O)

La grande occasione arriva nel 1991 quando inizia ad elaborare svariate proposte di assetto urbano nell'ambito del Masterplan per le aree F.S., insieme a progetti di sviluppo urbanistico delle aree delle stazioni. Attività che si protrarrà fino al 1994, con lo studio sugli effetti in campo urbanistico della realizzazione del Sistema Alta Velocità.

Sono proposte immaginifiche, che avrebbero fatto di Roma una città davvero moderna. Nell'ambito di quest'attività progetta proposte per tutte le stazioni, ma soprattutto matura l'idea di una imponente riorganizzazione dell'area centrale.

La prima fase prevede la riorganizzazione di Termini: è l'occasione per saldarla alle Terme di Diocleziano, realizzando un sistema di giardini che nasce dal Chiostro Michelan-

Sometimes it was notes to fix concepts and visions, as in the series *The reinterpretation of our history*. (Image K)
Often, the dimension of experimentation followed a more pragmatic approach, as in the proposals for the Circus Maximus or the Appia Park, conceived between the end of the 1980s and the early 1990s, where what is striking is the non-historicist, courageous approach, even unscrupulous in resuming that interrupted relationship with history. A new and courageous relationship where, as in the past, the ruin, the historicized, is integrated into a new organism that is born and transforms the pre-existing. (Image M)

In this same period, Pellegrin drew up a series of proposals for EUR and for the Ostiense area.
For EUR he imagined a series of coordinated projects. His approach was always organic and holistic: the project had to be tackled in its entirety. He imagined transforming Via Cristoforo Colombo into a large linear pedestrian square in its central nucleus and to create an equipped pedestrian counter-axis, raised, parallel to Via Cristoforo Colombo. (Image L)

For the Ostiense area, he studied various solutions to integrate and connect the central part of Via Ostiense, between the Pyramid of Cestius and the Basilica of San Paolo, welding the Gazometro area and studying various systems to reconnect with Tiber, which became a stable part of the project.
The lowest common denominator was the expansion and connection of pedestrian spaces, of the green ground-level areas and the expansion of functions and spaces above, in a system of elevated volumes that created new spaces to live and to perceive. (Images N, O)

The big opportunity came in 1991 when he began to develop a number of urban planning proposals as part of the Master plan for the FF.SS. areas (State Railways), together with urban development projects for the train station areas. This activity lasted until 1994, with the study of the effects on urban planning of the implementation of the High Speed System.
These were imaginative proposals, that would have really transformed Rome into a truly modern city. As part of this activity he designed proposals for all the stations, but above all he developed the idea of an impressive reorganization of the central area.
The first phase would have involved the reorganization of Termini: an opportunity to connect it to the Baths of Diocletian, creating a system of gardens that originated from Michelangelo's Cloister and continued, rising above Piazza dei Cinquecento, to connect

↑ - I
Luigi Pellegrin
Pensando alla periferia di Roma
Roma, 1983
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Disegno – Visione

↑ - J
Luigi Pellegrin
Da "Le Porte di Roma"
Roma, 1985
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Disegno – Visione

↑ - K
Luigi Pellegrin
Da "La rilettura della "nostra" storia"
Roma, 1972
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

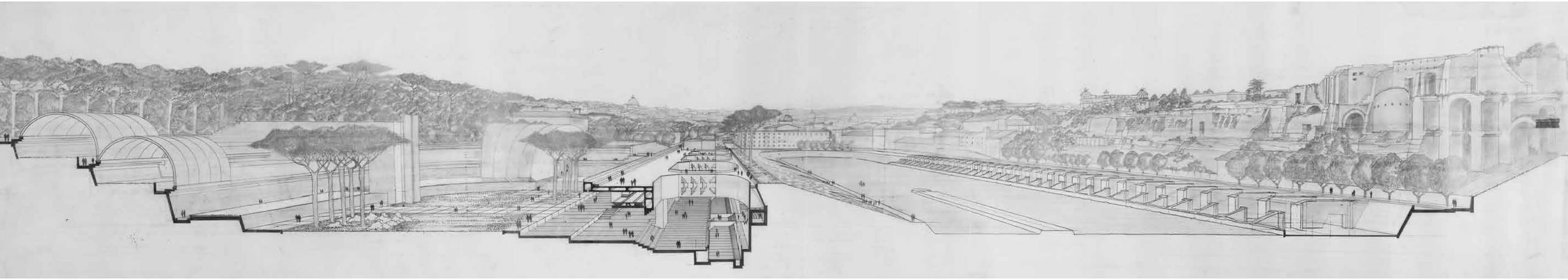
Disegno – Visione

↑ - L
Luigi Pellegrin
Eur Controasse Via Cristoforo Colombo
Roma, 1991
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Progetto e foto – inserimento nel contesto romano dell'EUR

Roma per Luigi Pellegrin
Nutrimento e banco di prova
Un approccio alla storia coraggioso

Rome for Luigi Pellegrin
Nourishment and test bench
A brave approach to history



giolesco, per proseguire, elevandosi su piazza dei Cinquecento, fino a saldarsi in quota con un sistema di piazze sopraelevate e volumi lineari sospesi che ampliano l'offerta di servizi. Seguono approfondimenti sulla stazione Tiburtina. Nell'ultimo, visionario Masterplan, Termini e Tiburtina si alleggeriscono, divenendo occasione di collegamenti con il territorio.

Lo spazio centrale diviene una stazione anulare passante per l'alta velocità e realizza il nuovo foro metropolitano. (riferimento immagine P)

Le proposte saranno destinate a restare sulla carta, come spesso accade in Italia, e la bufera che si abbatte sulle Ferrovie dello Stato nel 1996 con l'arresto dell'amministratore delegato, pone fine a quella stagione di visioni. Disilluso, Pellegrin scrive della sua città che non accetta il moderno.

"In tanti hanno dato anima al pensare Architetture nel secolo scorso.
Theo Van Doesburg, i grandi Russi anni '20 - '35, frammenti illuminanti di Le Corbusier, 'l'arcangelo' Fuller che annuncia il possibile nuovo rapporto fra Pianeta e uomo e fra uomo e materia e prima di Loro, Colui che ha saputo disegnare le linee dell'energia che danno vitalità al Caos, Sullivan e l'altro grande che ha saputo scavare nel prima della storia per far emergere forme che la materia accettava di ricevere dall'uomo in quanto mantenute parenti

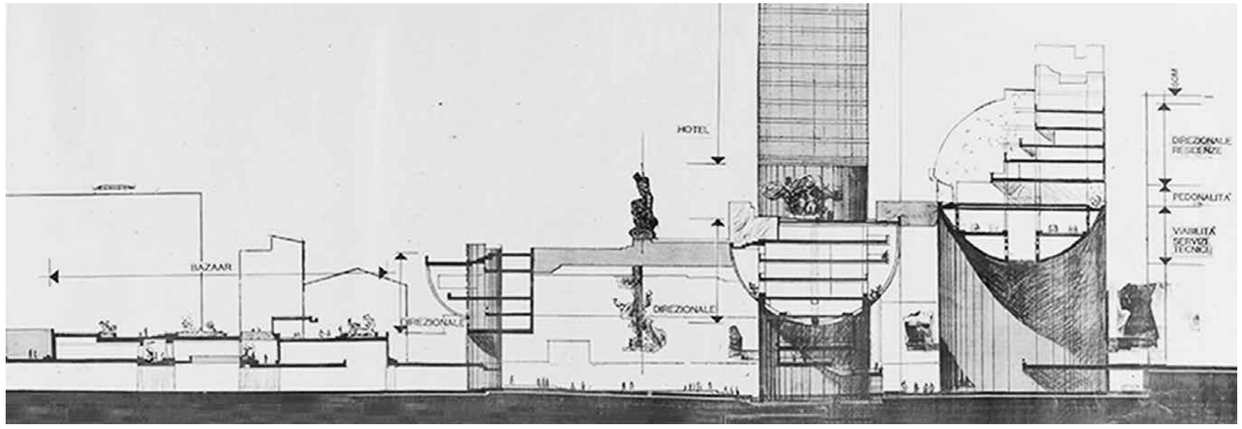
overhead with a system of elevated squares and suspended linear volumes that would expand the range of services. Further studies of the Tiburtina station followed. In the last, visionary Master plan, Termini and Tiburtina became lighter, becoming an opportunity for connections with the territory. The central space was turned into a ring-road station for high-speed trains and created the new metropolitan forum.(Image P)

The proposals were destined to remain on paper, as often happens in Italy, and the upheaval that hit the Ferrovie dello Stato in 1996 with the arrest of the CEO put an end to that season of visions. Disappointed, Pellegrin wrote about his city not accepting innovation.

"Many have given great thought to the elaboration on Architecture in the past century. Theo Van Doesburg, the great Russians of the years '20 - '35, Le Corbusier's illuminating fragments, 'the archangel' Fuller who announced the new possible relationship between the Planet and humankind and between humankind and matter, and before Them, He who was able to draw the lines of energy that give vitality to Chaos, Sullivan, and the other great man who was capable of digging into pre-history to bring out forms that matter accepted to receive from man, as they were relatives both of man's biology and of the biology that is the mother of matter: F. L. Wright. These great innovators have not nourished my profession because

↑ - M
Luigi Pellegrin
Circo Massimo
Roma, 1991
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Sezione – Recupero del Circo Massimo mediante attrezzature polifunzionali



↑ - N
Luigi Pellegrin
Piano Quadro Ostiense sezione
Roma, 1990
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

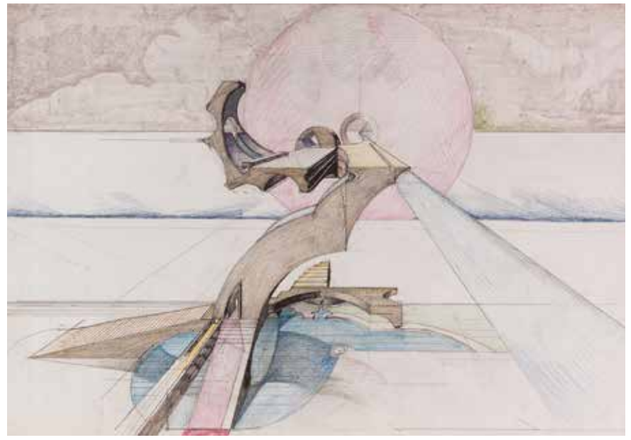
Sezione

Roma per Luigi Pellegrin
Nutrimento e banco di prova
Un approccio alla storia coraggioso

Rome for Luigi Pellegrin
Nourishment and test bench
A brave approach to history







sia della biologia dell'uomo che della biologia madre della materia: F. L. Wright.
Questi grandi innovatori hanno nutrito poco il mio mestiere perché il mio mestiere doveva sposarsi con la realtà di un luogo che si era già espresso qualche tempo fa nel dare forma e Norma al mondo degli uomini.
Lo aveva fatto assorbendo tutto il precedente.
Aveva riassorbito le vie sacre, aveva ripreso le cavità del Tempio di Apollo a Delfi, aveva trasformato la cella del Tempio, luogo del mistero, in Basilica aperta per la Società, aveva collegato un quarto della popolazione vivente attraverso 82.000 km. di strade, aveva creato le Basiliche della gioia, le Basiliche della salute, aveva accolto tutti gli Dei e aveva reso l'Italia e il suo intorno geografico un luogo dove il costruire era il riflesso fisico della Norma per essere Società.

Il luogo in cui io sono cresciuto è stato questo, ma nel momento in cui io sono, questo è un luogo stanco.

Questa terra stanca ha potuto mantenere solo poco mestiere di architetto nascosto dietro il definire e normare l'Architettura.
Gli appelli degli 'arcangeli', di Theo Van Doesburg, dei grandi Russi, in parte di Mendelsohn , di Scharoun e degli alieni, F. L. Wright e L. Sullivan non hanno trovato qui terra concimata per crescere.
Questo dato ha costruito delle caste:
– gli APPARTENENTI
– i FUGGIASCHI in altre espressività.
Per debolezza o per X altro motivo, Luigi Pellegrin ha accettato anche Lui di essere in parte presente e in parte fuggiasco.
Senza averlo programmato, Pellegrin è in parte scappato nell'appartarsi per avere spazio per contattare il Padre e la Madre del metodo e del mestiere.

Esiste qualche frammento di testimonianza di Pellegrin di questo non appartenere al suo luogo e al suo tempo culturale che non è né metodo, né mestiere, né porzione di vangelo, né messaggio, ma che è testimonianza di presagio che non chiede di essere letto o di essere visto se non da quel raro individuo che ha bisogno di cercarlo".
(Testo inedito di Luigi Pellegrin, tratto dai quaderni dell'architetto)
(Immagine Q_riferimento)

my profession had to connect with the reality of a place that had already expressed itself some time ago, in giving shape and Rule to the world of men. It did so by absorbing all that had preceded it.
It had reabsorbed the sacred roads, it had recaptured the cavities of the Temple of Apollo in Delphi, it had transformed the cell of the Temple, a place of mystery, into a Basilica open to Society, it had connected a quarter of the living population with its 82.000 km of roads, it had created the Basilicas of joy, the Basilicas of health, it had welcomed all the Gods and had made Italy and its geographical surroundings a place where building was the physical reflex of Rule to be Society.

This is the place where I grew up, but in this moment, it is a tired place.

This tired land has been able to maintain little of the profession of architect hidden behind the definition and the rules of Architecture. The appeals of the 'archangels', of Theo Van Doesburg, of the great Russians, partly of Mendelsohn, of Scharoun and of the aliens F.L. Wright and L. Sullivan have not found a fertile ground to grow here.
This has created some castes:
– the BELONGERS
– the SECLUDED
– the FUGITIVES towards other forms of expression.

For weakness or some other reason, Luigi Pellegrin also accepted to be partly present and partly fugitive.
Without having programmed it, Pellegrin partly escaped to be secluded, so as to have space to reach out to the Father and the Mother of the method and profession.
There is some fragment of Pellegrin's testimony of this not belonging to his place and to his cultural time which is neither method, nor profession, nor portion of the Gospel, nor message, but which is testimony of an omen that does not ask to be read or to be seen, except that rare individual who feels the need to look for it".
(Unpublished text by Luigi Pellegrin, from the architect's notebooks)
(Image Q)

↑ - O
Luigi Pellegrin
Piano Quadro Ostiense planimetria
Roma, 1990
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Planimetria generale, inserimento nel contesto romano

↗ - P
Luigi Pellegrin
Masterplan Aree FFSS
Roma, 1992
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Plastico

↗ - Q
Luigi Pellegrin
Da "Il progetto che arriva dall'alto"
Roma, 1991
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin e Sergio Bianchi

Sezione

1- *Luigi Pellegrin. Il mestiere di Architetto*, a cura di Luigi Prestinenza Puglisi e Giovanni D'Ambrosio, Prospettive edizioni, Ordine degli Architetti di Roma, 2001
2- *Luigi Pellegrin. Un percorso nel potenziare il mestiere del costruire*, Silvana Editoriale, 2003

1- *Luigi Pellegrin. Il mestiere di Architetto*, edited by Luigi Prestinenza Puglisi and Giovanni D'Ambrosio, Prospettive edizioni, Ordine degli Architetti di Roma, 2001
2- *Luigi Pellegrin. Un percorso nel potenziare il mestiere del costruire*, Silvana Editoriale, 2003

Sergio Bianchi
Architetto

Architect

Maria Clara Ghia

ROMA CAPITALE E IL SUO LIDO

Sperimentazioni sui temi del moderno

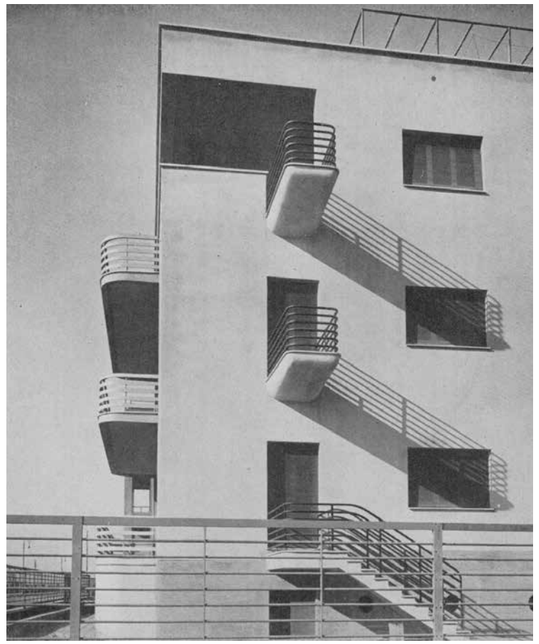
Con toni ben meno altisonanti rispetto a quelli del discorso di Benito Mussolini del 31 dicembre 1925, durante il quale si traccia definitivamente l'immagine della Terza Roma che "si dilaterà sopra alti colli lungo le rive del fiume Sacro sino alle spiagge del Tirreno", Giuseppe Garibaldi aveva, in anticipo di cinquant'anni, espresso chiaramente le stesse intenzioni: "La situazione del Tevere si è presentata al mio pensiero come una necessità urgente. L'Italia, recuperando dopo tanti secoli la sua Capitale, deve farla degna dell'antica civiltà e della nuova".[1]

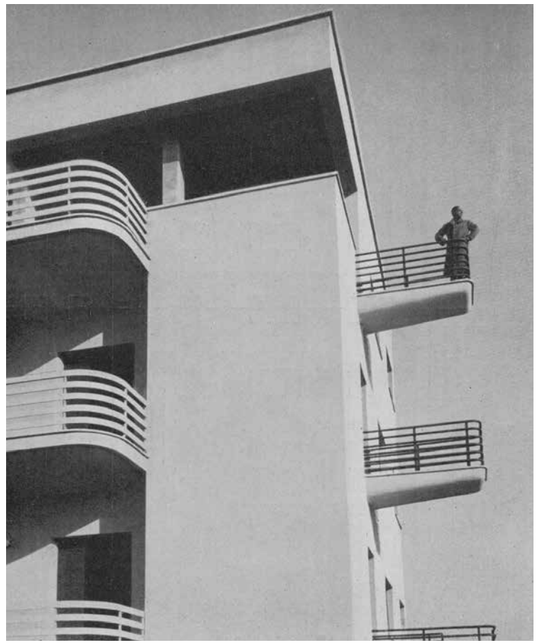
Le prime visioni per Roma Capitale sono dunque quelle per la sua espansione in direzione del mare. Una serie numerosa di progetti si susseguono, ipotizzando, anche prima dell'intervento di bonifica dell'agro romano, il risanamento dei territori di Ostia e Maccarese, il recupero della navigabilità del Tevere e la realizzazione di un canale che congiunga un porto interno, quasi sempre immaginato nell'area che fronteggia la basilica di San Paolo e un porto sul mare, pensato a volte a nord della foce del fiume, verso Fregene, a volte a sud, fra Ostia e Castelfusano. Sarà il progetto di Paolo Orlando e del Comitato Pro Roma Marittima a prevalere e per un lungo periodo, a partire dall'ultimo decennio del XIX secolo, si insisterà nella volontà di realizzare un porto a Ostia e una ferrovia, quest'ultima effettivamente inaugurata nel 1921. L'idea del porto invece non troverà mai compimento.

ROME CAPITAL OF ITALY AND ITS BEACH
Experiments in Modernism

In a far less bombastic speech than that pronounced by Benito Mussolini on 31 December 1925 to proclaim his definitive image of the Third Rome that would "spread over other hills, along the banks of the sacred river, up to the beaches of the Tyrrhenian Sea", some fifty years earlier, Giuseppe Garibaldi clearly announced the same intentions: "I see situation of the Tiber River as an urgent necessity. Upon recovering its capital after so many centuries, Italy must make this river worthy of both an ancient and new civilisation".[1]

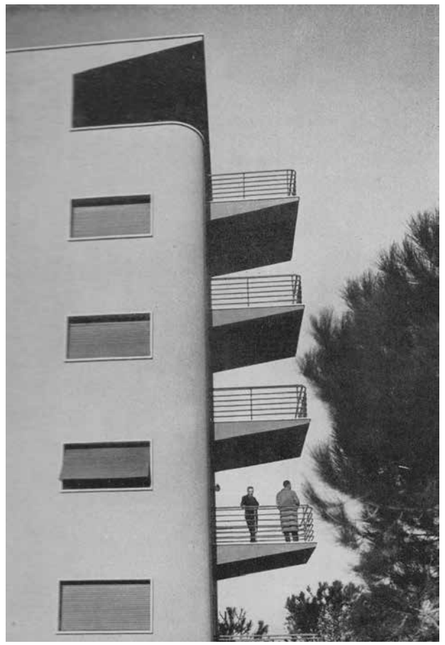
The first visions for *Roma Capitale* thus already included its expansion toward the sea. A great number of projects followed. Even before the interventions to reclaim the *agro romano*, hypothesises were advanced for the rehabilitation of the territories of Ostia and Maccarese, the recovery of the navigability of the Tiber and the realisation of a channel linking up with an inland port. The latter was almost always imagined in the area in front of the basilica of Saint Paul Outside the Walls, and the seaside port imagined in some cases north of the mouth of the Tiber, toward Fregene, and in others to the south, between Ostia and Castelfusano. In the end, the project by Paolo Orlando and the *Comitato Pro Roma Marittima* prevailed. For a





↑ ↗ - A / B
Adalberto Libera
Palazzine costruite per la Società Immobiliare Tirrena al Lido di Roma in un lotto sul Lungomare Duilio
Roma, Ostia, 1935
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Fonte: rivista *Architettura*, annata XIV, gennaio 1935 – XIII, fascicolo I (pag. 7-13)

Vedute della palazzina B e Adalberto Libera che si affaccia dal balcone



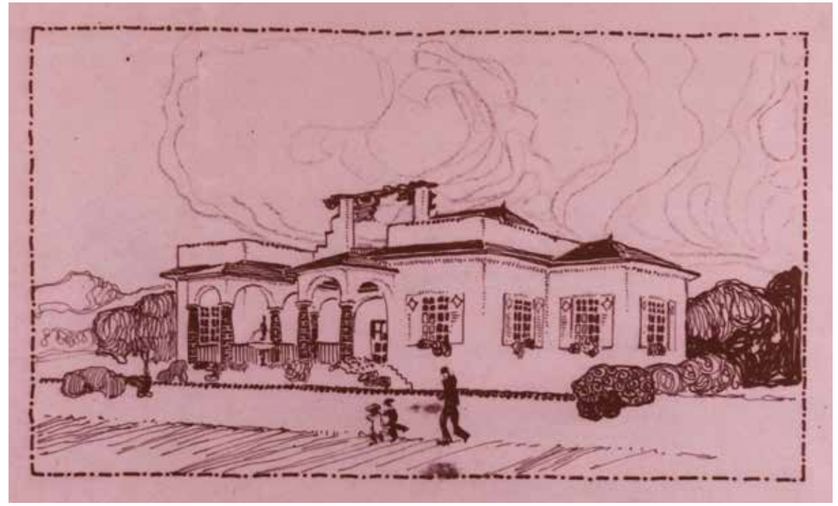


→ - C / D
Adalberto Libera
Palazzine costruite per la Società Immobiliare Tirrena al Lido di Roma in un lotto sul Lungomare Duilio
Roma, Ostia, 1934
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Fonte: rivista *Architettura*, annata XIV, gennaio 1935 – XIII, fascicolo I (pag. 7-13)

Dettagli delle palazzine tipo C costruite







Il fallimento di questi programmi conduce alla mancata trasformazione di Roma in vera e propria metropoli contemporanea: Roma diventa una città moderna senza diventare mai una città industriale, rimane solo l'attività edilizia come grande risorsa speculativa.[2] Contestualmente, senza la realizzazione del porto che sarebbe stato elemento essenziale per il commercio in un effettivo processo di industrializzazione, Ostia si trasforma in centro urbano a destinazione prettamente turistica e balneare, investito del ruolo di quartiere marino della Roma fascista.

Nell'ultimo Piano di Massima del 1933[3] con relativo Piano Particolareggiato del 1936, si prevede per il Lido di Roma l'ampliamento dell'abitato con edifici bassi sul fronte mare. Inoltre i terreni a levante, bloccati per la costruzione del porto, sono liberati, e il Governatorato acquista nel 1932 dal principe Francesco Chigi la pineta di Castelfusano, aprendo al pubblico il parco dal 21 aprile del 1933. Sono i giovani Eugenio Montuori e Luigi Moretti a proporre una soluzione per il Piano Regolatore di Castelfusano, e naturalmente Adalberto Libera con il celebre progetto per la sistemazione del litorale, anche se il piano definitivo è affidato a Concezio Petrucci.

Nel periodo successivo l'attività edilizia si sviluppa freneticamente e l'area diviene un eccezionale laboratorio di sperimentazione per i giovani architetti romani che ragionano sui temi del moderno.[4] Esperimenti sulle tipologie del villino e della palazzina, tra cui quelli di un Luigi Moretti ventitreenne che affianca Enrico Vallini nel progetto per la palazzina in piazza Duca di Genova (1929), per le palazzine in via degli Acilii (1929-32) e per la palazzina in via della Pineta (1930). Quest'ultima di grande interesse: la ricerca linguistica di Moretti rivela qui la tensione fra un'impostazione ancora accademica e lo slancio verso una qualità già nitidamente moderna. I dettagli decorativi, le cornici, le lesene, i timpani, sono utilizzati con accostamenti non ortodossi, per ottenere forti chiaroscuri in facciata. L'ingresso è sottolineato non solo dal timpano spezzato che inquadra il portone, ma anche dalla pienezza verticale della campata centrale della facciata, ai lati della quale si addossano le logge scavate. Le fasce marcapiano scandiscono invece l'orizzontalità, così come le dense ombre delle logge.[5]

Interessante paragonare questa palazzina con quella del Girasole di venti anni successiva: ciò che qui è scavato e scuro, le logge, nel Girasole è portato avanti, il fronte staccato a serramenti scorrevoli, mentre ciò che qui avanza, la torre centrale con il corpo scala, nel Girasole si fa fenditura ombrosa e allusiva. Moretti ragiona già giovanissimo sulle possibilità di riportare sulla superficie piana il gioco dei contrasti fra introfles-

lengthy period, beginning in the final decade of the 1800s, there was an insistent desire to realise a port in Ostia, as well as a railway. The latter was effectively inaugurated in 1921, while the idea of the port remained just that.

The failure of these programmes resulted in the failed transformation of Rome into a true and proper contemporary metropolis: Rome became a modern city without ever becoming an industrial city; construction remained its only important speculative resource.[2] Contextually, without the port that would have been an essential element for trade and part of an effective process of industrialisation, Ostia transformed into an urban centre dedicated primarily to tourism and bathing. Under Fascism it became Rome's seaside neighbourhood.

The final *Piano di Massima* from 1933,[3] with its relative *Piano Particolareggiato* from 1936, proposed the expansion of housing along Rome's waterfront with low constructions facing the sea. Additionally, the lands to the east, set aside for the construction of the port, were freed up and in 1932 the *Governatorato* (the name given to the government of Rome under Fascism) purchased the Castelfusano pinewood from prince Francesco Chigi, which opened as a public park on 21 April 1933. Master plans for Castelfusano were proposed by the young Eugenio Montuori and Luigi Moretti and, naturally, by Adalberto Libera, in his celebrated project for the redesign of the waterfront. In the end, however, the final plan was entrusted to Concezio Petrucci.

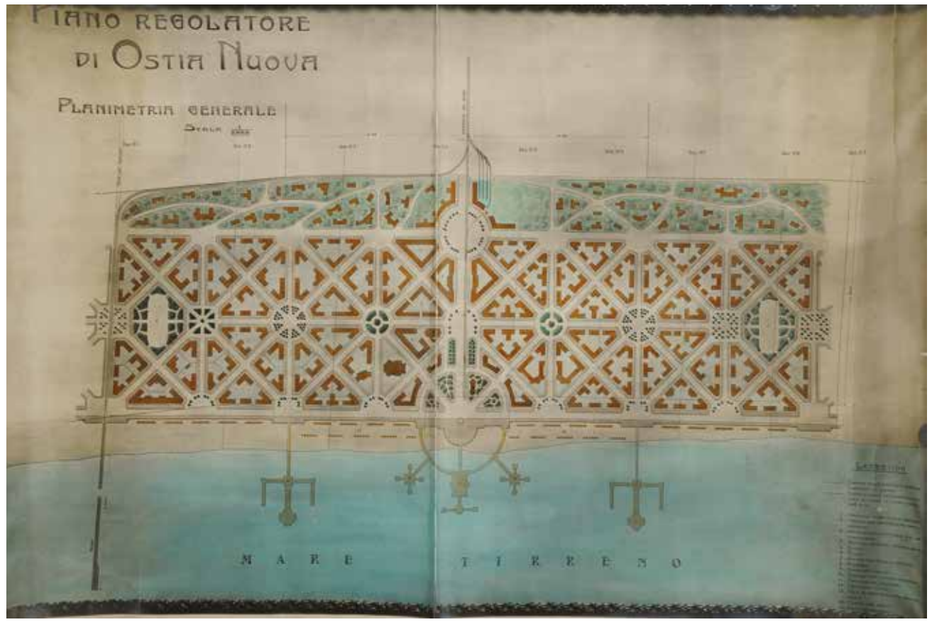
During the period that followed, building activity grew frantically and the area became an exceptional laboratory for experiments by young Roman architects exploring the themes of modernism.[4] They experimented with the typologies of the *villino* (small apartment building) and the *palazzina* (condominium). Examples include a twenty-three year-old Luigi Moretti assisting Enrico Vallini with the design of the palazzina in Piazza Duca di Genova (1929), the *palazzine* in Via degli Acilii (1929-32) and the *palazzina* in Via della Pineta (1930). The latter is of notable interest: Moretti's balanced search for an architectural language reveals the tension between a still-academic approach and a leap toward an already sharply modern quality. Decorative details, cornices, pilasters and pediments are utilised in unorthodox combinations to obtain strong effects of chiaroscuro on the elevations. The entrance is emphasised not only by a broken pediment framing the main entrance, but also by the vertical solidity of the central bay of the façade, flanked by loggias excavated into its depth. Floor markers set a horizontal rhythm, together with the deep shadows of the loggias. It is interesting to compare this *palazzina* with the Girasole (Sunflower) apartment building [in Rome] designed twenty years later: all that is excavated and dark in Ostia – the loggias – in the Girasole is advanced and the elevation animated by sliding windows, while all that advances in Ostia – the central stair tower – becomes a dark and allusive cut in the Girasole. While still very young, Moretti

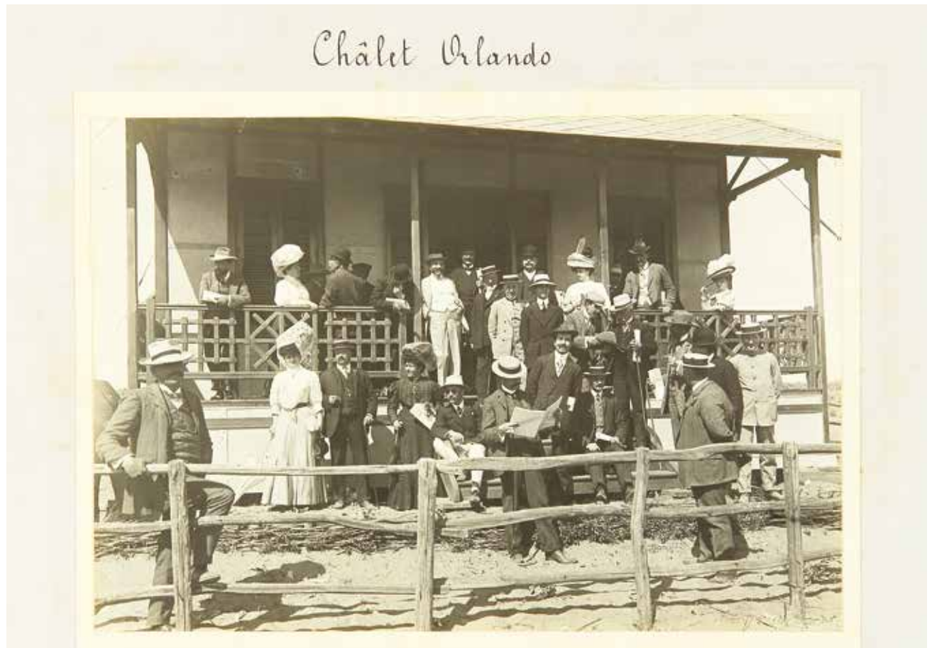
↑ - E
Mario Marchi
Case Fratelli Finocchi S.A.I.D. in piazza dei Ravennati
Ostia, 1929
Fotografie e cartoline d'epoca, su gentile concessione dell'Arch. Daniele Romani

↑ - F
Augusto Antonelli
Villini Rossini in piazza Anco Marzio
Ostia, 1927
Fotografie e cartoline d'epoca, su gentile concessione dell'Arch. Daniele Romani

↗ - G
Marcello Piacentini
Progetto di un villino da costruirsi in Ostia Nuova
Settembre 1916
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Paolo Orlando, Disegni e Progetti, cart. 14
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Prospettiva





sioni ed estroflessioni, luci e oscurità, proprio dell'architettura barocca romana.

L'esempio dei lavori di Moretti è solo uno fra i tanti: una passeggiata da nord a sud, sul Lungomare e nelle strade ad esso parallele, permette ancora oggi di individuare nelle architetture ostiensi i segni fondamentali di un passaggio epocale nella storia dell'architettura. Scegliendo solo alcune realizzazioni, a destinazione residenziale, si passa dalle case I.C.P. di Camillo Palmerini (1926), nelle quali elementi costruttivi della tradizione sono ancora ripresi con un particolare gusto per il vernacolo, alle case Fratelli Finocchi S.A.I.D. di Mario Marchi (1929) nelle quali elementi tipici del barocchetto romano sono accostati ad altri caratteristici dell'espressionismo tedesco e altri ancora già moderni, come la massima semplificazione dell'ornamento. Ancora, si confrontano gli eclettici villini Rossini di Augusto Antonelli (1927) con il villino in via dei Fabbri Navali di Silvio Di Veroli (1929), nel quale l'apparato decorativo sparisce lasciando le facciate *sospese* verso un'ancora non completa modernità. Per arrivare alla perfetta definizione di un lessico compiutamente moderno nei villini per la società Tirrena di Adalberto Libera (1932-34), soprattutto nel capolavoro dell'involucro esterno del villino di tipo C, caratterizzato dall'assoluta complanarità del prospetto dall'attacco a terra fino al cielo.

Naturalmente, contraltare degli edifici residenziali, si allungano verso il mare gli stabilimenti balneari. Anche in questo caso, dalle citazioni storiciste del *sovraccarico* stabilimento Roma di Giovan Battista Milani (1924), distrutto dai bombardamenti del 1943, si passa alla nitida modernità di altri progetti, come quello per lo stabilimento Lungomare di Enrico Del Debbio (1933), o gli stabilimenti Duilio e Adua di Luigi Moretti (1936), fino allo studio per una struttura sul mare di Mario De Renzi (1937), sfortunatamente rimasti su carta o realizzati con forti variazioni rispetto ai disegni originali.

Dopo il 1945, Roma si trasforma velocemente in un'altra città. Con l'interruzione dei lavori per l'E42, il quartiere è rimasto *città bianca*, deserta e metafisica, sospesa in mezzo al nulla. Il mare è ancora lontano, e l'idea di espansione della Capitale verso il Tirreno si è arrestata sotto le bombe.

Il neorealismo nel cinema costituisce una fonte inesauribile di informazioni sui vuoti lasciati dalla guerra e sulle borgate. Così per la letteratura: Pier Paolo Pasolini, nel suo vivere sui due piani paralleli dell'ambiente borghese cui appartiene e delle borgate che frequenta, comprende prima e meglio di altri il cambiamento.

Inizia la grande espansione, che porterà drammaticamente al dilagare dell'abusivismo edilizio. Il numero degli abitanti residenti a Roma raggiunge i due milioni dal 1945 al

already explored the possibility to restore to the surface the play of contrasts, between the concave and convex, light and shadow, typical of Roman baroque architecture.

The example of Moretti's work is just one among many: walking from north to south along Ostia's Lungomare and the streets that parallel it, one can still identify the fundamental signs of an epochal passage in the history of architecture. Selected examples, of residential projects, range from the I.C.P. apartments by Camillo Palmerini (1926) in which the borrowed elements of traditional constructions still show a particular taste for the vernacular, to the Fratelli Finocchi S.A.I.D. apartments by Mario Marchi (1929) in which the typical elements of the Roman *barocchetto* are accompanied by other characteristics of German Expressionism and others still, already modern, and the maximum simplification of ornament. We can also compare the eclectic villini Rossini by Augusto Antonelli (1927) with the *villino* in Via dei Fabbri Navali by Silvio Di Veroli (1929), whose decorative apparatus disappears to leave the façades *suspended* by still undeveloped modernity. We then arrive at the perfect definition of a fully modern language in the villini designed for the Tirrena company by Adalberto Libera (1932-34) and, above all the masterpiece that is the external skin of the Type C villa, characterised by the absolute co-planarity of the elevation, from ground to sky.

Naturally, the construction of these residential buildings was countered by the extension along the sea of bathing establishments. The historicist citations of the *supercharged* Roma establishment by Giovan Battista Milani (1924), destroyed by bombs in 1943, were followed by the sharp modernity of other projects, for example the Lungomare establishment by Enrico Del Debbio (1933), or the Duilio and Adua establishments by Luigi Moretti (1936), and the study for a seaside structure by Mario De Renzi (1937), which unfortunately never left the drawing board or were built with significant deviations from the original design.

After 1945, Rome rapidly transformed into another city. With the interruption of works for the E42, this neighbourhood remained a *white city*, deserted and metaphysical, suspended in the midst of nothing. The sea was still far away and the idea of expanding the capital toward the Tyrrhenian had ground to a halt under bombing raids.

The neorealism of the world of cinema constituted an inexhaustible source of information about the voids created by the war and life in the city's *borgate*. The same is true of literature: Pier Paolo Pasolini, in his existence on two parallel planes – the bourgeois class to which he belonged and the *borgate* he spent his time in – provided the first and best understanding of the changes taking place.

This was a time of great expansion, which led to the dramatic spread of unauthorised constructions. The number of people living in Rome reached two million between 1945 and 1960. A leading role at this time was naturally played by the INA-Casa, the only solid financial

↖ - H
Piano Regolatore di Ostia Nuova
1908 post.
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Paolo Orlando, Disegni e Progetti, cart. 11
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Planimetria generale

←- I
Chiusura dei festeggiamenti commemorativi del 1° cinquantenario dell'Unità d'Italia con Roma Capitale. Convegno delle rappresentanze civiche di Torino, Firenze e Roma ad Ostia Antica e al lido presso lo chalet Orlando il giorno 8 novembre 1911
1911
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Paolo Orlando, Foto n. 21
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali





↗ - J
Federico Fellini
8 ½
Ostia, 1963
Dal libro *Da Roma verso il mare* di Maria Clara Ghia

La scena finale sulla spiaggia di Ostia

↑ - K
Attilio Lapadula, Pier Luigi Nervi
Stabilimento Kursaal
Ostia, 1950
Fotografie e cartoline d'epoca, su gentile concessione dell'Arch. Daniele Romani



↗ - L
Giovan Battista Milani
Stabilimento Roma
Ostia, 1924
Fotografie e cartoline d'epoca, su gentile concessione dell'Arch. Daniele Romani

1960. Protagonista del periodo è naturalmente l'Ina-Casa, unico organismo finanziariamente forte grazie alla Legge Fanfani del 1949. Dei nove complessi realizzati dall'Ina-Casa, due sono tra Roma e il mare: Acilia, su progetto di Cesare Valle e Giuseppe Perugini (1958-60), costruita non lontano dalla prima borgata fascista delle casette Pater, e il quartiere Stella Polare a Ostia (1949-54), su progetto di Mario De Renzi e Saverio Muratori.

Ma intorno, tra la città e il mare, è ancora campagna. Ce lo racconta così fedelmente Federico Fellini, ad esempio ne *Le notti di Cabiria* del 1957 e poi ne *La dolce vita* del 1960. Le feste cominciano a via Veneto e si spostano, d'un balzo, sulla spiaggia. Simbolo proiettato sul mare dell'avvio dell'epoca del miracolo economico è la gigantesca K per il trampolino dello stabilimento Kursaal di Attilio Lapadula e Pier Luigi Nervi (1950), perfetto *set* per *I vitelloni* del 1953.

Sempre Nervi, nel 1962, immaginerà un incredibile *fuori scala* per il mai risolto arrivo al mare della via Imperiale, poi Cristoforo Colombo.

Nel 1940 Alfio Susini aveva disegnato a tempera una gigantesca piazza circondata da un doppio porticato, con propilei sovrastati da quadrighe di bronzo, come corrispettivo sul mare della monumentalità retorica di molti elementi dell'E42. Nervi penserà invece di protendere nel Tirreno il *Pier*, un pon-

organisation thanks to the Fanfani Law from 1949. Among the new complexes realised by the INA-Casa, two were located between Rome and the sea: Acilia, designed by Cesare Valle and Giuseppe Perugini (1958-60) and constructed not far from the first fascist *borgata* of '*casette* Pater', and the Stella Polare district in Ostia (1949-54), designed by Mario De Renzi and Saverio Muratori.

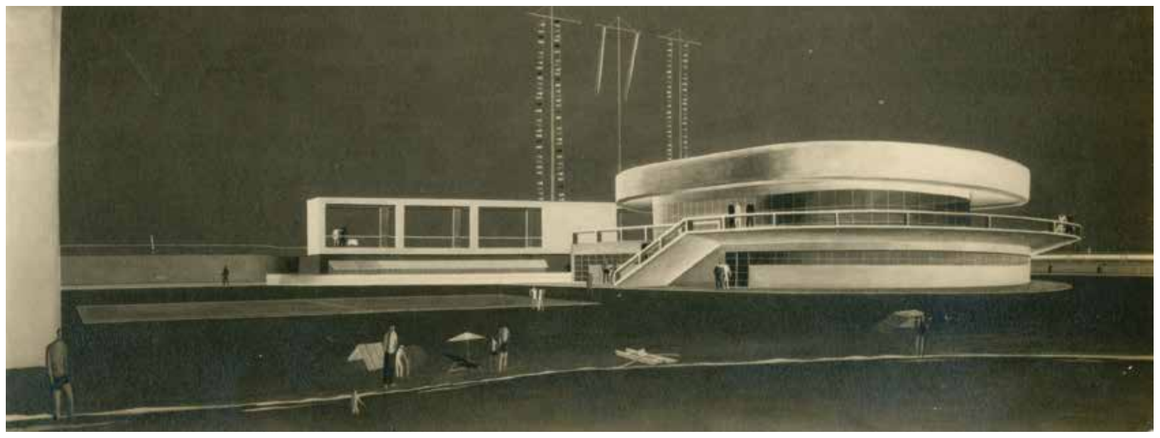
However, between city and sea, there was only open countryside. This is faithfully recounted by Federico Fellini, for example in *Nights of Cabiria* from 1957 and later in *La dolce vita* from 1960. Parties began in the Via Veneto and, at the drop a hat, moved to the beach. The dawn of the economic miracle was symbolised in the gigantic K projected in front of the sea by the diving platform at the Kursaal establishment designed by Attilio Lapadula and Pier Luigi Nervi (1950), the perfect set for *I vitelloni* in 1953.

It was once again Nervi who, in 1962, imagined an incredible *oversize* for the forever unresolved point where the Via Imperiale, now Via Cristoforo Colombo, arrives at the sea.

In1940 Alfio Susini completed a tempera painting of a gigantic plaza surrounded by a double portico, with propylaea surmounted by bronze quadrigae, a bookend on the sea to the rhetorical monumentality of so many elements of the E42. Nervi, instead, imagined extending the *Pier* into the Tyrrhenian Sea, a 400-metre long jetty of Dutch inspiration, with mooring points for small boats, a pool,







↑ - M
Luigi Moretti
Palazzina in via della Pineta
Ostia, 1930
Fotografie e cartoline d'epoca, su gentile concessione dell'Arch. Daniele Romani

↗ - N
Mario Ridolfi (con Mario Fagiolo)
Progetto di concorso per un lotto di villini al Lido di Roma (ora Lido di Ostia Levante)
Ostia, 1932
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

Villino tipo B (progetto premiato), veduta prospettica, riproduzione fotografica, 12 x 15 cm

↑ - O
Mario De Renzi
Progetto di stabilimento balneare al Lido di Ostia
Ostia, 1937
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Mario De Renzi

Veduta prospettica, riproduzione fotografica, 10,5 x 27,5 cm

tile di ispirazione olandese lungo 400 metri, con approdo per piccole imbarcazioni, piscina, banchine per i pescatori, bar, negozi e una torre di 40 metri sulla quale innestare un ristorante su piattaforma rotante.

Progetti non realizzati e scene dall'immaginario collettivo si fondono nelle riflessioni sul mare di Roma: proprio mentre Nervi sta immaginando il *Pier*, dalla parte opposta di Ostia Lido, alla foce del Tevere verso Tor San Michele, è costruita l'immensa impalcatura per girare la scena finale di *"8 1/2"* di Federico Fellini, del 1963. Un Marcello Mastroianni elegantissimo sale in macchina pronto ad annullare le riprese. Un ponteggio crolla, il critico sembra convincerlo ad andare via. Ma Claudia Cardinale alza gli occhi, sorride, inizia a camminare scalza e leggera sulla spiaggia, con lei Sandra Milo sotto il cappellino bianco e poi i preti, le mamme con i bimbi in braccio, le donne giunoniche in piume di struzzo. Si accendono i riflettori, arrivano i circensi suonando Nino Rota, si aprono le quinte ed entra il pubblico, finchè tutti, con Marcello e Anouk Aimée, si uniscono in un travolgente girotondo.

Simbolico questo finale. Per noi, allusivo di un progetto incompiuto, di un'idea diversa di città, travolta nel tempo da quell'immenso turbinio di meraviglie e orrori al quale Roma si è nei secoli indulgentemente, forse lascivamente, abituata.

fishermen's wharves, bars, shops and a 40 metre tower topped by a rotating restaurant. Unbuilt projects and scenes from the collective imagination were fused together in reflections on Rome's seaside: precisely as Nervi imagined the *Pier*, on the opposite side of Ostia Lido, at the mouth of the Tiber, toward Tor San Michele, construction was underway to erect the immense scaffolding for the final scene of Fellini's *"8 1/2"*, from 1963. An exceptionally elegant Marcello Mastroianni leaps into his car, ready to cancel the shoot. A piece of scaffolding has collapsed and he appears convinced to leave. However, Claudia Cardinale looks up and smiles, before setting off along the beach barefoot; she is accompanied by Sandra Milo under her white hat, priests, mothers with children in their arms and Junoesque women in ostrich feathers. The lights come on, the circus performers arrive playing Nino Rota's music; the curtains part and the public arrives, until everyone, including Marcello and Anouk Aimée, join hands to dance around the circus ring.

This finale is symbolic. For us, it alludes to an incomplete project, a diverse idea of the city, overrun in time by that immense turbine of marvels and horrors to which Rome has indulgently, and perhaps even lasciviously, become accustomed over the centuries.

1- G. Garibaldi, *Edizione Nazionale degli Scritti di Giuseppe Garibaldi*, v. III, Cappelli, Bologna, 1932, p. 142.
2- Vedi A. Caracciolo, *Roma Capitale*, Rinascita, Roma 1956.
3- Avevano preceduto questo Piano altre proposte: quella del Comitato Pro Roma Marittima del 1909-1911, quella della Commissione dell'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura del 1916 e la variante al PRG di Ostia mare del 1929.
4- Per un'analisi accurata dello sviluppo della cittadina ostiense vedi L. Creti, *Il Lido di Ostia*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2008 e M.C. Ghia, *Da Roma verso il mare. Storie percorsi immagini della città moderna e contemporanea*, Gangemi, Roma, 2017.
5- Vedi la scheda sulla palazzina in via della Pineta in G. Remiddi, A. Greco, *Luigi Moretti. Guida alle opere romane*, Palombi, Roma, 2006.

1- G. Garibaldi, *Edizione Nazionale degli Scritti di Giuseppe Garibaldi*, v. III, Cappelli, Bologna, 1932, p. 142.
2- See A. Caracciolo, *Roma Capitale*, Rinascita, Rome 1956.
3- This plan was preceded by other proposals: by the Comitato Pro Roma Marittima from 1909-1911, the Commissione dell'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura rom 1916 and the variation to the *Ostia mare* master plan from 1929.
4- For an accurate analysis of the development of the city of Ostia, see L. Creti, *Il Lido di Ostia*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2008 e M.C. Ghia, *Da Roma verso il mare. Storie percorsi immagini della città moderna e contemporanea*, Gangemi, Rome, 2017.
5- See the form about the *palazzina* of via della Pineta, G. Remiddi, A. Greco, *Luigi Moretti. Guida alle opere romane*, Palombi, Roma, 2006.

Maria Clara Ghia
Professore a contratto di Storia dell'Architettura
Sapienza Università di Roma

Professor in History of Architecture
Sapienza University of Rome

Raynaldo Perugini

VISTI A FREGENE*

Una lezione di architettura sul litorale romano

Quando si pensa a una *architettura del litorale,* uno dei primi esempi che vengono alla mente è la Versilia con le sue ville, i suoi villini e i suoi grandi alberghi che compongono una interessante vetrina di modelli architettonici – spesso firmati da architetti di fama – spazianti attraverso pressoché tutte le variabili stilistiche che hanno caratterizzato il linguaggio architettonico tra Ottocento e Novecento.

Anche il litorale laziale ha conosciuto in parte questo tipo di interventi che, se in Versilia nascono principalmente e inizialmente su committenza dell'aristocrazia e dell'alta borghesia fiorentina, arricchendosi successivamente di presenze provenienti dall'Italia settentrionale in primis e quindi anche dall'estero – in particolare dall'Inghilterra e dalla Germania –, in prossimità di Roma l'dea di *mare nostrum* si manifesta più o meno nello stesso periodo storico su due fronti in particolare. Il primo più urbano e popolare e il secondo più verde e riservato che attira prevalentemente politici, artisti nel senso più ampio del termine e intellettuali. Stiamo parlando ovviamente di Ostia e di Fregene.

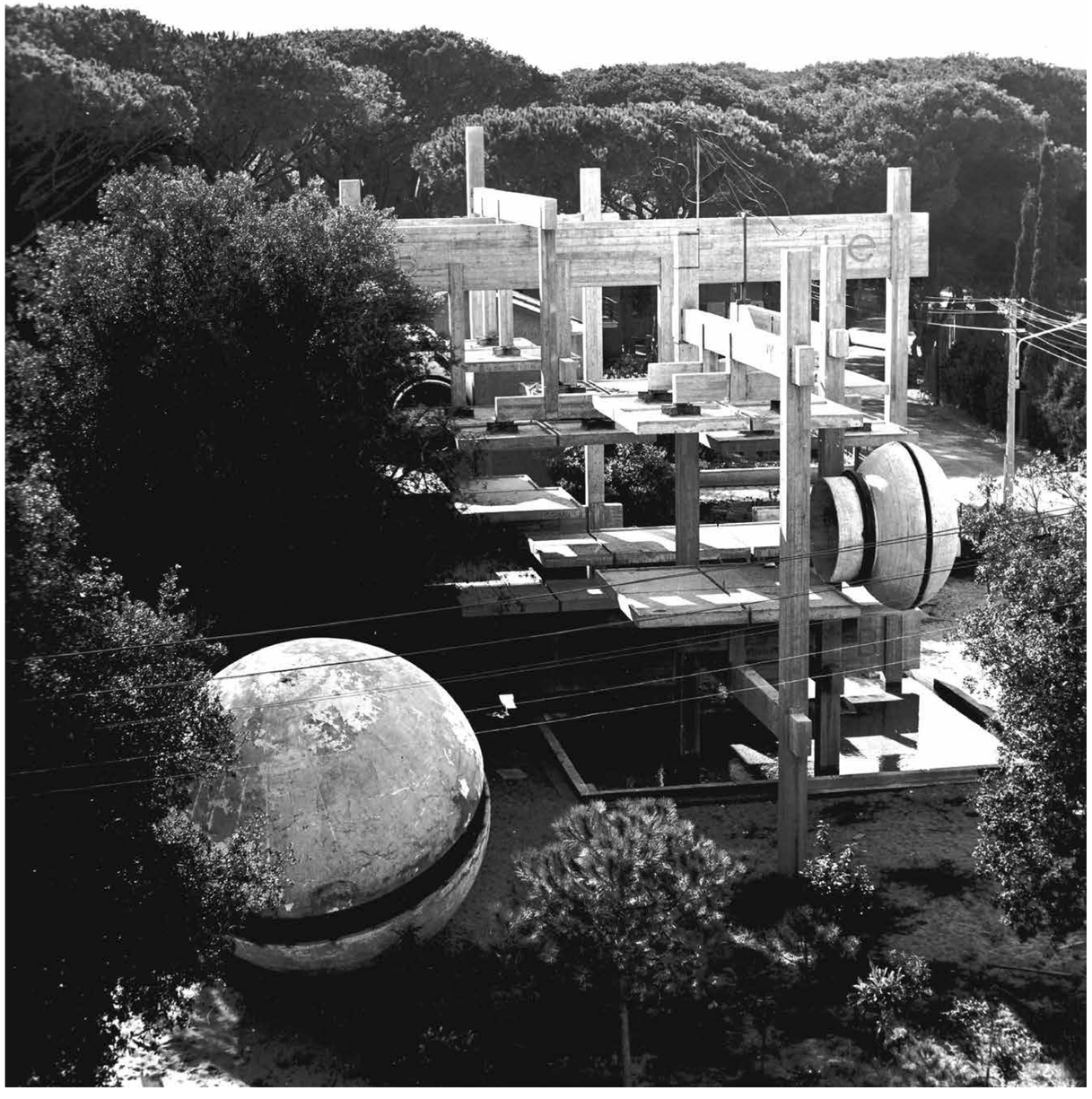
Il fatto che Ostia sia considerata durante i primi decenni del ventesimo secolo come *il mare di Roma* viene apertamente affermato con la costruzione della Via del Mare, vera e propria autostrada ante litteram ma anche manifesto di regime, destinata ad affiancare il trasporto pubblico in un momento storico in cui, va detto, l'automobile era ancora un lusso per pochi. Inoltre, al di là di un contesto urbanistico che si presenta con tutti i caratteri di una struttura apertamente cittadina, non vi sono comunque assenti interventi architettonici di pregio – anche in questo caso firmati da architetti noti – nell'ambito dei villini e degli stabilimenti balneari che rivaleggiano dal punto di vista del linguaggio con i più importanti esempi internazionali dell'e-

SPOTTED IN FREGENE*
A lesson in architecture on the Roman coast

When thinking of *coastal area architecture*, one of the first examples that comes to mind is the *Versilia* with its villas, small villas, and large hotels that are an interesting showcase of different architectural models - often designed by renowned architects -, and that essentially cover all the different styles that defined architectural language between the 1800s and the 1900s.

The coastal area of *Lazio* was also partially involved in this process, albeit in a somewhat different manner. In *Versilia*, these projects were first commissioned mainly by Florentine aristocratic and high-middle class clients, joined in time by families from Northern Italy first, and from abroad in a second moment, mostly from England and Germany. In the area around Rome, the idea of a *mare nostrum* expressed itself more or less in the same historical period, but on two fronts: a more working class and urban front, and a more reserved and greener front that attracted mostly politicians, intellectuals, and artists in general. We are obviously speaking of the two areas of Ostia and Fregene.

In the first decades of the 20th century, Ostia was clearly designated as *Rome's beach district* with the construction of the connecting road *Via del Mare*, a real precursor of highways and at the same time a *manifesto* of the regime, developed alongside public transportation in a historical moment in which having an automobile



→- A
Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, provincia di Roma, 1968-1971
© Disegni e fotografie archivio privato Studio Perugini

La Casa in costruzione – veduta della Palla e della struttura



↑ - B
Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, provincia di Roma, 1968-1971
© Disegni e fotografie archivio privato Studio Perugini

La Casa vista dall'interno della Palla

Visti a Fregene*
Una lezione di architettura sul litorale romano

poca. Ma se Ostia rappresenta di fatto una propaggine della struttura urbana di Roma, ben diverse sono la genesi prima e, soprattutto, l'evoluzione di Fregene.

Prima di tutto Fregene non ha all'origine una struttura urbana già definita, si trattava infatti di una tenuta agricola, peraltro da bonificare – situazione notoriamente ricorrente nei dintorni di Roma –, dotata di una importante pineta voluta dal pontefice Clemente IX nella seconda metà del Seicento al fine di proteggere l'entroterra dagli effetti del vento marino. I primi abitanti della Fregene moderna saranno i Veneti – chiamati, data la loro esperienza geografica, a rendere più salubre la situazione ambientale – che si insedieranno a nord in una zona ancora oggi chiamata *il Cantiere*. A questo primo insediamento seguiranno la parte centrale della futura cittadina e, a sud, la cosiddetta *zona Sapi*, ambedue caratterizzate da un tessuto urbano fatto di piccole case di uno o massimo due piani e da un reticolo di stradine più o meno ortogonali. A completare il tutto l'architettura spontanea del *Villaggio dei Pescatori* e la parte nord dove sono ubicate gran parte delle ville d'autore.

Infatti, se si guardano i nomi degli architetti che hanno preso parte allo sviluppo cittadino troviamo una serie di personaggi che va da Pietro Aschieri – al quale si deve la *Casa del Guardiano* (1925) –, ad Amerigo Bandiera – che firma i progetti della *Casa Calabria* (1952), della *Villa Magnani* (commissionata dall'attrice nel 1954 e mai realizzata), oltre a un albergo e alla chiesa –, fino a Mario Marchi – che realizza, negli anni Cinquanta del Novecento, diverse ville – arrivando quindi a progetti più recenti come quello di Carlo Aymonino per la casa di Alberto Moravia all'estremo limite del *Villaggio dei Pescatori*.

Però il fenomeno che più ci interessa è quello degli architetti che decidono di scegliere Fregene come sede per la propria residenza estiva. Tra questi possiamo citare tre esempi: Andrea Busiri Vici – con la sua *La Busiriana* (1939-40) – Costantino Dardi – che costruisce la propria abitazione nel 1974 – e Giuseppe Perugini che, coadiuvato da Uga de Plaisant e da Raynaldo Perugini, propone, a partire dai primi anni Settanta del Novecento, un complesso di edifici sperimentali da lui stesso denominato *Casa Albero*.

Si tratta infatti della *Casa Albero* propriamente detta – esempio di architettura modulare che per le sue caratteristiche è potenzialmente ampliabile all'infinito -, della *Palla* – a sua volta struttura abitativa che si contrappone con la sua volumetria unitaria alle possibilità illimitate dell'edificio principale – e dei *Cubetti* che propongono una ipotesi residenziale modulare basata sulla ripetibilità e sull'accostamento di volumi.

Ora, non ritengo interessante procedere in questo contesto alla descrizione dettagliata di questi interventi – sull'argomento è stato scritto molto in proposito e a sproposito; rimando eventualmente al libretto a quattro mani curato da Raynaldo Perugini su di un menabò autografo di Giuseppe Perugini intitolato: *La Casa Albero. Un esperi-*

Spotted in Fregene*
A lesson in architecture on the Roman coast

was undoubtedly a luxury for few. In addition to a town planning context that had all the features of a clear city structure, there were also a number of high-value architectural projects - designed by renowned architects - as small villas and beach resorts that, in terms of architectural language, rivalled the most important international examples of the period.

While Ostia represented an extension of the urban structure of Rome, the origin and evolution of Fregene was quite different. First of all, Fregene did not have a well defined urban structure at its origin. The area was at the time a marshy agricultural territory that needed to be reclaimed, as was the case with many areas around Rome. It had an impressive pine forest on it, established by Pope Clement IX in the second half of the 17th century to protect the hinterland from the impact of sea winds.

The first residents of Fregene were Venetians settlers, who were called upon to reclaim the land, because of their experience in their area of origin. They took up residence in the northern part of the area, still called *Il Cantiere* (the construction site) today. Further settlements were established in what would become the central part of the future town, and in the southern area called *Zona Sapi*. Both these areas were characterized by an urban fabric made up by small one or two storey houses and a grid-pattern of perpendicular roads. These settlements were completed by the spontaneous architecture of the *Villaggio dei Pescatori* and by the further northern area, where the villas designed by renowned architects were to rise.

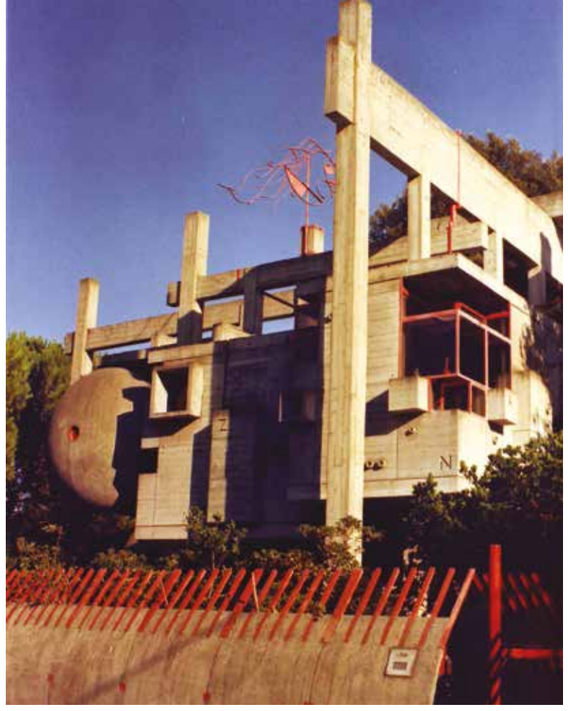
If we take a look at the names of the architects who took part in the development of the town, we find prominent names such as Pietro Aschieri - the author of the *Casa del Guardiano* (1925)-, and Amerigo Bandiera - author of the projects for the *Casa Calabria* (1952), *Villa Magnani* (commissioned by the actress Anna Magnani in 1954 but never built), a hotel and a church; Mario Marchi who designed different villas in the 1950s; and more recently, Carlo Aymonino, who designed the project for Alberto Moravia's house at the far end of the *Villaggio dei Pescatori*. The phenomenon we are most interested in is that of the architects who decided to choose Fregene as their summer home. Let us mention three examples: Andrea Busiri Vici with his *La Busiriana* (1939-1940), Costantino Dardi who built his house in 1974, and Giuseppe Perugini who proposed a set of experimental buildings named the *Casa Albero*, together with Uga de Plaisant and Raynaldo Perugini.

The project comprised the *Casa Albero* itself, an example of modular architecture that, because of its peculiar features, could poten-

Raynaldo Perugini

Visti a Fregene*
Una lezione di architettura sul litorale romano

Spotted in Fregene*
A lesson in architecture on the Roman coast







mento di Architettura –, preferendo invece affrontare un aspetto che non è stato mai trattato in maniera approfondita ovvero la ideologia architettonica ed il linguaggio che sono all'origine della loro concezione.

Che le opere di Giuseppe Perugini siano strettamente legate ad una matrice di base razionalista e razionale sulla quale si innesta un costante desiderio di sperimentazione tanto a livello di forma che di funzione è cosa nota. Va detto però che proprio rispetto a un tema, *caldo* e storicamente complesso come quello del rapporto forma-funzione, questo suo afflato sperimentale viene via via a perfezionarsi fino ad arrivare alla sintesi estrema di progetti come quello per l'*Ospedale Cibernetico* o per *Plateau Beaubourg* dove questi due parametri vengono a fondersi in una scelta compositiva sintetica e coraggiosa.

Nel caso della *Casa Albero* un parametro determinante è quello della *libertà*. Qui l'idea stessa di un edificio concepito sulla base di un sistema aggregativo di elementi modulari semplici – pilastri, travi, piastre appese o appoggiate – aperto e ampliabile all'infinito – *non finibile* come lo è l'albero da cui prende il nome – individua il primo aspetto di questo parametro: la libera scelta di aggregazione. A questo si aggiunge il fatto che la struttura, concepita in modo da svincolare totalmente i tamponamenti esterni da una funzione portante, apre la strada a una serie di soluzioni pressoché infinita. Nella fase di progettazione sono state infatti prospettate diverse ipotesi fino ad arrivare a quella attuale che incorpora gli arredi più ingombranti – armadi, librerie, scansie – nello spessore delle pareti, alternandoli ad ampi volumi vetrati e determinando così il carattere formale dell'edificio. Altro aspetto importante la concezione dei bagni, a loro volta strutture autonome, *appesi* alla struttura principale in modo da poter essere posizionati dove necessario seguendo di fatto eventuali ampliamenti. Questo anche perché lo spazio interno – privo di separazioni fisse – è totalmente indifferenziato: non esiste la tradizionale scansione funzionale degli ambienti.

Tutto questo porta ad una ulteriore riflessione. Data la scelta dei materiali utilizzati – cemento armato faccia vista, ferro e vetro – la *Casa Albero* viene spesso citata come esempio di *architettura brutalista*, però, se ci si sofferma sugli aspetti compositivi che la caratterizzano appare evidente una matrice ideologica e culturale ben definita che sintetizza diversi richiami. Una matrice e un linguaggio derivanti senza dubbio dalla sensibilità di Giuseppe Perugini nei confronti degli ideali del razionalismo europeo e, soprattutto, di quelle avanguardie – prima fra tutte il Futurismo e i suoi esponenti – con le quali aveva potuto confrontarsi in prima persona quando, giovanissimo, era venuto dall'Argentina per studiare arte. O anche, verso la fine degli anni Cinquanta del Novecento, quando aveva affiancato, come membro di commissione di concorsi internazionali, personaggi come Hans Arp o Henry Moore.

Però, se ci si sofferma sulla complessa evoluzione critica

tially be continuously expanded; the *Palla*, a sphere-shaped house structure whose unified volume was in contrast with the unlimited possibilities of the main building; and the *Cubetti* structures, a modular residential hypothesis based on repeatability and the combination of volumes.

Much has already been written on the detailed description of this project, both correctly and incorrectly, and there is no need to describe it further; if interested, one might refer to the booklet *The Casa Albero. An Architectural Experiment* edited by Raynaldo Perugini and based on an authored draft by Giuseppe Perugini. Instead, I prefer addressing the architectural ideology and language that underlies the concept of this project, an aspect that has never been dealt with in-depth.

It is well known that Giuseppe Perugini's work was closely linked to a rationalist and rational matrix, woven into his constant interest in experimenting with form and function. Regarding the historically complex and *hot topic* of the relation between form and function, Perugini's experimental inspiration perfected itself over time and reached its essence in projects such as the *Cybernetic Hospital* or the *Plateau Beaubourg*, where these two aspects blend together in a brave and unified composition.

A crucial parameter for the *Casa Albero* is *freedom*. The idea of a building based on the aggregation of simple modular elements - pillars, beams, suspended or protruding slabs-, an open and always extendable system , *unfinishable*, just as the tree that inspired its name, reveals the first aspect of this parameter: freedom in the choice of aggregation. We must add that the structure, designed to free the external walls of any load bearing function, opened the way to a almost infinite array of possible architectural solutions. Indeed, during the design phase, different hypothesis were put forth before reaching the final one, in which the more bulky furniture pieces such as wardrobes, bookcases, shelving units- were incorporated into the width of the walls, alternating them with wide glass surfaces, thus determining the form-character of the building. Another important aspect was the idea of the bathrooms as autonomous structures, *hung onto* the main structure so that they could be placed where necessary, following any further extensions. The reason for this was also to be found in the fact that the internal space had no fixed division into rooms, and was completely undifferentiated: there was no traditional definition of rooms and functions.

This brings us to an additional consideration. Because of the chosen materials - béton brut, iron and glass -the *Casa Albero* has often been referred to as an example of New Brutalism. But if we focus on

↑ - C
Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, provincia di Roma, 1968-1971
© Disegni e fotografie archivio privato Studio Perugini

Veduta della facciata principale

↗ - D
Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, provincia di Roma, 1968-1971
© Disegni e fotografie archivio privato Studio Perugini

Veduta interna

↑ - E
Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, provincia di Roma, 1968-1971
© Disegni e fotografie archivio privato Studio Perugini

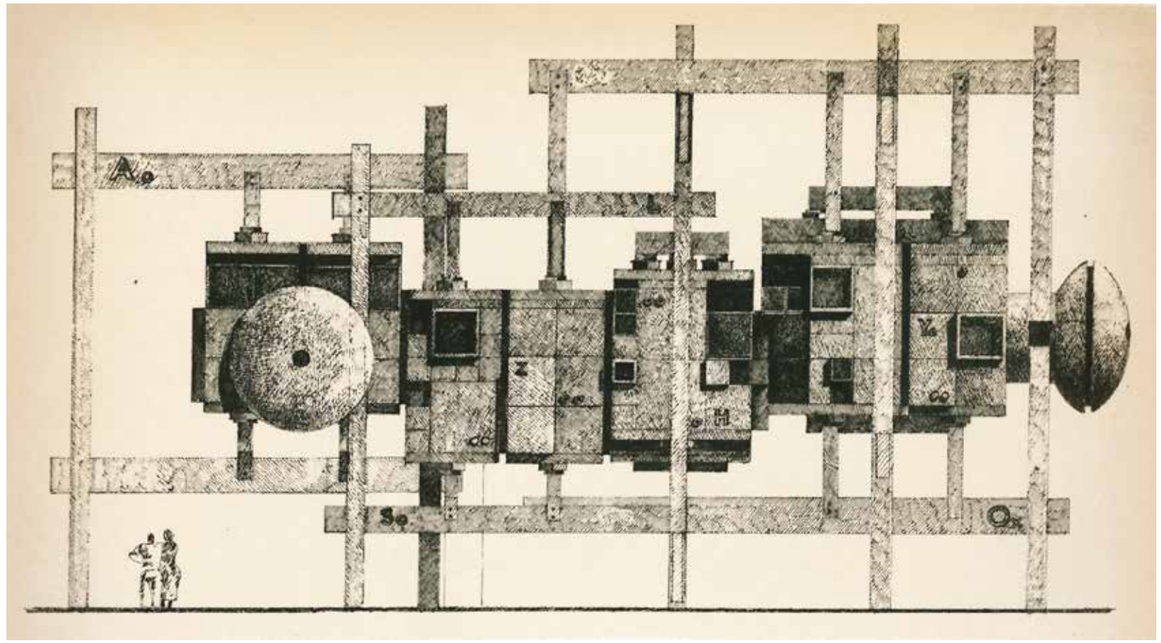
Dettaglio della soluzione d'angolo della recinzione

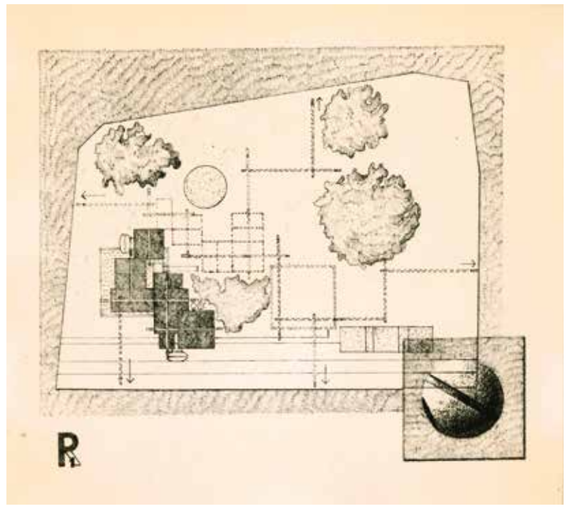
Visti a Fregene*
Una lezione di architettura sul litorale romano

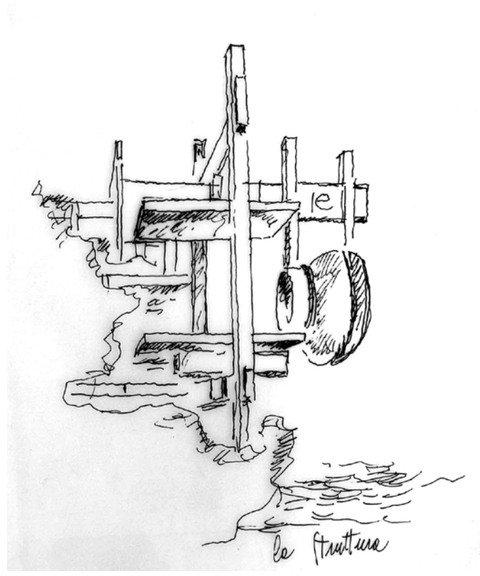
Spotted in Fregene*
A lesson in architecture on the Roman coast











↑ ↗ - F / G
Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, provincia di Roma, 1968-1971
© Disegni e fotografie archivio privato Studio Perugini

Veduta di dettaglio degli esterni e degli interni

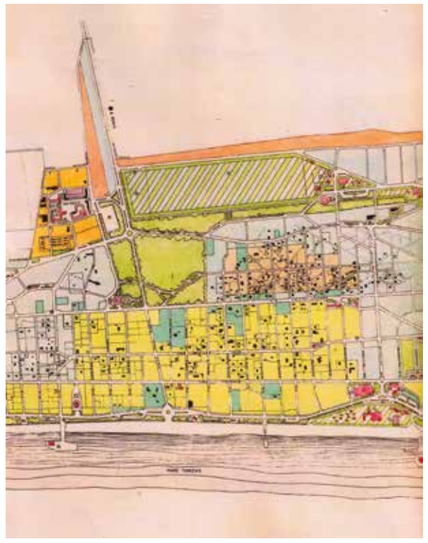
→ - H
Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, provincia di Roma, 1968-1971
© Disegni e fotografie archivio privato Studio Perugini

Schizzo progettuale di Giuseppe Perugini

↖ ↑ - I / J
Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, provincia di Roma, 1968-1971
© Disegni e fotografie archivio privato Studio Perugini

Planimetria generale e prospetto principale - disegni autografi di Giuseppe Perugini





della sua architettura e sui molteplici interessi e curiosità che hanno contribuito alla sua formazione, un episodio, apparentemente secondario, può fornire una ulteriore chiave di lettura proprio delle scelte operate nel concepire la *Casa Albero*: la sua adesione alla A.P.A.O. (Associazione per l'Architettura Organica) fondata da Bruno Zevi nel 1945 al ritorno dalla sua esperienza americana.

Perché questo dettaglio storico può apparire interessante in questo contesto? Perché se si osservano i princìpi dell'architettura organica non possiamo non riconoscerne l'applicazione nelle scelte compositive adottate nella sperimentazione di Fregene.

Eliminazione delle suddivisioni interne e della idea di stanza come luogo chiuso, armonia delle proporzioni, uso di un materiale unitario – in questo caso cemento armato –, impianti e arredi integrati nel complesso dell'edificio, sono tutti parametri *organici* che si possono riscontrare nelle scelte architettoniche operate, miranti peraltro a raggiungere una sintesi armonica tra uomo, natura e tecnologia accentuata dalla scelta di mantenere intorno alla *Casa* un ambito naturalistico quanto più intoccato possibile.

Questo non vuol dire che la *Casa Albero* debba essere necessariamente etichettata come un esempio di *architettura organica* o di *Brutalismo* – personalmente ritengo che per essere definita *brutalista* una architettura deve unire all'uso del materiale cementizio anche una certa massa ed un certo *peso* che non si riscontrano certamente nella *leggerezza* del nostro edificio – ma che come sempre accade, soprattutto nel caso di architetti colti che privilegiano *l'éternelle recherche* come Perugini, la personale poetica architettonica – spesso ben riconoscibile nelle scelte compositive e nel linguaggio unitario applicato – va di pari passo con la loro sensibilità e con la loro capacità

the composition aspects of the project, it becomes clear that there is a well-defined cultural and ideological matrix that comprises of different references. The specific language and matrix undoubtedly derived from Giuseppe Perugini's closeness to the ideals of European rationalism, and in particular to the avant-gardes, Futurism and its representatives, with whom he came into personal contact upon his arrival in Europe from Argentina to study art as a young man; or, when at the end of the 1950s, he sat as a member on a number of panels for international competitions, side by side with personalities such as Hans Arp and Henry Moore.

If we pause and reflect on the complex critical evolution of his architecture, and on the many curiosities and interests that contributed to his professional development, an additional key of interpretation of Perugini's choices for the *Casa Albero* is offered by an episode, only apparently unimportant: his subscription to the A.P.A.O. (the Association for Organic Architecture), founded by Bruno Zevi upon his return from the United States.

Why is this historical detail interesting to us in this specific context? If we look closer to the fundamental principles of Organic Architecture, we can't ignore the fact that these were applied in the basic principles and choices implemented in the Fregene experimentation. *Organic* standards can be clearly traced in the architectural choices made, such as removing divisions between interior spaces, the refusal of the idea of a room as a closed space, the harmony of proportions, the use of a single material (in this case, reinforced concrete), furniture and fittings integrated within the

↑ - K
Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, provincia di Roma, 1968-1971
© Disegni e fotografie archivio privato Studio Perugini

Veduta della Casa dal lato del giardino

↑ - L
Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, provincia di Roma, 1968-1971
© Disegni e fotografie archivio privato Studio Perugini

Dettaglio del primo PRG di Fregene

di sintetizzare, trasformandoli e facendoli propri, tutti quegli spunti culturali suscettibili di stimolare la loro curiosità e di orientare delle soluzioni progettuali sempre originali.

"Voi Storici ci fate diventare tutti tanti copioni" mi diceva scherzando mio padre e forse il modo di cercare sempre dei riferimenti che caratterizza la ricerca storica può dare questa impressione, ma quello che è certo è che per potersi definire tale la vera architettura deve essere contemporaneamente consapevole della *lezione* del passato e proiettata verso il futuro. E questo è il caso della *Casa Albero* che per la sua adattabilità totale potrebbe forse essere adottata oggi come modello architettonico di un nuovo/vecchio modo di abitare.

building. All these elements aimed at achieving a harmonic unity between humans, nature and technology: in the *Casa* this aspect is underlined by the choice of keeping the surrounding greenery as untouched as possible.

This does not necessarily mean that the *Casa Albero* should be labelled as an example of *Organic Architecture* or of *Brutalism*: I believe that, to be considered *Brutalist*, a work of architecture needs to unite the use of concrete to a certain mass and *weight*, and this is certainly not reflected in the *lightness* of our building. As often happens with scholarly architects who are always on a *éternelle recherche*, Perugini's personal poetics - often recognizable in the composition choices and in the unified language applied – developed alongside his personal sensitivity and ability to create a unique synthesis of the many inspirations that sparked his curiosity, which he then transformed and made into original project solutions.

My father used to jokingly say to me: "You historians make us all into copy-cats", and this might be the impression given by historical research as it searched for past points of reference. At the same time, true architecture must be aware of both the *lessons* of the past and must be projected towards the future. The *Casa Albero* certainly is, and perhaps its adaptability could make it an architectural model of a new/old way to design living spaces today.

(*) I rotocalchi della prima metà del Novecento, come ad esempio *Oggi* o *la Settimana Incom illustrata*, dedicavano spesso foto o anche articoli ai personaggi di spicco del mondo artistico o culturale che frequentavano Fregene. Una rubrica che ricordo aveva come titolo: *Visti a Fregene*.

(*) The mid-1900s illustrated magazines, such as *Oggi* or *La Settimana Incom illustrata*, often contained articles and photos of well-known members of the artistic and cultural scene of the time who spent time in Fregene. I recall a column that went by the title: *Spotted in Fregene*.

Raynaldo Perugini
Architetto, Professore Universitario,
Storico dell'Architettura

Architect, University Professor,
Architectural Historian

Aldo Aymonino

PALAZZINA ROMANA
Una tipologia resiliente

Solo recentemente alla *Palazzina romana* è stato riconosciuto, da parte della critica di settore più attenta e meno ideologica, il suo ruolo cruciale di innesco morfologico nella forma urbana e di sperimentazione linguistica sull'oggetto architettonico. La sua perfetta riconoscibilità volumetrica ne fa un modello insediativo perfettamente identificabile nei segni sempre più deboli, sovrapposti e contraddittori del tessuto e della forma urbana complessiva della contemporaneità.

La sua peculiare capacità di adattamento, flessibile sia dal punto di vista degli spazi interni (basta guardare alle radicali trasformazioni delle destinazioni d'uso di quelle che furono le *zone di servizio* di ieri, negli spazi multiformi e non precisati aprioristicamente dell'abitare dell'oggi) che alle possibilità del modesto investimento economico per inserirsi all'interno delle realtà sempre più eterogenee della città attuale, ne fanno un manufatto architettonico (edilizio?) praticamente ineguagliabile, sia per gli investimenti sempre più contenuti della speculazione edilizia che per la sperimentazione linguistica di schiere di architetti occidentali e non.

Non a caso molti dei migliori esempi di quella corrente che nei decenni, a cavallo della seconda guerra mondiale, hanno abbandonato i dogmi del Moderno tentando di imprimere attraverso l'elaborazione del linguaggio una svolta contemporanea nell'architettura (con oscillazioni vastissime che vanno dal neo-realismo di alcuni esempi di Mario Ridolfi, all'astrazione scultorea di Luigi Moretti o all'impaginato grafico delle facciate di Luigi Caccia Dominioni) e quindi – per l'assioma che legava i due termini nell'accezione della critica europea – nella città, sono proprio delle palazzine.

Al contrario dei molti che preferirono operare una netta cesura con il passato attraverso una presa di distanza linguistica che fosse in grado di stabilire un nuovo punto di partenza (e che in alcuni casi scivola invece verso un *vernacolo sociale* di dubbia efficacia), questa faticosa de-strutturazione del Moderno ha tentato di smontarne dogmi e certezze a favore di

THE ROMAN PALAZZINA
A resilient typology

It is only recently that, on the part of the less ideological and more attentive critics of our field, the *Roman palazzina* has been recognized its crucial role as morphological trigger in the urban form, and as linguistic experimentation of the architectural object.

Its clearly recognisable volumes make it a residential model that is perfectly identifiable amid the increasingly weak, overlapping and contradictory features of the urban fabric and form of contemporary cities.

Its particular adaptability, that makes it flexible both with regards to inner spaces (suffice it to look at the radical transformation of the intended use of those that were once the *service areas*, into multi-form and non preconceived nor predefined spaces of today's dwellings) and to the possibly modest investment that is necessary to insert it into the increasingly heterogeneous fabric of the present city, make it an architectural (construction?) artefact that has no equals. This is true, both in regards to the increasingly shrinking investments of real estate speculation, and to the linguistic experimentation of a large group of western and non-western architects.

It is not surprising that many of the best examples of the movement that, during the World War II period, abandoned the dogmas of Modernism and tried to impress a contemporary shift in architecture, by working on language (with greatly varied results, from the neorealism of some projects by Marco Ridolfi, to Luigi Moretti's sculpture abstraction, to the graphic layout of Luigi Caccia Dominioni's facades) and in the cities – in keeping with the postulate of European critics that connected the two - are indeed examples of *palazzina*.



↑ - A
Lucio Passarelli
Edificio polifunzionale, via Campania
Roma, 1965
© Ph Vincenzo Labellarte

Dettaglio di facciata

una articolata flessibilità più consona alla potente e multiforme crescita industriale, intellettuale ed economica della ricostruzione post-bellica del Paese che fu capace di offrire una gamma praticamente infinita di possibilità di intervento all'interno della città consolidata.

E infatti, a ben guardare, le palazzine non possono essere considerate soltanto un fenomeno romano: chiamate di volta in volta *casa*, *edificio* o *villa*, il tipo edilizio può essere individuato facilmente in ampie zone di Torino, Milano, Genova, Napoli, coinvolgendo nella sua ricca biografia nomi del tutto (o quasi) inaspettati: Pagano; Daneri; Michelucci; De Finetti; Ponti; Terragni; Morassutti; Gardella; Libera; Cosenza e molti altri. Essa ha fornito un nuovo campo di sperimentazione che, lasciando ampi margini interpretativi alla forzosa coincidenza tra tipo e alloggio, andava a configurare una sorta di *volume-tipologico*. Questo ha consentito una maggiore flessibilità nella ricerca di una messa a punto di nuovi modelli abitativi, trasformando l'apparente indifferenza del *volume-tipologico* al contesto urbano in un ulteriore strumento di potenziale adattamento alle mutate condizioni morfologiche della città.

Nelle palazzine la ricerca si è mossa con libertà e senza dogmatismi, e vi si

While many preferred to make a clear departure from the past, taking linguistic distance in order to establish a new starting point (and in a few cases sliding into a *social vernacular* of doubtful effectiveness), this strenuous de-structuring of the Modern attempted to break down its dogmas and certainties in name of an articulate flexibility that was better-suited to the powerful and multi-form economic, intellectual and industrial growth of the country's post-war reconstruction efforts, and was able to offer an almost infinite array of possible actions in the built city.

At a closer look, the *palazzina* cannot be considered an exclusively Roman phenomenon: by the name of 'house', or 'building', or 'villa', this building type can easily be found in vast areas of Turin, Milan, Genoa, Naples; and it includes in its rich biography unexpected names, such as Pagano, Daneri, Michelucci, De Finetti, Ponti, Terragni, Morassutti, Gardella, Libera, Cosenza, and many others.

It opened up a new field of experimentation that, by leaving wide margins of interpretation of the forceful correspondence between typology and housing, amounted to a sort of *volume-typology*. This allowed more flexibility in the research and definition of new housing models, transforming the seemingly indifference of the *volume-typology* to the urban context, into an extra tool for potential adaptation to the changed morphological conditions of the city.



↑ - B
Vittorio Ballio Morpurgo / Mario Fiorentino, Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl
Villino Alatri, via Paisiello
Roma, 1923-28 / 1949-52
© Ph Vincenzo Labellarte

1923-28 realizzazione dell'impianto originario progettato da Morpurgo.
1949-52 realizzazione della sopraelevazione progettata da Fiorentino, Ridolfi, Frankl



↑ - C
Ugo Luccichenti
Palazzina, via Pezzana
Roma, 1954
© Ph Aldo Aymonino

Diapositive originali – Archivio Aldo Aymonino



↗ - D
Ugo Luccichenti
Palazzina, Largo Nicola Spinelli
Roma, 1954
© Ph Aldo Aymonino

Diapositive originali – Archivio Aldo Aymonino



↖ - E
Mario De Renzi, Giorgio Calza Bini
Palazzina Furmanik, Lungotevere Flaminio
Roma, 1935-40
© Ph Aldo Aymonino

Diapositive originali – Archivio Aldo Aymonino



↑ - F
Renato Valle
Palazzina, via Bari
Roma, anni '50-'60
© Ph Aldo Aymonino

Diapositive originali – Archivio Aldo Aymonino













↑ - G
Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti
Palazzina, via San Valentino
Roma, 1948-51

↑ - H
Ugo Luccichenti
Edificio per abitazioni, viale Pinturicchio
Roma, 1947-48

↑ - I
Ugo Luccichenti
Palazzina, via Fratelli Ruspoli
Roma, 1949-50

↑ - J
Ugo Luccichenti
Palazzina, via Pezzana
Roma, 1954

↑ - K
Ugo Luccichenti
Palazzina, via Archimede
Roma, 1952

↑ - L
Luigi Piccinato
Palazzina, via Arichimede
Roma, 1939-41

sperimentano *in vitro* quelle che saranno le linee guida compositive per gli anni a venire: lo *smontaggio* e lo *scavo* degli elementi modellistici del Moderno, che connotano il volume dell'edificio con una maggiore plasticità materica rendendolo più simile ad un frammento di morfologia urbana che ad un oggetto architettonico; mentre gli elementi *minori*, di supporto dell'architettura, si slegano dal loro ruolo vassallo e complementare per raggiungere piena autonomia.

Spesso, nell'affrontare il problema del rapporto con la Storia, viene messo in discussione il *dogma comasco* senza però mai abbandonare il *coté* della Modernità: il lavoro su segni astratti (griglie, superfici, strati etc.) consente di superare, anche nei progetti più storicisti, il vernacolo.

La palazzina diventa così una palestra di sperimentazione eclettica sia nel linguaggio che nelle scale della progettazione, passando con la stessa incisività dalla scala della progettazione del manufatto architettonico a quella del *design*, dell'arredo, della decorazione artistica.

Oggi usata (quasi) indifferentemente come elemento *griffato* per piccole società o da imprenditori edili senza troppe pretese, abitata da una media-piccola borghesia che ha sostituito quella ben più affluente degli anni '40/'80 del secolo scorso, considerata a tal punto a *portata di mano* da essere largamente imitata, nella sua mera dimensione volumetrica, persino dall'edificazione abusiva, la palazzina sta conoscendo nuovamente un successo che travalica non solo i confini romani, ma si spinge persino su larghi territori in altri continenti, disegnando intere aree urbane all'interno di modelli urbani molto differenti tra loro. Non deve infatti ingannare la diversa nomenclatura adottata fuori dai confini dell'Urbe: come già scritto anni fa, la sua *tipologia-atomo* (non frammentabile, nè divisibile) è capace di suggerire istantaneamente una possibilità semplificata di forma urbana per addizione continua, capace di imparare dai suoi errori e di modificarsi senza grandi danni sociali per la collettività. E con la possibilità percettiva di abitare in un *unicum* formale che la distingue – per il livello delle finiture, per la posizione, per alcuni *benefits* a disposizione dei suoi abitanti – dalla sua vicina, simile ma non uguale.

With the *Roman palazzina*, research could move freely and without dogmatism, and experiment-test with those that would become the composition guidelines in the years ahead: the *disassembling* and the *excavation* of the Modernist model elements that gave the volume of a building additional plasticity, making it more similar to a fragment of urban morphology than to an architectural object. At the same time, the *minor* architectural elements, as supports to architecture, freed themselves from their subordinate and complementary role to become fully autonomous.

In dealing with the relationship to History, the *dogma* established by Terragni in Como was often questioned, without ever abandoning the Modernist side: working with abstract lines (grids, surface, layers, etc.) makes it possible to overcome the vernacular, even in the most historicist project.

The *palazzina* became a training area for eclectic experimentation both in language and in project scope, equally incisive when dealing with the design of the architectural artefact, with interior design, with furniture, and with artistic decoration.

Today, the *palazzina* is both used as a *branded* element for small companies and chosen by unpretentious real estate developers; it is home to a low middle class that has today taken the place of the more affluent 1940-1980s middle class; it is considered so *within reach*, that it is widely imitated by unauthorised construction projects as well. This renewed success of the *palazzina* type goes beyond the boundaries of Rome, expanding to other continents as well, drawing up entire urban areas within very different urban models.

We are not to be misled by the different terminology used outside Rome. as written many years ago, its *atom-like typology* (indivisible, non subdividable), is capable of immediately suggesting a simplified option of urban form of continuous addition, capable of learning from its mistakes and of changing without carrying any great social damage to the collective. And with the possibility of perceiving that one lives in a formal *unicum* that is different - in terms of finishing, of position, of *benefits* for its residents – from the neighbouring house, similar but not the same.

Called in different ways, depending on the latitude, *condominium, building* or *urban villa*, the *palazzina*, although one hundred year old, as instituted by Royal



↑ - M
Ugo Luccichenti
Complesso residenziale Belsito, piazzale delle Medaglie d'Oro
Roma, 1950-53
© Ph Vincenzo Labellarte



↗ - N
Luigi Moretti
Palazzina Il Girasole, via Bruno Buozzi
Roma, 1948-50
© Ph Vincenzo Labellarte









Chiamata indifferentemente, a seconda della latitudine in cui si trova, *condominium*, *building* o *urban villa*, la palazzina dimostra ancora oggi, a cento anni dalla sua istituzione fissata dal Regio Decreto del 16 Dicembre 1920 n°1937, la vitalità della sua metamorfica capacità di adattamento (al contempo morfologico, tipologico e orografico) che ne ha decretato il successo in Italia prima, e in Europa (e non solo) poi.

E le sperimentazioni fatte (e costruite) a Berlino, in Olanda, a Los Angeles, in Svizzera e in alcune parti dell'Asia e dell'Australia, oltre a evidenziare il successo della tipologia volumetrica della palazzina nel disegnare parti sempre più estese di città con condizioni urbane diversissime tra loro, rende tangibile il suo enorme grado di adattabilità al variare dell'intorno, economico, sociale o ambientale che sia.

Tuttavia vi è anche un tentativo, da parte di alcuni architetti consapevoli, di volersi cimentare nel disegnare una parte di città con un suo significato compiuto proprio con quella tipologia che è stata considerata per decenni come una sorta di spauracchio antiurbano, capace con la sua sola presenza di rendere vano qualsiasi tentativo di formare un contesto, superando il vecchio stereotipo in cui la causa di tutto ciò può essere imputata all'indifferenza della sua prima classe usufruttuaria – la borghesia – e al tema della rappresentazione collettiva della città rispetto ad un modello domestico opulento.

L'abbandono dell'uso specifico abitativo e l'introduzione di nuove destinazioni d'uso ai piani terra come negozi, laboratori e uffici, ha fatto sì che la palazzina superasse con agilità la sua *damnatio* di blocco monofunzionale e dipendente da morfologie urbane *altre* e più complesse, per diventare, adottando semplici strategie additive di altri tipi volumetrici nei primi livelli, quel *frammento di città* che era sempre stato indicato come suo limite ultimo e insuperabile. Valga per tutti, l'ottimo esempio del complesso di Mauro Coronelli in piazza San Giovanni de La Salle, costruito nell'ormai lontanissimo 1976 dove, sopra un podio polifunzionale di due piani, si innestano due eleganti palazzine, perfettamente congruenti – nell'immagine e nel taglio degli alloggi – alla tipologia originaria: il risultato è un complesso urbano sorprendentemente funzionante e che verrà imitato più volte in seguito. Rimasto immutato il modello volumetrico usato serialmente come punto d'orientamento nel panorama urbano contemporaneo, i suoi piani inferiori si sono svuotati e saldati, per divenire parti di un sistema molto complesso a metà strada tra la *kasbah* e una rete tecnologica capillare, in un tentativo di confrontarsi parzialmente con una realtà disomogenea, non cambiando gli elementi strutturali, ma per portarne in superficie l'articolazione dei diversi significati, in cui l'identità di un luogo è data dalla vicinanza a qualcuno/qualcosa e non dalle forme architettoniche della città.

In conclusione la domanda è, in definitiva, semplice ma proprio per questo non meno dura: è possibile pensare ad una architettura come riflessione traslata dei nuovi scenari urbani, o si deve rinunciare definitivamente a tutti quegli aspetti che trascendono la mera apparenza e conformarsi ad una architettura che sia pura evenienza, espressione di un sistema occidentale (e modello) che, per quanto potente, è in profonda crisi, privo di valori e di progetto collettivo?

Decree on December 16th 1929 n.1937, looks as alive as always in its metaphorical capacity to adapt (morphologically, typologically, in orographic terms) which is the reason for its success in Italy, initially, and then in Europe (and not only).

The experiments made (and built) in Berlin, the Netherlands, Los Angeles, Switzerland, in certain parts of Asia and in Australia, besides highlighting the success of the *palazzina* volume-type in designing increasingly wider parts of cities with very different urban conditions, also demonstrate the *palazzina*'s great adaptability to varying economic, social or environmental conditions surrounding it.

Nonetheless, some more-aware architects have committed to trying to design self-complete portions of city using this specific typology, which had instead been considered a sort of frightful anti-urban landmark capable - with its mere presence – of invalidating any attempt to create a context; and to overcome the old stereotype according to which the reason of this was the indifference of the *palazzina*'s end-users - the middle-class -, and to the contrast between a wealthy domestic model in opposition to the issue of a collective representation of the city.

The fact of giving up the intended use of the once-residential ground-floors, replaced by shops, workshops and offices, enabled the *palazzina* to swiftly overcome its *damnatio* as mono-functional block dependent on *other* and more complex urban morphologies, and to become, by adopting simple additional strategies of different volumetric types on the first floors, a *fragment of city* which had always been considered its final and insurmountable limit. An example for all is the complex by Mauro Coronelli in Piazza San Giovanni La Salle, built in 1976, where, above a multi-use two-floor podium, rise two very elegant apartment buildings, perfectly fitting - in image and apartment dimensions - to the original building type: the result is a surprisingly functional urban complex, and it was later imitated many times.

While the volumetric module used in sequence, as a reference point of the contemporary urban landscape, remained unmodified, the lower floors of the buildings were emptied and connected to become part of a very complex system, half way between a *kasbah* and a widespread technological web, in the attempt to deal with an irregular reality, not by changing the structural elements but by bringing to the surface and articulating the different meanings, whereby the identity of a place is given by the closeness to someone/something, and not by the architectural forms of the city.

To conclude, we are left with a simple but no less hard question: is it possible to imagine architecture as mirroring the image of new contexts that come to be, or must we permanently give up all the aspects that transcend mere appearance and conform to an architecture that is pure event, expression of a western system (and model) that, although powerful, is in deep crisis, devoid of values and of a collective project?

↑ - O
Ugo Luccichenti
Palazzina, Largo Nicola Spinelli
Roma, 1954
© Ph Aldo Aymonino

Diapositive originali – Archivio Aldo Aymonino

↑ - P
Ugo Luccichenti
Complesso residenziale Belsito, piazzale Medaglie d'Oro
Roma, 1950-53
© Ph Aldo Aymonino

Diapositive originali – Archivio Aldo Aymonino

↑ - Q
Ugo Luccichenti
Villino Trionfale
Roma, 1953-59
© Ph Aldo Aymonino

Diapositive originali – Archivio Aldo Aymonino

↑ - R
Angelo Di Castro
Edificio per abitazioni, via Magna Grecia
Roma, 1952
© Ph Aldo Aymonino

Diapositive originali – Archivio Aldo Aymonino



↑ - S
Domenico De Riso
Palazzina, viale Tiziano
Roma, 1962



↑ - U
Mario De Renzi, Giorgio Calza Bini
Palazzina Furmanik, Lungotevere Flaminio
Roma, 1935-40



↑ - W
Ugo Luccichenti
Complesso residenziale Belsito, piazzale Medaglie d'Oro
Roma, 1950-53



↑ - T
Ugo Luccichenti
Complesso residenziale Belsito, piazzale Medaglie d'Oro
Roma, 1950-53



↑ - V
Ugo Luccichenti
Edificio per abitazioni, viale Pinturicchio
Roma, 1947-48



↑ - X
Ugo Luccichenti
Complesso residenziale Belsito, piazzale Medaglie d'Oro
Roma, 1950-53

ri, oppure bisogna rinunciare definitivamente a tutto ciò che trascende il mero apparire ed adeguarsi definitivamente ad una architettura di puro evento, espressione di una società di impianto (e di modello) occidentale che, seppur potente, è in profonda crisi, in quanto priva di valori e quindi di progettualità collettiva?

Camminando per Roma (ma probabilmente anche per Parigi, New York o Siena), luogo delle nostre esperienze percettive e intellettuali, l'errore commesso appare palese; la sequenza urbana è molto più articolata e variegata di qualunque modello dogmatico.

Detto questo, la palazzina può rappresentare una soluzione a *equilibrio instabile*, una via di mezzo tra l'evento architettonico e quel tessuto isotropo che appare necessario per fronteggiare l'evaporazione sempre più evidente della città consolidata, con i suoi centri storici e le periferie al contorno, anche queste tutto sommato riferibili alla città consolidata. L'ipotesi operativa non è più fondata sul principio che le ragioni di un edificio devono entrare in sintonia con il contesto in un insieme definito ed organico, e quindi la presenza di un manufatto architettonico non deve rispondere a una ragione solo formale, ma tentare anche di stabilire un canone comportamentale.

Walking around Rome (or around Paris, New York or Siena), the setting of our perceptive and intellectual experiences, the error made appears obvious: the urban sequence is much more complex and varied than any dogmatic model.

This said, the *palazzina* can represent an *unstable balance* solution, a middle way in between the architectural event and the isotropic fabric needed to deal with the increasingly evident volatility of the consolidated city, with its historic centres and surrounding outskirts, that are, all in all, part of that consolidated city. The operative hypothesis is no longer based on the principle that the reasons for a building must be in harmony with the context, and create a defined and organic unit. Therefore, the presence of an architectural artefact must not only answer a reason that is merely formal, but must also strive to establish a behavioural canon.

Aldo Aymonino
Architetto, Professore ordinario
Direttore Dipartimento di Culture del Progetto,
Università IUAV di Venezia

Architect, Full Professor.
Director of the Department of Architecture and Arts,
Università IUAV di Venezia

Il Contrafforte / Andrea Bentivegna

DARE UN NOME ALL'ARCHITETTURA ROMANA

Il *Contrafforte* è un progetto, o meglio è divenuto tale nel corso del tempo. La sua ambizione è quella di avere un carattere, se non scientifico, perlomeno di solida documentazione: cosa importante da sottolineare in un'epoca – questa – nella quale molte iniziative simili naufragano troppo spesso verso un'approssimazione fatale di fini e informazioni. Il Contrafforte ha l'obbiettivo di essere uno strumento per la conoscenza di Roma, della sua architettura, ma rappresenta soprattutto una quotidiana sensibilizzazione verso il Novecento e più in generale l'ultimo secolo e mezzo. Quello che nel linguaggio comune viene identificato con la *modernità*.

Giorgio Muratore spesso affermava che avrebbe voluto dare un nome a ogni edificio di questa città. Ecco, dare un nome, un autore, una data all'architettura, non solo ai grandi capolavori ma anche e soprattutto a quella meno celebrata, significa dare dignità a queste opere davanti alle quali spesso viviamo inconsapevoli.

L'obiettivo è ambizioso, probabilmente fuori portata, ma vale la pena provarci, iniziare. Nel corso di questi anni una ricerca minuziosa sul campo – di cui vi proponiamo qui un piccolo estratto – ha fatto sì che quasi quattrocento opere fosse-

GIVING A NAME TO ROMAN ARCHITECTURE

Il Contrafforte is a project, or better yet, it became one over time. Its ambition is to acquire a character that, if not scientific, is at least one of solid documentation: this is important to emphasise in an era – ours – during which many similar initiatives are marooned all too often in the pursuit of a fatal approximation of ends and information. *Il Contrafforte* wished to be a tool for understanding Rome, and its architecture; above all, it represents above all a day-to-day tool for raising awareness about the twentieth century and more in general the last 150 years: a period commonly referred to as *modernity*.

Giorgio Muratore often stated that he would have liked to assign a name to every building in this city. Hence, assigning a name, an author, a date to architecture, not only masterpieces but also and above all less celebrated works, signifies dignifying works we often wholly unaware of.

The objective is ambitious, probably near impossible, but it is worth trying, beginning. In recent years an in-depth research in the field – a small extract of which is presented here – has led to the catalogu-

→- A
Andrea Bentivegna / Il Contrafforte
Fotografie delle palazzine romane da fine Ottocento alla seconda metà del Novecento
© Andrea Bentivegna


1. Carlo Tonelli - Complesso Edilizio "Lotto XI" a Testaccio in via Manuzio, 1884


2. Gaetano Koch - Palazzo "De Parente" a piazza Cavour, 1885-90


3. Carlo Busiri Vici - Palazzo Giorgioli a via Cavour, 1886


4. Carlo Busiri Vici - Palazzo Guerrieri a via Cavour, 1888


5. Giulio Podesti, Camillo Boggio - Casa per Appartamenti a via Arenula, 1895


6. Garibaldi Burba - Villino Cagiati a piazza della Libertà, 1899


7. Carlo Busiri Vici - Ambasciatori Palace Hotel, Via Veneto, 1900-02

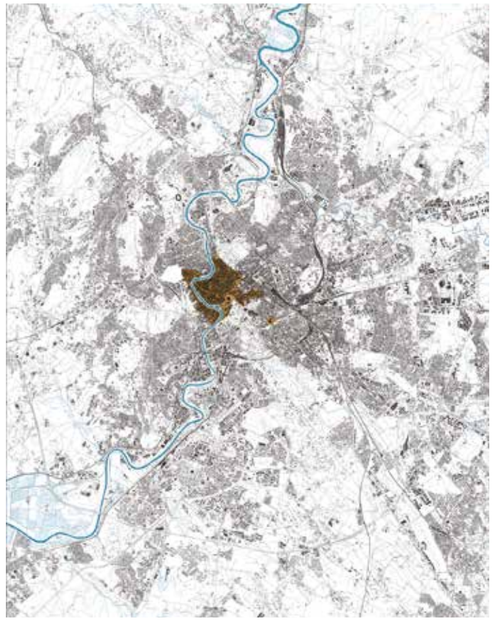

8. Carlo Pincherle, A. Fiory - Villino Vanoni Rasponi a via Boncompagni, 1901-08

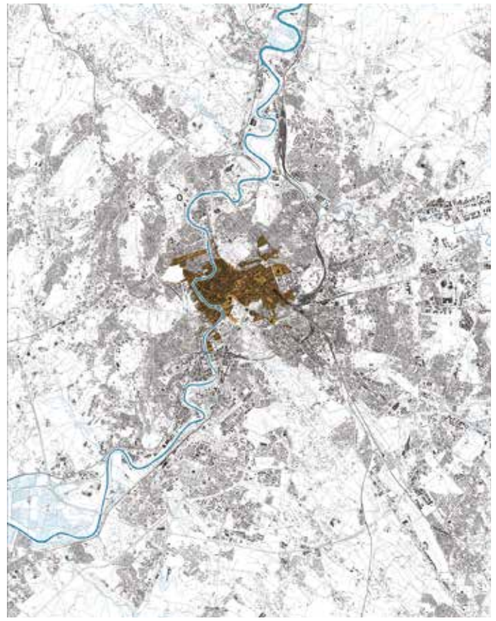

9. Carlo Pincherle - Villino Morani a via Sicilia, 1902

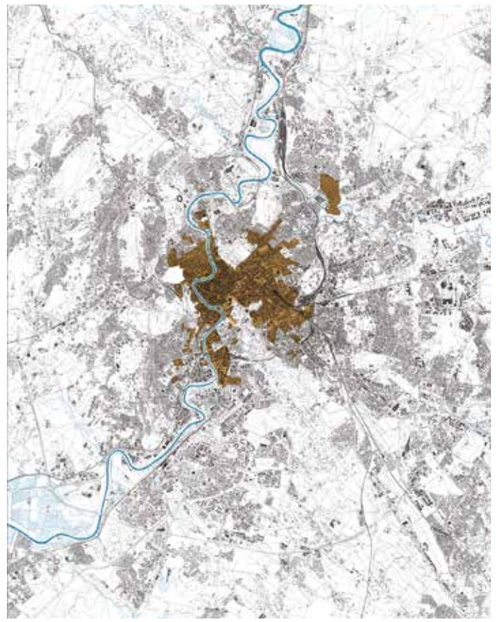

10. Filippo Galassi - Villino Scafi a lungotevere Vallati, 1903


11. Carlo Pincherle - Via dei Gracchi, 1904


12. Arturo Pazzi - Villino Roberti in via Crescenzio, 1905

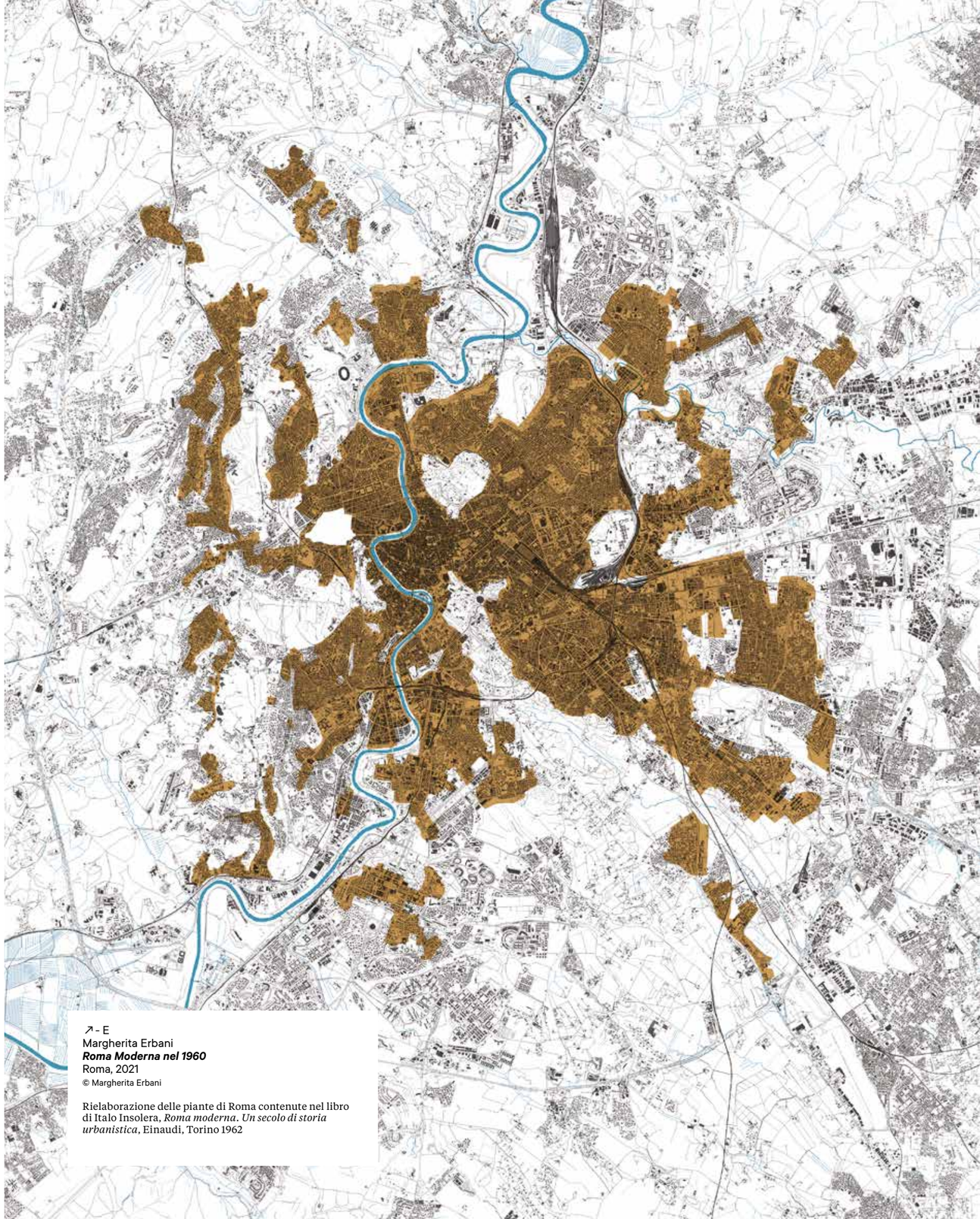






↑ ↗ →- B / C / D
Margherita Erbani
Roma Moderna nel 1870, Roma Moderna nel 1900, Roma Moderna nel 1930
Roma, 2021
© Margherita Erbani

Rielaborazione delle piante di Roma contenute nel libro di Italo Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 1962



↗ - E
Margherita Erbani
Roma Moderna nel 1960
Roma, 2021
© Margherita Erbani

Rielaborazione delle piante di Roma contenute nel libro di Italo Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 1962

ro catalogate individuandone l'autore e l'anno di costruzione. Il patrimonio architettonico romano del secolo scorso è del resto enorme, basta osservare quanto, nel corso di questi cento anni, la città abbia visto aumentare la propria dimensione.

Una tale ricerca non poteva certo prescindere dal lavoro dei più noti storici che con la Roma contemporanea si sono confrontatati e da un corpus di testi fondamentali tra cui *L'Architettura di Roma Capitale 1870-1970* di Gianni Accasto, Vanna Fraticelli e Renato Nicolini, uscito nel 1971, il primo, importantissimo, volume che abbia affrontato scientificamente il tema; naturalmente il lavoro di Piero Ostilio Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-1884*, nella sua prima edizione del 1984 e nelle successive, le riviste più o meno recenti e non ultima la preziosa *Guida di Roma Moderna* di Irene De Guttry, un testo del 1978 poi riedito, ancora oggi imprescindibile per conoscere questa città nell'ultimo secolo e mezzo della sua vita.

Certo non ci si è limitati solo a raccogliere le informazioni note ma si è cercato di integrarle e ampliarle in una ricerca per sua natura incompleta. Indagine che si è tentato di perfezionare costantemente cercando di approssimarsi quanto più possibile a una conoscenza onnicomprensiva: obiettivo per forza di cose irraggiungibile. L'approccio, è bene ricordarlo, non è critico. Non si vuole selezionare cioè l'architettura migliore, si cerca piuttosto di raccontare *tutta* l'architettura, quella che ha lasciato un segno. Ciò nella convinzione che anche gli episodi minori o di secondaria importanza possano diventare tasselli di un racconto più grande. Una galleria di immagini che non segue un criterio cronologico, anche perché, nel nostro quotidiano e caotico incedere attraverso la città, non c'è una successione logica e anzi gli edifici si rivelano in maniera inattesa, talvolta in continuità ma molto più spesso in dissonanza. Un racconto insomma che, riletto nel suo insieme, sveli la ricchezza delle molteplici esperienze e con una parola: *la storia*. Per fare tutto ciò è inevitabile trattare prevalentemente la tipologia residenziale, in primo luogo l'architettura ha trovato in essa la più naturale e immediata forma di espressione ma anche perché a Roma, da sempre, l'edilizia è stata, nel bene e nel male, ciò che per Milano furono le industrie: ovvero il motore dell'economia.

ing of almost four hundred works, identifying their authors and year of construction. The heritage of Roman architecture from the past century is enormous; we need only observe how much the city has grown in size over the past one hundred years.

A similar research could not be separated from the work of the most well-known historians to have confronted contemporary Rome and a corpus of fundamental texts, including *L'Architettura di Roma Capitale 1870-1970* by Gianni Accasto, Vanna Fraticelli and Renato Nicolini, published in 1971, the first very important book to have confronted this theme in scientific terms: naturally, the work of Piero Ostilio Rossi, Roma. Guida all'architettura moderna 1909-1884, in its first edition from 1984 and successive releases, more or less recent, and not lastly, the precious *Guida di Roma Moderna* by Irene De Guttry, originally from 1978 and later republished, it remains fundamental for understanding this city over the past century and a half of its existence.

Certainly, efforts were not limited to collecting known information. Instead we sought to integrate and expand them into a work of research that is inherently incomplete. Constant efforts were made to perfect the investigation by seeking to approximate, as much as possible, an omni-comprehensive understanding: an objective that is obviously out of grasp. The approach, it is important to remember, is not critical. There is no intention to select only the best architecture, but instead to recount *all* architecture, any work that has left a sign. The conviction is that even minor or secondary works can become pieces of a much larger story. The gallery of images does not follow a chronological order, also because in our everyday and chaotic action in the city there is no logical succession and, moreover, buildings appear unexpectedly, often in continuity but much more often in dissonance. In short, re-read in its entirety, it is a story that reveals a wealth of multiple experiences and in a word: *history*. To achieve all of this it was inevitable to deal primarily with the residential typology, firstly because the world of architecture identified it as its natural and immediate form of expression, but also because in Rome, since time immemorial, for better or worse, the construction of housing has been what industries were for Milan: the driving force of the economy.

Recounting Rome thus means exploring its stock of housing. The first neighbourhoods of the new Umbertine capital, the luxurious villas near the Porta Pia and the new settlements on the opposite bank of the Tiber. Innocenzo Sabbatini, Giulio Magni, Gustavo Giovannoni but also Camillo Palmerini, Pietro Lombardi and a young Marcello Piacentini moved between the fasci-


13. Giovanni Zunini - Villino Cortese a via Cesalpino, 1906


14. Giuseppe Astorri - Villino a piazzale di Porta San Pancrazio, 1906-27


15. Giuseppe Tallero - Villa Crespi a via Guattani, 1907


16. Giulio Magni - Villa Marignoli a via Po, 1908-10


17. Ezio Garroni - Palazzina Astengo a via del Tempio, 1909-10


18. Fulgenzio Setti - Casa Roy a via Crescenzio, 1910


19. Quadrio Pirani - Villino a via Romagna, 1910-12


20. Arturo Pazzi - Ex Albergo Select (oggi sede de Il Messaggero) a via del Tritone, 1910-15


21. Quadrio Pirani - Edificio per l'Istituto Case Popolari al lotto XXX di Testaccio in via Amerigo Vespucci, 1911-17


22. Quadrio Pirani - Edificio per l'Istituto Case Popolari al Lotto XXXII su lungotevere Testaccio, 1911-17


23. Carlo Pincherle - Villino Pardo a via Paisiello, 1914


24. Marcello Piacentini - Edificio per Abitazioni a Piazza del Viminale, 1914-19



25. Marcello Piacentini - Casa per Appartamenti a viale Regina Margherita, 1916



26. Marcello Piacentini - Edificio per Abitazioni a via Savoia, 1918-21



27. Marcello Piacentini - Edificio per Abitazioni a via Germanico, 1920



28. Quadrio Pirani - Edifici Residenziali per l'INCIS a via Chiana, 1920-26



29. Innocenzo Sabbatini - "Casa dei Bambini" allo ICP Trionfale II a via Di Lauria, 1921



30. Innocenzo Sabbatini - Complesso ICP "Trionfale III" e Cinema Andrea Doria a via Andrea Doria, 1923-26



31. Innocenzo Sabbatini - Complesso ICP Piazza d'Armi II a via Oslavia, 1923-26



32. Quadrio Pirani - Complesso Residenziale per l'INCIS a piazza Mazzini, 1924



33. Camillo Palmerini - ICP Appio II a via La Spezia, 1924



34. Mario Marchi - Villino "Valle" a via Paisiello, 1925



35. Innocenzo Sabbatini - Villino Sabbatini, 1925



36. C. Roccatelli, C. Vetriani - Edificio Residenziale a via Taranto, 1925

Raccontare Roma significa quindi, più che altrove, parlare del suo patrimonio abitativo. I primi quartieri della nuova capitale umbertina, i lussuosi villini a ridosso di Porta Pia e poi i nuovi insediamenti oltre Tevere. Innocenzo Sabbatini, Giulio Magni, Gustavo Giovannoni ma anche Camillo Palmerini, Pietro Lombardi e il giovane Marcello Piacentini si muovevano allora tra il fascino per un passato ricco di storia e le suggestioni architettoniche che si stavano affermando nell'Europa continentale.

Quindi il ventennio fascista, gli afflati modernisti e il successivo "ritorno all'ordine" che si concretizzò in un'architettura tipicamente italiana. La tragedia della guerra e l'imponente ricostruzione del Piano Casa con le grandi speculazioni degli anni Cinquanta denunciate da Manlio Cancogni e Italo Insolera ma anche, al tempo stesso, le opere ammirevoli di Amedeo e Ugo Luccichenti, di Venturino Ventura e Angelo Di Castro che, rilette oggi, ci inducono a riconsiderare la tanto vituperata palazzina come una delle tipologie architettoniche più versatili e affascinanti del secolo scorso. Del resto passando in rassegna le immagini che qui riproponiamo appare evidente come la palazzina, seppur non l'unica, sia comunque l'indiscussa protagonista di questa indagine. Ciò non dovrebbe sorprendere, se del grande caseggiato si disegnava sostanzialmente solo il prospetto e il villino, circondato dal verde, aveva una minore connotazione "urbana", al contrario la palazzina rappresentava un volume tridimensionale che i progettisti, nel corso del Novecento, si sono sfidati a plasmare su tutti i suoi fronti esplorandone le ben più ricche possibilità espressive.

Un percorso che si snoda tra grandi maestri e architetti invece ignorati dalla letteratura disciplinare. Dalla dinastia dei Passarelli a quella dei Busiri Vici, da Carlo Pincherle a Francesco Berarducci, da Marcello Partini a Julio Lafuente fino a Mario Paniconi e Giulio Pediconi e Alvaro Ciaramaglia, gli ultimi cento cinquant'anni per l'architettura di Roma sono stati un periodo straordinariamente vivace e ricco di esempi talvolta sorprendenti.

nation of a past rich with history and the architectural suggestions being affirmed in Continental Europe.

Then came the Fascist *Ventennio*, the winds of modernism and the successive "return to order" that took concrete form in a typically Italian architecture. The tragedy of the war and the imposing reconstruction of the *Piano Casa* (Housing Plan), with the immense speculations of the 1950s denounced by Manlio Cancogni and Italo Insolera but also, at the same time, the admirable work of Amedeo and Ugo Luccichenti, of Venturino Ventura and Angelo Di Castro. Re-read today, they suggest a reconsideration of the much reviled *palazzina* (large apartment block) as one of the most versatile and fascinating typologies of the past century. What is more, flipping through the images presented here, it appears evident how the *palazzina*, while not unique, remains in any case the unquestioned protagonist of this investigation. It should come as no surprise that for large blocks of flats projects substantially to draw only the elevation, while the *villino* (detached home), surrounded by landscaping, was assigned a minor "urban" connotation. Contrary to the *palazzina*, it was approached as a three-dimensional volume. Over the course of the twentieth century, architects challenged themselves to model it on all sides and explore its much richer expressive possibilities.

This path winds among the great masters and other architects ignored by specialised literature. From the dynasty of the Passarelli to that of the Busiri Vici, from Carlo Pincherle to Francesco Berarducci, from Marcello Partini to Julio Lafuente to Mario Paniconi and Giulio Pediconi and Alvaro Ciaramaglia, for architecture in Rome the last 150 years were a period of extraordinary vivacity that offers a wealth of examples, some truly surprising.

Besides, even the art historian and former mayor Giulio Carlo Argan, in his preface to the aforementioned *Guida* by Irene De Guttry, admitted, albeit with ironic reluctance, the existence of "a notable quantity of worthy architectural objects not to be tossed away and that probably, now that we have recognised them, need to be defended".[1]

A century and a half of professionals who succeeded one another, often realising, one alongside the other, works that as diverse as they may be, all tell the same story, that of an Eternal City. A place that has made the layering and overlapping of different eras its peculiar and unique characteristic. Via Nicotera, Via Panama, Via Dandolo or Via De Rossi are just some of the streets in which, for

Del resto anche lo storico dell'arte ed ex sindaco Giulio Carlo Argan, nella sua prefazione alla già citata *Guida* di Irene De Guttry, ammetteva seppur con un'ironica riluttanza l'esistenza di "una quantità notevole di pregevoli oggetti architettonici, che non erano da buttare e che probabilmente, ora che si conoscono, bisognerà difendere".[1]

Un secolo e mezzo di professionisti che si sono succeduti realizzando spesso, una accanto all'altra, opere che, quantunque diverse, raccontano un'unica storia, quella di una Città Eterna. Un luogo che ha fatto dello stratificarsi e del sovrapporsi di epoche diverse la sua caratteristica peculiare ed unica. Via Nicotera, via Panama, via Dandolo o via De Rossi sono solo alcune delle strade in cui, per vari motivi, sembra addensarsi una qualità architettonica fuori dal comune ma anche quartieri più periferici come il Tuscolano o Valco San Paolo, San Saba o il popolare Testaccio costituiscono una testimonianza preziosa di un passato che non riguarda solo l'antico ma che al contrario arriva fino ai nostri giorni. D'altra parte nel 1944, nelle prime righe del suo *Il Volto di Roma*, Marcello Piacentini ammoniva riferendosi alla strada, ma più in generale alla città: "Ha un suo carattere, una sua funzione, se non vogliamo dire addirittura una sua missione. È una creazione, alle volte simultanea, alle volte maturata attraverso più anni, qualche volta addirittura attraverso più secoli".[2]

Descrivere un lavoro non ancora concluso e che anzi, per la sua mole ragguardevole, è tutt'ora molto lontano dal poter essere considerato – né mai potrà esserlo – esaustivo, è quanto mai difficile. Del resto questa città, con la sua storia affascinante e contraddittoria rappresenta un caso di studio tutt'altro che facile da circoscrivere ed è per questo che sarebbe bene ricordare una citazione utilizzata proprio da Giorgio Muratore nell'introduzione alla sua *Guida all'Architettura di Roma*, pubblicata nel 2007 e ora ristampata, nella quale, prendendo in prestito le parole di Goethe dal suo *Viaggio in Italia* (1816) diceva: "soltanto a Roma ci si può preparare a conoscere Roma".[3]

1- Giulio Carlo Argan, *Prefazione*, in Irene De Guttry *Guida di Roma Moderna*, Edizioni De Luca cit., prefazione.
2- Marcello Piacentini, *Il Volto di Roma*, Edizioni della Bussola, Roma 1944, p.15
3- Citato in Giorgio Muratore, 2007 e 2020

various reasons, one has the sensation of an unusual densification of architectural quality. Similarly, more peripheral neighbourhoods such as the Tuscolano or Valco San Paolo, San Saba or the working classing Testaccio constitute precious evidence of a past linked not only antiquity but on the contrary to the present day. On the other hand, in 1944, in the first lines of his book *Il Volto di Roma*, Marcello Piacentini presented a warning, referring to the street, but more in general to the city: "It has its own character, its own function, not to risk saying its own mission. It is a creation, in some cases simultaneous, in others matured over the years, and in some cases even through the centuries".[2]

Describing a work that is not yet complete and that, instead, for its notable dimensions, is still far from being considered – nor could it ever be – exhaustive, is as difficult as any task. Besides, with its fascinating and contradictory history this city represents a case study that is anything but simple to circumscribe. Hence it is worth recalling a citation used precisely by Giorgio Muratore in the introduction to his *Guida all'Architettura di Roma*, published in 2007 and recently reprinted. Borrowing the words of Goethe from his *Italian Journey* (1816) Muratori wrote: "only in Rome one can duly prepare oneself for Rome".[3]

1- Giulio Carlo Argan, *Prefazione*, in Irene De Guttry *Guida di Roma Moderna*, Edizioni De Luca cit., preface
2- Marcello Piacentini, *Il Volto di Roma*, Edizioni della Bussola, Roma, 1944, p.15.
3- Cited in Giorgio Muratore, 2007 and 2020

←- F
Margherita Erbani
Pianta di Roma
Roma, 2021
© Margherita Erbani

Pianta con indicazione dei numeri delle fotografie del Contrafforte pubblicate su questo numero di AR Magazine

Andrea Bentivegna
Comitato Scientifico Centro Studi Giorgio Muratore
Fondatore de *Il Contrafforte*

facebook.com/Contrafforte
ilcontrafforte.com

Scientific Committee, Giorgio Muratore Study Center
Founder of *Il Contrafforte*



37. Vittorio Ballio Morpurgo - Casa della Telefonica Tirrena a via Sannio, 1925-28



38. Marcello Piacentini - Albergo Ambasciatori a via Veneto, 1925-31



39. Angiolo Mazzoni - Edificio Residenziale per i dipendenti del Ministero dei Trasporti a piazza Salerno, 1926



40. Camillo Palmerini - ICP "Appio I" a piazza Tuscolo, 1926



41. A. Petrignani - Palazzina a via Lima, 1926



42. Alberto Calza Bini - Sede Istituto Case Popolari a Lungotevere Tor di Nona, 1927



43. Innocenzo Sabbatini - Case per l'ICP a via Sannio, 1927-29



44. Innocenzo Sabbatini - Complesso ICP Villa Fiorelli a via Crema, 1927-29



45. Innocenzo Sabbatini - Complesso Edilizio per l'Istituto Case Popolari in via Arminjon, 1927-30



46. Mario De Renzi, Luigi Ciarrocchi - Edificio per i Dipendenti del Governatorato a Via Andrea Doria, 1927-30



47. Clemente Busiri Vici - Palazzina a via G. Paisiello, 1928



48. Innocenzo Sabbatini - ICP via Marmorata, 1928



49. Innocenzo Sabbatini - Palazzina a viale delle Milizie, 1928



50. Mario De Renzi - Edificio per i Dipendenti del Governatorato a piazza Mazzini, 1928



51. Alfio Susini - Edificio per Abitazioni a via Ardea, 1928-29



52. Giulio Gra - Palazzina per la Società Anonima Cooperativa "La Casa Famigliare" a corso Trieste, 1928-30



53. Livia D'Andrea - Edificio Residenziale per l'INCIS a piazza San Saturnino, 1929



54. Innocenzo Sabbatini - Albergo a piazza Biffi, 1929



55. Mario Loreti - Intensivo per la Società Nazionale Edilizia in piazza Bologna, 1929



56. Domenico Filippone - Palazzina a piazza Trento, 1929



57. Marcello Piacentini - Casa-Studio a Lungotevere Tor di Nona, 1929



58. Mario De Renzi - Palazzina a via Panama, 1929



59. P. Lombardi, F. Nori - Edificio per Abitazioni a via Albalonga, 1929



60. Innocenzo Sabbatini - Complesso "San Pancrazio" per l'Istituto Case Popolari a via dei Quattro Venti, 1929-30



61. Innocenzo Sabbatini - Complesso ICP "S. Ippolito II" a via della Lega Lombarda, 1929-30



62. Pietro Aschieri - Palazzina de' Salvi a piazza della Libertà, 1929-30



63. Luigi Moretti - Case "L" a Ostia in piazza Regina Pacis, 1929-32



64. Gaetano Vinaccia - Autorimessa Centrale della Pubblica Sicurezza a via Trionfale, 1930



65. Mario Tufaroli Luciano - Edificio per la Società Italiana Autori ed editori a via Valadier, 1930



66. Adalberto Libera - Casa Nicoletti a via di San Basilio, 1930-32



67. Angelo Di Castro - Palazzina "B" su lungotevere Flaminio, 1930-32



68. Angelo Di Castro - Palazzina "A" su lungotevere Flaminio, 1930-32



69. Giovan Battista Milani - Palazzina "Tonini" a via Catanzaro, 1931



70. Pietro Aschieri - Palazzina a piazza Trasimeno, 1931-32



71. Andrea Busiri Vici - Palazzina a via Bruxelles, 1932-35



72. Luigi Moretti - Palazzina a Ostia in piazza Duca di Genova, 1932-37



73. Mario Loreti - Hotel Atlantico in via Cavour, 1934



74. Paolo Tuccimei, Palazzina - via Salaria, 1934



75. Mario Carlo Viano - Edificio Intensivo per Abitazioni a via Albalonga, 1934



76. Vittorio Ballio Morpurgo - Palazzina a via Chelini, 1934-35



77. Mario Paniconi - Casa Ceradini a via Amba Aradam, 1934-37



78. Angelo Di Castro - Palazzina a lungotevere Flaminio, 1935



79. Adalberto Libera - Villino per la Società Tirrenia (Tipo B) a Ostia, 1935



80. Adalberto Libera - Villino per la Società Tirrenia (Tipo A) a Ostia, 1934



81. Ugo Luccichenti - Edificio Residenziale "Scatafassi" a via del Vignola, 1935



82. Mario De Renzi, Giorgio Calza Bini - Palazzina Furmanik a Lungotevere Flaminio, 1935-40



83. Giovan Battista Bianchini - Casa "del Cannocchiale" a via Barnaba Oriani, 1936



84. Gino Franzi - Palazzina a via Maria Adelaide, 1936



85. Marcello Partini - Palazzina in piazza Digione, 1936-38



86. Ugo Luccichenti - Edificio Residenziale a lungotevere Flaminio, 1937



87. Ugo Luccichenti - Palazzina in via Panama, 1937



88. Ugo Luccichenti - Palazzina a piazza delle Muse, 1937-40



89. Ugo Luccichenti - Edificio Residenziale "Treves" a via Guido Reni, 1938



90. Ludovico Quaroni - Palazzo a piazza Istria, 1938
32



91. Ugo Luccichenti - Palazzina a via De Rossi, 1938-39



92. Giuseppe Samonà - Edificio per Appartamenti a piazza Dalmazia, Roma 1938-40



93. Cesare Pascoletti - Edificio per Abitazioni della SO.GE.NE. a viale Eritrea, 1938-40



94. Mario Loreti - Hotel Mediterraneo a via Cavour, Roma 1938-42



95. Luigi Piccinato - Casa Albergo a via Nicotera, 1938-43



96. Luigi Piccinato - Palazzina a via Archimede, 1939-41



97. Gio Ponti - Palazzina in via Duse, 1939



98. Ugo Luccichenti - Palazzina a via Fratelli Ruspoli, 1946



99. Leonato Favini - Palazzina Palombaro a viale Bruno Buozzi, 1947-49



100. Luigi Moretti - Palazzina per la Cooperativa Astrea a via Jenner, 1947-51



101. Angelo Di Castro - Edificio per uffici, via Piave, 1948



102. Pietro Barucci - Palazzina in via Monti Parioli, 1948



103. Alberto Carpiceci - Palazzina in viale Pilsudski, 1949



104. M. Fiorentino, M. Ridolfi e W. Frankl - Sopraelevazione del Villino Alatri a via Paisiello, 1948-52



105. Angelo Di Castro, via Reggio Calabria, 1949



106. Ugo Luccichenti - Palazzina "La Nave" in via Fratelli Ruspoli, 1949-50



107. Ugo Luccichenti - Complesso Edilizio a viale Pinturicchio, 1949-50



108. Mario De Renzi, Saverio Muratori - Case a Torre per l'INA Casa Tuscolano II a via Cartagine, 1950-52



109. Mario De Renzi, Saverio Muratori - Case in Linea per INA Casa Tuscolano II a via Spartaco, Roma 1950-52



110. Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti - Palazzina a via Po, 1951-52



111. Angelo Di Castro - Palazzina a via Archimede, 1951-53



112. Angelo Di Castro - Edifici Residenziale a largo Ravenna, 1951-54



113. Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti - Due Palazzine AICEA a viale Parioli angolo via Stoppani, 1951-54



114. Cesare Pascoletti - Ex Palazzo per l'INAIL a via Tevere, 1952



115. Bruno Zevi, Silvio Radiconcini - Palazzina in via G. Pisanelli, 1952



116. Angelo Di Castro - Via Magna Grecia, 1952



117. Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti - Via Oriani, 1952



118. Paolo Russo - Via Archimede, 1950-53



119. Angelo Di Castro, Intensivo a via Magna Grecia, 1948-50



120. Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti - Palazzina in via Tommaso Salvini, 1952-53



121. Eugenio Galdieri - Palazzina a via dei Decii, 1953



122. Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti - Palazzina a via del Circo Massimo, 1953



123. Giorgio Calza Bini - Palazzina a Viale Glorioso, 1953



124. Ugo Luccichenti - Palazzina a via Archimede, 1953



125. Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti - Palazzina a via del Circo Massimo, 1953-54



126. Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti - Palazzina in via di Villa Grazioli, 1953-54



127. Bernardo Selva - Palazzina Selva all'EUR in via del Giordano, 1953-55



128. Ugo Luccichenti - Edificio Intensivo a viale Val Padana, 1953-56



129. Eugenio Galdieri - Edificio per Abitazioni a via Campi Flegrei, 1953-59



130. Ugo Luccichenti - Palazzina a Largo N. Spinelli, 1954



131. Vassili Silvio Biuzzi - Palazzina a via dei Gozzadini, 1954



132. Mario Marchi - Palazzina per la Società "SEV" a via Fonte di Fauno, 1954-55



133. Ugo Luccichenti - Palazzina per la Cooperativa "Dianola" a via Jacini, 1954-56



134. Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti - Edificio per Appartamenti a via Agrigento, 1955



135. Julio Lafuente, Gaetano Rebecchini - Palazzina a via Vitellia, 1955



136. Angelo Di Castro. Edificio per abitazioni - Viale Tiziano, 1955



137. Luigi Pellegrin - Palazzina in via Mengotti, 1955-56



138. Alberto Carpiceci - Palazzina a via Archimede, 1955-58 ca.



139. Lorenzo Monardo - Palazzina per l'Immobiliare Todini a via Volterra, 1956



140. Mariano Pallottini - Palazzina in via G.B. De Rossi, 1956



141. Enrico Del Debbio - Palazzina per la Cooperativa "Faminint" a via F. Ferrara, 1956-60



142. Alberto Carpiceci - Palazzina in via Respighi, 1957 ca.



143. Giannino Zanini - Palazzina a via Francesco D'Ovidio, Roma 1957 ca.



144. Ugo Luccichenti - Hotel Michelangelo a via della Stazione San Pietro, 1957-58



145. Ugo Luccichenti - Intensivo a via Montello, 1957-58



146. N. Di Cagno, G. Malatesta, P. Moroni - Palazzina a via G. Porro, 1957-59



147. Vassili Silvio Biuzzi - Palazzina per la Cooperativa "Produttività" a via Aurelia Antica, 1958



148. Angelo Di Castro - Palazzina in viale Glorioso, 1958-60



149. Giuseppe Perugini - Complesso Edilizio Tre Fontane a viale del Tintoretto, 1958-63



150. Venturino Ventura - Palazzina in via Ciro Menotti, 1959



151. Paolo Portoghesi - Casa Baldi, 1959



152. Attilio Lapadula - Ex Albergo Residence Garden a viale dell'Arte, 1959-61



153. Domenico De Riso - Edificio per Uffici e Abitazioni a lungotevere dei Mellini, 1959-61



154. Ugo Luccichenti - Due Palazzine a via Proba Petronia, 1960



155. Studio Passarelli - Edificio per Abitazioni a via di Porta Cavalleggeri, 1960



156. Domenico De Riso - Palazzina a viale Tiziano, 1960-62



157. Alfredo Sassi Romano - Torri a via del Caucaso, 1960-63



158. Domenico De Riso - Palazzina a via Cesare Rasponi, 1960-63



159. Julio Lafuente - Palazzina a via di Villa Betania, 1960-63



160. Luigi Moretti - Quartiere INCIS a Decima, 1960-66



161. Julio Lafuente, Gaetano Rebecchini - Casa Tabanelli in via San Lucio, 1961



162. Venturino Ventura - Palazzina a via Gomenizza, 1961



163. Claudio Longo - Torre Residenziale "Eden Park" in viale dell'Umanesimo, 1961-65



164. Luigi Moretti - Palazzina San Maurizio a via Romei, 1962



165. Studio Passarelli - Edificio Polifunzionale a via Campania, 1963-65



166. Vincenzo Monaco - Jolly Hotel Vittorio Veneto a Corso Italia, 1964-71



167. Venturino Ventura - Complesso per Uffici a viale Regina Margherita, 1965



168. Venturino Ventura - Palazzina a via Colli della Farnesina, 1966



169. Julio Lafuente - Intensivo "Ostiense I" a via Giacinto Pullino, 1967-69



170. Alvaro Ciaramaglia - Edificio per Uffici a viale Parioli, 1967-69



171. Venturino Ventura - Palazzina via Piccolomini, 1968



172. Venturino Ventura - Palazzina in via Bruxelles, 1968



173. Venturino Ventura, Edificio per Uffici a via F. Carrara, 1971-76



174. Julio Lafuente - Intensivo "Ostiense II" a circonvallazione Ostiense, 1970



175. Mauro Coronelli - Edifici Polifunzionali in piazza San Giovanni de La Salle, 1971-76



176. Studio Passarelli - Complesso IACP "Vigne Nuove", 1972-79



177. Annibale Vitellozzi - Casa Albergo a Vigna Stelluti, 1974



178. Alberto Gatti - Complesso IACP Tor Sapienza, 1974



179. Nicola Di Cagno - Complesso Residenziale a Valle Aurelia, 1974



180. P. Barucci, L. Passarelli, M. Vittorini - Quartiere di Torrevecchia, 1978-84

Elena Tinacci

AT HOME / AT MAXXI

Progetti per l'abitare contemporaneo a Roma. Dal dopoguerra al *dopocovid*

Come è cambiato il concetto di abitare dal dopoguerra ad oggi, quali le modificazioni, le evoluzioni degli spazi domestici e del modo stesso di viverli? Nel 2019 al MAXXI con la mostra *At home. Progetti per l'abitare contemporaneo**, attraverso un'analisi delle opere dei grandi maestri italiani del Novecento e delle nuove figure emergenti nel panorama architettonico internazionale conservate nelle collezioni di architettura del Museo, si è data vita ad un progetto espositivo molto denso di contenuti stratificati e di letture interconnesse all'interno del quale sono state presentate alcune delle molteplici risposte che gli architetti nel corso del Novecento e nei primi decenni dei XXI secolo hanno fornito a tali questioni. Una varietà di soluzioni dettata non solo dalla differente ricerca o cifra stilistica degli autori esposti, ma anche e soprattutto dalla molteplicità di tipologie nelle quali il tema è stato declinato. A partire dalle abitazioni unifamiliari in cui, grazie alla libertà assicurata dal tema e dalla committenza, si raggiunge il maggior grado di sperimentazione, si è passati infatti a una ricognizione della dimensione intermedia dell'abitare collettivo e infine a una riflessione sul confine tra l'esperienza individuale dell'abitare e il suo innesto nella dimensione comunitaria. Concentrandoci sull'area romana e volendo usufruire qui della mostra come lente attraverso la quale guardare al tema della casa nella Capitale, vi si rintracciano diversi e soprattutto eterogenei progetti che lo affrontano appunto a varie scale: dalle ville isolate in aree un tempo periferiche di Luigi Pellegrin e Paolo Portoghesi, alla vicenda tutta romana della palazzina d'autore, gemmata dalla tipologia del villino, come quello di Francesco Berarducci in via Orti della Farnesina, alle esperienze virtuose condotte su iniziativa INA-Casa, fino al Corviale, o meglio a "i Corviali" esposti, dal progetto di Mario Fiorentino fino ai più recenti interventi di riqualificazione pensati da Laura Peretti e Guendalina Salimei. A ciascuna scala i proget-

AT HOME / AT MAXXI
Projects for contemporary housing
From the post-war period to *post-covid*

How has the concept of living spaces changed from the post-war period to today? How have domestic spaces and the way we live in them changed and evolved? In 2019, with the *At Home. Projects for contemporary housing** exhibition, that analyzed a number of projects by great Italian masters of the 20th century and by rising stars of today's international architecture scene contained in the museum's architecture collections, the MAXXI created a project that was very dense with stratified contents and interconnected interpretations, within which the visitors could view some of the many answers proposed by architects during the 20th century and in the first decades of the 21st century.

A variety of solutions dictated not only by the different research or stylistic code of each architect on display, but also and above all by the great number of typologies through which this theme has been developed. Starting from single-family homes, where the degree of experimentation is greatest thanks to the freedom guaranteed by the theme and the clientele, the exhibition then moved on to review the intermediate dimension of collective living solutions and to a reflection on the boundary between the individual's housing experience and its connection to the community dimension. Focusing on the Rome area and using the exhibition as a lens to look at the theme of housing solutions in the capital, the exhibition traced the different and above all heterogeneous projects that addressed it at various scales: from the isolated villas by Luigi Pellegrin and Paolo Portoghesi in areas that were once peripheral, to the all-Roman story of the *palazzina* designed by well-known architects, that arose from the typology of the small villa, like the one by Francesco



↑ - A
Luigi Moretti
Palazzina Il Girasole, fotografia di Gabriele Basilico
Roma, 1948
Courtesy Fondazione MAXXI, Collezione Fotografia

ti per l'abitare si rivelano occasioni per ragionare tanto sulle forme che sui materiali dell'architettura, in stretto rapporto con l'ambiente naturale o con le richieste di identità espresse dai rispettivi committenti, in contesti isolati o inseriti nel tessuto urbano, mettendo in luce attraverso questa differenziata casistica di progetti vari e complessi, la varietà e complessità dell'abitare contemporaneo.

Ecco quindi che nella seconda metà del Novecento intorno a Roma fanno la loro comparsa oggetti alieni che godono della libertà di una posizione extraurbana come la villa sulla via Aurelia di Luigi Pellegrin e la Casa Albero a Fregene di Giuseppe Perugini, due eroi della stagione più folle e interessante dell'architettura italiana, sempre sostenuti da Bruno Zevi quali instancabili ideatori di opere proiettate nel futuro tecnico e sociale, insofferenti alle utopie *di carta*.

Berarducci in Via Orti della Farnesina, to the virtuous experiences conducted as part of the INA-Casa plan, up to Corviale, or rather to the various "Corviali" on display, from the Mario Fiorentino project to the most recent redevelopment projects designed by Laura Peretti and Guendalina Salimei.

One every scale, residential projects turn out to be an opportunity to think about the form and materials of architecture, in close relationship with the natural environment or with the identity demands expressed by the clients, in isolated contexts or inserted into the urban fabric, and to highlight the variety and complexity of contemporary living solutions demonstrated by the heterogeneous record of varied and complex projects.

During the second half of the 20th century, alien objects started appearing in the outskirts of Rome, enjoying the freedom of an extra-urban location, such as the villa on the Via Aurelia by Luigi Pellegrin and the Casa Albero in Fregene by Giuseppe Perugini, two heroes of the wildest and most interesting phase of Italian architecture, always supported by Bruno Zevi,

In una sorta di confronto epico sono stati raccontati in veste di autocommittenti in un certo senso *costretti* nella dimensione domestica, mentre cercano di svuotare l'architettura della casa di ogni aspetto intimista per trasformarla in un puro archetipo spaziale. E ancora, nella periferia nord della Capitale la Casa Baldi di Paolo Portoghesi, creativa nelle forme e negli spazi, tradizionale nei materiali, estremamente romana del suo essere sostanzialmente un oggetto barocco, eppure incredibilmente capace di dialogare con la dimensione internazionale dell'opera di Zaha Hadid che, non a caso, ha sempre riconosciuto nel Barocco romano un suo esplicito riferimento. Vi è poi il menzionato villino di Berarducci che racconta, nella sua stessa definizione tipologica, la storia dell'architettura e dell'urbanistica del dopoguerra romano: la tipologia tradizionale del villino – tre piani e il giardino intorno – viene stirata dall'autore in lungo e in largo, adattato a un terreno in pendenza, riscattato con la ricchezza nell'articolazione volumetrica, nei materiali e nei dettagli, nella disposizione interna, per trasformarsi in una palazzina quasi ideale, in una dimensione sospesa tra oggetto e immagine di cui la stessa rappresentazione grafica si fa espressione consentendone addirittura un

as tireless creators of projects directed towards the technical and social future, intolerant towards *paper* utopias

In a sort of epic confrontation, they have been described as self-commissioned architects, in a certain sense *forced* into the domestic dimension, while trying to empty the architecture of the house of any intimist aspect and transform it into a pure spatial archetype. And again, in the northern outskirts of the capital, Casa Baldi by Paolo Portoghesi, creative in its forms and spaces, traditional in materials, extremely Roman in its being substantially a Baroque object, yet incredibly capable of dialoguing with the international dimension of Zaha Hadid's work who, not surprisingly, always acknowledged the Roman Baroque as an explicit reference for her work.

Then there is the small villa by Berarducci mentioned above, which tells, in its own typological definition, the history of post-war Roman architecture and urban planning: the traditional type of the *villino* - three floors and a surrounding garden - was stretched by the author lengthwise and sideways, adapted to a sloping ground,



↑ - B
Mostra At home 2.0.
Veduta della parete dedicata al design
Roma, MAXXI, 2019-2020
© Musacchio Iannello
Courtesy Fondazione MAXXI



↗ - C
Mostra At home 2.0.
Veduta dell'ingresso alla mostra
Roma, MAXXI, 2019-2020
© Musacchio Iannello
Courtesy Fondazione MAXXI



↑ - D
Mostra At home 2.0.
Veduta dell'allestimento
Roma, MAXXI, 2019-2020
© Musacchio Iannello
Courtesy Fondazione MAXXI





inaspettato accostamento con il lavoro di Jo Noero, progettista sudafricano che, nonostante la distanza spazio-temporale, condivide con Berarducci la fiducia assoluta nel disegno come regolatore dei rapporti tra l'edificio, il paesaggio, la città e la vita che si svolge all'interno.

Allargando poi il campo di osservazione e guardando a brani di città più consolidati, sempre attraverso una ricognizione nelle Collezioni del MAXXI Architettura, si è posta l'attenzione su una protagonista indiscussa dell'architettura della Capitale: la cosiddetta palazzina, tipologia tutta romana con la quale si sono cimentati tutti i più attivi tra gli architetti e gli studi professionali del dopoguerra.

Ben lungi dall'essere un tipo standardizzato, pur se strettamente incardinata nelle prescrizioni dei piani regolatori, la palazzina è stata l'espressione più eloquente della crescita urbana coincidente con il boom economico, ha rappresentato un'occasione di lavoro e sperimentazione per molti giovani architetti moderni e ha presto costituito l'elemento chiave dell'espansione della Capitale su iniziativa privata, sia nei nuovi quartieri borghesi, sia in larghi brani della periferia. Dalle prime elaborazioni degli anni '30 di Giulio Gra sino alle più sofisticate realizzazioni dello Studio Monaco e Luccichenti, passando per la notissima palazzina del *Girasole* di Luigi Moretti – in mostra raccontata dalle fotografie di Gabriele Basilico – la palazzina rappresenta insomma un *unicum* tutto romano nell'ambito del tema progettuale della residenza.

La ricerca sul tema tuttavia trova negli stessi anni un campo di azione concreta anche su iniziativa pubblica nell'ambito dei Piani INA-Casa, sviluppati tra il 1949 e il 1963, mettendo in luce la ricchezza e la varietà delle soluzioni proposte da architetti dai profili più diversi, sia per età che per formazione: da Enrico Del Debbio – classe 1891 – al giovane Michele Valori del 1923, da uno studio strutturato come quello di Paniconi e Pediconi a maestri come Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni.

redeemed by the wealth of articulate volumes, of materials and details and of the interior layout, so as to transform itself into an almost ideal building, in a dimension suspended between object and image, where the graphic representation itself becomes expression, allowing us to make an unexpected juxtaposition with the work by Jo Noero, a South African architect who, despite the space-time distance, shares with Berarducci the absolute trust in drawing as a regulator of the relationships between building, landscape, city and the life that goes on within it.

Widening our field of observation to include more consolidated sections of the city, through the documents of the MAXXI Architettura collections, attention must go to an undisputed protagonist of Rome's architecture: the so-called *palazzina*, a specifically Roman building type with which the most active architects and firms confronted themselves during the post-war period.

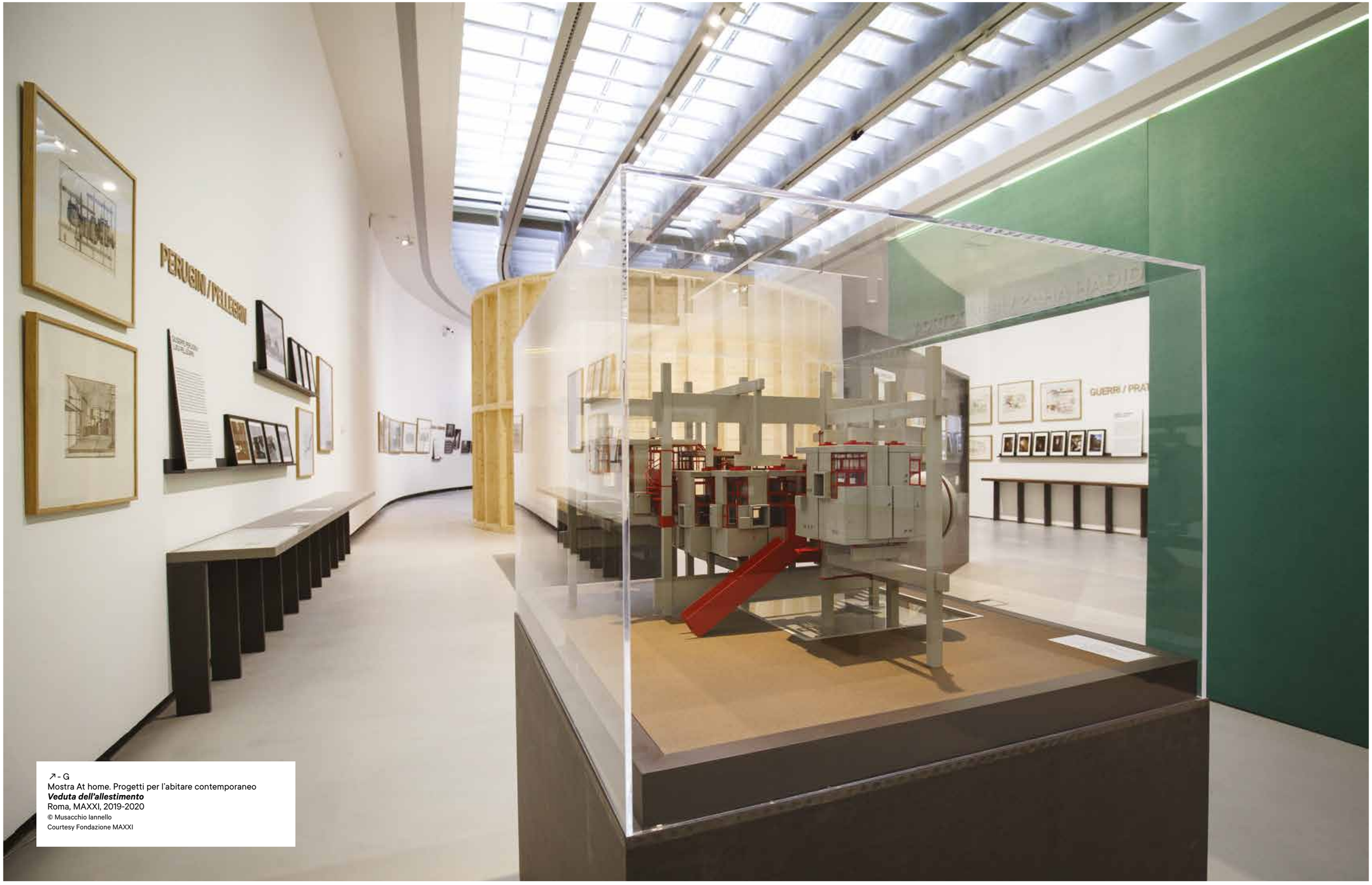
Far from being a standardized type - although strictly ruled by the requirements of master plans, the palazzina became the most telling expression of Rome's urban growth during the economic boom. It was a great opportunity to work and experiment for many young modern architects, and also the key element in the privately-led expansion of the capital, both in middle-class neighbourhoods and in large section of the suburbs. From the first 1930s examples by Giulio Gra, up to the more sophisticated projects by the Monaco e Luccicenti firm, passing through the famous *Il Girasole* by Luigi Moretti - on display here through Gabriele Basilico's photographs - the palazzina is certainly an all-Roman *unicum* within the design field of residential projects.

The research on this theme was during those same years also carried out in the publicly-led initiatives of the INA-Casa Plans, developed between 1949 and 1963, which demonstrated a great richness and variety in the solutions proposed by architects, of different ages and training backgrounds: from Enrico Del Debbio - born in 1891 - to the young Michele Valori, year 1923, from a structured study like that of Paniconi and Pediconi to masters such as Mario Ridolfi and Ludovico Quaroni.

Professionals who were entrusted with designing projects that would define new portions of the public city: not only residences but also collective services and open spaces that would translate

↖ - E
Paolo Portoghesi
Casa Baldi, fotografia di Oscar Savio
Roma, 1959-1961
Courtesy Fondazione MAXXI, Collezione MAXXI Architettura

←- F
Studio Monaco Luccichenti
Palazzina Federici, via San Crescenziano, fotografia di Oscar Savio
Roma, 1950-1952
Courtesy Fondazione MAXXI, Collezione MAXXI Architettura



↗ - G
Mostra At home. Progetti per l'abitare contemporaneo
Veduta dell'allestimento
Roma, MAXXI, 2019-2020
© Musacchio Iannello
Courtesy Fondazione MAXXI

Professionisti tutti parimenti incaricati di realizzare progetti che miravano alla definizione di nuove porzioni di città pubblica: non solo residenze ma anche attrezzature collettive e spazi aperti che traducessero materialmente gli studi sulle forme e sugli usi – tanto dello spazio domestico quanto dello spazio esterno – per dar conto della profonda interconnessione tra la sfera individuale e quella collettiva. Temi sempre validi con cui anche progetti attuali non possono non confrontarsi. Si vedano ad esempio, sempre per pensare all'ambito romano e all'ambito delle collezioni del MAXXI, l'intervento a via Giustiniano Imperatore di ABDR o la Città del Sole di Labics, entrambe opere realizzate all'interno di un tessuto esistente integrando residenza e attività commerciali, con particolare cura della relazione tra spazi pubblici e privati.

Un tema quest'ultimo che non può non riportarci al più straordinario esperimento residenziale della Capitale, ossia Corviale. Da molti anni il Corviale non è solo un edificio: è un tema di sociologia urbana, un argomento utile ad alimentare battaglie culturali, politiche, estetiche, un dispositivo di produzione artistica e uno dei pochi simboli realizzati della via italiana all'utopia sociale, tema cruciale della ricerca sull'*housing* negli anni '60.

Negli ultimi decenni però il Corviale è diventato anche un paradigma – caso limite e standard allo stesso tempo – delle urgenze e delle potenzialità dell'edilizia residenziale suburbana italiana e non solo.

Oltre che amare o odiare, l'edificio lungo un chilometro si può forse rigenerare, riciclare, completare, *rinverdire*, ricontestualizzare. Il senso di urgenza che viene dalla somma della sua dimensione fisica più quella dei suoi problemi ha così generato progetti e programmi di rigenerazione. Quelli di Laura Peretti e Guendalina Salimei, esposti nella mostra *At home* accanto al progetto originario, alimentano non solo speranze di riqualificazione per gli abitanti e per la città ma portano anche argomenti interessanti a una discussione che coinvolge gran parte delle città europee, e che riguarda il futuro dei grandi quartieri residenziali modernisti, resti fascinosi e obsoleti di un altro welfare che bisogna in qualche modo incorporare nello spazio contemporaneo.

Riflessioni queste che ci riportano all'oggi e a un pensiero su quella che sarà la città di domani, oltre le attuali periferie, oltre l'attuale condizione pandemica. Una condizione con la quale, un'esposizione profeticamente chiamata *At home* non poteva non fare i conti: proprio quando si avvicinava al disallestimento infatti, la mostra ha dovuto subire una traumatica iniezione di attualità. Da un lato la brusca chiusura dettata dal lockdown; dall'altra l'irruzione onnipresente dello spazio della casa come tema centrale indotto dalla pandemia in tutti i campi del sapere. Nel corso del 2020 abbiamo trascorso molto tempo *at home*, a casa. Le nostre case durante i mesi di isolamento sono diventate scuole, uffici, palestre, ristoranti, ludoteche. Abbiamo reiventato gli spazi della casa e il modo di viverli come forse neanche il più creativo degli architetti avrebbe saputo fare. E parallelamente abbiamo guardato fuori, oltre le nostre finestre, oltre il palazzo di fronte, oltre il quartiere, oltre la città immaginando all'esterno un mondo nuovo.

Alla riapertura del Museo la scelta più naturale è sembrata allora la ristrutturazione del vecchio allestimento, trasformato in *At Home 2.0* grazie all'aggiunta di un nuovo livello espositivo fatto di progetti di design, video, interviste, frammenti di discussione tutti orientati a investigare il futuro simbolico e multi-funzionale dell'architettura domestica.

In particolare è stata introdotta una nuova sezione di mostra curata da Domitilla Dardi e dedicata a progetti di design – del passato e del presente – legati al tema della multifunzionalità.

Infatti, come a partire dal secondo dopoguerra il tema dell'abitare domestico trova una rinnovata centralità nel dibattito architettonico, altrettanto accade nella produzione di design.

Il fenomeno dell'urbanizzazione e del trasferimento delle masse dalle campagne alle città porta con sé interrogativi ai quali l'architettura degli interni e il design di arredo cercano di rispondere appoggiandosi spesso alle dottrine sociali. Il progetto della casa assume allora una valenza sempre più politica e lo spazio dell'uomo diviene il luogo per lo sviluppo di una nuova coscienza comportamentale e civile. Pertanto, anche *dentro* la casa, la revisione critica dei modelli del passato è il passaggio obbligato per il cambiamento: al posto di soggiorni, camere da letto, ingressi e cucine, si sostituisce uno spazio aperto e diffuso, dove i mobili viaggiano declinando di volta in volta il loro potenziale funzionale adattandolo alla mutevolezza delle esigenze. La multifunzionalità e la versatilità degli arredi diventano quindi l'obiettivo di una ricerca progettuale che riparte dal grado zero della funzione e supera il concetto di tipologia.

Insomma con sorprendente lungimiranza si è andato definendo quello che sarebbe stato l'aspetto interno delle nostre case durante i mesi di isolamento, in cui ciascuna funzione della nostra vita si è riversata all'interno dello spazio domestico, ovviamente nella maggior parte dei casi non adeguato e non allineato alle ricerche dei designer e degli architetti.

All'esterno intanto la casa isolata si affermava sul blocco collettivo, la villetta con giardino magari afferente ad un tessuto periferico e slabbrato sembrava avere maggiori qualità in termini di vivibilità dei grandi complessi pur architettonicamente pregevoli, *incastrati* nel tessuto cittadino. Nuove riflessioni si sono imposte dunque non solo nel pensare l'interno delle nostre case, ma anche nell'immaginare la città

into reality the research on forms and uses - of both the domestic space and the outside spaces - to express the deep interconnection between the individual sphere and the collective one. Issues that are always valid, and that today's projects also have to deal with. See for example, always in Rome and documented in the MAXXI collections, the project in Via Giustiniano Imperatore by ABDR or the *Città del Sole* by Labics, both projects created within an existing fabric and comprising both residences and commercial activities, with great attention to the relationship between public and private spaces.

This latter theme necessarily bring us to the most extraordinary residential experiment in the capital, namely Corviale. For many years Corviale has been not only a building: it is an issue of urban sociology, a useful topic in cultural, political and aesthetic battles, a device of artistic production and one of the few completed symbols of the Italian way to social utopia, a crucial theme of the 1960s research on housing.

In the past decades, however, Corviale has also become a paradigm - a borderline case and at the same time a standard - of the urgency and potential of Italian suburban residential buildings, and not only.

Beyond being loved or hated, the 1 kilometre-long building could perhaps be regenerated, recycled, completed, *revived*, newly contextualized. The sense of urgency that comes from the sum of its physical size and of its problems has given rise to regeneration projects and programs. Those by Laura Peretti and Guendalina Salimei, displayed in the *At Home* exhibition, fuel not only hopes of renewal for the residents and the city, but also provide interesting elements for a debate that involves most European cities, regarding the future of large modernist residential neighbourhoods, fascinating but obsolete remains of a past welfare system that we must somehow incorporate into contemporary space.

These reflections bring us back to today and to thinking about what the city of tomorrow will be, beyond today's suburbs, beyond the current pandemic situation. A condition which an exhibition prophetically called *At home* could not ignore: just when it was about to be dismantled, the exhibition underwent a traumatic injection of topicality.

On the one hand, its abrupt closure because of the lockdown; on the other, the omnipresent irruption of the home space as a central theme induced by the pandemic into all fields of knowledge. During 2020, we spent a lot of time *at home*, in our homes. During the months of isolation, our houses became schools, offices, gyms, restaurants, playrooms. We had to reinvent the spaces of the house and the way we lived in them, as perhaps not even the most creative of architects could have done. And at the same time we were looking out, beyond our windows, beyond the building opposite ours, beyond our neighbourhood, beyond the city, imagining a new world outside.

When the Museum reopened, the most natural choice seemed to be a renewed set-up for the previous exhibition, transformed into *At Home 2.0* thanks to the addition of a new exhibition level made up of design projects, videos, interviews, fragments of discussion, all oriented to investigating the symbolic and multi-functional future of domestic architecture.

A new section of the exhibition, curated by Domitilla Dardi, was added: a focus on past and present product design projects dealing with the theme of multi-functionality.

In fact, just as the theme of domestic living spaces found a renewed centrality in the architectural debate after the Second World War, the same happened to product design.

The urbanization and the transfer of masses from the countryside to the cities raise a number of questions, to which interior architecture and furniture design tried to provide answers, often by relying on social doctrines. The design of the house then took on an increasingly political value and the space conceived for humans became the place to develop a new behavioural and civil awareness.

Therefore, even *inside* the home, the critical revision of past models was a necessary step for change: instead of living rooms, bedrooms, hallways and kitchens, there were open and widespread spaces, where furniture moved around, changing from time to time its functional potential and adapting to changing needs. The multi-functionality and versatility of furnishings therefore became the goal of a design research that started off from the ground zero of function and went beyond the concept of typology.

In short, with surprising foresight, designers reached a definition of the internal aspect of our homes that mirrors how they actually became during our months of isolation, in which all the functions of our life were poured into the domestic space, which in most cases were obviously inadequate and not aligned with the research of designers and architects.

On the outside, the self-standing house affirmed itself over the collective block; the small villa with garden, even if located in a peripheral and disorganized fabric, appeared to have higher levels of liveability than the large complexes, even if architecturally valuable, *stuck* in the city fabric. New reflections have therefore imposed themselves not only in thinking about the interior of our homes, but also in imagining the city of tomorrow, an uncertain tomorrow in which there seems to be no more room for the absolute confidence in the idea of a house as a machine to live in, but neither in its postmodern denials, nor in the idea of public projects as a regulating precept of life in the city or of private ones as a guarantee of freedom.

In conclusion, today, the primordial theme of the house to which contemporary architecture - as the projects presented in the *At*



↗ - H
Francesco Beraducci
Villino in via Colli della Farnesina
Roma, 1968-1969
© Courtesy Fondazione MAXXI, Collezione MAXXI Architettura



↑ - I
Luigi Pellegrin
Villa bifamiliare sulla via Aurelia
Roma, 1964
© Courtesy Fondazione MAXXI, Collezione MAXXI Architettura



↑ - J
Mario Fiorentino
Quartiere IACP Corviale
Roma, 1971-1984
© Courtesy Fondazione MAXXI, Collezione MAXXI Architettura





↑ ↗ →- J / K / L
Mostra At home. Progetti per l'abitare contemporaneo
Veduta dell'allestimento
Roma, MAXXI, 2019-2020
© Musacchio Iannello
Courtesy Fondazione MAXXI

At home / At MAXXI
Progetti per l'abitare contemporaneo a Roma
Dal dopoguerra al *dopocovid*

Projects for contemporary housing
From the post-war period to *post-covid*



di domani, un domani incerto in cui non sembra esserci più spazio per la fiducia assoluta nell'idea di una casa come macchina da abitare ma neanche nelle sue smentite postmoderne, né nell'intervento pubblico come precetto regolatore della vita in città o in quello privato come garanzia di libertà.

Oggi insomma, il tema primordiale della casa cui l'architettura contemporanea – come i progetti presentati nella mostra *At home* hanno rilevato con evidenza – ha sempre tentato di dare risposta, ha riacquistato una centralità assoluta, ponendoci inedite, forse inimmaginabili domande.

home exhibition showed - has always tried to give an answer, has regained an absolute centrality, putting forth new and unimaginable questions.

*AT HOME. Progetti per l'abitare contemporaneo

a cura di Margherita Guccione e Pippo Ciorra
17 aprile 2019 › 01 novembre 2020
MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo

La celebre *Villa Malaparte* a Capri in dialogo con il rifugio sulle Dolomiti dei giovani DEMOGO; i Collegi universitari di Urbino di Giancarlo De Carlo con il progetto *Sugar Hill* di David Adjaye, ad Harlem; la *Casa Baldi* di Paolo Portoghesi a Roma con la casa *spaziale* di Zaha Hadid in Russia; il *Bosco Verticale* di Stefano Boeri, a Milano, con la *Moryama House* di Tokyo; la casa del film *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Francesco Berarducci a Roma con un edificio progettato a Johannesburg da Jo Noero. Sono alcuni dei duetti di *AT HOME. Progetti per l'abitare contemporaneo* – allestimento della collezione di architettura del Museo MAXXI nel 2020 – che racconta l'evoluzione del concetto di abitare dal dopoguerra a oggi, analizzato attraverso le opere dei grandi maestri del Novecento e delle nuove figure emergenti del panorama architettonico internazionale. La mostra è stata anche rivista nella nuova versione *AT HOME 2.0. Progetti per l'abitare contemporaneo*, alla luce di come il Coronavirus abbia cambiato il nostro modo di vivere la casa.

*AT HOME. Projects for contemporary housing

curated by Margherita Guccione and Pippo Ciorra
17 April 2019› 1 November 2020
MAXXI - National Museum of 21st Century Arts

The famous *Villa Malaparte* in Capri dialogues with the Dolomites bivouac designed the young DEMOGO architects; the University Colleges in Urbino by Giancarlo De Carlo with David Adjaye's *Sugar Hill* project in Harlem; Paolo Portoghesi's *Casa Baldi* in Rome with Zaha Hadid's space house in Russia; *The Vertical Forest* by Stefano Boeri, in Milan, with the *Moryama House* in Tokyo; the house used for the film *Investigation of a Citizen Above Suspicion* by Francesco Berarducci in Rome with a building in Johannesburg designed by Jo Noero. These are some of the duets of *AT HOME. Projects for contemporary housing* – a display of the architecture collection of the MAXXI Museum in 2020 - which tells of the evolution of the concept of living spaces from the post-war period to today, analyzed through the works of great masters of the 20th century and rising stars of today's international architecture scene . The exhibition was revamped in a new version, *AT HOME 2.0 version. Projects for contemporary housing*, in light of how Coronavirus changed the way we live our homes.

Elena Tinacci
Storica dell'architettura
MAXXI Architettura - Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Architectural historian
MAXXI Architettura -
National Museum of 21st Century Arts

Redazione AR MAGAZINE

LA ROMA DI GIORGIO MURATORE

Guida all'architettura

Nel 2007 per l'Erma di Bretschneider usciva *Roma. Guida all'architettura* di Giorgio Muratore, un agile volume unico nel suo genere, in cui lo stesso autore assume idealmente il ruolo di Virgilio, conducendoci tra i gironi danteschi della città contemporanea alla scoperta delle infinite sacralità architettoniche che ascrivono Roma al concetto di eternità.

Così lo stesso autore presentava il libro in un'intervista: "un'esperienza un po' da incoscienti, tentare di parlare dell'architettura di Roma, dalle origini ai giorni nostri, una follia assoluta! [...] Il tentativo di dare a un possibile consumatore, a un turista qualsiasi, uno strumento per orizzontarsi dentro diversi secoli di storia e per arrivare ai giorni nostri".

Non una guida turistica né un testo universitario ma qualcosa di più ambiguo e profondo, un viaggio in quella che è la Roma di Giorgio Muratore, un atlante di *architecturae extraordinariae* concepito in maniera unitaria, considerando con rapporti paritetici il Colosseo e il Colosseo Quadrato, il Pantheon e il Palazzetto dello Sport, monumentalizzando opere come il deposito tramviario di Mario Loreti o addentrandosi fino alla cripta del Milite Ignoto progettata da Armando Brasini. Un'idea di Roma che si rispecchia astrattamente nell'immagine di copertina della nuova edizione, scelta da Pino Pasquali: un suggestivo dettaglio di un'opera di Achille Funi, La *Gerusalemme Liberata*, affresco del 1934 per la Sala dell'Arengo del Palazzo Ducale di Ferrara. Emerge, dunque, la visione dell'Urbe insita nel pensiero di Muratore: i valori architettonici di Roma capitale a cavallo del 1900, i quartieri popolari, l'architettura sacra, i cinematografi, la Roma del ventennio e quella della ricostruzione, sino alla più stretta contemporaneità di cui è ancor più ricca la seconda edizione pubblicata nel 2020, dal medesimo editore, e curata dal Centro Studi Giorgio Muratore – Osservatorio sull'Architettura.

GIORGIO MURATORE'S ROME
Architecture Guide

In 2007 L'Erma di Brchneider published Giorgio Muratore's *Roma. Guida all'architettura*. In this agile and one-of-a-kind book, Muratore ideally assumes the role of a Virgil who accompanies readers through Dante-esque rings of the contemporary city on a discovery of the infinite architectural sacralities that make Rome the Eternal City.

During an interview, Muratore presented his book as: "a reckless experience, for its attempt to speak about the architecture of Rome, from its origins to the present day, a complete folly! [...] The attempt to offer a possible consumer, or the average tourist, a tool for orienting him or herself within the diverse centuries of history up to the present day".

Neither a tourist guide nor a university text, the book is something more ambiguous and profound: a voyage through Giorgio Muratore's Rome. It is an atlas of *architecturae extraordinariae* whose unitary conception places the Coliseum on par with the Colosseo Quadrato and the Pantheon with the Palazzetto dello Sport. Similarly, it monumentalises works like the tram depot by Mario Loreti and delves into the crypt of the Unknown Solider designed by Armando Brasini. This idea of Rome is abstractly reflected in the cover image of the new edition, selected by Pino Pasquali: a suggestive detail of a fresco by Achille Funi, *Gerusalemme Liberata*, realised in 1934 inside the Sala dell'Arengo at the Ducal Palace in Ferrara. What emerges, therefore, is a vision of the *Urbe* innate to Muratore's way of thinking: the architectural values of Roma capitale at the turn of the twentieth century, its working class neighbourhoods, its sacred architecture, its cinemas, the Rome of the *Ventennio* and of the reconstruction, to more contemporary works present in even greater number in the 2020 edition, by the same publisher and edited by the Centro Studi Giorgio Muratore – Osservatorio sull'Architettura.

Opere recenti come il MAXXI, il MACRO, la biblioteca della Pontificia Università Lateranense, la Nuvola e la torre Eurosky, il Palazzo Rhinoceros, la nuova stazione Tiburtina e la contigua sede della BNL Paribas, si aggiungono a tutte quelle già schedate da Muratore in un lavoro su Roma sempre centrale nel suo operare nell'ambito della cultura architettonica.

Il volume è inoltre corredato da immagini d'archivio della Capitale, in cui l'autore metteva l'accento su talune importanti opere effimere come la facciata di Adalberto Libera e Mario De Renzi per la mostra del decennale della Rivoluzione fascista del 1932 o il grande Palco Papale per il Giubileo del 2000 di Marco Petreschi, e su manufatti scomparsi o pesantemente manomessi: basti citare la teca dell'Ara Pacis di Vittorio Ballio Morpurgo o il Velodromo Olimpico di Cesare Ligini.

Allo stesso modo emblematiche, infine, le parole che Goethe scrisse a Roma nel novembre del 1786, durante il suo *Viaggio in Italia*, scelte da Muratore per la presentazione della I edizione, sottolineando l'assoluta attualità di quei pensieri:

"[...] soltanto a Roma ci si può preparare a conoscere Roma. [...] ardua e triste impresa è il tirar fuori la Roma antica dalla moderna [...].

Qui si trovano le tracce di una magnificenza e di una distruzione le quali entrambe sorpassano la nostra immaginazione [...].

Questo ambiente prodigioso agisce in noi a poco a poco, mentre andiamo in giro per la città alla ricerca delle cose più importanti. Altrove bisogna cercare ciò che è notevole, qui invece ne siamo oppressi e sopraffatti. Che si cammini o si stia fermi ci si presentano paesaggi d'ogni genere, palazzi e rovine, giardini e terre incolte, lontananze e luoghi chiusi, casupole e stalle, archi di trionfo e colonne, spesso tutti insieme e così vicini che potrebbero essere messi su un foglio solo.

[...] E poi, la sera, si è stanchi ed estenuati dal guardare e dall'ammirare.

[...] Qui si viene in un'enorme scuola, dove una sola giornata dice tante cose, che non si osa dir niente di essa.

Sarebbe proprio opportuno, anche trattenendosi qui per degli anni, serbare un pitagorico silenzio".

Giorgio Muratore, *Roma. Guida all'Architettura. Dalle origini ai giorni nostri*, l'Erma di Bretschneider, Napoli, 2007, aggiornamento 2020 a cura di Centro Studi Giorgio Muratore - Osservatorio sull'Achitettura

Recent buildings like the MAXXI, the MACRO, the library at the Pontificia Università Lateranense, the Nuvola and the Eurosky tower, the Palazzo Rhinoceros, the new Tiburtina railway station and the adjacent BNL Paribas headquarters, have been added to those already catalogued by Muratore in a study of Rome that became increasingly more central to his explorations of architectural culture.

The book is also accompanied by archival images of the capital, employed by Muratore to focus on a selection of important ephemeral works. Examples include the façade designed by Adalberto Libera and Mario De Renzi for the exhibition celebrating the tenth anniversary of the Fascist Revolution in 1932, or Marco Petreschi's immense Papal Stage for the 2000 Jubilee. A section is also dedicated to buildings either lost or heavily modified: we need only mention the cover for the Ara Pacis by Vittorio Ballio Morpurgo or the Olympic Velodrome by Cesare Ligini. Similarly emblematic, finally, are the words written by Goethe in Rome in November 1786, during his *Italian Journey*. Selected by Muratore to present the 1st edition, they emphasise the absolute validity of these ideas today:

"[...] only in Rome one can duly prepare oneself for Rome. [...] it is a sad and melancholy business to prick and track out ancient Rome in new Rome [...].

We meet with traces both of majesty and of ruin, which alike surpass all conception [...].

And this vastness has a strangely tranquillizing effect upon you in Rome, while you pass from place to place, in order to visit the most remarkable objects. In other places one has to search for what is important; here one is oppressed, and borne down with numberless phenomena. Wherever one goes and casts a look around, the eye is at once struck with some landscape,--forms of every kind and style; palaces and ruins, gardens and statuary, distant views of villas, cottages and stables, triumphal arches and columns, often crowding so close together, that they might all be sketched on a single sheet of paper.

[...] by the evening one is quite weary and exhausted with the day's seeing and admiring.

[...] Here, however, we come into a very great school indeed, where every day says so much, that we cannot venture to say anything of the day itself. Indeed, people would do well if, tarrying here for years together, they observed awhile a Pythagorean silence."

Redazione / Editor's Office AR MAGAZINE

Intervista duetto di / Interview by AR MAGAZINE

FRANCO PURINI E PINO PASQUALI

Visioni per la Capitale

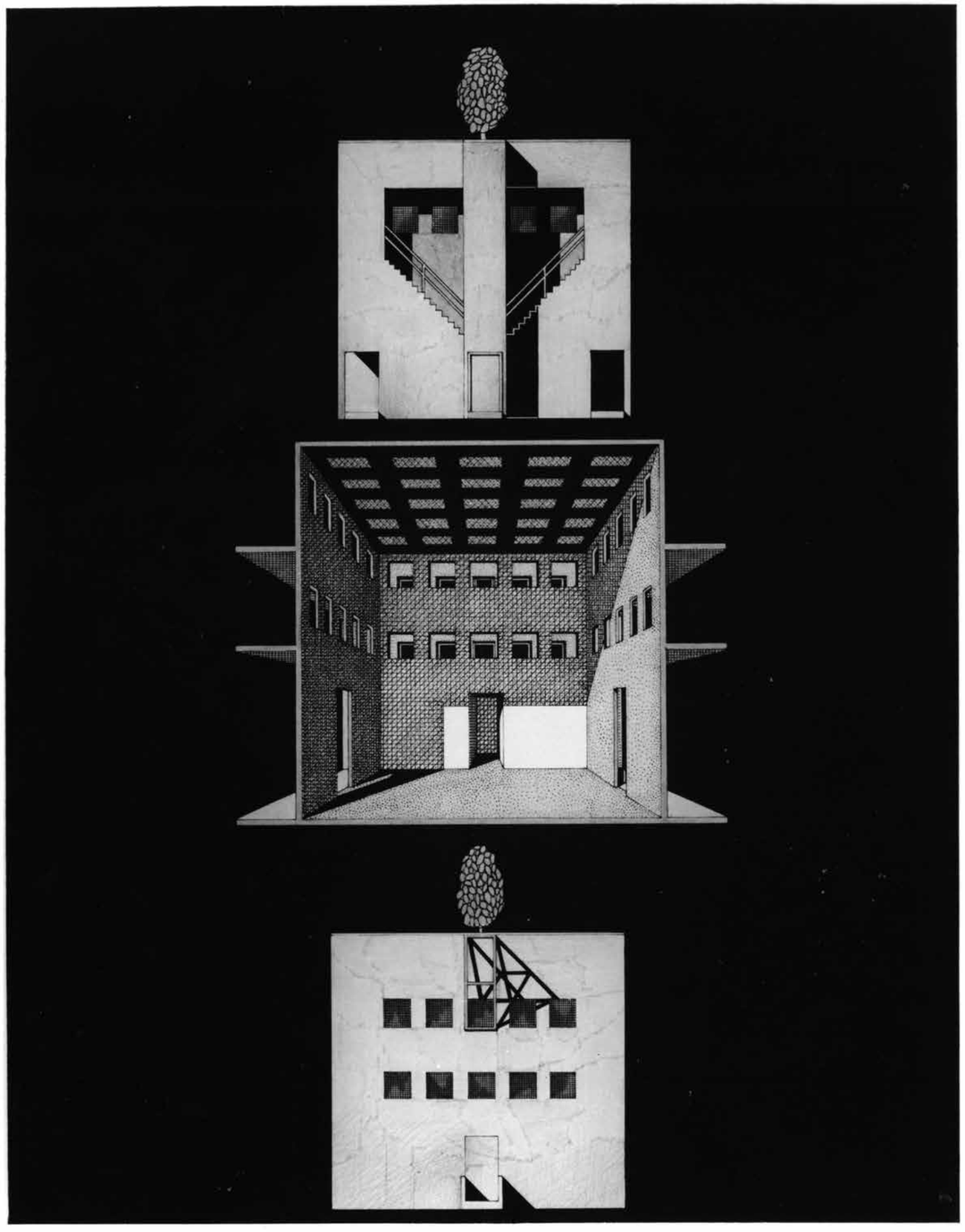
Dal Teatrino Scientifico al Contemporaneo

AR MAGAZINE - Estate Romana, 1979: Franco Purini e Laura Thermes progettano il celebre Teatrino Scientifico di Via Sabotino.
Nel 2017 il museo MAXXI, , in piazza Alighiero Boetti, ricostruisce una parte del Teatrino riportando alla luce le riflessioni sull'effimero e la cultura di massa, ciò che Renato Nicolini chiamava il *Meraviglioso Urbano*, "in grado di produrre movimento, di formulare nuove ipotesi, di rinnovare la cultura e la politica stessa" (Renato Nicolini, intervento alla tavola rotonda *L'effimero e la cultura di massa*, 1982).
È vitale, per Roma che festeggia 150 anni come capitale, ritrovare lo spirito di quegli anni, recuperando l'effimero, il *Meraviglioso Urbano* e quel progetto politico, rivoluzionario, ancorato nel presente e allo stesso tempo proiettato nel futuro?

Franco Purini - Direi che il problema che stiamo vivendo in questi ultimi anni *è la constatazione che Roma non pensa al proprio futuro*. Non ho ancora letto o sentito un pensiero, anche sbagliato, relativo ad un possibile destino di Roma. E questo non può essere. Si può anche sbagliare, ma si deve per forza proporre uno schema ideale di continuità trasformativa della città. Non si risolveranno mai i problemi della città se non c'è una visione del futuro che riesca a coinvolgere gli abitanti. Non si tratta di una speranza, che può rimanere tale, ma di un progetto di crescita. Mentre il *Meraviglioso Urbano* di Renato Nicolini – che non era sindaco – rappresentava una sorta di grande manifesto su come Roma doveva essere, indicando qual era il significato profondo della città. Sono contento di aver pubblicato per primo questa idea di Renato di produrre uno *shock* nella città, qualcosa di talmente nuovo che avrebbe turbato, in qualche modo, la gente in questa fase di *riflessione sulla città*, attraverso una serie di manifestazioni importanti fra

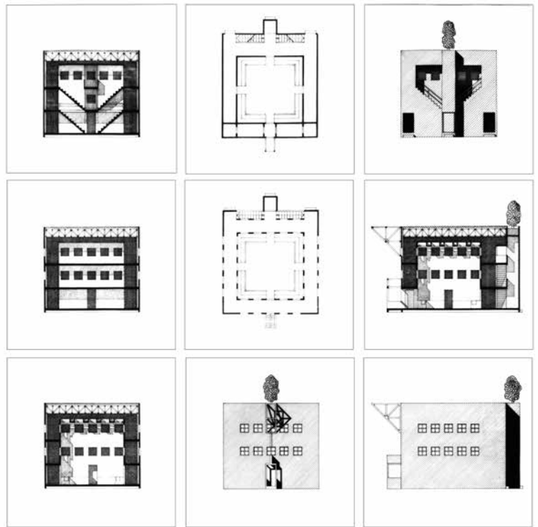
AR MAGAZINE - *Estate Romana*, 1979: Franco Purini and Laura Thermes design the famous "Teatrino Scientifico" in Via Sabotino.In 2017 the MAXXI museum, reconstructed part of the theatre in Piazza Alighiero Boetti [in front of the museum – TN]. This action brought to light past reflections on the ephemeral and mass culture, what Renato Nicolini called the *Meraviglioso Urbano*, "capable of producing movement, of formulating new hypotheses, of renewing culture and politics themselves" (Renato Nicolini, during the round table discussion *L'effimero e la cultura di massa*, 1982).
Is it vital, for Rome, celebrating 150 years as the nation's capital, to rediscover the spirit of those years, recovering the ephemeral, the *Meraviglioso Urbano* and that revolutionary political project anchored to the present and simultaneously projected into the future?

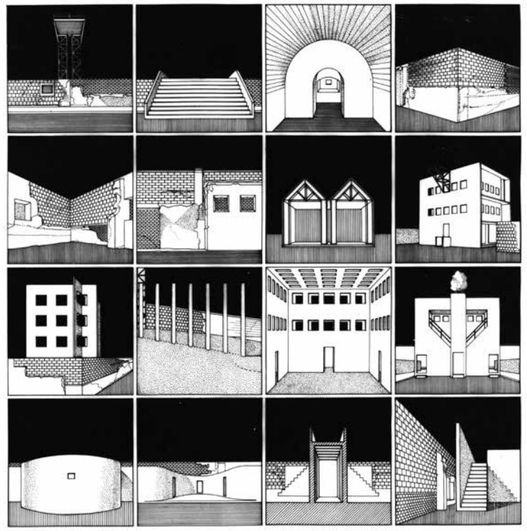
Franco Purini - I would say the problem we are experiencing in recent years stems from the understanding that Rome no longer considers its future. I have yet to read about or hear an idea, even wrong, about a possible destiny for Rome. And this cannot stand. We can even make mistakes, but we must propose an ideal scheme for the transformative continuity of the city. We will never resolve the city's problems without a vision for the future that manages to involve its inhabitants. It is not about hope, which can remain just that, but about a project for growth. While Renato Nicolini's *Meraviglioso Urbano* – he was not the mayor – represented a sort of grand manifesto of how Rome should be, indicating the profound meaning of the city. I am pleased to have been the first to have published Renato's idea about how to *shock* the city. It was so new that it would have disturbed people, to some degree, during this phase of *reflection on*



→- A
Franco Purini, con Ugo Colombari, Giuseppe De Boni, Duccio Staderini, Laura Thermes
Progetto di un Teatrino Scientifico
Roma, 1979
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini

Progetti delle architetture effimere dell'Estate Romana organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Prospetti e prospettiva





le quali quella che lei ricorda, ovvero il Teatrino Scientifico, che era collocato proprio nel contesto di altri trenta interventi che interessavano una vasta zona di Roma. Riconoscendo quindi, con questa scelta, la necessità di dislocare la dimensione metropolitana della città, che quindi richiedeva un pensiero diverso dal considerare Roma semplicemente una grande città. L'Estate Romana l'abbiamo progettata con Duccio Staderini e il Teatrino Scientifico è stato un momento importante che ha continuato a vivere più di un anno dopo la fine delle manifestazioni, con tutta una serie di spettacoli. Nicolini aveva anche progettato di rendere il Teatrino *solido*, trasformandolo in una permanenza. Ma per problemi interni alle politiche del comune, questo nostro sogno non si è avverato. Comunque credo che sia assolutamente necessario ritrovare uno spirito analogo a quello, diverso perché sono passati molti anni. Ed è giusto aspettarsi dal sindaco di Roma che ci sia un orientamento a cui far riferimento. Io mi aspetto che, la Raggi o un nuovo sindaco, comincino con il loro lavoro proprio formulando un'idea, senza la quale non si va da nessuna parte. Io ricordo il lavoro di Argan, di Petroselli, anche di altri sindaci.

AR MAGAZINE - Manca una visione per Roma.

Franco Purini - Senza una visione per la città tutto si ferma, anzi arretra. Diventa sempre più difficile comprendere la città. Si presta a un processo di degradazione prima di tutto culturale che poi diventa, da culturale, anche pratico e concreto. Un'idea di Roma è fondamentale per andare avanti.

Pino Pasquali - Il Teatrino Scientifico è come un tuffo nel passato della mia formazione. La visione di Roma di cui parlava Franco è un problema enorme che purtroppo i politici adesso non hanno. Qualche anno fa ho dato dei consigli su questo tema, capendo però che nessuno fosse interessato. Mi aveva chiamato un giornalista del TG3 che curava la comunicazione di Sassoli. Quando sono arrivato ho chiesto quale fosse la visione, l'idea della città, "cosa vuole che diventi Roma", ho chiesto. Ma in realtà nessuno sapeva rispondermi. Dopo Argan e Nicolini, nessun altro ha avuto un'idea di come far rinascere Roma.

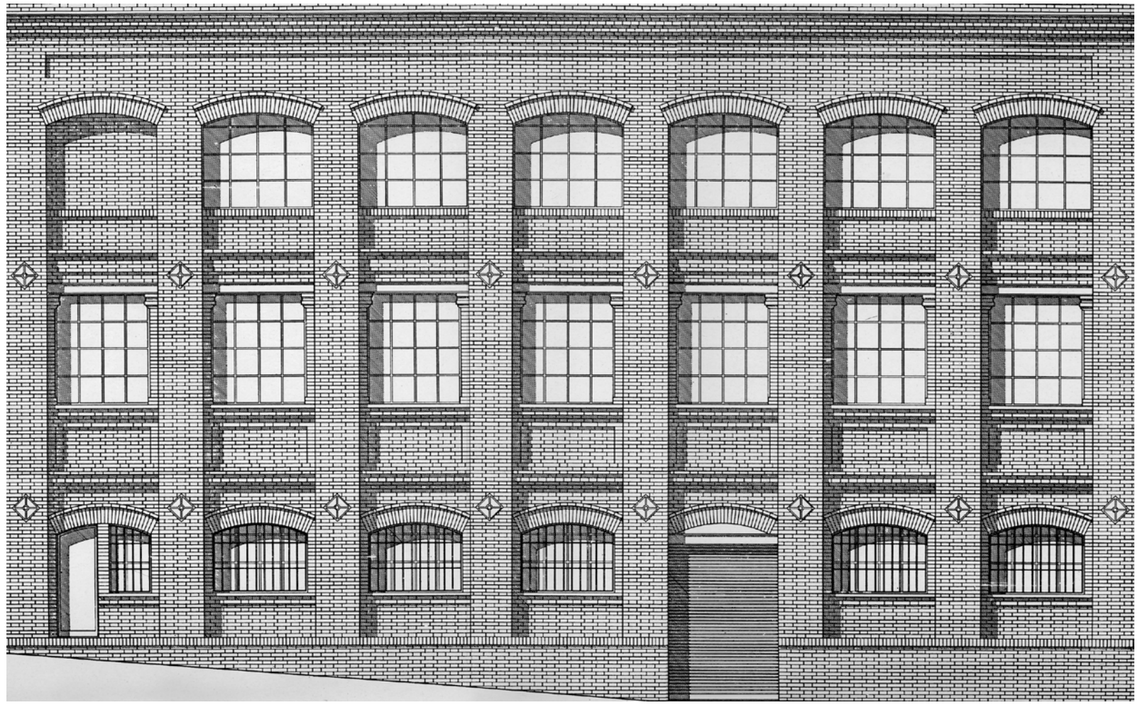
Franco non l'ha detto, ma a mio avviso in quegli anni anche gli architetti avevano un altro ruolo e tante cose da dire. Tra il '78 e l'86, riflettendoci, c'era molto fermento. Il Teatrino è all'interno di questo periodo e sicuramente l'esperienza di Nicolini nei confronti della città è stata fondamentale, tant'è che tutta Europa guardava a quello che succedeva durante l'Estate Romana. Ma in quegli anni gli architetti avevano una frenesia incredibile di dare un contributo a rinnovare l'idea di città. Erano anni in cui c'era una sorta di stanchezza nei confronti della

the city, through a series of important events. They included, as you mentioned, the *Teatrino Scientifico*, positioned precisely within the context of thirty other interventions distributed across a vast portion of Rome. This choice was thus a recognition of the need to dislocate the metropolitan dimension of the city, which demanded a different way of thinking from that which considered Rome simply as a large city. We planned the *Estate Romana* with Duccio Staderini and the "*Teatrino Scientifico*" marked an important moment that continued to live on for more than a year, with a whole series of events. Nicolini had also planned to make the *Teatrino* 'stable', to transform it into in a permanent theatre. However, owing to problems inside city government, our dream remained just that. In any case, I consider it absolutely necessary to rediscover an analogous, even if diverse spirit, owing to the passing of many years. And it is correct to expect that the mayor of Rome provides an orientation that serves as a reference. I expect either mayor Raggi or a new mayor to begin by formulating an idea, without which we cannot go anywhere. I recall the work of Argan, of Petroselli, and of other past mayors.

AR MAGAZINE - There is no vision for Rome.

Franco Purini - Without a vision for the city, everything comes to a halt, or better yet, regresses. It becomes increasingly more difficult to comprehend the city. It lends itself to a process of degradation, first and foremost cultural, which then becomes practical and concrete. An idea for Rome is fundamental for moving forward.

Pino Pasquali - The *Teatrino Scientifico* is like diving back into my past education. The vision for Rome Franco spoke about is an enormous problem that politicians are currently ignoring. A few years ago I offered some advice on this theme, though I soon understood that no one was interested. I was contacted by a journalist from TG3 who headed up communication for [David] Sassoli. When I arrived, I asked about his vision, his idea of the city, "what he wished Rome would become". This was my question. However, no one knew how to answer. After Argan and Nicolini, no one else ever had any idea for a renaissance in Rome. Franco didn't say it, but in my opinion during those years even architects occupied a different role and had many things to say. Between 1978 and 1986, thinking back, there was a great deal of ferment. The Teatrino belongs to this period and surely Nicolini's experience with the city was fundamental, to the point that all of Europe observed what was taking place during the *Estate Romana*. However, during this time architects were in the throes of an

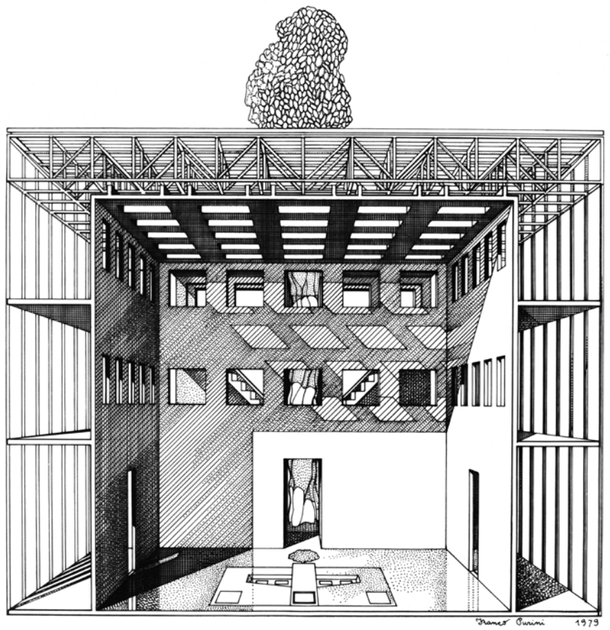


↑ ↗ - B / C
Franco Purini, con Ugo Colombari, Giuseppe De Boni, Duccio Staderini, Laura Thermes
Progetto di un Teatrino Scientifico
Roma, 1979
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini

Progetti delle architetture effimere dell'Estate Romana organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Piante, prospetti e prospettive

→ - D
Pino Pasquali
Magazzini Forma&Memoria
Ex Tipografia Calzone
Roma, 1986
© Pino Pasquali

Disegno di facciata









gestione democristiana dello Stato. Ricordiamo ciò che ha fatto Paolo Portoghesi con *La Strada Novissima* nel 1980 alla Biennale di Venezia, con grandi architetti che in quel momento davano un contributo fondamentale nella ricerca dell'architettura. Questa idea di Paolo, una sorta di *fine del proibizionismo*, è fondamentale. Nasce da una rivista come *Eupalino*, che non è stata una semplice rivista di architettura ma molto di più, era un manifesto.

Nicolini era una persona brillante, un personaggio straordinario. Lui ha permesso di fare tante cose. Per esempio le installazioni di personaggi come Colombani e De Boni; ha creato Massenzio e molto altro. Anche noi, in quegli anni, facemmo ad esempio la riprogettazione dell'Isola Tiberina, la *nave di pietra*. Un assurdo ovviamente, però anche una provocazione talmente forte che i giornali ne parlarono fino in Sicilia. Perché c'era un grande entusiasmo nei confronti dell'architettura. Quel tipo di architetto ormai non c'è più, sono diventati tutti *inquadrati* all'interno della costruzione dell'architettura.

Ad esempio, facemmo la presentazione di *Eupalino* al Piper (celebre discoteca romana, ndr). La spettacolarizzazione dell'architettura!

incredible frenzy to make a contribution to renewing the idea of the city. These were the years of a sort of tiredness toward the Christian Democrat government's management of the State. We can remember what Paolo Portoghesi did with his *La Strada Novissima* at the 1980 Venice Biennale, and important architects who at the time provided a fundamental contribution to architectural research. This idea of Paolo's, a sort of *end to prohibition*, is fundamental. It led to the birth of a magazine like *Eupalino* that was much more than a simple architectural review; it was a manifesto.

Nicolini was a brilliant person, an extraordinary person. He promised to do a great many things. For example, the installations by people like Colombani and De Boni; he created *Massenzio* and much more. Similarly, during those years, we were involved, for example, in the redesign of the Tiber Island, the *nave di pietra* (stone boat). Something absurd obviously, but also a provocation so powerful that newspapers as far away as Sicily picked it up. This is because there was so much enthusiasm for architecture. That type of architecture no longer exists today, everything has become *framed* within the

↑ - E
Franco Purini, con Ugo Colombari, Giuseppe De Boni, Duccio Staderini, Laura Thermes
Progetto di un Teatrino Scientifico
Roma, 1979
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini

Progetti delle architetture effimere dell'Estate Romana organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Prospettiva

↑ - F
Franco Purini, con Ugo Colombari, Giuseppe De Boni, Duccio Staderini, Laura Thermes
Progetto di un Teatrino Scientifico
Roma, 1979
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini

Progetti delle architetture effimere dell'Estate Romana organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Fotografia del Teatrino Scientifico nel 1979

Perché in quegli anni l'architettura era uno degli elementi spettacolari della città. Oggi siamo in un periodo di tristezza infinita. Non c'è neanche nulla di paragonabile tra la situazione attuale e quella che abbiamo vissuto negli anni a cavallo tra gli anni '70 e gli anni '80.

AR M - A Roma, Professor Purini, è necessario riflettere sui progetti per l'abitare, dal '900 all'attuale emergenza abitativa.
Il progetto è politico, per citare il titolo di un numero del 2002 della rivista *Gomorra* fondata e diretta da Massimo Ilardi.
Per far rinascere la Capitale bisogna ripartire dal sociale?

F P - La *polis* è una realtà sociale. Tutto ciò che deve succedere o succede, o che è già successo, ha un profondo radicamento nei movimenti che si sviluppano all'interno del corpo sociale che è, nello stesso tempo, a volte un contrasto e a volte un accordo. Quindi senz'altro quest'idea attraversa tutta la storia della città e la storia dell'architettura della città. A tal proposito, da qualche tempo ho coniato uno slogan che mi permette di pensare la città come *totalità periferica*. La città

construction of architecture. Just imagine, we presented *Eupalino* at the Piper [the famous Roman disco – ed.]. The spectacularisation of architecture! Because during those years architecture was one of the spectacular elements of the city. Today we are in a period of infinite sadness. There is nothing comparable between the current situation and that we experienced in the late '70s/early '80s.

AR M - In Rome, Professor Purini, there is a need to reflect on housing projects, from the 1900s to the current housing emergency. *Il progetto è politico* (design is politics), to cite the title of a 2002 issue of the magazine *Gomorra* founded and directed by Massimo Ilardi.For a rebirth of the capital do we need to begin with social action?

F P - The *polis* is a social reality. All that must happen or that happens, or which has already happened, is profoundly rooted in the movements that developed in the social body that, at the same time, is also in contrast or in agreement. Therefore, there is no doubt that this idea crosses the entire history of the city and history of the

↑ ↗ - G / H
Franco Purini, Laura Thermes
Ricostruzione parziale del Teatrino Scientifico al Museo MAXXI
Roma, 2017
Ph Monica Manicone
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini

Fotografie del Teatrino Scientifico nel 2017 al MAXXI

oggi, se noi guardiamo una planimetria di Roma contemporanea, è una *totalità periferica* tranne un nocciolo centrale molto esiguo: questo è il centro storico. Di solito la cultura architettonico urbanistica e la cultura in generale, quando si parla di Roma o di Firenze, parte dal centro storico e va avanti fino alla periferia, e man mano si perde di valore fino a considerare la periferia qualcosa di amorfo. Io invece sostengo che, data questa *totalità periferica*, occorre invertire il processo conoscitivo e quindi progettuale, partendo dai bordi estremi per andare verso il centro. Questo perché nessun architetto, o nessuno studioso di architettura della città, si è mai soffermato sul fatto che la periferia – che viene considerata un abitare generico, astorico – in qualche modo giace invece su un sedime di tracce storiche straordinarie. C'è una storia della periferia che può essere una storia di luoghi fantastici. Quando sono nato, fino a 13 anni ho abitato al Quadraro, una borgata nella quale la presenza della storia è più evidente che nel centro storico; basti pensare agli acquedotti, ma anche al reticolo delle strade, alla geografia, alla presenza di uno straordinario mausoleo romano e di molti casali antichi; sono presenze che gli abitanti del Quadraro quasi non conoscono, se non a livello remoto. Qualcosa si avverte di questa antichità del sito, ma non è un fatto cosciente, nella sostanza.

AR M - Il rapporto tra l'architettura e la cittadinanza si è interrotto?

F P – Si è interrotta soprattutto l'idea che la storia permei tutto e che i progetti sulla città debbano misurarsi con una dimensione storica, tranne che nel centro storico. Quindi occorre che, a partire dagli architetti, rinasca questa coscienza della ricchezza storica delle periferie, in grado di dare un valore nuovo non alla città dormitorio, ma a brani di città staccati, divisi da vuoti, con densità da comporre. C'è una meravigliosa incisione di Piranesi che spiega questo concetto di una Roma come città fatta di isole, zolle separate, unite dal vuoto. Bisogna rendersi dunque conto di questa *centralità* o *totalità periferica*. E da qui possono emergere molte cose, come la dimensione civile della città.

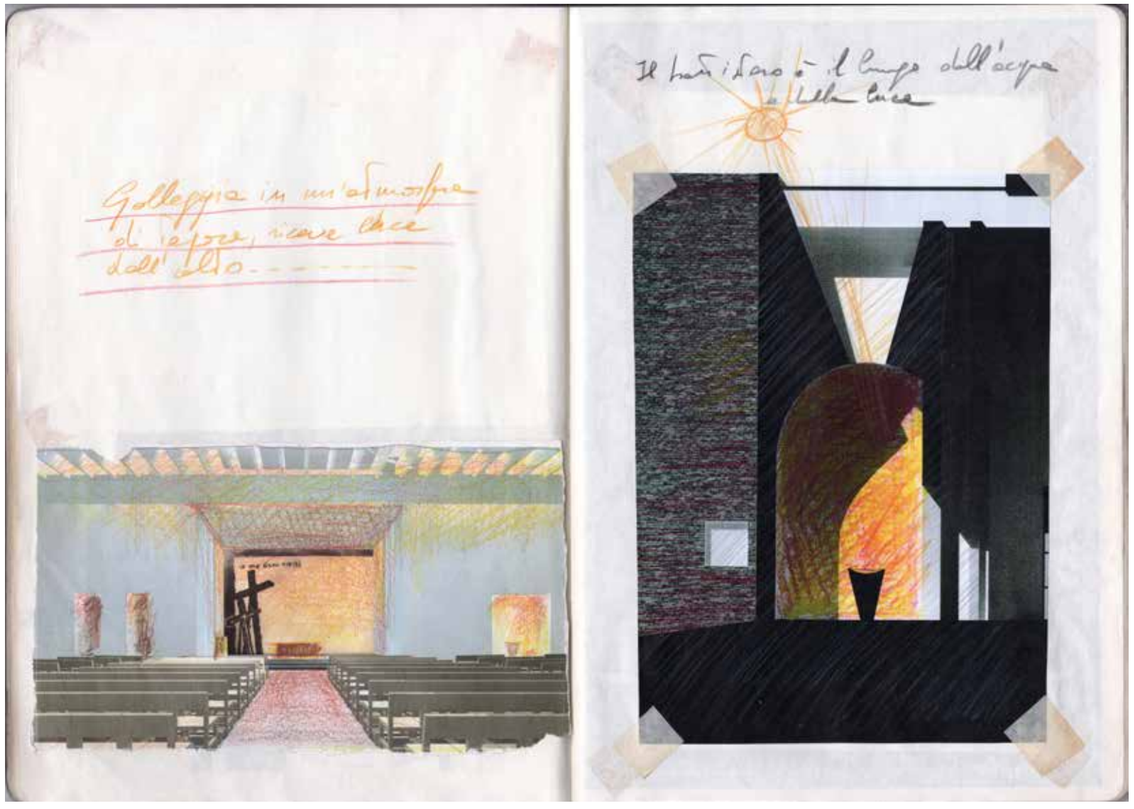
Ci sono poi alcune parti di periferia che a Roma vanno distrutte e ricostruite. È indegno, per un abitante di Roma, abitare in certi luoghi periferici, come i *canyon* all'inizio della via Tiburtina larghi 6-7 metri con palazzi alti 35 metri, dove il sole non entra mai. Ci sono delle zone talmente degradate che bisogna demolirle e ricostruirle. Quindi un piano di Roma, un'idea di Roma, che prendesse spunto da questo concetto di *totalizzazione periferica*, potrebbe essere fondamentale anche per ridare nuovi valori alle cose; per esempio ai grandi parchi urbani storici, che però a confronto con le periferie si sono degradati al punto da essere diventati quasi invivibili. Pensiamo a Villa Doria Pamphili che è una specie di assenza, non più una presenza.

AR M - Ricordando *Roma interrotta* del 1978, la domanda che sorge spontanea è: ma oggi Roma è ancora una *capitale interrotta*?

architecture of the city. With this in mind, some time ago I coined a slogan that permits me to imagine the city as a *totalità periferica* (a total periphery). The city today, if we look at a map of contemporary Rome, is a *totalità periferica* with the exception of a very small central core: the historical centre. Usually, architectural urban culture and culture in general, when speaking about Rome or Florence, begins in the historical centre and moves out into the periphery; there is a gradual loss in value that ends up considering the periphery as something amorphous. Instead, given this *totalità periferica*, I claim that we must invert this cognitive process, which is also a design process, beginning at the extreme edges and moving toward the centre. This is because no architect, nor any scholar of the architecture of the city, has ever stopped to consider the fact that the periphery – deemed a generic, a-historic form of dwelling – to some degree instead lays atop a pattern of extraordinary historical traces. There is a story of the periphery that can be a story of fantastic places. When I was born, and until I was 13, I lived in the Quadraro neighbourhood, a *borgate* in which the presence of history is more evident than in the historical centre: I need only mention the aqueducts, but also the grid of streets, the geography, the presence of an extraordinary Roman mausoleum and many ancient farmhouses; these elements are almost unknown to the inhabitants of the Quadraro. There is a sense of the presence of these ancient elements, but it is unconscious, and not substantial.

AR M - Has the relationship between architecture and citizens been interrupted?

F P - What has been interrupted above all is the idea that history permeates everything and that projects for the city must deal with a historical dimension, except in the historical city. So it is necessary, especially among architects, that awareness of the historical riches of the peripheries be reborn. This can bring a new value not to the dormitory city, but to separated fragments of the city, divided by voids and with densities to be recomposed. There is a marvellous engraving by Piranesi that explains this concept of a Rome as a city of islands, of separate plates, united by a void. We must therefore become aware of this *centrality* or *totalità periferica*. This can generate many things, for example the civil dimension of the city. There are also parts of the periphery in Rome that must be destroyed and rebuilt. It is unjust, for an inhabitant of Rome, to live in certain peripheral areas, such as the *canyons* at the start of the Via Tiburtina, some 6-7 metres wide and lined by apartments blocks up to 35 metres tall, where the sun never shines. There are totally degraded areas that need to be demolished and rebuilt. Therefore, a plan for Rome, an idea for Rome, inspired by this concept of *totalizzazione periferica* (peripheral totalisation), could also prove fundamental for restoring new values to housing; for example, to the large historical urban parks that, if compared to the peripheries, are in a such a poor state they have become almost invisible. Villa Doria Pamphili is a perfect example of a park that is now more of an absence than a presence.



↑ - I
Pino Pasquali
Chiesa a Montespaccato
Roma, 2010
© Pino Pasquali

Quaderni

F P - Io non ho mai amato *Roma interrotta* – quella mostra del 1978 – perché rappresentava per me un detrito, snobistico, del libro di Leonardo Benevolo intitolato *Roma da ieri a domani*, in cui lui condannava ed eliminava la città dall'Ottocento in poi, tornando al Nolli. Piero Sartogo prende per *Roma interrotta* questa idea di Benevolo, senza però nominarlo. Per cui è stata una mostra inoperante per Roma e nonostante il sostegno di Argan non ha dato nessuna idea per Roma.

Tornando alla prima risposta, l'iniziativa dell'Estate Romana nasce in modo complesso da una mostra di due anni prima che dovevamo fare con Nicolini sulla televisione italiana, sui primi 25 anni della televisione in Italia. Renato aveva proposto questa grande mostra e andammo quindi a parlare, io e lui, con Paolo Valmarana, grande dirigente. Ma alla fine non si fece più nulla, perché probabilmente c'erano tanti di quegli interessi politici che alcuni non volevano ripercorrere quei 25 anni; e dunque il progetto naufragò. Subito dopo subentrò l'Estate Romana. E perché dico questo? Perché fare a Roma una mostra sulla TV

AR M - Recalling *Roma interrotta* from 1978, the natural question is: is Rome still an *interrupted capital*?

F P - I was never a fan of *Roma interrotta* – the exhibition from 1978 – because for me it represented a detritus, and a snobbish one, of the book *Roma da ieri a domani* by Leonardo Benevelo, in which he condemned and eliminated the city from the nineteenth century onward, harkening back to Nolli. Piero Sartogo [curator of the exhibition – TN] borrowed Benevelo's idea for *Roma interrotta*, without ever mentioning it. So it was an inoperative exhibition for Rome and despite the support of Argan, it offered no idea for Rome.

significava, in realtà, fare una mostra su Roma trasformata da 25 anni di TV. Un *Meraviglioso Urbano*, questa volta incentrato non sugli spazi urbani ma sulla rappresentazione della città attraverso il nuovo strumento di massa. Questo mi sembra importante.

AR M - Chiedo a Pino Pasquali**,** sempre in relazione alla seconda domanda: a Roma è necessario riflettere sui progetti per l'abitare, dal 1871 al contemporaneo?

P P - Per riflettere sull'abitare riprendo quello che diceva Franco. Roma, è vero, per la percentuale maggiore è periferia, o per dirla meglio è costituita da tante periferie non progettate. Dal '60 al 2002 ho avuto una bella casa a Zagarolo e facevamo la Casilina abitualmente, era una passeggiata meravigliosa perché passavi attraverso la campagna romana, al laghetto Borghese. Rifacendola in tempi recenti, fin quasi a San Cesareo, è tutta un'altra città, compatta, non è una città pensata bensì cresciuta senza un pensiero. Io sono convinto di una cosa, avendo affrontato il tema dei piani regolatori e avendone fatto uno per Castel Gandolfo: il nostro problema è rappresentato proprio da un'urbanistica che, a mio avviso, ha devastato la città e non si è mossa verso progetti urbani simili a quelli che guardavamo da giovani, come ad esempio la Garbatella e, come dice Franco, anche il Quadraro, o Cinecittà, oppure la piazza della chiesa di San Giovanni Bosco; quei nuclei della periferia che erano venuti bene proprio perché erano stati studiati. Durante i miei workshop per *Atelier Appennini* faccio sempre vedere un frammento del film *Le mani sulla città* di Francesco Rosi. Dovrebbero vederlo tutti i politici e tutti gli operatori degli uffici comunali. Dovrebbero vedere quel frammento in cui Nottola, il famoso costruttore napoletano, racconta quello che poi è accaduto.

Roma è stata devastata – in parte, perché tutto si può recuperare – per motivi di opportunismo, neanche politico, ma di interesse puramente economico. Abbiamo costruito in molte aree, distruggendole. Montesacro ad esempio, fatto nei primi del Novecento, era lontano ma era, ed è ancora, un pezzo di città. Tant'è che, se vai lì ti accorgi della diversa qualità urbana degli insediamenti successivi, una sequenza di palazzine una dietro l'altra.

Parlando delle periferie di oggi, che ho frequentato molto per motivi personali, ti domandi come la gente faccia ad abitare in luoghi dove non c'è neanche la luce e le strade sono buie.

AR M - Quindi Roma è una città interrotta?

P P - Sicuramente sì, è interrotta. A Roma, anche per il Covid-19, ci sono in questo momento circa 10 milioni di metri quadri di uffici inutilizzati. Per esempio all'EUR non ci lavora più nessuno, o quasi. Ma non solo all'EUR. E ci sono 52 mila famiglie che non hanno casa.

AR M - Quindi c'è un'emergenza abitativa.

P P - C'è un'emergenza abitativa enorme!

AR M - E come la risolviamo?

P P - Come la risolviamo? Io sto facendo, ad esempio, un progetto per un imprenditore illuminato, che dopo quattro anni è stato finalmente approvato: il recupero di un edificio industriale, un capannone. Stiamo progettando questa sorta di rigenerazione, da privati, anche se dovrebbe essere un'operazione pubblica fatta dal Comune, dagli Enti, dalla Regione.

Una parte di questo spazio sarà adibito a uffici e un'altra parte avrà residenze, con circa 12 appartamenti su due livelli. È un'operazione quasi *olivettiana* e le residenze serviranno ad alcuni dipendenti con le loro famiglie. Non abbiamo demolito niente. Rimane così questa memoria della fabbrica, in un'area industriale presso la via di Portonaccio. A Roma ci sono non so quante aree abbandonate, sono moltissime. Ad esempio, Franco avrebbe dovuto fare lo studentato presso il Lungotevere dei Papareschi, nell'area dell'ex Mira Lanza. Tutte quelle zone possono essere recuperate e trasformate in veri pezzi di città. Bisognerebbe inoltre demolire ciò che, come diceva Franco, è inguardabile.

AR M - *At Home. Progetti per l'abitare contemporaneo*: una mostra al museo MAXXI di Roma che ha presentato, nel 2020, diverse connessioni di architettura attraverso la formula del duetto, confrontando di volta in volta idee e progetti di due architetti anche linguisticamente diversi tra loro.
In questa mostra e in alcuni di questi duetti emerge l'architettura romana, come la Casa Baldi di Paolo Portoghesi a Roma confrontata con la casa "spaziale" di Zaha Hadid in Russia; o una casa di Francesco Berarducci – presente anche nel film di Elio Petri *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* – vicino ad un edifico progettato da Jo Noero a Johannesburg. E così via.
La domanda è: com'è il duetto ideale tra Franco Purini e Giuseppe Pasquali? Potete raccontare le vostre affinità o le vostre diversità?

F P - Io direi che ci sono, tra me e Pino, molte più diversità che affinità. Io sono un razionalista critico e anche un architetto. Non è una virtù, anzi un limite per molti. Amo anche la *visionarietà* e una certa eversione nel comporre l'architettura; un'eversione che però abbia la capacità di essere riconosciuta e compresa, di cui si capisca quindi la necessità. Sono in sostanza un *architetto visionario anticonvenzionale*, ma sono anche interessato al fatto che l'architettura possa comunicare qualcosa a molti. E sono molto autodisciplinato. Potrei dire che sono un *sognatore estremo* ma in qualche modo anche represso. Queste due realtà possono secondo me convivere benissimo. Da architetto, per esempio, penso che l'architettura di Pino Pasquali sia più *colloquiale*, aderente ai temi comuni dei quali è maestro. Ma io penso che senza questa dimensione, che ho appena descritto, sia difficile fare opere che abbiano poi un'incidenza reale nel tempo. Perché il nostro vero problema è rappresentato dal fatto che facciamo architetture in un certo periodo, ad esempio nel 2020 o nel 2021, e queste opere porteranno sicuramente i segni del tempo in cui sono nate; ma allo stesso tempo dobbiamo cercare di trascendere il tempo e questo, secondo me, lo consente più un'architettura che abbia uno spettro visionario, ovviamente da controllare, che un'architettura ispirata e corretta. Tenendo anche presente, lo dico senza scrupoli, che al di là della riuscita o del fallimento, l'architetto deve tentare anche di fare un'opera d'arte. Difficilmente si riesce a fare questo. Tutti i grandi architetti, in alcune opere, non ci sono riusciti. Lo stesso Le Corbusier, o lo stesso Wright, hanno fatto opere che a volte non hanno una qualità poetica evidente, molte altre sì. Questa dimensione artistica dev'essere assolutamente cercata, qualunque sia il modo

Returning to the first answer, the *Estate Romana* had a complex origin in an exhibition from two years earlier that we were to have presented with Nicolini on Italian television, on the first 25 years of television in Italy. Renato proposed an important exhibition and together we went to speak with Paolo Valmarana, an important manager [with Italian state television – TN]. In the end, nothing came of it, probably because there were so many political interests that didn't want to retrace those 25 years; and so the project was shelved. The *Estate Romana* was proposed soon after. Why am I mentioning this? Because organising an exhibition on television in Rome meant, in reality, presenting an exhibition on Rome transformed by 25 years of television. A *Meraviglioso Urbano*, this time focused not on urban spaces, but on the representation of the city through a new tool of the masses. This seems important to me.

AR M - I would ask Pino Pasquali, again in relation to the second question: in Rome is it necessary to reflect on projects for housing, from 1871 onward?

P P - To reflect on housing I will return to what Franco said. It is true that the majority of Rome is a periphery, or better yet, it consists of many undesigned peripheries. From 1960 to 2002 I owned a beautiful house in Zagarolo and we regularly travelled along the [Via] Casalina; it was marvellous a trip because this road crosses the Roman *campagna*, at the Borghese lake. Traveling this same road recently, almost as far as San Cesareo, it is an entirely different city, a compact city; this is not an imagined city, but one that developed without any idea. I am convinced of one thing, after dealing with master plans and developing one for Castel Gandolfo: our problem is represented precisely by an approach to urban planning. In my opinion, it has devastated the city and never progressed toward urban projects similar to those we studied when we were younger. I think, for example, of the Garbatella and, as Franco said, the Quadraro or Cinecitttà, or even the square in front of the church of San Giovanni Bosco; those nuclei in the periphery that produced proper results because they were studied. During my workshops for the *Atelier Appennini* I always show a fragment of the film *Hands Over the City* by Francesco Rosi. It should be watched by all politicians and anyone working in municipal government. They should watch the part where Nottola, the famous Neapolitan building contractor, tells a story that came to be. Rome was devastated – in part, because everything can be recovered – for reasons of opportunism, less political, and more for purely economic interests. We have built in so many areas, and destroyed them. Montesacro for example, built in the early twentieth century, was far away but it was, and remains, a piece of the city. To the point that, if you visit this area you notice the diverse urban quality of successive constructions, a continuous sequence of *palazzine* (large apartment blocks). Speaking about the peripheries today, in which I spent a lot of time for personal reasons, one can't help but wonder how people manage to live in these areas without even a single light and dark streets.

AR M - So Rome is an interrupted city?

P P - Without a doubt, yet, it is interrupted. In Rome, also due to Covid-19, there are currently some 10 million square metres of unused office space. For example, no one, or almost no one, currently works in the EUR. And yet there are some 52 thousand families without a home.

AR M - So there is a housing emergency.

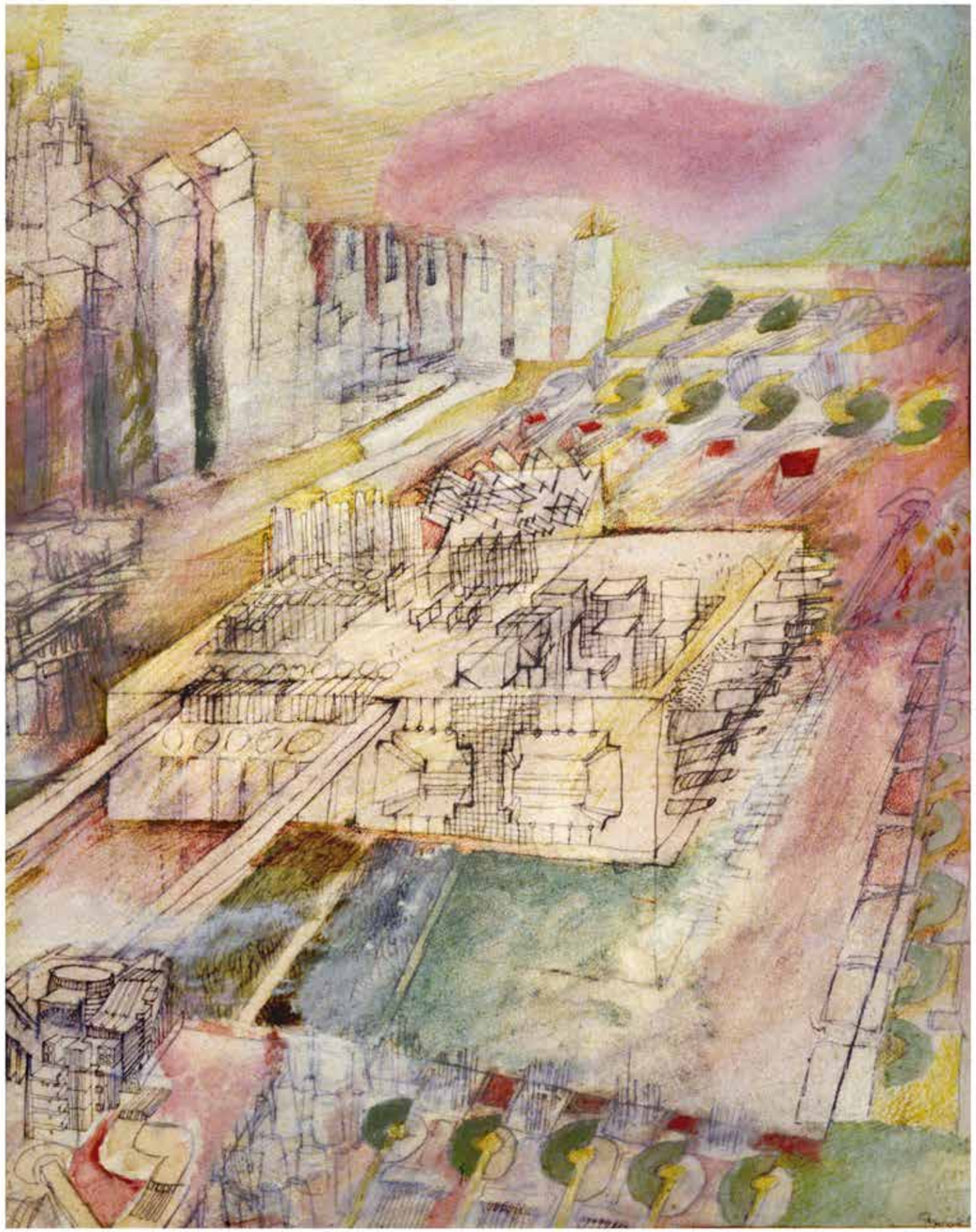
P P - There is an enormous housing emergency!

AR M - How can we solve it?

P P - How can we solve it? I, for example, am working on a project for an enlightened entrepreneur that, after four years, has finally been approved: the adaptive reuse of an industrial building, a warehouse. We are designing this sort of regeneration, by private investors, even if it should be a public operation by the City, by local Entities, by the Regional Government. Part of this space will be used as offices, and another as residential space, with roughly 12 apartments on two levels. It is an almost *Olivettian* operation and the apartments will be inhabited by some of the employees and their families. We haven't demolished anything. We have maintained the memory of the factory, in an industrial area near Via di Portonaccio. In Rome there I don't know how many abandoned areas, a very large number. For example, Franco was to have designed the student hosing near the Lungotevere dei Papareschi, on the site of the former Mira Lanza factory. All of these areas can be recovered and transformed into true pieces of the city. We should also be demolishing those part that Franco referred to as ugly.

AR M - *At Home. Progetti per l'abitare contemporaneo*: an exhibition at the MAXXI Museum in Rome that, in 2020, presented diverse connections in architecture in the form of the duet, by comparing ideas and projects by two architects who employ different languages. This exhibition and in some of these duets revealed that Roman architecture, for example the Casa Baldi by Paolo Portoghesi in Rome can be compared with the "spatial" house by Zaha Hadid in Russia; or how a house by Francesco Berarducci – used in Elio Petri's film *Investigation of a Citizen Above Suspicion* – is similar to a house designed by Jo Noero in Johannesburg. And so on. My question is: what is the ideal duet between Franco Purini and Giuseppe Pasquali? Can you talk about your affinities or your diversities?

F P - I would say that between Pino and myself there are more diversities than affinities. I am a critical rationalist and also an architect. More than a virtue, this is a limit for many. I also love the *visionary* and a certain eversion in the composition of architecture; an eversion that, however, has the ability to be recognised and comprehended, whose necessity we can understand. I am substantially a *visionary anti-conventional architect*, but I am also interested in the fact that architecture can communicate something to many people. I am also very self-disciplined. I could say that I am an *extreme dreamer* but to some degree also repressed. I believe that these two realities can coexist very well. As an architect, for example, I believe



←- J
Franco Purini
Città in costruzione
1966
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini

con cui si pensa l'architettura. Inoltre, vorrei aggiungere che l'accostamento tra Portoghesi e Zaha Hadid mi sembra un *gioco mondano* e non ha nessun fondamento.

P P - Anche se Zaha Hadid, quando ha presentato il suo progetto per il MAXXI, ha detto che quando è venuta a Roma è andata a visitare Borromini.

F P - Lo dicono tutti. Lo devono dire tutti! Pensiamo a Libeskind.

P P - Però secondo me Zaha Hadid ha guardato Borromini.

Per quanto riguarda la differenza tra me è Franco, al di là del fatto che abbiamo otto anni di differenza, possiamo dire che il nostro metodo è diverso. Quando penso a Franco, immagino la strada che va da Cisterna a Terracina. La *fettuccia* di Terracina è una strada dritta, molto mirata, e Franco è sempre andato per la sua strada. Il suo tema è quello. Attraverso i miei quaderni e quelli di Franco si capisce bene la differenza tra me e lui: i quaderni di Franco hanno sempre la stessa forma. Franco ha una linea retta! I miei sono completamente diversi, come diverso è anche il modo di lavorare. Lui disegna molto e io pochissimo. Faccio dei piccoli schizzi quando elaboro i progetti. Io sono un po' dadaista. Franco è più visionario? No, lui va dritto per la sua strada, qualunque progetto faccia. Io metto tutto insieme, è come se avessi sul mio tavolo i pezzi della storia. Ogni mio progetto tiene conto del luogo, del momento e delle persone che lo andranno a utilizzare. Per cui la mia architettura è fatta di elementi che possono anche essere in contrasto tra loro. Per esempio a Roma Tre, da me progettata con Alfredo Passeri, c'è quella specie di aula magna che è una sorta di cilindro troncato: nasce perché, essendo un'area industriale, passando un giorno vicino a Frosinone ho visto due silos rivestiti in alluminio e ho voluto riproporre quell'elemento che sottolinea ancora di più il fatto che lì ci fosse una fabbrica. Per cui ho dialogato con quel luogo. Franco secondo me è un architetto che lavora, invece, stando sulla *fettuccia* di Terracina e quello che c'è intorno è meno importante, perché è importante il suo lavoro, l'elaborazione che lui fa all'interno del suo linguaggio. Purini ha un linguaggio, io no, ho dei sentimenti, una cosa un po' più complessa.

AR M – Il disegno dell'architettura è uno spazio a sé, autonomo, un territorio lento per prefigurare nuovi orizzonti. Pensare disegnando, mentre la matita, o il pennarello, passa sulla carta.
Cosa rappresenta per voi la riflessione attraverso una matita, un pennarello, un carboncino? È un po' come respirare?

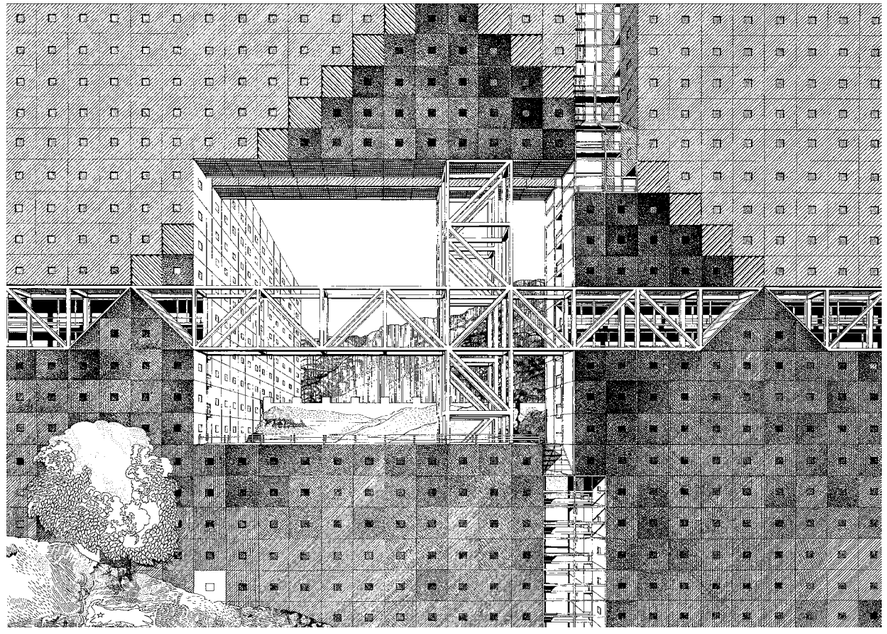
F P - Per me il disegno è pensiero. Disegnare per me è come immergermi in un tessuto di fatti, relazioni, fenomeni, cause, simboli, luoghi. In una continuità assoluta in cui la riflessione su questi aspetti si *invera* nel segno. Finché non c'è un segno questi ragionamenti sono

that the architecture of Pino Pasquali is more *colloquial*, adherent to the common themes of which he is a master. But I believe that without this dimension, which I have just described, it would be difficult to create projects that have a real effect over time. Because our real problem is represented by the fact that we create architecture for a particular period, for example in 2020 or 2021, and these projects can surely leave a mark on the time in which they were created; at the same time we must seek to transcend time and this, I believe, permits an architecture with a visionary approach. I say this without scruples: beyond success or failure, an architect must also attempt to create a work of art. It is difficult to manage this. All great architects, in some of their works, have failed. Even Le Corbusier, or Wright, created projects that often lack an evident poetic quality, while many others do. This artistic dimension must be sought at all costs, regardless of how we imagine architecture. What is more, I want to add that the comparison between Portoghesi and Zaha Hadid seems to me more of a *mundane game* and is wholly unfounded.

P P - Even if Zaha Hadid, when she presented her project for the MAXXI, stated that when she came to Rome she visited the work of Borromini.

F P - Everyone says this. They must say it! Remember Libeskind.

P P - However, I believe that Zaha Hadid did look at Borromini. As regards the difference between Franco and me, aside from an age difference of eight years, it could be said that our method is different. When I think about Franco, I imagine the road from Cisterna to Terracina. The *fettuccia* (ribbon) in Terracina is a very straight, very focused road, and Franco has always travelled down his own road. This is his theme. Looking at my notebooks and Franco's the difference between us is clear: Franco's notebooks all have the same form. Franco follows a straight line! Mine are completely different, just as our way of working is different. He draws a lot, and I draw very little. I make small sketches when I design a project. I am a bit Dadaist. Franco is more visionary? No, he travels straight down his own road, whatever project he is working on. I put everything together; it is as if I have the pieces of history on my drawing board. Each of my projects takes into account the site, the moment and the people who will use it. For this reason my architecture is made of elements that can also be in contrast with one another. For example, at Roma Tre [university campus] which designed with Alfredo Passeri, there is the main lecture hall that is a sort of truncated cylinder: it is there because, as the site is a former industrial area, while driving one day near Frosinone I saw two silos clad in aluminium and I wanted to repropose this element which further emphasises that fact that there was once a facto-



astratti ed è proprio il disegno che li rende complessi ma anche realizzabili.

P P - Questo disegno rappresenta il Monte del Grano [Pino Pasquali ci mostra lo spaccato del Sepolcro di Alessandro Severo, il Monte del Grano, in un disegno del Piranesi, ndr]. È un disegno meraviglioso, incredibile. Conoscevo bene quell'area ma non mi ero mai soffermato su quel disegno. Da questo punto di vista Franco è un po' come Piranesi, ci sono grandi affinità.

F P - Anche perché sono nato il giorno in cui lui è morto! Quindi ci deve essere per forza un rapporto.

P P - C'è sicuramente un rapporto tra te e Piranesi!
Quando ho fatto vedere quest'immagine agli studenti in aula magna, durante la presentazione del mio corso, ho capito che Piranesi ancora segna i giovani. Il *vaso Portland* è stato trovato qui dentro, all'interno del Monte del Grano. Giorgio Muratore mi ha raccontato la storia di questo vaso bianco e blu che ad un certo punto si rompe e cominciano a fare una serie di copie, trasformando un vaso nel primo *oggetto seriale* al mondo: qui nasce il *design*.

AR M - Continuiamo con il disegno: la dimensione onirica e la dimensione sognata devono per forza coincidere con la progettazione del reale? Oppure la *mèta-realtà* del disegno d'architettura è completamente autonoma rispetto al reale, e modifica invece – come puro atto artistico – lo spazio di un foglio bianco, di un quaderno o di una tela?

F P - Beh un po' tutto ciò, però bisogna tener presente un aspetto importante: il disegno è la realtà, e la realtà costruita è un'imitazione. Se noi guardiamo i disegni di Wright e poi le case che ha fatto, ci rendiamo conto che sono due realtà parallele: il progetto di una casa è, per così dire, immortale, invariante; mentre la casa costruita deperirà col tempo, dovrà essere restaurata, sarà modificata e alla fine crollerà. Quindi il disegno ha una capacità di rappresentare la realtà maggiore di una costruzione vera e propria. È una realtà autonoma, ma correlata profondamente; e quando lei dice *dimensione onirica* sono d'accordo, più che *sognata* perché è un qualcosa di diverso dal sogno. È un esercizio mentale estremamente complesso che permette all'architetto, come al pittore, di rendere visibili cose che non lo sono agli altri. Un'architettura vera fa questo. Noi riveliamo cose che sono implicite e che non si vedono. Tutto qua. Nell'arte c'è una bellissima frase di Edgar Degas che faccio mia: "il pittore non vede, ma fa vedere cose che non si vedono". Questo lo fa anche l'architetto. Ovviamente può non riuscirci, a volte.

P P - Sono quasi completamente d'accordo con Franco. C'è però una dimensione anche legata alla ricerca che non ha contatto con la realtà: è quello che io chiamo "il progetto del dormiveglia". Quella fase in cui non stai dormendo, parlando di una fase onirica: è il momento a ridosso del sonno vero e proprio ed in quel momento mi viene un'idea, e su questa faccio uno schizzo che è già progetto. Il prosieguo dello schizzo diventa l'attimo in cui fermi un'idea, con la convinzione che quella sia la tua opera.
Nel mio studio ci sono molti miei schizzi che sono poi divenuti realtà. Quando ho progettato il Rettorato, la Facoltà e il Dipartimento di Giurisprudenza di Roma Tre, ho fatto due disegni in questo modo, e poi con i miei collaboratori ho realizzato quell'opera. I disegni in genere li faccio in cantiere, numerosissimi, inseguendo tutti i giorni un sogno. Questa è la diversità tra me e Franco. Lui fa un lavoro continuo, è come un rettilineo, un'autostrada dritta, io sono come una strada di montagna.

F P - Sei un po' *serpentino*, io sono più assiale.

P P - La tua grande qualità è proprio quella. Lo schizzo è qualcosa che insegui, come diceva Mario Ridolfi: "per me l'architettura è come una donna, una donna che insegui, una donna che cerchi". Mi sono sempre ritrovato in questa sua affermazione e quando ho un'idea in testa faccio un disegno e inseguo, come se stessi inseguendo l'amore della mia vita, in quel momento.

AR M - Quali sono le prospettive e le visioni possibili per il futuro di Roma, in grado di far recuperare alla Capitale la sua centralità culturale e produttiva?

F P - Non ho risposte chiare a questa domanda. Ma riferendomi a quel concetto che ho già espresso di *totalità periferica*, credo che occorrerebbe immaginare Roma a partire dai lembi estremi e andare verso il centro, trovando man mano tutti i punti critici su cui intervenire. Biso-

↑ - K
Franco Purini
Parete
1976
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini

ry on the site. This is how I established a dialogue with the site. In my opinion, Franco is an architect who instead works along the *fettuccia* in Terracina and what is around him is less important, because it is his work that is important, the elaboration he develops within his language. Purini has a language, while I do not; I have sentiments, something a little bit more complex.

AR M - Architectural drawing is a space of its own, autonomous. It belongs to a slow territory that serves to prefigure new horizons. Thinking through drawing, while the pencil, or pen, moves across the paper. What does this reflection through the pencil, pen or charcoal represent for you? Is it similar to breathing?

F P - For me drawing is thinking. It is like immerging myself in a fabric of facts, relations, phenomena, causes, symbols, places. In an absolute continuity in which the reflection on these aspects comes to be in the sign. When there is no sign, these considerations are abstract and it is precisely drawing that makes them complex but also possible.

P P - This drawing depicts the Monte del Grano [Pino Pasquali shows a cutaway of the Mausoleum of Alessandro Severo, known as the Monte del Grano, in a drawing by Piranesi, ed.]. It is a marvellous, an incredible drawing. I was very familiar with this area, but I had never paid any attention to this drawing. From this point of view, Franco is somewhat similar to Piranesi. There are great affinities.

F P - Also because I was born on the day he died! So there has to be some kind of relationship.

P P - There is undoubtedly a relationship between you and Piranesi! When I showed this image to students in the lecture hall, during the presentation of my course, I understand that Piranesi still has an effect on young people. The *Portland Vase* was found here, inside the Monte del Grano. Giorgio Muratore told me the story of this blue and white vase that was broken at some time, followed by the production of a series of copies, transforming a vase into the first *mass produced* object in the world: the birth of *design*.

AR M - Let's continue talking about drawing: do the oneiric dimension and the dream dimension necessarily have to coincide in the design of reality? Or is the *meta-reality* of architectural drawing totally autonomous from reality, and instead modifies – as a purely artistic action – the space of a blank sheet, notebook or canvas?

F P - Well, it is a bit all of these things. However, we must consider an important aspect: drawing is reality, and built reality is an imitation. If we look at the drawings of Wright and the houses he built, we notice they are two parallel realities: the project for a house is, we could say, immortal, unchanging; while the built house decays with time, must be restored, will be modified, and in the end it will collapse. So drawing has an ability to represent reality that is superior to an actual construction. It is an autonomous, though deeply corelated reality; and when you speak of an *oneiric dimension* I am in agreement, more than a *dreamt* one, because it is something different than dreaming. It is an extremely complex mental exercise that permits the architect, like the painter, to render visible things that are invisible to others. Real architecture does this. We reveal things that are implicit and which cannot be seen. This is all. In art there is a beautiful phrase by Edgar Degas that I have made mine: "art is not what you see, but what you make others see". The architect does the same thing. Obviously, it is possible to miss the mark, in some cases.

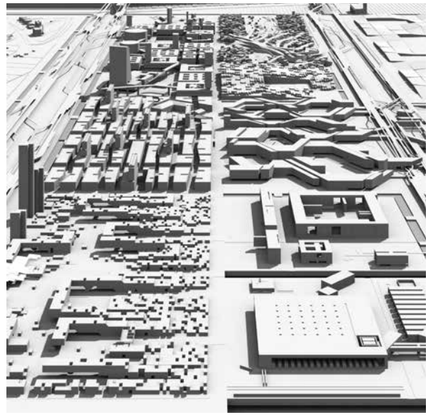
P P - I am almost completely in agreement with Franco. However, there is a dimension that is also linked to research that has no contact with reality: it is what I call "half-asleep design". That phase in which you are not yet asleep, to speak of an oneiric phase: the moment just before real sleep, when I have an idea. I then sketch this idea which is already a design. The continuation of the sketch becomes the moment when you freeze an idea, convinced that this is your project. My studio is filled with sketches that later become real built works. When I designed the Rectorate, the School and Department of Law for the Roma Tre University, I made two drawings in this manner, and then built them with my staff. I generally draw on site, producing a lot of drawings, chasing a dream each day. This is the difference between Franco and me. His work is continuous, like

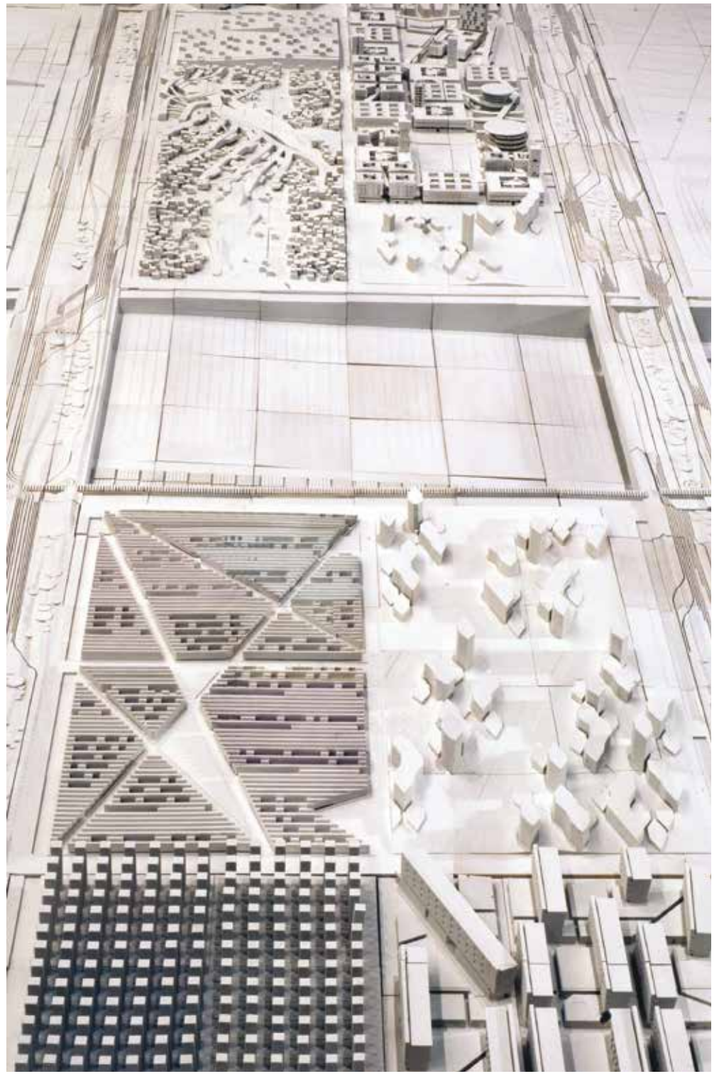


↗ - L
Pino Pasquali
Chiesa a Montespaccato
Roma, 2010
© Pino Pasquali

Modello







↑ ↗ ↑ - N / O / P
Franco Purini e Laura Thermes
VEMA
2006
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini

Plastico di VEMA, città di fondazione, viste prospettiche di porzioni di città
X Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, Padiglione Italia

gnerebbe in qualche modo invertire il piano regolatore che invece parte sempre dal centro storico, invertendo dunque questa logica per trovare i punti di criticità di questa immensa zona periferica fatta di molte epoche, dall'Ottocento fino a oggi; cercando di ricostruire, a partire da questo disordine, una *forma urbis* che abbia un nuovo significato. Tenendo presente un fatto incontestabile: Roma deve tornare ad essere la Capitale mondiale della cultura, come è stata per molti secoli e come è ancora oggi, anche se nessun romano lo sa perché nessuno partecipa a questa dimensione culturale che non si trova neanche a Londra o a New York. Noi abbiamo più università, più istituti di ricerca, più cose da studiare di qualsiasi altra città. Però non sfruttiamo questo immenso patrimonio, lo facciamo soltanto sul piano turistico, consumistico e dovremmo invece provare di nuovo a restituire a Roma questo valore, di una grande capitale culturale del mondo, anzi di più, di una delle quattro o cinque *madri* di ogni città del mondo. Bisogna restituire questo *inizio* della cultura urbana e far crescere di nuovo Roma in un senso più consapevole di sé, a partire proprio dal disordine metropolitano, dalla periferia abbandonata. Lei pensi all'errore fatto dal nostro paese che è passato dal piano dell'INA Casa alle grandi 167 degli anni '70; che sono state un errore perché non si può costruire una città nella città. Al contrario nei quartieri INA Casa tutto è ancora vivibile, mentre Corviale rimane una fortezza, una casa fortificata.

P P - Riprendendo quello che ha detto Franco, a Roma serve una nuova narrazione, anzi una narrazione vera. Perché Roma è la città più internazionale al mondo e la civiltà occidentale può ripartire solo da Roma. Questo lo dice anche Enzo Cucchi, amico e artista visionario.

Peraltro Roma ha due Stati, tanto per cominciare: la Città del Vaticano è la capitale della cristianità; e Roma capitale d'Italia ha una storia millenaria che nessun'altra città al mondo conserva. Ad esempio, la guida di Giorgio Muratore (*Roma. Guida all'architettura. Dalle origini ai giorni nostri*, L'Erma di Bretschneider editore, edizione aggiornata 2020, ndr) parte dagli antichi romani fino ad oggi, con esempi straordinari di architettura e non solo.

A Roma ci sono poi le ambasciate di tutte le nazioni, le accademie, l'università più grande d'Europa che è la Sapienza; tutti i monumenti sacri legati anche alla religione ebraica, mussulmana e chiaramente cristiana, il tempio dei Mormoni sul raccordo anulare e così via. Roma dovremmo raccontarla anche a tutti quelli che abitano in periferia, per fargli capire che sono in qualche modo fortunati a vivere in una città così articolata e straordinaria, così complessa.

F P - La Capitale ha anche un problema relativo al fatto che la letteratura su Roma è, da molti anni, del tutto negativa. Ad esempio un grande convegno, realizzato nel 1974 dal cardinale e arcivescovo Ugo Poletti, si chiamava *Sui mali di Roma*. Nel '75 esce un libro che si intitola *Contro Roma*. Questa idea di una Roma che non funziona compare anche nei libri di Benevolo, già citato, ma anche nella *Roma moderna* di Italo Insolera che è un libro negativo. Bisognerebbe quindi fare un ragionamento di fondo sul perché c'è questa negatività.

AR M - Non servirebbe semplicemente una narrazione positiva per Roma?

P P - Una narrazione diversa!

a straight line, a perfectly straight motorway; I am more similar to a mountain road.

F P - You are a bit *serpentine*, while I am more axial.

P P - This is precisely your greatest quality. The sketch is something you chase, as Mario Ridolfi said: "for me architecture is like a woman, a woman I chase, a woman I seek out". I have always agreed with this statement and when I have an idea in my head I make a drawing and chase it, as if I were chasing after the love of my life, at that moment.

AR M - What are the possible perspectives and visions for the future of Rome, capable of recovering the capital's central role in culture and production?

F P - I don't have any clear answers to this question. However, referring to that concept I already mentioned of *totalità periferica*, I believe we need to imagine Rome from its extreme edges and move toward the centre, gradually identifying the critical points in need of intervention. We must find a way to invert the master plan that instead always begins in the historical centre; we must invert this logic in order to identify the critical points in this immense peripheral zone comprised of multiple eras, form the eighteenth century to the present; beginning with this disorder, we must try to reconstruct a *forma urbis* with a new meaning. All while considering an unquestionable fact: Rome must once again become the global capital of culture, as it was for many centuries and as it is today, even if no Roman is aware of this because no one participates in this cultural dimension, which doesn't even exist in London or New York. We have more universities more research institutions, more things to study than any other city. Yet we do not exploit this immense heritage, except for tourism and consumerism, when instead we must attempt to once again restore this value to Rome, the value of a grand global capital of culture, or better yet, one of the four or five *mothers* of every other city in the world. We must restore this *beginning* of urban culture and once again help Rome to grow with self-awareness, beginning with its metropolitan disorder, with its abandoned periphery. It is enough to recall the damage done to our country when it passed from the *INA Casa Plan* to the large *167's*' of the 1970s; they were a great error because it is not possible to build a city inside the city. On the contrary, the INA Casa neighbourhoods are still liveable, while Corviale remains a fortress, a fortified dwelling.

P P - I will return to something Franco said: Rome needs a new narrative, or better yet a real one. This is because Rome is the most international city in the world and Western civilisation can only set out anew from Rome. The same thing was said by Enzo Cucchi, my friend and a visionary artist. What is more, Rome is home to two states: Vatican City is the capital of Christianity; while Rome the capital of Italy boasts a millenary history that no other city in the world conserves. For example, the guide by Giorgio Muratore (*Roma. Guida all'architettura. Dalle origini ai giorni nostri*, published by L'Erma di Bretschneider, updated in 2020, ed.) spans from the ancient Romans to the present, presenting extraordinary examples of architecture and much more. Rome is also home to the embassies of every nation in the world, academies, and the *Sapienza*, the largest university in Europe; there are also all of the sacred monuments linked to the Jewish, Muslim and obviously Christian religions, the Mormon Temple along the *grande raccordo anulare* and so on. We also need to present Rome to those who live in its peripheries, to help them understand they are to some degree fortunate to live in such an articulated and extraordinary and complex city.

F P - The capital also faces a problem resulting from the fact that for many years now Rome receives only bad press. For example, a large convention, organised in 1974 by the cardinal and archbishop Ugo Poletti, was entitled *Sui mali di Roma* (On the Evils of Rome). In 1975 the book was *Contro Roma* (Against Rome) was published. This idea of a dysfunctional Rome also appears in the books of Benevolo, already mentioned, but also in *Roma moderna* by Italo Insolera, which is a negative book. Therefore, we need to think deeply about the reason for all of this negativity.

AR M - Would a positive narrative for Rome not suffice?

P P – A different narrative!

F P - Faced with this literary production, which we could call catastrophic, there is a phenomenon that does not exist in many other cities: an extraordinary blossoming of oral stories. If you visit the Quadraro there is a book that tells the story of residents speaking about their neighbourhood; the same is true of the Prenestino and Casilino. The Roman people have a desire to know who they are. So we must combine these aspects: Rome as the global capital of culture, but also a place where popular culture takes on a historical dignity.

P P - Popular culture also depends on the fact that Rome has welcomed Calabrians, Sicilians, Tuscans, Umbrians, Marchigiani and *ciociari*.

AR M - I am reminded of the book edited by Franco Purini in 2008 for Laterza: *La misura italiana dell'architettura* (The Italian Measure of Architecture). Is there a *misura romana* (Roman measure) of architecture?

F P - Certainly. There are many different ones. There is ancient Roman architecture, the architecture of the Middle Ages, of the 1500s, of the 1600s, which is an architecture where what counts most is a plastic mass. Rome was a compact city, very severe, very hostile, expect when during the 1600s the city invented the famous theatres that Richard Krautheimer talks about; this is when Rome opened up toward a scenographic spectacularity. Nineteenth century Rome was once again a dark Rome, made of volumes, of solids. Thus we can say that Rome is a solid city.

F P - A fronte di questa produzione letteraria, chiamiamola catastrofica, c'è un fenomeno che non esiste in molte altre città: una fioritura straordinaria di storie orali. Se lei va al Quadraro c'è un libro che narra degli abitanti che parlano del loro quartiere; così al Prenestino e al Casilino. C'è questa volontà del popolo romano di sapere chi è. Quindi bisogna ricongiungere questi aspetti: Roma capitale della cultura mondiale, ma anche luogo dove la cultura popolare assume una dignità storica.

P P - La cultura popolare dipende anche dal fatto che Roma ha accolto i calabresi, i siciliani, i toscani, gli umbri, i marchigiani, i ciociari.

AR M - Mi veniva in mente il libro di Franco Purini edito nel 2008 da Laterza: *La misura italiana dell'architettura*. Esiste una *misura romana* dell'architettura?

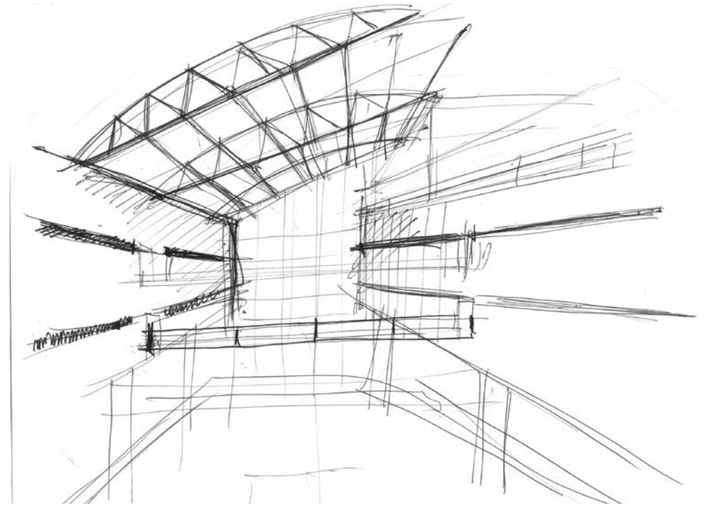
F P - Si, certo. Ce ne sono diverse. Esiste l'architettura romana antica, l'architettura del Medioevo, del Cinquecento, esiste l'architettura del Seicento, che è un'architettura dove ciò che conta è sempre la massa plastica. Roma è una città compatta, molto severa, molto ostile, tranne quando vengono inventati nel Seicento i famosi teatri di cui parla Richard Krautheimer, allora Roma si apre ad una spettacolarità scenografica. La Roma Ottocentesca è di nuovo una Roma cupa, fatta di volumi, solida. Quindi possiamo dire che Roma è una città solida.

AR M - Ma dal 1871 in poi?

F P – Anche dal 1871 e fino ad oggi. In questo momento siamo al Centro Studi Giorgio Muratore con Clementina Barucci, figlia di Pietro Barucci, grande architetto, che ha fatto delle architetture con una grande capacità di stare al suolo, solide, forti, cosa che spesso in altre culture architettoniche non c'è. Per esempio non c'è in Inghilterra, non c'è in Francia, dove prediligono una specie di leggerezza giocosa. Quindi questa *robustezza romana* è un dato straordinario, e perché lo è? Perché la luce gioca su questi volumi in un modo unico al mondo, magico. Per esempio non c'è un eccesso di particolari, che troviamo invece a Vienna o a Londra; non c'è un eccesso di *accordi o disaccordi stilistici* come a New York, dove si va dall'assiro-babilonese all'ultima architettura in ferro e vetro. Quindi Roma è una nobile città che non ha bisogno di un linguaggio troppo articolato, o disarticolato, ma si presenta appunto con questa *massività* luminosa che è unica al mondo. Pensiamo anche a come è tessuta la città, ai vicoli. È come un paese, ma è invece una città che ogni tanto si apre con queste piazze, come la piazza San Pietro del Bernini, un'invenzione unica al mondo.

AR M - Roma capitale ha un indissolubile rapporto con il sacro, con le chiese che rappresentano una struttura estetica di base della città eterna, una sorta di vocabolario di segni e forme che contribuisce a plasmare in modo determinante l'immagine di questa città. Cosa ne pensate?

F P - Roma capitale è stato un tentativo nobile, con molte cose modeste e alcune interessanti. Perché è stata fatta troppo in fretta. Ci sono state anche distruzioni di edifici meravigliosi, come ad esempio



la Villa Ludovisi. Però complessivamente, a differenza di Benevolo, io trovo nella città dell'Ottocento anche momenti di straordinaria intensità. Per quanto riguarda il *sacro,* tornando sempre al concetto di *totalità periferica*, non abbiamo avuto a Roma la rivolta delle *banlieue* parigine, o qualcosa di analogo alla rivolta del 2005, perché la periferia è tenuta assieme dalle centinaia di parrocchie che non sono frequentate solo dai fedeli cristiani ma anche dai nuovi romani, mussulmani o di altre religioni, che trovano in questi luoghi un appoggio sociale fondamentale. Se non avessimo questa rete di nodi, la periferia romana sarebbe veramente un inferno, mentre bisogna riconoscere alla Chiesa Cattolica romana la capacità di tenere assieme la città, dandogli una finalità di vita e anche un senso di comunicazione, di comunità.

P P - Il mio grande rammarico è stato quello di aver vinto un concorso per fare una chiesa a Roma, che è il sogno di ogni architetto, e la chiesa non si farà mai. Le chiese a Roma hanno un'importanza fondamentale e sono anche il termometro della qualità architettonica che noi abbiamo realizzato in questi anni a Roma. Ho partecipato ad una pubblicazione sulle chiese a Roma e c'erano con me Antonio Monestiroli, Francesco Garofalo, Sandro Anselmi e Marco Petreschi che ha curato il libro: in questo volume sono presenti due mie chiese irrealizzate. Come dice Franco le chiese sono un luogo centrale della periferia, rappresentano forse l'unico elemento che mette insieme la collettività.

F P - Ogni epoca, dall'inizio del cristianesimo a oggi, ha lasciato una serie di testi complessi che raccontano l'evoluzione della nostra religione, perché il cattolicesimo è l'unica religione in cui il tempio si evolve e cambia, laddove la moschea è sempre tale, come la sinagoga. Quindi leggendo questa evoluzione, ciascuno di noi potrebbe rileggere la storia della società, delle persone che hanno vissuto il rito in quelle chiese e della città che ha assecondato questo cambiamento. Moltissime chiese sono dei monumenti straordinari, come quelle del '500, le chiese Gesuite o le chiese Barocche. La chiesa di Santa Maria in Campitelli ha rappresentato addirittura la luce che ha acceso nel giovane Eisenman – che era a Roma – l'amore per l'architettura. Una chiesa della fine del Barocco straordinaria, con una luce meravigliosa. Quando Eisenman è entrato, ha avuto una rivelazione di quello che lui poteva essere come architetto. È un patrimonio straordinario.

P P - Un tempo c'era un'idea del *sacro* da rappresentare. Oggi è molto più difficile. Per esempio, la chiesa di Giuseppe Nicolosi sulla Tuscolana, San Policarpo, ha il senso del *sacro*.

F P - Le chiese degli ultimi anni sono per il 90% concepite come negozi eleganti, diventano spazi che quasi echeggiano negozi dove si rincorre una poetica dell'eleganza e manca quel contrasto tra luce e ombra, che è il senso stesso dello spazio sacro. La Chiesa dice che a volte noi viviamo nel male, ma la luce ci fa capire che c'è il bene. Quindi noi siamo sempre divisi tra queste due entità, la luce e l'oscurità, e la Chiesa le rappresenta. Entrando in qualsiasi chiesa di Borromini o di Bernini, o di Pietro da Cortona, questa sensazione è meravigliosa. Questo trascorrere di stati d'animo. Adesso no, c'è una crisi che deriva dalle indicazioni del Concilio Vaticano II che in qualche modo ha desacralizzato le chiese.

AR M - And from 1871 onward?

F P - Even from 1871 and up to the present. At this moment we are at the Centro Studi Giorgio Muratore with Clementina Barucci, the daughter of Pietro Barucci, a great architect who created works of architecture with a grand ability to sit on the ground, to be solid, strong, something often lacking in other architectural cultures. For example, it is lacking in Great Britain, in France, which tend to privilege a sort of playful lightness. Thus this *Roman robustness* is something extraordinary, and why do I say this? Because light plays with these volumes in a way that is unique to the world, that is magical. For example, there is no excess of details, which we find instead in Vienna or London; there is no excess of *stylistic agreements* or *disagreements* as in New York, which ranges from the Assyrian-Babylonian to the latest architecture in steel and glass. This makes Rome a noble city that does not require an overly articulated, or disarticulated language; instead it presents itself with this luminous *massiveness* that unique to the world. We can also recall how the city is laid out, its narrow streets. Similar to a small village, it is instead a city that every now and then opens up into these *piazzas*, such as St. Peter's Square designed by Bernini, an invention unique to the world.

AR M – Rome the capital has an indissoluble relationship with the *sacred*, with the churches that represent an aesthetic structure atop which the Eternal City is founded; a sort of vocabulary of signs and forms that makes a determinant contribution to modelling the image of this city. What do you think?

F P - The idea of making Rome the capital was a noble gesture, with many modest elements and a few interesting ones. This is because it was done too fast. It even involved the destruction of marvellous buildings, for example Villa Ludovisi. However, on the whole, unlike Benevolo, I find the nineteenth century city to also contain moments of extraordinary intensity. With regards to the *sacred*, returning once again to the concept of *totalità periferica*, Rome never experienced the revolts seen in the Parisian *banlieue*, or anything analogous to the revolt of 2005. This is because the periphery is held together by hundreds of parishes attended not only by believing Catholics, but also by new Romans, Muslims or members of other religions, who find a fundamental social support here. Without this network of nodes, the Roman periphery would truly be an inferno, while we must recognise that the Roman Catholic Church has the ability to hold the city together, offering it a purpose and also a sense of communication, of community.

P P - My great regret is that of having won a competition to design and build a church in Rome, which is the dream of any architect, and that this church will never be built. The churches of Rome are of fundamental importance, as well as the barometer of the architectural quality we have achieved in recent years in Rome. I participated in a publication on the churches of Rome, and with me were Antonio Monestiroli, Francesco Garofalo, Sandro Anselmi and Marco Petreschi, editor of the book: this book contains my two unbuilt churches. As Franco said, the churches occupy a central position in the periphery, where they represent perhaps the only element that holds society together.

F P - Every era, since the dawn of Christianity, has left a series of complex texts recounting the evolution of our religion, because Catholicism is the only religion in which time evolves and changes, while the mosque is always the mosque, like the synagogue. So, interpreting this evolution, each of us could re-read the history of society, of the people who worshipped in these churches and the city that reflected this change. Many churches are extraordinary monuments, like those of the sixteenth century, the churches of the Jesuits or the Baroque churches. The Church of Santa Maria in Campitelli was the light that that caused a young Eisenman – while visiting Rome – to fall in love with architecture. An extraordinary church from the late Barque, with a marvellous quality of light. When Eisenman entered, he had a revelation of what he could do as an architect. It is an extraordinary inheritance.

P P - Once there was an idea of the *sacred* to be represented. Today this is very difficult. For example, the church by Giuseppe Nicolosi long the Via Tuscolana, San Policarpo, has this sense of the *sacred*.

F P - I would say 90% of the churches designed in recent years are conceived like elegant boutiques. These spaces almost echo the look of shops whose designers chase after a poetic of elegance and fail to achieve that contrast between light and shadow which is the very meaning of sacred space. The Church tells us that we sometimes live in evil, and that light will indicate where good is to be found. So we are always divided between these two entities, light and obscurity, and the Church represents them. Entering into any church by Borromini or Bernini, or by Pietro da Cortona, this sensation is marvellous. This passing of states of mind. This is no longer the case. There is a crisis that derives from the indications of the Second Vatican Council that to some degree "desacralized" churches.

P P - The Council created a more open Church, more focused on assembly, in which everyone participates in the same rite, without the hierarchy of the officiating priest. This changed the section of the church, which became lower, at a maximum of eight metres. So it is no longer possible to design churches were light floods in from above and today it is very difficult to design this atmosphere of sacrality.

AR M - Today we are in the Centro Studi Giorgio Muratore for this interview. The Centre is now a very important Roman institution, a

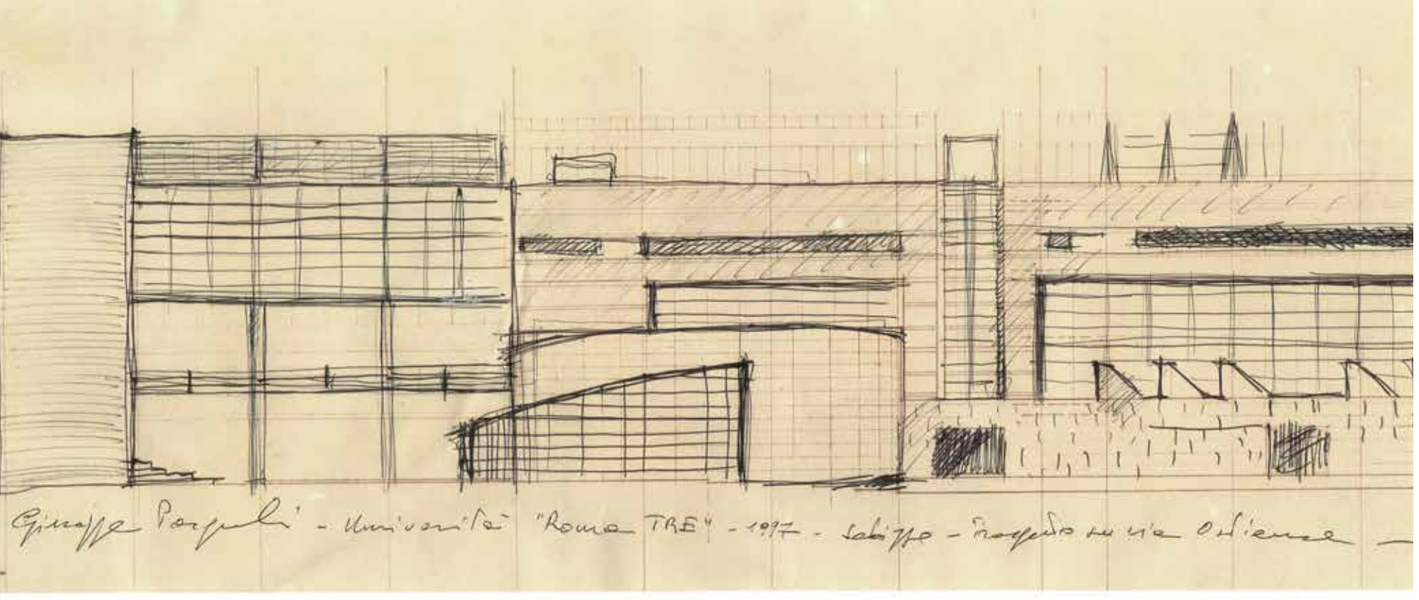
P P - Con il Concilio è nata una Chiesa più aperta, più assembleare, in cui fossero tutti partecipi dello stesso rito, senza più la gerarchia dell'officiante. Questo ha fatto cambiare la sezione delle chiese che è diventata più bassa, otto metri massimo. Quindi non si possono fare chiese dove la luce arrivi dall'alto ed è oggi difficilissimo progettare quell'atmosfera di sacralità.

AR M - Adesso siamo al Centro Studi Giorgio Muratore per realizzare questa intervista. Il Centro è ormai un'importante istituzione romana, un propulsore capace di animare il dibattito d'architettura, a Roma e in Italia. È questa l'eredità culturale di Giorgio Muratore?

F P - Io penso che ci vorrà molto tempo ancora per scoprire quanto Giorgio Muratore abbia lasciato. Sappiamo che ha lasciato una grande eredità, ma questa è ancora più grande di quanto noi pensiamo. Quindi io spero che i giovani che lavorano con Clementina Barucci, e tutti i collaboratori del Centro Studi, riescano a riordinare tutto il materiale che Muratore ha prodotto nel corso degli anni, indicando soprattutto quelle che sono state le sue correzioni ad una concezione della storia che vigeva nella nostra facoltà. Introducendo per esempio la pratica di leggere tutta una serie di personalità importanti che erano rimaste nelle pieghe del racconto, presso la facoltà, e che invece meritavano e meritano ancora di rivelare il valore dell'architettura. Perché questo ruolo, fatto da persone che sono rimaste fuori dalla grande storiografia, fa crescere l'architettura italiana, anche tirando fuori problematiche di cui non si parlava. Quindi è un'eredità molto vasta, ancora da valutare, talmente importante che io, ad esempio, in molte cose non andavo d'accordo

↑ - Q
Pino Pasquali e Alfredo Passeri
Università Roma TRE
Roma, 1997
© Pino Pasquali

Disegno dell'interno del Rettorato dell'Università Roma TRE



con lui, avevamo punti di vista diversi, ma certamente il confronto con la posizione di Giorgio Muratore è sempre stato per me un paradigma, come leggere i suoi interventi polemici sul suo blog *Archiwatch*, cosa che mi faceva riflettere.

Occorre dunque fare un grande lavoro, perché molta parte della sua eredità è come un *iceberg*, sta ancora sotto. Un'opera di scavo, una storiografia di tipo diverso che alla nostra cultura architettonica farà un bene straordinario, anche per Roma.

La storiografia italiana e le storie su Roma sono state dominate, per un secolo, da una frenesia ideologica che ha falsificato tutto. E Muratore è stato forse l'unico che ha avuto il coraggio di andare contro a questa ideologia diffusa e condivisa, per vedere frammenti di verità laddove gli altri storici chiudevano la pagina oppure non ne parlavano per niente. Io sono grato a Giorgio, tutti dovremmo essergli grati per il lavoro straordinario che ha fatto e, soprattutto, per il *modo* che ha dato ai giovani di guardare la storia e l'architettura.

P P - Giorgio è stato per me un grande amico, un amico vero, la persona più importante e non solo per la mia professione. Giorgio ed io ci siamo incontrati alla fine degli anni '70 e abbiamo subito capito che, evidentemente, avevamo interessi comuni molto ampi. Giorgio è un personaggio fondamentale e va riletto all'interno del suo lavoro sulla storia dell'architettura. Ma lui è molto di più, è come se avesse lavorato sotto il pelo dell'acqua. Noi stiamo cercando di mantenere vivo questo luogo, il Centro Studi, perché lui ha lasciato un'eredità importantissima che va rivista e studiata. Giorgio non ha mai guardato le mode e questa era la sua grandezza. È sempre andato oltre, ha aperto orizzonti. Ciò che deve emergere da questo luogo è che gli architetti non sono soltanto quelli che costruiscono, ma anche coloro i quali *pensano* all'architettura e che l'architettura la mettono in altre attività. Questa è la *trasversalità* di Giorgio Muratore, che poteva scrivere tranquillamente – ed ha scritto – di Giacomo Balla piuttosto che di cinema o di architettura. Una persona con una conoscenza molto più ampia di uno storico dell'architettura. Tant'è che, nell'ambito degli storici, non era neanche troppo considerato, non era *appartenente* al loro gruppo. Giorgio è molto di più. È stato un vero pensatore. Ha tirato fuori architetti che uno nemmeno si immaginava, vicino ai grandi architetti romani della fine dell'Ottocento, o degli anni '20, '30, '50. Ha difeso opere che a Roma erano state sempre considerate delle *schifezze*, come il Vittoriano o il Palazzo di Giustizia.

Al Centro Studi portiamo avanti moltissime attività per raccogliere questa eredità. Abbiamo recentemente avviato l'iniziativa delle *Autobiografie scientifiche*, con personalità importanti abbastanza diverse tra loro, tra cui Nicola Di Battista, Franco Purini e Laura Thermes, Beniamino Servino, anche lui un architetto visionario, e molti altri.

AR M - Quindi il Centro Studi Giorgio Muratore è al centro del dibattito.

P P - Sì, è al centro del dibattito e cerca di essere diverso da tutto quello che succede a Roma. Qualcuno ha detto che questo è *il salotto buono dell'architettura romana*, con una trasversalità che mette insieme persone che hanno punti di vista diversi. Noi qui raccontiamo la contemporaneità.

↑ - R
Pino Pasquali e Alfredo Passeri
Università Roma TRE
Roma, 1997
© Pino Pasquali

Disegno di progetto del Rettorato dell'Università Roma TRE

driver capable of animating the debate on architecture, in Rome and Italy. Is this the cultural inheritance of Giorgio Muratore?

F P - I believe it will take much longer to discover just how much Giorgio Muratore left us. We know he left an immense legacy, but it is even greater than we imagine. So I hope that young people working with Clementina Barucci, and all of the various collaborators at the Centro Studi, manage to reorder all of the material that Muratore produced over the course of the years, indicating above all his corrections to a conception of history taught in our school. For example, by introducing the practice of reading a series of important figures who remained in the folds of the narrative, at the school, and that instead merited and continue to merit revealing the value of architecture. In order that this role, made of people who remained outside this important historiography, elevates Italian architecture, also exposing problems that no one spoke about. So it is a very vast legacy, still to be evaluated; so important that I, for example, in many cases often disagreed with him, we had different points of view, but certainly the comparison with the position of Giorgio Muratore was always a paradigm for me, for example reading his polemic writings on his blog *Archiwatch*, which made be reflect. There is thus a need for an important work, as much of his legacy is like an *iceberg*, beneath the water. A work of excavation, a historiography diverse from our architectural culture would be of extraordinary benefit, also for Rome. Italian historiography and stories about Rome were dominated, for a century, by an ideological frenzy that falsified everything. And Muratore was perhaps the only one who had the courage to challenge this widespread and shared ideology, to observe fragments of truth where other historians turned the page or didn't speak at all. I am grateful to Giorgio, we all should be grateful for his extraordinary work and, above all, for the *way* he offered young people for looking at history and architecture.

P P - Giorgio was a great friend, a true friend, the most important person, and not only for my career. Giorgio and I met at the end of the 1970s and we immediately understood that, evidently, we shared a wide range of common interests. Giorgio is a fundamental figure and must be reconsidered within his work on the history of architecture. But Giorgio is also much more; it is as if he worked just beneath the surface of the water. We are seeking to keep this place alive, the Centro Studi, because he left such an important legacy that needs to be reviewed and studied. Giorgio never paid any attention to trends, and this was his greatest talent. He always went further, opening up new horizons. What needs to emerge from this place is that architects are not only those who build, but also those who *think* about architecture and who place architecture in other activities. This is Giorgio's *transversality*, whose could just as easily write and he did - about Giacomo Balla as cinema or architecture. His knowledge was much broader than that of a simple architectural historian. To the point that, in the field of historians, Giorgio was even largely unconsidered, he did not *belong* to their group. Giorgio is much more. He was a true thinker. He uncovered architecture that one couldn't even imagine, close to the great Roman architects of the late 1800s, or the 1920s, '30s or '50s. He defended works that in Rome were always considered *schifezze* (garbage), for example the Monument to Victor Emanuel II or the Palace of Justice. At the Centro Studi we develop numerous activities to gather in this legacy. We recently started the initiative entitled *Autobiografie scientifiche* (Scientific Autobiographies), with important and very different people, including Nicola Di Battista, Franco Purini and Laura Thermes, Beniamino Servino, another visionary architect, and many others.

AR M – So the Centro Studi Giorgio Muratore is at the heart of debate.

P P – yes. It is at the heart of debate and seeks to set itself apart from everything that happens in Rome. Someone referred to it as the *parlour of Roman architecture*, with a transversality that brings together people with different points of view. Here we tell the story of our contemporary era.

Franco Purini
Architetto, Saggista, Professore emerito Facoltà di Architettura - Sapienza Università di Roma
Pino Pasquali
Architetto, Urbanista, Designer, Comitato Scientifico Centro Studi Giorgio Muratore, Fondatore e Presidente Atelier Appennini

Architect, Essayist, Professor Emeritus with the School of Architecture at Sapienza University of Rome

Architect, Urban planner, Designer, Member of the Scientific Committee of the Centro Studi Giorgio Muratore, Founder and President of Atelier Appennini

Intervista duetto di / Duet interview by
Marco Maria Sambo per / for AR Magazine

Intervista di / Interview by Luca Ribichini

MARIO BOTTA

Memoria, luogo, futuro

Luca Ribichini - Leggendo *Il gesto sacro*, un tuo recente libro edito da Electa a cura di Beatrice Basile e Sergio Massironi sulla maturità dell'architetto, raggiunta attraverso la progettazione di spazi sacri, emerge che il disegno è sempre un elemento importante per riprendere il *senso della lentezza*. Vuol dire ricostruire con lentezza per disegnare nuove speranze per il contemporaneo?

Mario Botta - A questa prima domanda rispondo: "attenzione architetti a non lasciarsi ubriacare dalla rapidità delle riflessioni, dalla rapidità delle decisioni".

L'architettura è una disciplina che richiede un processo di correzione continua, di revisione delle prime ipotesi, per poi arrivare a incontrare gli spazi concreti del costruire, che non sono così disponibili come possono lasciar pensare i prontuari di architettura.

Quindi, ogni architettura è il frutto di una serie di riflessioni e sono convinto che gli architetti debbano decidere del loro progetto, senza delegare ai tecnici o ai manuali e ai cataloghi offerti dal mercato, e che sicuramente propongono prodotti utili, belli e innovativi. Ma fare l'architetto vuol dire saper scegliere. Il problema della nostra generazione è il tempo. La generazione passata poteva contare su un processo più lento e quindi che offriva occasioni di modifica. Oggi vedo molti edifici totalmente indifferenti alla qualità dell'espressione costruttiva; edifici che si assomigliano tutti. La globalizzazione ha escluso una forma identitaria legata al luogo di lavoro. E il luogo di lavoro è attento anche al tempo storico, al processo di creazione che nutre l'edificazione. La mia idea sul *disegno lento* è che esso porta con sé la necessità di una riflessione che mi sembra scomparsa dalle progettazioni attuali. Ormai,

Luca Ribichini – What emerges from a reading of *Il gesto sacro*, your recent book on the maturity of the architect achieved through the design of sacred spaces, published by Electa and edited by Beatrice Basile and Sergio Massironi, is that design continues to be an important way of restoring a *sense of slowness*. Does this mean rebuilding, slowly, in order to provide new hope for our contemporary era?

Mario Botta – My answer to this first question is: "architects, take care not to become inebriated by the rapidity of ideas, by the rapidity of decisions "

Architecture is a discipline that requires a process of continuous correction and the revision of initial hypotheses, before it encounters real spaces to be built, which are not so readily available as architectural manuals would lead us to believe.

Thus, each work of architecture is the fruit of a series of reflections. I am convinced that architects must make their own decisions about their projects, without delegating them to technicians or the manuals and catalogues the market offers, despite their proposal of useful, beautiful and innovative products. An architect must know how to choose. Our generation's problem is time. The past generation could count on a slower process, which offered occasions for introducing changes. Today I observe many buildings that are totally indifferent to the expressive quality of construction; buildings that all tend to resemble one another. Globalisation has excluded a form of identity linked to context. And context is also attentive toward historical time, toward the process of creation that nurtures



→- A
Mario Botta
Ricostruzione di San Carlino alle quattro fontane
Lungo Lago di Lugano, Svizzera, 1999-2003
© Fotografia di Enrico Cano

Spaccato ligneo. Smantellato nel 2003

per fare un concorso, non ti concedono che pochi giorni o poche settimane, quando invece la riflessione progettuale iniziale necessita di un tempo più lungo.

L R - Entrando in questo discorso a cui hai accennato – il *genius loci*, la *memoria* – Roma ha un passato importante e ingombrante, con la sua grande architettura, l'archeologia, la storia. Cosa pensi della Capitale e che tipo di immagine potrebbe effettivamente essere proiettata nel futuro?

M B - Roma è l'archetipo della città europea, l'archetipo della città mediterranea ed è anche l'archetipo di una nuova complessità, che tutto sommato è la ragione stessa del suo *essere città*.

Roma trova la sua ragione d'essere proprio nella complessità e nella stratificazione storica che ci fa partecipi delle numerose evoluzioni e dei cambiamenti. La ricchezza della città è data dalla sua memoria.

La città contemporanea è "altro" ma, nel contempo, anche una forma di espressione di questa stratificazione, millenaria nel caso di Roma.

L R - Recentemente abbiamo fatto con te un'iniziativa al museo MAXXI di Roma – *Lezioni borrominiane* – ed abbiamo affrontato diverse tematiche tra cui San Carlino alle Quattro Fontane del Borromini che hai anche ricostruito nel 1999 sul Lago di Lugano attraverso un grande spaccato ligneo, un'operazione culturale di grande rilevanza e importanza. Qual è, oggi, l'attualità critica di Borromini e qual è la sua lezione per le future generazioni?

M B - Il reperto dal grande passato – e la testimonianza visiva – diventa un'icona della contemporaneità. Non deve ovviamente con-

construction. My idea of *slow design* is that it inherently contains the need for a reflection which seems to have disappeared from current projects. Today we are offered only a few days or weeks to complete a competition, when instead the development of an initial concept requires more time.

L R – Entering into this discourse – the *genius loci*, *memory* – Rome has an important and cumbersome past and grand architecture, archaeology and history. What do you think of the capital and what image could it effectively project into the future?

M B – Rome is the archetype of the European city, the archetype of the Mediterranean city and the archetype of the complex city, of a new complexity that, all things considered, is the very raison d'être of its *existence as a city*.

Rome's raison d'être lies precisely in its complexity and its historical layering, which make us participants in its numerous evolutions and changes. The wealth of the city is its memory.

The contemporary city is something "other" but, at the same time, it is also a form of expression of this layering, which spans thousands of years in Rome.

L R – We recently worked with you on a project at the MAXXI Museum in Rome, entitled *Lezioni borrominiane*. We explored various themes, including Borromini's church of San Carlino alle Quattro Fontane, which you reconstructed in 1999 on the shores of Lake Lugano in the form of an immense cutaway in wood: a cultural undertaking of great relevance and importance.



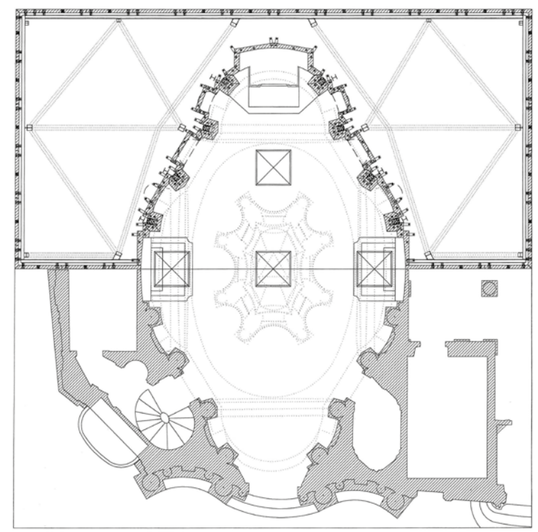






↑ ↗ - B / C
Mario Botta
Ricostruzione di San Carlino alle quattro fontane
Lungo Lago di Lugano, Svizzera, 1999-2003
© Mario Botta - Fotografia di Pino Musi

Prospetto frontale e laterale dello spaccato ligneo



←→ - D / E
Mario Botta
Ricostruzione di San Carlino alle quattro fontane
Lungo Lago di Lugano, Svizzera, 1999-2003
© Mario Botta

Schizzi preliminari e pianta

figurarsi come una scenografia o un elemento accessorio, e neppure come una mera riproduzione. Come tutte le riscritture richiede un nuovo linguaggio, e questo può essere solo quello del proprio tempo storico. Tutti i creativi hanno attinto al grande passato. Pensiamo ad esempio all'influenza della scultura greca primitiva su Picasso. Il grande patrimonio, l'enciclopedia sulla quale lavoriamo, è la storia dell'arte, la storia della cultura del grande passato.

L R - Noi ci troviamo adesso ad avere questo ingombrante passato. Però tu parli sempre di memoria che diventa uno degli elementi fondamentali per pensare al futuro. Visto che hai avuto modo di confrontarti con Roma anche a livello progettuale, ad esempio con San Carlino, quali sono gli elementi che tu ritieni possano essere probabili, o possibili, linee guida in grado di illuminare, o meglio condurre una nuova visione?

M B - Il passato, come diceva Louis Kahn, è *un amico*. Gli architetti non dovrebbero considerare il passato come un ostacolo ingombrante, ma come una presenza ricca e complessa che può aiutare a superare la pochezza del moderno, della società dei consumi e della globalizzazione. Laddove vi sono reperti archeologici del grande passato, intravedo sempre una grande ricchezza. Che poi è difficile farli convivere con gli standard della cultura moderna e della società dei consumi è vero, ma per fortuna, aggiungerei. Il tessuto sul quale l'architetto deve intervenire è quello della memoria - il territorio della memoria - che dobbiamo interpretare e adattare alle domande del contemporaneo; ad esempio, come far passare un nuovo tracciato viario, sapendo che questo tracciato incrocia, contraddice o si misura con le trame di un passato preesistente. È la complessità e la ricchezza del nuovo, che spesso non si pone questi interrogativi.

La città è un incontro continuo con la memoria che ci appartiene. E la memoria è ciò che fa di uno spazio un luogo.

Da questo punto di vista credo che la città europea sia forse la grande speranza per il riordino del mondo. Sarebbe una disperazione pensare che solo la tecnologia possa offrirci qualcosa. La tecnologia che si basa su circuiti e algoritmi che misurano tutto in base a parametri che non hanno niente a che fare con il tempo di vita e di riflessione, con il tempo di correzione di cui l'uomo ha invece bisogno.

L R - Dalle tue parole capiamo che *memoria* e *genius loci* diventano, in qualche modo, elementi fondamentali che fanno parte dell'essere umano e dell'architetto progettista. Forse deve essere nuovamente messa al centro proprio la figura dell'architetto che, come tu sai, è stata in questi ultimi anni ridotta a un campo d'intervento marginale, mentre invece bisognerebbe ritrovare il senso, l'orgoglio di questa grande professione.

What is the critical value of Borromini today and what is his lesson for future generations?

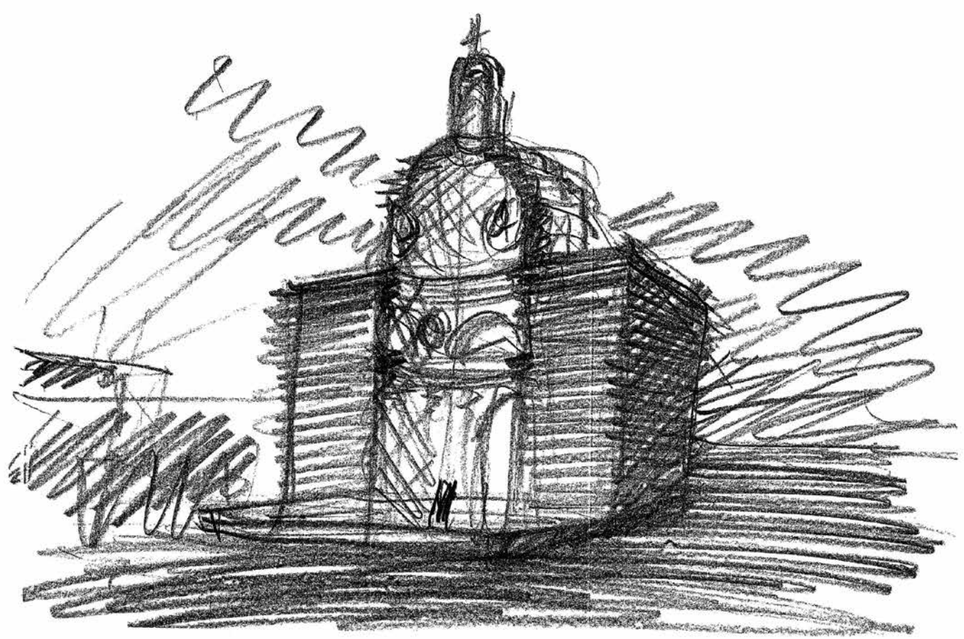
M B – The relic acquired from the grand past – together with visual testimony – becomes an icon of our contemporary era. Obviously, it must not be arranged like a stage set, an accessory or even a reproduction. Like all acts of re-writing, it requires a new language, which can only be of its specific historical time. All creative minds have drawn on the great past. We can think, for example, of the influence of primitive Greek sculpture on the work of Picasso. The great inheritance, the encyclopaedia we work on, is the history of art, the history of culture of this great past.

L R – We now find ourselves with this cumbersome past. Yet you always speak of memory as one of the fundamental elements for imagining the future.
Based on your opportunity to approach Rome through architecture, for example with San Carlino, what elements do you consider most probable, or possible, as guides with the ability to illuminate, or better yet, lead a new vision?

M B – As Louis Kahn said, the past is *a friend*. Architects should not consider the past a cumbersome obstacle, but instead something rich and complex which can help us overcome the shortcomings of modernity, a consumer society and globalisation. In the presence of archaeological remains of the great past, I see a great richness. There is little doubt regarding the difficulty in making it coexist with the standards of modern culture and consumer society... but this is a blessing I would add. The fabric in which the architect must work is one of memory – the territory of memory. We must interpret it and adapt it to the demands of our contemporary era: for example, how can we lay out a new road, knowing it will intersect, contradict or be measured against the patterns of a pre-existing past. This is the complexity and richness of the new, which all too often fails to ask these questions.

The city is a continuous encounter with inherited memory. And memory is what makes a space a place.

From this point of view, I believe the European city is perhaps our greatest hope for re-establishing order in the world. It would be an act of desperation to imagine that only technology has something to offer us. Technology based on circuits and algorithms that measure everything according to parameters that have nothing to do with the time of life and of reflection, with the time of correction that instead mankind requires.



M B - Credo che il ruolo dell'architetto possa essere confrontato, oggi, con il ruolo dell'archeologo, ieri. Nel senso che l'archeologia fa parte della nostra storia e quindi viviamo anche in essa. Dobbiamo sapere che cosa c'è stato. L'archeologia urbana, nella quale siamo chiamati a lavorare, conserva ancora delle tracce, dei segni, dei riferimenti che hanno qualcosa da dirci. La stratificazione storica della città è la nostra grande ricchezza.

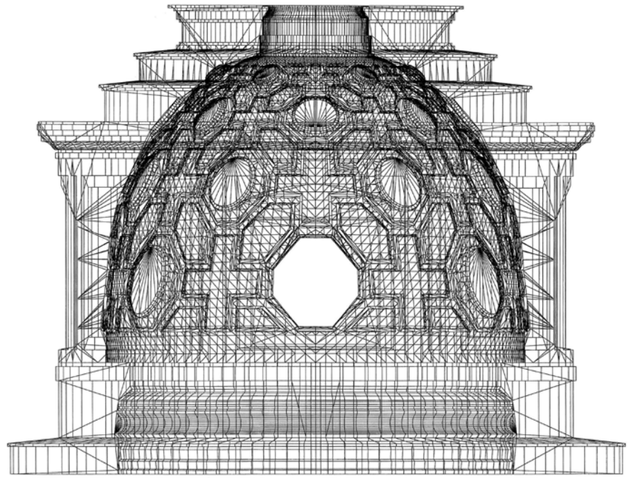
L R - Certo, è quella che ci rende effettivamente diversi e che ci distingue anche da un punto di vista culturale. Io concluderei con un doppio pensiero, considerando che hai lavorato in tantissime grandi città e metropoli, in cui hai dovuto affrontare il problema del centro e delle periferie. Quali potrebbero essere gli elementi importanti che un nuovo sindaco dovrebbe prendere in considerazione per la Capitale? E poi, seconda domanda: ti è capitato di fare – anche come semplici idee, come riflessioni immediate – disegni specifici su Roma?

L R – From your words we can understand that to some degree *memory* and *genius loci* become fundamental elements that are part of all human beings and the design architect. Perhaps the time has come to restore the centrality of the architect, a figure, as you know, who has been forced in recent years to operate in a marginal field of intervention, when instead we need to rediscover the meaning and pride of this great profession.

M B – I believe the role of the architect can be approached today as the role of the archaeologist in the past. In the sense that archaeology is part of our history, meaning we also live in history. We must be aware of what came before us. Urban archaeology, in which we are invited to work, maintains traces, patterns, signs and references that have something to tell us. The historical layering of the city is our greatest inheritance.

↗ - F
Mario Botta
Ricostruzione di San Carlino alle quattro fontane
Lungo Lago di Lugano, Svizzera, 1999-2003
© Mario Botta

Schizzo preliminare





↑ - G
Mario Botta
Ricostruzione di San Carlino alle quattro fontane
Lungo Lago di Lugano, Svizzera, 1999-2003
© Mario Botta

Disegno schematico della cupola

Mario Botta
Memoria, luogo, futuro

Memory, Place, Future

M B - Vorrei innanzitutto fare una riflessione sulla città e sulle sue periferie. La nostra generazione è chiamata a correggere le frange urbane anche per ragioni economiche, perché molte parti costruite negli anni ’60 e ’70 del secolo scorso sotto la spinta della speculazione edilizia, sono talmente degradate che non potrebbero sopravvivere nei prossimi decenni.

Quindi l’urbanistica futura sarà quella della demolizione e della ricucitura fra queste parti ormai obsolete per ridare un nuovo senso a tutto. Roma ha un centro storico straordinario, che bisogna curare, apprezzare e conservare. Poi, però, ha frange urbane che risalgono al primo Novecento che devono ritornare ad essere parte della città, ad avere una loro centralità, come è stato nell’Ottocento per i borghi fuori porta che sono diventati quartieri.

Dobbiamo quindi trasformare queste appendici in nuove parti strutturate, contraddicendo l’idea della continuità della città senza fine e ricordando che la città per antonomasia ha sempre avuto un centro così come ha sempre avuto un limite. Dobbiamo ritornare a

L R – Certainly, this is what effectively makes us different and distinguishes us in cultural terms. I would conclude with a twofold idea, considering that you have worked in so many large cities and metropolises, where you confronted the problem of the centre and peripheries. What important elements should a new mayor take into consideration for the capital? Second question: have you had the opportunity – even only as ideas, or immediate reflections – to develop specific projects for Rome?

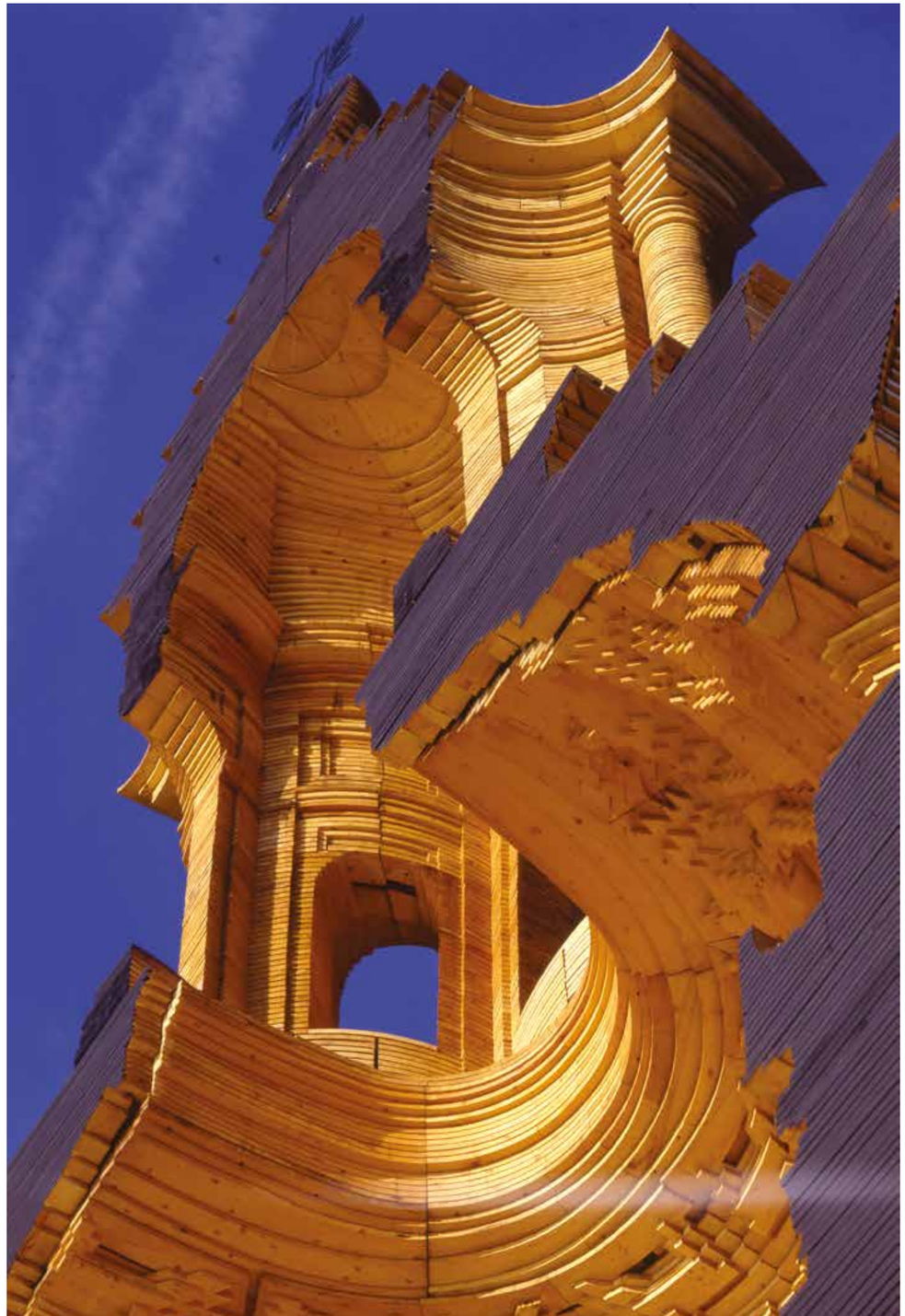
M B – Firstly, I would like to make a consideration about the city and its peripheries. Our generation is asked to correct the urban fringes of the city, also for economic reasons. This is because many areas constructed during the 1960s and ’70s under the drive of real estate speculation are in such a poor state they will probably not survive beyond the coming decades.

The urbanism of the future will be an urbanism of demolitions and re-stitching in these now obsolete parts to restore a sense the new. Rome has an extraordinary historical centre, which needs to be



↖ ↗ - H / I
Mario Botta
Ricostruzione di San Carlino alle quattro fontane
Lungo Lago di Lugano, Svizzera, 1999-2003
© Mario Botta - Fotografia di Pino Musi

Veduta dello spaccato ligneo



mettere dei limiti, anche alle nostre periferie; le dobbiamo ridisegnare, fare dei quartieri che abbiano un'identità urbana.

Questo è il compito dei futuri sindaci. Correggere una tendenza che vuole una crescita infinita, indeterminata della città e cominciare a mettere dei punti di riferimento del moderno in modo che domani i nostri figli, le generazioni future, possano identificare anche l'architettura del XX secolo o del XXI secolo come una parte compiuta dello sviluppo urbano.

Per Roma ho fatto un primo progetto per Palazzo San Felice, in un isolato vicino al Quirinale dove vi erano dei lotti disabitati in origine adibiti a residenza dei parenti dei papi. Un progetto intrapreso per creare la nuova biblioteca d'arte di Roma, quella che era a Palazzo Venezia. Dunque la città può crescere al suo interno; ha solo bisogno di linfa che dia nuova vita a queste strutture oggi abbandonate. L'idea di risanare è importante per la città. So che in queste settimane (dicembre 2020, n.d.r) è stata promossa una manifestazione d'interesse, aperta alle imprese, per lavorare sul progetto preliminare che ho abbozzato per il Quirinale.

L R - Anche con queste operazioni si costruiscono nuovi pezzi di città, si crea bellezza, partendo da elementi urbani che vanno ridisegnati e ricontestualizzati.

M B - Se si riuscisse a fare questo, una parte di città ne trarrebbe un arricchimento incredibile, perché parliamo di un patrimonio con 14 km di scaffali. Diventerebbe la storia dell'arte di un Paese.

L R - È quello che dicevi prima: riagganciare un pezzo della propria memoria rendendola viva, rendendola partecipe alla città.

M B - Noi architetti siamo chiamati a dare una casa al patrimonio librario, alle biblioteche e, di conseguenza, agli studiosi che vi si recano. In questo modo la città non è più solo un bene da fruire, ma un contenitore di nuovi valori, nuove ricerche e nuove attività.

cared for, appreciated and conserved. It also has urban fringes dating back to the early twentieth century which must become part of the city once again; they must have their own centrality, as it was during the nineteenth century in the villages outside the city gates that grew into new quarters.

We must transform these appendices into new structured parts. We must contradict the notion of the continuity of the boundless city and remember that the city *par excellence* has always had a centre, has always had a limit. We must re-establish limits also in our peripheries; we must redesign them and create quarters with an urban identity.

This is the challenge for future mayors. Correcting a trend that wanted cities of endless and indeterminate growth, and beginning to establish modern points of reference so that tomorrow our children, our future generations, can also identify the architecture of the twentieth or twenty-first century as a complete element of urban development.

For Rome I developed a concept for Palazzo San Felice, situated in a block near the Quirinale. It is for a portion with abandoned lots originally used as apartments for relatives of the Popes. The project was developed to create a new library of art in Rome, previously housed in Palazzo Venezia. Thus the city can grow from inside; it simply requires that lymph that brings new life to currently abandoned structures. The notion of restoring is important for the city. I know that during these weeks [December 2020 – ed.] an expression of interest was issued to different companies for the development of the concept I sketched out for the Quirinale.

L R – These operations are also used to build new pieces of the city, to create beauty, beginning with urban elements that must be redesigned and recontextualised.

M B – If we manage to do this, a part of the city would receive an incredible enrichment, because we would begin with a patrimony of 14 km of bookshelves. It becomes the history of a country's art.

L R – It is as you said earlier: reconnecting with a piece of one's memory to bring it alive, making it a participant in the life of the city.

M B – We architects are asked to provide a home for this legacy of books, for libraries and, it follows, for the scholars who visit them. This means that the city is not only a common good to be used, but also a container of new values, new research and new activities.

← - L
Mario Botta
Ricostruzione di San Carlino alle quattro fontane
Lungo Lago di Lugano, Svizzera, 1999-2003
© Mario Botta - Fotografia di Pino Musi

Veduta dello spaccato ligneo

Mario Botta
Architetto

Intervista di / Interview by Luca Ribichini
per / for AR MAGAZINE
Presidente Comitato cultura Casa dell'Architettura di Roma, Vicepreside Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma

Architect

President of the Culture Committee
of the Casa dell'Architettura, Rome
Vice President of the Architecture Department,
Sapienza University of Rome

Intervista di / Interview by AR MAGAZINE

LUDOVICA FERRARIO

The Young Pope e *The New Pope*

Il sacro, il profano e la scenografia di Roma capitale



←- A
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Il Papa Lenny Belardo (Jude Law) sul set con i cardinali, all'interno della Cappella Sistina ricostruita per il film

AR MAGAZINE - Ludovica Ferrario, scenografa di *The Young Pope* e *The New Pope*. Capolavori di Paolo Sorrentino che evidenziano, in modo elegantemente dissacrante, le innate contraddizioni dell'animo umano, in una cornice spirituale che mette Roma al centro del mondo.
Cosa vuol dire ideare, disegnare, costruire una scenografia per un grande regista, e quali sono state le tue chiavi di lettura per inventare i linguaggi scenografici di *The Young Pope* e *The New Pope*?

Ludovica Ferrario - Intanto grazie di questa intervista sulla scenografia e sulla visione scenografica della città, attraverso il racconto di *The Young Pope* e *The New Pope*.

Tutto nasce grazie al *pilastro* di questo fantastico processo creativo: la sceneggiatura, che rappresenta la struttura portante su cui costruire un mondo, un'ambientazione, una geografia possibile. Nel caso specifico, per quanto riguarda le opere di Paolo Sorrentino, si tratta sempre di immergersi, attraverso le parole, in una dimensione che viene dipinta molto bene nei suoi ritmi e sfaccettature già in fase di scrittura. Cosa che rende possibile, già al primo approccio all'opera, effettuare una prima e vasta esperienza di grande ispirazione visiva.

L'occasione nelle due serie televisive, apparentemente simili, è stata molto diversa proprio nel modo di rapportarsi ad uno Stato così piccolo ma così potente – come quello Vaticano – ed il mondo circostante. Partendo proprio dalla scrittura: la scrittura di *The Young Pope* incorniciava uno Stato chiuso tra le sue mura, in una dimensione di mistero, con un Papa accentratore che non si vuole rivelare e mostrare, dando ancora più potere al proprio ruolo e manifestando la propria presenza, tenendo a distanza e all'oscuro tutti. Questo già suggeriva, all'interno della chiave di lettura e di linguaggio, un mondo di chiaroscuri e di controluci. Un universo raccolto, intimo, nella vastità dei giardini Vaticani, in comunicazione con Roma, al centro del mondo. Mi piace riutilizzare questa parola, *cornice* – perché è così potente quando si ha a che fare con l'immagine – proprio nel descrivere il fatto che si è trattato, con questo progetto, di una cornice ricca di contraddizioni dell'animo umano – così pieno di dubbi, di fragilità – che inventava già nella scrittura un Papa e un possibile Vaticano. E sottolineo la parola *possibile*, perché è proprio attraverso la visione cinematografica che si ha l'occasione di poter creare dei possibili mondi, delle possibili geografie.

La sfida era quella di ricostruire una credibilità e restituirne la bellezza, la dimensione monumentale e sacra che sono conosciuti agli occhi del pubblico; e in molti casi ricostruire spazi riconoscibili. Ed è proprio da questo primo approccio, costituito dal rendere credibile un mondo che viene sostanzialmente reinventato, che nasce il progetto scenografico. Con alcuni problemi da risolvere: l'impossibilità di girare all'interno del Vaticano stesso ha aperto le porte a un progetto che, oltre a corrispondere ai presupposti di credibilità, imponeva una chiave di lettura di reinvenzione completa degli ambienti del Vaticano.

AR Magazine - Ludovica Ferrario, production designer of *The Young Pope* and *The New Pope*, masterpieces by Paolo Sorrentino that address with elegant irreverence the contradictions inherent to the human soul, in a spiritual context that places Rome at the centre of the world. What does imagining, designing, creating a production design for a great film director mean, and what were the interpretive keys you used to invent the scenographic languages for *The Young Pope* and *The New Pope*?

Ludovica Ferrario - First of all, thank you for this interview on production design and on the scenographic vision of the city, through the story of *The Young Pope* and *The New Pope*. It all started with the *pillar* of this fantastic creative process: the script, that represents the founding structure on which a whole world, a setting, a possible geography, are built. In the instance of Paolo Sorrentino's work, it always means plunging - through his words - into a dimension that is already skilfully described, with its rhythms and facets, in writing. This makes it possible, when one first approaches the work, to have an immediate and encompassing experience of great visual inspiration. The two television series, apparently similar, are very different in the way they related to a small but very powerful state, the Vatican, and to the world surrounding it. Staring from the writing itself: the script of *The Young Pope* depicted a state closed within its walls, in a mysterious dimension, with a centralising Pope who does not show and reveal himself, making his role even more powerful and manifesting his presence by keeping everyone in the dark and at a distance. And this suggested, in terms of interpretation and language, a world of backlights and *chiaroscuro*. A gathered and intimate universe within the expanse of the Vatican gardens, in connection with Rome, at the centre of the world. I like using the *frame* - because it is so powerful when dealing with images - to describe the fact that this project gave a *frame* for the many contradictions of humanity - so full of doubt, frailty - and invented a possible Pope, a possible Vatican. I underline the word *possible*, because it is precisely the cinematographic vision that gives the opportunity to create possible worlds, possible geographies.

The challenge was to rebuild the monumental and sacred dimension known to the eyes of audiences, making it credible and rendering its beauty; and often to recreate well-known spaces. It was this first approach, the fact of making believable a world that was substantially being reinvented, that gave birth to the production design. A few problems needed to be solved: the impossibility of shooting inside the Vatican opened the doors to a project that, needing to meet prerequisites of authenticity, required a complete reinvention of the Vatican locations. The interesting part of a production designer's work, on a film project and therefore on a vision,

Il lavoro interessante che poi compie uno scenografo, rispetto a un progetto e dunque rispetto a una visione, è anche la restituzione di questa rappresentazione attraverso la successiva visione del pubblico, cosa che fa parte integrante del progetto stesso. Quindi si è trattato di rendere quella credibilità autentica per la storia e per il pubblico. Questo rapporto di autenticità ha portato a ricostruire spazi e forme che potessero sembrare più vere del vero, all'interno di un mondo completamente reinventato.

Nel momento in cui si va a raccontare la Cappella Sistina, o la facciata di San Pietro, o la Biblioteca Apostolica Vaticana, l'occhio del pubblico, più o meno colto, conosce bene quell'immaginario. L'approccio è stato dunque filologico, nella misura in cui ci potesse essere quell'empatia nel riconoscere ciò che l'occhio del pubblico già conosceva.

Lo scenografo è richiamato, come dicevamo, a mettersi a servizio di una storia e alle esigenze di movimenti di macchina che questo implica. Un esempio calzante è stato la ricostruzione in teatro della Cappella Sistina. Dopo diversi studi su quanto ricostruire anche in altezza e con quali proporzioni, abbiamo optato per una ricostruzione in scala uno a uno. Si è trattato di una scelta non solo per restituirne la monumentalità ma anche per privilegiare una larghezza e profondità dello spazio che potesse ospitare al meglio le scene e il numero di attori e presenze necessarie. Nel caso specifico poi, proprio per una scena madre in cui il nostro Papa doveva entrare in Sistina trasportato in piedi su una sedia gestatoria, si è trattato di riprogettare interamente la transenna decorativa presbiteriale. Il nostro Lenny sarebbe stato portato a braccio da 12 persone fino all'altare e, per esigenza di spazio e movimento, non era possibile ci fosse l'architrave sovrastante e che l'attraversasse con le reali misure. Un lavoro di ridisegno e riprogettazione degli elementi architettonici, decorativi e scultorei nel riproporzionare il tutto è stata la stimolante sfida affrontata.

In altri casi, divertente è stato ricreare un luogo, altrettanto cardine della storia, utilizzando spazi interni dal vero (in location) e *raccordarli* a degli spazi invece ricostruiti in teatro. Mi riferisco ad esempio alla facciata di San Pietro, dove abbiamo spesso questi celebri affacci e dove il rapporto del Papa è un dare voce, un aprirsi o un chiudersi al mondo esterno. Da qui la scelta di ricostruire una porzione della facciata della Basilica a Cinecittà che fosse estremamente fedele. Tutti conosciamo quei luoghi, quelle architetture, quei momenti. In questo caso era quindi necessario fare una ricostruzione estremamente filologica.

Stesso approccio abbiamo avuto nel ricostruire in teatro la Biblioteca Apostolica dove la reivenzione è stata più nell'introdurre elementi di arredo moderni, come ad esempio il mappamondo in

is to render its representation through the audience's viewing of it, and this aspect is an integral part of the project itself. The issue was to achieve authentic credibility both for the story and for the audience. This relationship to authenticity led us to rebuild spaces that had to seem more real than reality, within a completely reinvented world. When we represent the Sistine Chapel, St. Peter's facade, or the Vatican Apostolic Library, we deal with images that the viewers, more or less cultured, know well. The approach therefore needed to be accurate, to allow a certain empathy and allow the audience to recognize what their eyes already know. The production designer is called to be in the service of a story and of the necessary camera movements. A good example is the reconstruction of the Sistine Chapel in studio. First, we did some research to decide how much of it to rebuild, to which height and with which volume ratios, and then we opted for rebuilding on a one-to-one scale. We chose this to render the monumentality but also to prioritize the width and depth of the space, so it could best host the scenes and the required number of actors and participants.

Specifically, for one of the main scenes, in which our Pope was to enter the Sistine Chapel on the papal gestatorial chair, we needed to completely redesign the presbytery's decorative transenna. Our Lenny was to be carried to the altar by 12 people and, because of space and movement, there could be no lintel overhead for the chair to pass though with its realistic measures. We took on the stimulating challenge of reimagining and redesigning the architectural, decorative, sculptural elements in order to bring everything back into proportion.

In other cases, it was fun to recreate one of the cardinal setting of the story using internal real locations and connect them to spaces that were rebuilt in studio. St. Peter's facade, for example, where the Pope often appears at the window, and the image is that of the Pope offering his voice, appearing and then retreating from the outer world. This led to the choice of rebuilding an extremely faithful portion of the facade of the Basilica in the Cinecittà studios. We all know those places, those architectures, those moments: it was therefore necessary to do an extremely accurate reconstruction. We had the same approach in rebuilding the Apostolic Library in a studio. Here, we reinvented the space by introducing modern elements of interior decoration, such as the Plexiglas world-globe upon which our Lenny makes his choices on the world. Finally, in other cases, the authenticity of the setting was given by a reinvention that was formally credible, a *plausibility*.







←- B
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Scorcio del set con la Cappella Sistina ricostruita, con la ricostruzione dei pavimenti

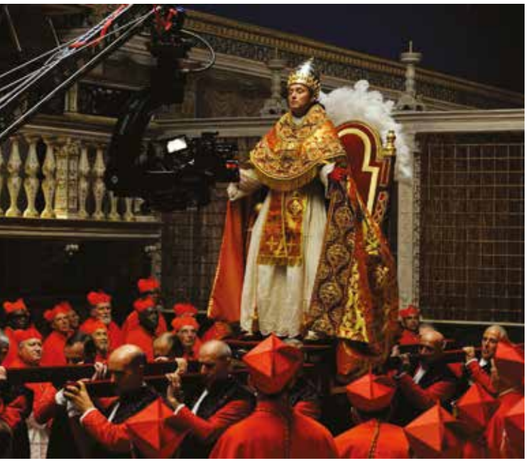
↖- C
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Il set con la ricostruzione del balcone della Basilica di San Pietro dal quale si affaccia il Papa

↑- D
The Young Pope, di Paolo Sorrentino
2015-2016
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Cardinali sul set. Ricostruzione della Cappella Sistina





↑ - E
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Il Papa Lenny Belardo (Jude Law) sulla sedia gestatoria, sul set con la ricostruzione della Cappella Sistina



↖ ↑ - F / G
The Young Pope, di Paolo Sorrentino
2015-2016
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Alcune foto del Papa Lenny Belardo (Jude Law) sulla sedia gestatoria, sul set con la ricostruzione della Cappella Sistina

plexiglass sul quale il nostro Lenny decide di giocare le proprie decisioni nel mondo.

Infine, in altri casi, l'autenticità della scenografia viaggiava, all'interno della storia, intorno a una reinvenzione che si traduce in una *verosimiglianza* formale.

AR M - Hai parlato di visione, di racconto cinematografico che si confronta anche con una dimensione monumentale del Vaticano. Questa dimensione coincide con una monumentalità romana? E che rapporto c'è stato tra lo studio scenografico e questo universo estetico monumentale?

L F - Il rapporto con la monumentalità inevitabilmente era un tema da affrontare nel dover restituire lo Stato Vaticano. Da una parte una monumentalità più sobria che corrispondesse ad alcuni spazi interni di questo mondo ecclesiastico, dall'altro una monumentalità più opulenta e ricca, come spettacolare. La Roma Barocca, il suo rapporto anche teatrale, scenografico con lo spazio si è ben prestato a *ri-rappresentare* quelli che sono gli spazi Vaticani, cuore del Cattolicesimo.

AR M - C'è anche spazio, nella meraviglia che la scenografia porta con sé, per l'inaspettato e per il nuovo all'interno della visione cinematografica. Esistono cioè fattori che alleggeriscono questa monumentalità del Vaticano, un alleggerimento in chiave anche dissacrante. Ad esempio, in *The New Pope* il dissacrante entra in maniera determinante a descrivere l'opera di Paolo Sorrentino.

L F - Assolutamente sì. Il sacro e il profano.

I due racconti, *The Young Pope* e *The New Pope*, si sviluppano però in maniera molto diversa. Anche il Vaticano stesso ha dei piani psicologici molto stratificati. Tornerei alla grande differenza che c'è tra queste due serie. Se *The Young Pope* si sviluppava soprattutto all'interno delle mura dello Stato Vaticano, la seconda serie si apre invece a un territorio di azione molto più ampio. Per cui proprio il rapporto rispetto al quale viene rappresentata Roma, a latere, di fianco a quello che invece è lo Stato Vaticano, cambia molto.

Ad esempio, se io dovessi rappresentare schematicamente in pianta le due serie, forse mi verrebbe istintivo tracciare per *The Young Pope* un cerchio con il suo centro – così come potenti erano gli impianti tipologici a pianta centrale dell'architettura romana – a voler simboleggiare un Impero tanto vasto quanto riconducibile ad un unico centro che è Roma, il suo potere, ed in questo caso il potere di Roma come madre del Cattolicesimo e non solo dell'Impero. Nel secondo caso invece, in *The New Pope*, proprio perché abbiamo due Papi e una narrazione diversa, questa *ri-rappresentazione* schematica del Papato potrebbe essere costituita da una pianta ellittica, simile alla piazza abbracciata dal colonnato di San Pietro, dove sono presenti due generatrici che racchiudono lo spazio dei fedeli e dove si innesca un asse diretto – che è il cuore del Cattolicesimo – che arriva al Baldacchino

AR M - You speak about the vision, the cinematographic story that must measure up to the monumentality of the Vatican. Is this also a Roman monumentality? And what is the connection between the scenic study and this monumental aesthetic world?

L F - Monumentality was obviously a theme we had to confront, when depicting the Vatican State. On the one hand, it required a more sombre monumentality to represent some of the inner spaces of the ecclesiastic world, on the other a more opulent, rich monumentality. Spectacular, as it were. Baroque Rome, with its theatrical and scenographic rapport to space, well lent itself to *re-representing* Vatican spaces, the heart of Catholicism.

AR M - The marvel that scenic design carries with it, also does leave space for the unexpected and the new, within a cinematographic vision. There are elements that lighten up the Vatican's monumentality, in a light and irreverent way. For example, in *The New Pope*, irreverence is a determining factor to describe Paolo Sorrentino's work.

L F - Absolutely true. The sacred and the profane.

The two stories, *The Young Pope* and *The New Pope*, develop in two very different ways. The Vatican in itself has multi-layered psychological levels. Let's go back to the big difference between these two series. While *The Young Pope* unrolls mostly within the Vatican walls, the second series opens up to a much wider territory for action. The relationship between the Vatican and the city of Rome, changes. For example, if I were to represent the two series schematically, in a plan view, I would instinctively draw *The Young Pope* as a circle with a highlighted centre - like the impressive central-plan architectural type of Ancient Rome - a symbol of a vast empire that, at the same time, is held by its one power-centre, Rome, mother not only to an empire, but to Catholicism.

In the case of *The New Pope*, instead, because we have two popes and a different narrative, a schematic *re-representation* of papacy could be an elliptical plan, similar to Saint Peter's Square embraced by its colonnades. Here, two originating circular lines encompass the space for the faithful, where a direct axis leads straight to the heart of Catholicism, to Saint Peter's Canopy, and then expresses itself again in Saint Peter's facade, and again on the balcony, to spread through all of the arteries of the Eternal City and beyond, through national and international arteries. This was my *leitmotiv* in rendering the scenographic structure of the two series.

AR M - The dimension of sacredness is clearly a determinant factor that contributes to transforming Rome into an eternal city. Was it

di San Pietro, fino a pronunciarsi nella facciata di San Pietro, nel balcone, per poi introdursi capillarmente non solo nella Città eterna ma in tutte le arterie nazionali e internazionali. Ecco, è come se questo fosse stato il mio *leitmotiv* nel rappresentare la struttura scenografica di queste due serie.

AR M - La dimensione del sacro è chiaramente un fattore determinante che contribuisce a trasformare Roma in Città eterna. È stato difficile confrontarsi con questa dimensione multiforme, per creare un'idea scenografica che accogliesse gli aspetti spirituali senza ingessarli, lasciando spazio alle naturali contraddizioni della vita dell'uomo, unendo il sacro ed il profano in un unico progetto?

L F - Credo che il confronto sia stato essenzialmente con il mistero. Il sacro sta nel modo in cui si sceglie di rapportarsi a tutto ciò, che sia attraverso la bellezza o attraverso quanto essa mette in luce, o mette in rilievo. Il sacro e il profano si muovono insieme, a volte nella dimensione del dissacrante, altre volte nella verità di quanto è multiforme l'essere umano e quanto multiforme possa essere anche il suo spirito. Reinterpretare un simbolo, far convivere e ribaltare il significato degli elementi, architettonici o di arredo, tramite accostamenti inconsueti, è una strada interessante, una di quelle strade che abbiamo percorso. Trovo difatti altrettanto importante, all'interno di questa cornice, non solo la costruzione degli ambienti grandi e monumentali – dove sicuramente, a livello scenografico, c'è un impatto visivo e di stupore incredibile, con un lavoro di ricostruzione enorme – ma anche gli interventi dove trova spazio questo gioco tra il classico e qualcosa di contemporaneo, degli spazi apparentemente in contrasto tra loro.

AR M - Mi viene in mente, ad esempio, una scena in cui Jude Law, il Papa, è disteso sul lettino da ospedale e dietro si staglia una croce luminosa, con una luce viola...

L F - Sì, esatto. In quel caso si trattava di costruire un luogo *altro*, in questa sorta di *papato sorrentiniano* fatto da due Papi nella serie *The New Pope*. Il perno era proprio questo luogo di invenzione che era anche il luogo della sospensione, dove il personaggio di Lenny Belardo (Jude Law) è in coma. Torna di nuovo quel tema della credibilità, di autenticità: è vero che un ospedale non avrebbe mai una parete affrescata, non avrebbe mai un divanetto accanto, ma questa è la magia, il potere che può avere lavorare con l'immagine. L'importante è che sia autentico per il pubblico immerso nel racconto. E così trova anche spazio una croce pop dietro il lettino del nostro Papa che si rianima. Curioso pensare che quell'ambiente che dovrebbe essere l'ospedale di Venezia, in realtà lo abbiamo girato lì *in esterni*, per poi trovare invece a Frascati lo spazio da *riscenografare* e ricostruire, oltre che arredare. Buffo pensare come alle volte, per raccontare Roma e il Vaticano, abbiamo girato Roma a Venezia, o Venezia a Roma. Poi, riflettendo sui contrasti: per raccontare il Vaticano abbiamo ricostruito altrove alcuni ambienti, all'interno di Roma. Abbiamo ad esempio scelto una casa sull'Appia per ricostruire una sorta di cripta e per creare un mondo sotterraneo che racconta molto sui contrasti. La cantina-cripta della villa l'abbiamo girata all'interno della struttura del San Michele di Roma. Lì abbiamo raccontato uno spazio dionisiaco e vengono sfruttati degli elementi importanti: un altare, il soffitto dove era affrescata una croce; abbiamo sostanzialmente cercato di far dialogare elementi legati al sacro e al religioso, con altri elementi terreni, per unire il sacro e il profano. L'uso degli elementi scenografici è determinante: l'altare non diventa il luogo dove benedire o dove alzare solamente il calice e il corpo di Cristo; il dissacrante esce fuori in modo potente anche nel dipingere le nefandezze di un mondo sotterraneo Vaticano nel quale i candelabri vengono appoggiati sull'altare a illuminare un uso terreno invece di un rapporto con il religioso; allo stesso modo uno specchio va a riflettere non solo una croce ma anche delle sostanze

difficult to address this manifold dimension, to create a production design idea that could include spiritual aspects without making them rigid, giving space to natural human contradictions, uniting the sacred and profane into one project?

L F - I believe that what I had to confront was, mainly, mystery. The sacred is to be found in the way one chooses to relate to all of this, either through beauty or through what beauty shines light on, what it emphasizes. Sacred and profane walk together, at times in a dimension of irreverence, other times they walk together within the truth of how varied and manifold a human being can be, and how multi sided human spirit can also be.

To reinterpret a symbol, to overturn or reinterpret the meaning of architectural or interior decor elements by using unusual combinations, is an interesting method, and one that we used. Within this framework, I find that the instances where classical and contemporary both play a part, the spaces that appear to be in contrast with each other, are equally important as the reconstruction of grand and monumental ambiances - where the scenic impact and the amazement is incredible, and the rebuilding work enormous.

AR M - This reminds me of a scene in which Jude Law, the Pope, is lying in a hospital bed and a lit-up cross is shining purple light from behind...

L F - Exactly. In that instance, the intent was to create a space that was *elsewhere*, a sort of *Sorrentino-style papacy* made up of both the popes of *The New Pope* series. The pivot was the suspended space, the invented space, where Lenny Belardo (Jude Law) is lying in a coma. The recurrent theme is credibility, authenticity. It's true, a hospital would never have a painted fresco, or a couch, but this is the magic, the power of working with images. What's important is that it is authentic to the audience, who is absorbed by the story. And this is how a *pop* cross finds its place behind the pope's bed when he revives. Curiously, the setting that is supposed to be a hospital of Venice was indeed filmed there for the outdoor scenes, and we then eventually found the space to redesign, rebuild and furnish the interiors in the town of Frascati. It's funny to think that to tell a story about Rome and the Vatican we filmed Rome in Venice, and Venice in Rome. Reflecting upon contrasts: to represent the Vatican, we had to rebuild certain spaces elsewhere in Rome. For example, we chose a house on the Appia Antica to rebuild a crypt and create an underground setting that is telling about contrasts. The cellar-crypt of the villa was instead filmed inside the San Michele building in Rome. There we tell about a Dionysian space and a few important elements are used: an altar, a ceiling with a *fresco* painting of a cross; we substantially attempted to create a dialogue between elements pertaining to the sacred and religious and more earthly elements, to bring together sacred and profane. The use of scenic elements is crucial: the altar is not only a place of blessing, where to raise the chalice and the body of Christ. The element of desecration powerfully emerges in the depiction of the obscenities of a Vatican underground world, in which the candelabra is placed on the altar to shine its light on an earthly use and not a religious one; at the same time, a mirror reflects not only a cross but also drugs. We go back to creating astonishment, to revealing a world full of contrast.

AR M - In Paolo Sorrentino's works every scene seems to be a painting, to be hung up and admired. Each frame collects moments full of aesthetic significance, one after the other, giving birth to sequences full of poetic substance. While watching *The Young Pope* and *The New Pope*, the feeling is of being thrown into a great, living,



↑ - H
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Il lettino d'ospedale del Papa Lenny Belardo (Jude Law) con la croce luminosa alle sue spalle

stupefacenti. Quindi torniamo allo stupore, al mettere a nudo questo universo ricco di contrasti.

AR M - Nelle opere di Paolo Sorrentino ogni scena sembra un quadro, da appendere e da ammirare. Ciascun fotogramma raccoglie un attimo denso di significati estetici che si susseguono veloci, dando vita a sequenze ricche di sostanza poetica. Guardando *The Young Pope* e *The New Pope* sembra di essere proiettati in un grande libro di storia dell'arte, vivo, come se l'arte e la bellezza, la poesia delle scene fossero le chiavi di tutto, un'attitudine primaria, necessaria per plasmare nuove estetiche. Cosa ne pensi?

L F - Intanto grazie per le parole. Ma il mio ringraziamento va soprattutto a Paolo Sorrentino perché credo che lui abbia un'istintiva capacità di riconoscere il bello ed ha un talento innato anche nel ritmo compositivo che permette poi di restituire questa bellezza attraverso le immagini. Quindi la sua estetica, a mio avviso, diventa sempre più, proprio perché è anche sostanza, un linguaggio comunicativo. Diventa un sapiente gioco di proporzioni o di uso degli elementi scenografici, degli sfondi, dell'arte, per raccontare altro. Questo gioco sapiente c'è sempre, nella misura in cui questi sfondi, anche in primo piano, raccontano qualcosa di potente. C'è anche in *Youth* – il film di Sorrentino per il quale ho lavorato sempre come scenografa – in cui i quadri dell'albergo erano delle reinvenzioni di personaggi messi di profilo o che guardavano in macchina e che rappresentavano proprio questo rapporto curioso rispetto alla rappresentazione pittorica, ma anche rispetto al tema della giovinezza. Nel caso specifico di *The New Pope*, all'interno di un corridoio del Palazzo Apostolico che abbiamo reinventato, si arriva a far dialogare questi due Papi con gli sfondi dei quadri. Nei quadri, commissionati all'artista Silvia Codignola, viene rappresentato un clero in alcune piscine, aggiungendo spessore *altro* alla narrazione, un mondo sommerso che vive di un senso di gravità altra.

AR M - Le sigle iniziali di *The Young Pope* e *The New Pope* cambiano spesso – di puntata in puntata – e riassumono bene, come dicevamo prima, la volontà dissacrante di questa serie televisiva. La scenografia appare determinante. Pensi che la costruzione scenografica riesca a raccogliere l'essenza di una narrazione, fin dai titoli di testa, contribuendo a proiettarci nell'universo nel quale vuole condurci il regista?

L F - Mi sento di dire che *può* essere determinante. Chiaramente la scenografia si mette a servizio, a strutturare un racconto; e utilizza questa ricostruzione che diventa elemento narrativo, anche attraverso un solo fotogramma. La potenza del racconto è l'immagine in movimento. Mi sento anche di dire che, nel caso delle sigle, la scenografia può essere determinante quanto una scelta musicale che spesso diventa un forte elemento di richiamo ad una serie. Nel caso del *papato sorrentiniano* spesso è un *divertissement* che ricalca gli elementi più forti della narrazione, attraverso la scenografia o attraverso un'idea di luce. O va ad aggiungere un altro aspetto del racconto.

Emblema di una delle sigle è stata una croce e un altare in plexiglass, la cui illuminazione che abbiamo studiato tutti insieme risimbolizza completamente l'ambiente delle nostre suore di clausura e il loro dormitorio. Ogni parte si fa pulsante grazie a questo lavoro corale, aprendo le porte a tutt'altro racconto. E torna anche il concetto di credibilità: l'ambiente in cui sono girate le sigle deve rappresentare un dormitorio a Roma, ma è tutto girato alla Fondazione Cini a Venezia. C'è quindi questa magia di mischiare sempre le carte, e reinventare. Sì, questo lavoro ha nel contrasto, nelle soglie, nei dubbi, nelle domande, nei chiaroscuri che escono fuori, gli elementi più forti. Poi la cosa bella è che, alla fine, la rilettura anche di una singola sigla la ricostruisce lo spettatore. Questo dissacrante lo si può associare alla leggerezza come al piacere, come a una sfida, come a un voler infastidire; ci sono migliaia di sfaccettature, proprio perché va a incorniciare la moltitudine degli aspetti dell'animo umano e, spesso, del potere. C'è il tema del potere, della fragilità del potere. Grazie a Paolo Sorrentino potremmo affrontare tutto attraverso un'infinità di livelli di lettura.

AR M - *The Young Pope* descrive bene, tutto sommato, anche l'essenza di

history of art book, as if art and beauty, the poetry of the scenes, were the key to everything, a primary attitude, necessary to shape new aesthetics. What do you think?

L F - Thank you first of all for your words. My gratitude goes to Paolo Sorrentino, because I believe he has an instinctive ability to recognise beauty, and an innate talent for the rhythm of the composition, which makes it possible to express that beauty through images. In my opinion, his aesthetics, because it is not only form but also substance, becomes more and more a communicative language; it becomes a skilful play with proportions and with the use of scenic elements, of backgrounds, of art, to tell something else. This skilful game is ever present, when these backdrops - even when in a close-up - tell something powerful. This also happens in *Youth*, another of Sorrentino's films I worked for as production designer, in which the paintings in the hotel were reinventions of famous characters drawn in profile or looking straight into the camera and represented a peculiar relationship with pictorial representation, and with the theme of youth. In the specific case of *The New Pope*, he placed the two popes in conversation, in an imagined corridor of the Apostolic Palace with paintings as a background. The paintings, commissioned to artist Silvia Codignola, represent clergymen inside some swimming pools, and this gives *further* depth to the story, submerged with *further* gravity.

AR M - The opening credits of *The Young Pope* and of *The New Pope* often change, from episode to episode, and sum-up the irreverent intent of this TV series. Production design is crucial. Do you believe that the scenographic construction is capable of summing up the essence of the story, starting with the head titles, and contributes to transport us into the world the director wants to lead us into?

L F - I can say that it *can* be crucial. Clearly, the production design is at service of the story, to provide structure to the story. The recreation becomes a narrative element, even with one single frame. The power of the story is image in movement. In the case of opening credits, I can say that production design can be as determinant as the musical choice, that often becomes and element of attraction for the series. For *Sorrentino's Papacy*, it often is a *divertissement*, that underlines some strong points of the story through the scenic design or by using light in a specific way. Or it simply adds another aspect to the story. Emblematic of one of the opening credits was a cross and a Plexiglas altar. The lighting, which we studied all together, resymbolizes the space of the cloistered nuns dormitory. In this choral work, every element is a push button, and together they open the door to a whole other story.

This brings us back to the concept of credibility: the space where the opening credits are filmed is supposed to be a dormitory in Rome, but it is filmed in the Cini Foundation in Venice. There's magic in this constant shifting the cards and reinventing. It's true that this work has its strongest elements in the contrasts that are revealed, in the doubts, the boundaries, the questions. And the lovely thing is, that it is the spectator who finally puts together his own specific reading of the opening credits. The desecrating element we spoke about can be connected by the viewer to levity as to pleasure, or to a challenge, or to wanting to provoke. There are thousands of facets, because it frames the many aspects of the human soul and, often, of power. There's the theme of power, and the frailty of power. Thanks to Paolo Sorrentino, we can deal with all this through infinite levels of interpretation.

AR M - *The Young Pope* well describes the essence of Rome: on the one side there is the detachment, interpreted by Jude Law, a magnificent absence, aloof from everything and all, searching total introspection, closed off to the rest of the world. On the other hand, there is the grandeur of the Church that welcomes all, spreading light and spirituality into the world, with international openness



↑ - I
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Il set con la ricostruzione della Basilica di San Pietro e la base del baldacchino di Gian Lorenzo Bernini

Roma: da una parte il distacco, incarnato da Jude Law, una magnifica assenza, una sorta di lontananza da tutto e da tutti alla ricerca di una introspezione totale, chiusa al resto del mondo; dall'altra parte la grandezza della Chiesa, che tutto accoglie, diffondendo luce e spiritualità nel mondo, con generosità e apertura internazionale. Un po' come Roma capitale e come noi romani, sempre in bilico tra eternità, spirito internazionale e totale chiusura, come se Roma fosse il centro del cosmo ma – in fin dei conti – fuori dai confini di Roma il mondo finisse. Cosa ne pensi?

L F - Tutto ciò ha a che fare con la bellezza, con la magnificenza e con il carattere simbolico. Roma è una Città eterna così forte agli occhi, all'esperienza visiva, con una dimensione potente che troviamo anche nell'abitare: Roma è il centro del mondo e rappresenta sicuramente qualcosa che al contempo risucchia tutto a sé, a volte quasi in un buco nero. C'è un meccanismo che riporta tutto ad un unico punto.

AR M - Roma è anche piena di chiaroscuri, tra essenze spirituali e storia.

L F - Sì, sono molte le soglie: è un confine tra l'enorme potenziale e l'uso che se ne può fare. Parliamo di una bellezza e di una potenza tale da togliere il respiro. Chi arriva da fuori non può che accogliere questa bellezza, restituendole gratitudine per quanto sente e vede.

and generosity. A bit like the City of Rome and us Romans, always balancing between eternity, internationality and total closure, as if Rome were the centre of the universe but also as if the world ended just outside Rome. What do you think about this?

L F - It all has to do with its beauty, magnificence and symbolic nature. Rome is the Eternal City, it has a powerful impact on our eyes, on our visual experience, that we also perceive when living it: Rome is the centre of the world and surely represents something that sucks everything into it, sometimes like a black hole. There is a sort of mechanism that brings everything back to a single point.

AR M -Rome is full of contrasts, between spiritual essence and history.

L F - Yes, there are many thresholds: a boundary between its enormous potential and the use that can be made of it. We are talking about a beauty and a power that is breathtaking. Coming to the city from outside, one can do nothing less than embrace this beauty, and respond with gratitude for what we see and hear. Our hope for Rome's present and future is that it may find a form in which to express this great breath: an extraordinary city that



← - J
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Il sacro e il profano. Il ballo delle suore davanti alla croce luminosa al neon

Trovare una forma per questo immenso respiro è proprio l'auspicio che facciamo per il presente e per il futuro di Roma: una città straordinaria che però non si deve limitare solamente ad accogliere ciò che già conosciamo.

AR M - A Roma potremmo pensare di fare *iniezioni pop* all'interno di questa magnificenza, per abitare una Capitale del futuro. Questo potrebbe aiutare a recuperare uno spirito internazionale?

L F - Sì, è un meccanismo volto a stimolare, a punzecchiare, ma implica che il terreno sia più recettivo di quello che in realtà è stato fino ad oggi. Un *linguaggio pop*, senza dubbio potrebbe aiutare. Però se quell'elemento *pop* diventa una domanda, la risposta che dobbiamo dare deve avere una forte identità, come è forte l'identità che ha il nostro Paese; altrimenti il rischio è che queste infinite possibilità che abbiamo, cadano nello scontato o in qualcosa che venga poi risucchiato dal passato e dalla bellezza, cosa che oscurerebbe qualsiasi idea di nuovo. Quindi dovremmo trovare un diverso schema di rivitalizzazione.

AR M - Forse dovremmo strutturare, anche a livello estetico, una nuova modernità per Roma.

L F - Occorre partire, forse, innanzitutto da una riflessione sul presente, su quali possano essere, soprattutto oggi, dei possibili cambiamenti. Serve a mio avviso un ascolto diverso e *moderno* in quanto più attento alle problematiche del contemporaneo.

AR M - Costruire una visione per *Abitare Roma* come Capitale del futuro?

L F - Sì, una visione che non sia ingessata, impacchettata. Ed è difficile trovarla quando si parte da un presupposto così forte. Capisco che i segni da ritracciare siano difficili, quindi dobbiamo immaginare se siano in un'unica direzione o se possano accompagnare una multi-direzionalità. Ma in questo universo di possibilità deve essere sempre presente una visione che stimoli a guardare il futuro ed in questo periodo *pandemico*, dovuto all'emergenza Coronavirus, questi termini risuonano con un'enfasi maggiore. Bisogna anche imparare a tutelare tutta questa bellezza, dalle fonti agli archivi, a tutto ciò che ci permette poi di costruire un'identità così forte, come forte è l'identità del nostro Paese o come forte è l'identità di Roma. Ma dobbiamo cercare di fare un balzo in avanti. Dobbiamo fare tre passi indietro per fare un lungo salto in avanti.

AR M - A Roma mancano le prospettive progettuali che indichino cosa vuole diventare nei prossimi anni, come ci ha detto anche Domenico De Masi in una intervista per questo numero di AR Magazine. In sostanza, Roma deve decide-

must not limit itself to containing what we already know.

AR M - We could imagine inserting *pop infusions* within this magnificence, to inhabit a capital city of the future. Could this help to recover an international spirit?

L F - Yes, this is a mechanism that may stimulate, softly provoke, but it implies that the context be more receptive than it has been up to now. A pop language could certainly help. The pop element becomes a figurative question that we must then answer with a strong identity, the strong identity of our country. If not, the risk is that the infinite options we have may fall into the unoriginal or into something drawn back into the past and that beauty, casting a shadow on the new. We therefore need to find a different renewal scheme.

AR M - Maybe we should try to structure a new modernity for Rome, even on an aesthetical level.

L F – We must start off considering the present day reality, what changes are possible today. In my view, a different and more *modern* listening, more alert to the issues of contemporaneity.

AR M - Building a vision to *Inhabit* Rome as the capital of the future?

L F - Yes, a vision that is not stiff, pre-cast. It's hard to find it when strong assumptions are the starting point. I understand that the signs to be retraced are difficult, therefore we must imagine if they all go in one single direction, or if they can also go well with multi-directionality. In this universe of possibilities there must be a vision that stimulates to look to the future, and in these times of pandemic, due to the Coronavirus emergency, these terms resonate even more emphatically. We must also learn to keep good custody of all this beauty, from the sources in the archives to everything that enables us to build such a strong identity, like Italy's strong identity, Rome's strong identity. We must try to spring forward. Take three steps back and then a big leap forward.

AR M - Rome lacks the planning prospects that should tell us what it wants to become in the years to come, as Domenico De Masi confirms in an interview for this issue of AR Magazine. Basically, Rome must decide what to focus on. It must understand if it wants to be the capital of design or fashion, of film or books, of architecture and, why not, perhaps of production design. Or all of these together. Building schools and places where new visions and new ideas may grow. Without a vision for the future, Rome is practically destined to remain in the ordinary administration and bureaucracy, salvaged only by its past and by the Church, which



re su cosa puntare e deve capire se vuole essere la nuova capitale del design o della moda, dei film o dei libri, dell'architettura e, perché no, della scenografia. Oppure tutto questo insieme. Costruendo scuole e luoghi per coltivare visioni e nuove idee. Senza una visione per il domani, in sostanza, Roma è destinata a rimanere nell'ordinario amministrativo, nella burocrazia, salvata solamente dal suo passato e dalla Chiesa che rischiano però di trasformarla in un eterno presepe. Qual è, secondo te, la chiave creativa per ragionare sul futuro di Roma?

L F - Prima di tutto è necessaria una sinergia tra le parti. Nella mia etica, nel voler ipotizzare una prospettiva, l'individualismo esasperato va in qualche modo arginato, perché è solo dalla connessione tra gli individui che si arriva a produrre valore. Detto ciò, per restituire valore a quella bellezza – e al passato – dobbiamo trovare una chiave di lettura che valorizzi anche, nel presente, quella che potrà essere una visione nel futuro. Le nuove parole che vanno cercate in questo nuovo vocabolario, alle quali vorrei dare voce, parlano di coralità e di voci condivise. Poi va anche ripensata la modalità dell'ascolto. Tutti gli elementi di cui hai parlato prima sono strettamente correlati tra loro: la moda è legata al design e viceversa, non c'è un confine; ma c'è, se dobbiamo ritornare a un centro, la corrispondenza e il riconoscimento di quella che è la nostra cultura, che dobbiamo portare avanti all'insegna – se vogliamo trovare una cornice spirituale – di una visione umanistica.

however risk turning it into an eternal nativity scene. In your view, what is the creative key to think about Rome's future?

L F - First of all, synergy is needed. In tracing a direction ahead, my ethic view is that exasperated individualism must be somehow contained, because it is only from the connection between individuals that value is produced. This said, to return value to that beauty and to the past, we must find an interpretation key that gives value, today, to a vision for the future. The new terms that must be sought in this new vocabulary – that I would give like to give voice to - speak of choralism and shared voices. The way in which we listen must also be rethought. All the elements you mentioned before are interconnected: fashion is tied to design and vice versa, there is no boundary between the two. On the other hand, since we must return to a centre point, there is correspondence and acknowledgment of what our culture is, and the need, if we want to find a spiritual framework, to bring it forth in the name of a humanistic vision.

AR M - Observing *San Carlino alle Quattro Fontane*, or Borromini's *Sant'Ivo alla Sapienza*, or Bernini's work, or the many churches and places of worship dispersed all around Rome, we acquire a basic Aesthetic, a basic, spiritual innate, rich aesthetic, that is necessary to trace any sign onto a white paper. Is this

↗ - K
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Il due Papi Lenny Belardo (Jude Law) e Sir John Brannox (John Malkovich)

AR M - Osservare San Carlino alle Quattro Fontane o Sant'Ivo alla Sapienza del Borromini, oppure le opere del Bernini, o le numerosissime chiese ed edifici per il culto disseminati per tutta Roma, rende possibile acquisire una sostanziale estetica di fondo, spirituale, basica e innata, ricca e indispensabile per fare qualsiasi segno sul foglio bianco. Questo *vocabolario romano* – fatto di segni e di forme – è utile anche per ideare grandi scenografie teatrali, televisive o cinematografiche?

L F - Torniamo a questa interessante parola: vocabolario. Quindi parliamo di un *vocare*, un chiamare in causa. Da romana e da laureata in architettura posso dire che sicuramente c'è la fortuna e il privilegio di poter vivere accanto alla bellezza. Ho avuto la fortuna di crescere a Roma e ricordo ancora l'inizio del mio percorso conoscitivo di questa città – e della storia dell'arte – grazie a una passeggiata tra mondo *berniniano*, *borrominiano* e *caravaggesco*. Si trattava di ripercorrere, per tematiche, questa città. Sicuramente quella storia dell'arte e dell'architettura, quella traccia e quel bagaglio culturale fanno parte di me, costruiscono il mio immaginario, che è anche un immaginario collettivo. Senza dubbio tutto ciò diventa un elemento che in qualche modo risuona o risuonerà, darà voce e in alcuni casi ha già dato voce ai miei segni su questo foglio bianco.

AR M - Forse serviva anche questa *identità romana* – oltre ad un grande respiro internazionale – per dare sostanza alla scenografia di *The Young Pope* e *The New Pope*?

L F - Romana in quanto cuore del Cattolicesimo e del Barocco.

Però mi sento di dire che, per fortuna, la scrittura e il racconto di Paolo Sorrentino arrivano a raccontare qualcosa che non è solamente visibile, ma anche sottile, sotto traccia. Quindi c'è Roma e molto altro. Spesso mi domando se la traccia su di uno schermo possa essere *solida* quanto un edificio.

La scenografia può essere l'occasione di lasciare attraverso un racconto, attraverso una visione corale, un segno nell'immaginario collettivo. La sua permanenza può essere proporzionale a quanto regala, a quante domande pone, alla forza con cui lascia una traccia visiva ed emotiva sul mondo rappresentato; la sua funzione è quella di dare sfondo, o rendersi protagonista, oppure strutturare un mondo che è ricreato, nel quale immergersi e abbandonarsi a una storia, che non è la nostra storia ma che possiamo fare nostra da spettatori.

Quanti film mi hanno fatto conoscere una realtà attraverso la loro rappresentazione, quante fantasie, sogni o prospettive possibili sullo schermo; quanti luoghi attraverso il cinema sono stati risimbolizzati e non sono più uguali dopo averne visto le immagini in movimento?

Anche un articolo sulla vostra bella rivista AR Magazine, su *Roma musa del cinema*, mette in evidenza che la Roma eterna è anche la Roma di Fellini, del neorealismo, la Roma di Cinecittà, la Roma de *La grande bellezza* di Sorrentino e così via (*Roma musa del cinema*, Gabriele Niola, in AR Magazine n. 121 - *Roma sognata*. *Gli archivi di architettura dal Nolli alle nuove poetiche radicali*, pag. 250, ndr). Quindi l'aspetto interessante di quel foglio bianco di cui parlavamo prima è proprio dato da quante possibilità vi siano attra-

Roman vocabulary, made of signs and forms, also useful to create grand theatrical, cinematographic and television production design?

L F - Let us come back to this interesting word: vocabulary. From the Latin root, when we talk about *vocare*, we are talking about summoning. As a Roman, and also as an graduate in architecture, I can say that there is luck and privilege in living close to beauty. I was lucky to grow up in Rome and I still remember when i started discovering the city -and the history of art- by walking through the world of Bernini, Borromini and Caravaggio: sweeping through the city by themes. Certainly, that history of art and architecture, those cultural traces and baggage are part of who I am, part of my imagination that is also a collective imagination. Without doubt, this is an element that somehow will echo, or has already echoed, and given voice to the signs I trace on a white sheet.

AR M - Can we perhaps say that in addition to an international feel, this *Roman identity* was also needed to give substance to the production design of *The Young Pope* and *The New Pope*?

L F - Roman, because of the heart of Catholicism and of Baroque. But I also want to say that, luckily, Paolo Sorrentino's story and writing tell not only what is visible, but also what lies below, subtly. There is Rome, and much else. Sometimes I ask myself if traces on a screen can be as *solid* as a building is. Production design can be the occasion to leave a trace in the collective imagination, through a story, through a choral vision. Its lasting in time is proportional to how much it gives, how many questions it poses, to the force with which it leaves a visible and emotional mark on the world it depicts. Its function is to provide a background, or to be the main character, or to give structure to a re-created world in which to relax and in which we surrender to the story, that is not our story but that, as audience, can become ours. So many films have let a reality be known through its representation, so many fantasies, dreams and possible outlooks on the screen; how many places have been resymbolized by cinema and are never the same to us after having seen their image in movement?

An article of your lovely AR Magazine, *Rome Muse of Films*, underlined how Rome as the Eternal City is also the city of Fellini, or Neorealism, of the Cinecittà Studios, of Sorrentino's La Grande Bellezza, and so on (*Rome Muse of Films* by Gabriele Niola in AR Magazine n.121- *Rome in a dream. Architecture archives from Nolli to the new radical poetics*, pp. 250, Ed.). Therefore, the interesting thing about the white piece of paper we mentioned before is in the number of possibilities offered by this means of expression, that also has an additional fundamental aspect I want to underline: the shared space of movie theatres, where people sit together. Sharing the visual experience in a cinema, watching the screen together, is different from what we do at home, together or in company, on our couch, where we are not within that experience of closeness with a stranger.







↑ - L
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Il Papa Sir John Brannox (John Malkovich) ed il suo cane all'interno della ricostruzione della Biblioteca del Palazzo apostolico, con alle spalle il mappamondo luminoso

↖ - M
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Sul set con la Pietà di Michelangelo ricostruita

↑ - N
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Il Papa Sir John Brannox (John Malkovich)

Ludovica Ferrario

The Young Pope e ***The New Pope***

Il sacro, il profano e la scenografia di Roma capitale

The sacred, the profane and Rome Capital of Italy's scenography





↑ - O
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Il Papa Lenny Belardo (Jude Law) all'interno della Cappella Sistina ricostruita

←- P
The New Pope, di Paolo Sorrentino
2018-2019
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Il sacro e il profano

verso questo mezzo espressivo che ha – voglio sottolinearlo – un altro elemento fondamentale da tutelare: lo spazio di condivisione di una sala cinematografica dove si possa andare insieme. Perché anche la condivisione, l'esperienza che si fa visivamente insieme al cinema, guardando lo schermo, è diversa da quella che facciamo a casa, da soli o in compagnia, sul divano, dunque non all'interno di una esperienza di vicinanza con una persona sconosciuta.

AR M - In questo periodo le tue parole risuonano con tutta la drammatica realtà che stiamo vivendo a causa dell'emergenza Covid-19, perché siamo immersi in una dimensione introversa della nostra vita e rinunciamo a quella condivisione che permette a tutte le opere artistiche di entrare nella nostra esperienza...

L F - Assolutamente sì. Quando riflettevo sull'importanza di conferire nuovo valore alle fonti, agli archivi, alla storia del nostro Paese, alla storia dell'arte, alla storia dell'architettura, automaticamente pensavo alla necessità di costruire valore per gli spazi di condivisione, di incontro, di connessione; in questo caso per le sale cinematografiche, i teatri. Ma non solo. Se ci pensiamo, i momenti in cui c'era un rito collettivo rappresentavano anche un invito ad accogliere nuove idee, come ad esempio i grandi Giubilei. Connettere e accogliere sono temi importanti. Pensiamo al tema della scenografia legata all'urbanistica, per esempio alle connessioni di Sisto V; oppure pensiamo a quel raccordo scenografico che c'è alle pendici del Pincio e la sottostante Piazza di Spagna: sono degli esempi che nascono da un'occasione di apertura (e questo è un altro termine secondo me necessario). Identità non vuol dire chiusura, ma è riconoscimento di sé, cosa che è molto diversa dal chiudersi all'interno delle proprie mura.

Si ritorna quindi al tema dell'apertura e del dialogo, dialogo tra le cose. L'associazione al sistema Sistino vuol dire far dialogare punti diversi di Roma con dei simboli che collegano, e vuol dire progettare con la piccola e la grande scala. Ad esempio: dalla Casa dell'Architettura, dal primo elemento, si arriva alla riqualificazione di un edificio accanto, valutando poi come la riqualificazione di quell'edificio accanto porti con sé bellezza con l'edificio adiacente, e così via, creando un dialogo diffuso; creando spazi nuovi tra questi edifici, con la prospettiva che questi edifici – e questi nuovi spazi – diventino poi nuclei in grado di trasformare tutto capillarmente, diffondendo bellezza.

AR M - Nel 1871 Roma viene dichiarata Capitale del Regno d'Italia. Il tessuto ottocentesco di Roma è anch'esso scenografico. Un tessuto fatto di nuove abitazioni, dalla fine dell'800 al '900. Fino all'EUR, progettata come vero e proprio innesto scenografico, un passaggio attraverso la magnificenza per arrivare al mare. Cosa pensi del rapporto tra architettura e aspetto scenografico dello spazio urbano?

L F - Trovo interessante come i momenti storici importanti rispetto a Roma abbiano lasciato un segno a livello di linguaggio architettonico e di rapporto con l'urbanistica; e trovo interessante come questo meccanismo sia riuscito a costruire un nuovo linguaggio visivo che porta un segno storico, dall'Unità d'Italia. Sono i primi passaggi in cui possiamo fare riferimento a una identità nazionale, nell'ottica di valorizzare anche da un punto di vista scenografico gli aspetti per i quali è così potente il nostro Paese: un meraviglioso Stivale, con un

AR M - In this period, your words resound with the dramatic reality we are living because of the Covid emergency, we have all plunged into an introverted dimension of our lives and we have given up the commonality that enables all artistic artefacts to enter our experience.....

L F - Definitely. When I was reflecting upon the importance of giving new value to sources, archives, our country's history, history of art, history of architecture, I was automatically thinking of the need to build value for spaces for sharing, meeting, connecting. In this instance, cinemas and theatres. But not only. If we think about it, the moments of collective ritual in a society have always also been an invitation to welcome new ideas, as was the case for the great Jubilees. Connecting and welcoming are important topics. If we think about production design tied to urban planning, as in the case of Pope Sixtus V's connecting roads; or the scenic connection of the slope of the Pincian Hill and the Piazza di Spagna below. These are examples that sprang from a moment of openness (and this is another necessary term). Identity does not mean closure but awareness of oneself, and is very different from enclosing within walls.

We are back to the theme of open-mindedness and dialogue, dialogue between objects and situations. Connecitng to Pope Sixtus' system means letting different points of Rome enter in dialogue with the symbols that connect them, and this means designing on both a small and vast scale. For example, from the *Casa dell' Architettura*, the first element, we pass to the reclamation of the nearby building; then we evaluate how that requalification has brought beauty to the next building and so on, creating a widespread dialogue; creating, then, new spaces in between these buildings, with the idea that these buildings -and the new spaces- will become *nuclei* in able to transform everything in a network, spreading beauty.

AR M - In 1871 Rome was chosen as Capital of the Kingdom of Italy. The 19th-century fabric of the city is also scenographic. A fabric made of new residential buildings, from the end of the 19th to the beginning of the 20th centuries. It reaches out to EUR, designed precisely as a scenic entry, a passage through magnificence on our way to the sea. What is your view on the relationship between architecture and a scenographic approach to urban space?

L F - I find it interesting that the important historical moments for Rome have left a mark in terms of architectural language and relation to urban planning. It's interesting how this mechanism built a new visual language which has its own historical mark, that stems from the unification of Italy. These are the first moments in which we can refer to a national identity, in the sense of giving scenographic value to those aspects in which our country is so strong: a beautiful boot shape, with an extraordinary landscape, an endless quantity of architectural styles, of beauty. Infinite possibilities of telling different scenarios. It is not by chance that post-production arrived later on in Italy: this is something I want to explain to clarify the concept. It is not only because we are somewhat technological-

paesaggio straordinario, una quantità immensa di stili architettonici, di bellezza; con una possibilità infinita di raccontare scenari diversi.

Non a caso – e voglio raccontare questo per far capire meglio il concetto – l'uso della post-produzione nel cinema è arrivato un po' tardi, da noi in Italia. E non solo perché siamo un po' fragili a livello tecnologico, ma proprio perché la varietà di dimensioni visive che potevamo offrire – e che possiamo ancora offrire – è sterminata. A me è capitato in questi mesi di leggere delle sceneggiature che erano scritte per altri continenti ma che per motivi pratici si chiedeva di poter reinventare a Roma. Perché molte storie si riescono ad appoggiare a Roma, senza necessariamente raccontare Roma: è come se avessimo una quantità sterminata di sfumature, palette di colori, palette di materia, di stili, di possibilità incredibili. E oltre a questo abbiamo delle maestranze formidabili.

Siamo in una Capitale del cinema e della scenografia, in cui bisogna tenersi stretto il privilegio di avere una storia dell'arte così immensa. Dobbiamo essere forti e convinti di questo, e portare avanti, custodire, tutelare il contatto con i nostri artigiani e pittori. Quando c'è stata la mia candidatura per la scenografia di *The Young Pope* agli *Emmy Award*, nel 2017, la parte più gratificante è stata per me quella di poter rappresentare, con quella *nomination*, il mio, il nostro Paese, anche per la qualità che l'Italia può offrire nel suo lato *artigiano*, per la storia che portiamo, che rende possibile creare un immaginario collettivo nuovo proprio perché le storie da poter raccontare sono infinite.

AR M - La scenografia è un mestiere difficile. Qual è stato il percorso formativo che ti ha portato a diventare art director e scenografa di successo, con all'attivo la realizzazione di opere per importanti film come *The Young Pope, The New Pope, Youth, Copia conforme* e molti altri?

L F - Intanto la passione per il mio mestiere in realtà fa sì che io spesso non senta di lavorare, ma di partecipare sempre ad una grande avventura. Questa avventura è iniziata e si è strutturata con un interesse molto forte per lo spazio e la psicologia. Un interesse per lo spazio che mi ha portato a studiare architettura alla facoltà La Sapienza, prima, e Roma Tre, poi. Mi sono laureata in progettazione architettonica, ma in realtà il mio interesse per lo spazio è sempre stato legato al tema della psicologia e del racconto. Tanto è vero che, appena prima di iscrivermi alla facoltà, l'estate precedente sono partita alla volta di Los Angeles per un corso in psicologia e giornalismo all'UCLA.

Il mio percorso è stato fortunato grazie innanzitutto all'incontro con grandi maestri. Per questo ammiro chi ha lasciato il segno senza dimenticarsi di offrire qualcosa alle generazioni successive, con generosità. Io sono stata fortunatissima nel mio incontro con Giancarlo Basili che mi ha fatto fare un'esperienza di anni con quasi tutto il cinema d'autore italiano; e per quanto riguarda il rapporto tra psicologia e luoghi è stata molto importante l'esperienza con Gianni Amelio, con Marco Tullio Giordana, con Carlo Mazzacurati, con Nanni Moretti e con molti altri. Oltre al cinema d'autore, altro mio forte interesse è la fotografia. Quello che sempre mi ha più colpito dell'architettura è stato proprio il ragionamento sullo spazio attraverso la luce. Quindi sono stata molto fortunata a lavorare per Wim Wenders in *Palermo Shooting*; e con Abbas Kiarostami che hai citato per *Copia conforme*. Kiaro-

ly fragile, but also because the variety of visual dimensions Italy had to offer then, and still does today, is limitless. Recently, I have read scripts written for other continents that were, for practical reasons, asking to be filmed in reinvented spaces in Rome. This is because many stories can lean on the space Rome offers, without necessarily being about Rome. It's as if we had an endless amount of shades, colour palettes, material palettes, styles, incredible possibilities. In addition to our formidable skills in this sector.

We are a capital of cinema and production design, and must hold on tightly to the privilege of having such an immense history of art. We must be strong and convinced of this, and bring forth, safeguard, protect the contact with our artisans and painters. When I was nominated for the E*mmy Awards* for the production design of *The Young Pope* in 2017, the most gratifying aspect for me was to represent, with that nomination, my -our- country, also because of the quality that Italy can offer with its artisans, the history we carry, that make it possible to create a new collective imagination precisely because the stories that can be told are infinite.

AR M - Production design is a difficult craft. What training brought you to be an art director and a successful production designer, who has accomplished works for important films such as *The Young Pope*, *The New Pope*, *Youth*, *Copie Conforme* and many others?

L F - Well, because of the passion I have for my work I often don't feel like I'm actually working but being part of a great adventure. This adventure began and was structured by a strong interest in space and psychology. My interest in spaces brought me to study architecture at Rome University 'La Sapienza', then at 'Roma Tre'. My degree was in Architectural Planning and Design, but in reality my interest in space had always been tied to the themes of psychology and story-telling. Indeed, the summer before university, I had flown to Los Angeles for a UCLA course in psychology and journalism. I was lucky in my path, especially with the great teachers I met. This is why I so admire those who leave a sign without forgetting to offer something to the next generation, generously. I was extremely lucky to meet Giancarlo Basili with whom, over the years, I experienced all the Italian auteur cinema; so important to the relationship between space and psychology were the work experiences I had with Gianni Amelio, Marco Tullio Giordana, Carlo Mazzacurati, Nanni Moretti and many others. In addition to auteur films, I was also interested in photography.

The aspect of architecture that always touched me most was the reasoning on space through the use of light. I was so lucky indeed to work for Wim Wenders in *Palermo Shooting*, and with Abbas Kiarostami that you mentioned with *Copie Conforme*. Kiarostami was the first that named me production designer. From then on I luckily kept working incessantly, thanks to directors such as Renato De Maria who, for example, gave me the first opportunity to accomplish a vast project even if I had been production designer for only a few films by then. After that, I had many other work opportunities, and found myself switching from being a production designer to



stami è stato il primo che mi ha permesso di firmare un film. Da lì ho avuto poi la fortuna di andare al galoppo, grazie a registi come Renato De Maria che, ad esempio, mi ha dato la possibilità di realizzare per la prima volta un progetto molto vasto senza che io avessi firmato molti film. E dopo ho avuto la possibilità di collaborazioni continue, saltavo dall'essere scenografo al ritornare a fare da braccio destro a progetti diversi, come ad esempio l'occasione fortunatissima di sostenere, nel mio ruolo di art director, Stefania Cella che è la scenografa de *La grande bellezza*. Mi sono quindi ritrovata, da romana, a far parte della visione di Paolo Sorrentino e di Stefania Cella – il primo napoletano e la seconda milanese che vive a Los Angeles – nella costruzione di questa visione che non ha solamente a che fare con una conoscenza profonda di Roma, ma che porta con sé la possibilità di offrire, in questo lavoro corale guidato dal polso di Sorrentino, quella conoscenza che va oltre e permette di vedere Roma in maniera diversa, in modo distaccato, cosa che rende potente l'esperienza de *La grande bellezza*.

Sorrido anche al ricordo di una esperienza vissuta, legata alla odierna sede dell'Ordine degli Architetti di Roma: l'Acquario Romano. Eravamo sul film *Youth* per la regia di Paolo Sorrentino ed è stato divertente proporre tale spazio per raccontare un ambiente come parte integrante del nostro albergo. Avremmo girato tra due diversi alberghi svizzeri, uno a Davos, l'altro a Flims e con la scelta della Casa dell'Architettura di Roma ne abbiamo aggiunto un terzo ambientandoci un padiglione-palestra che non era presente in nessuno dei due hotel scelti. È così che al centro dello spazio, come un grande totem, abbiamo fatto costruire una parete free climbing che serviva alla geografia della storia. L'unità di luogo ricostruita dalla macchina da presa spero che, grazie al racconto, strizzi l'occhio all'architetto che è in me, che ha potuto dunque risimbolizzare e ricreare un altro luogo. Una scommessa lanciata alla parte di me che ha fatto tali studi e che conosce quel luogo proprio associandolo all'architettura e che attraverso la magia del cinema è diventato altro. Poi mi sento molto fortunata anche per come, nell'occasione specifica di *The Young Pope* e *The New Pope* di Sorrentino, il mio lavoro di scenografa sia stato molto vicino

being a right-hand woman on different projects. I had the chance to be of support as art director to Stefania Cella, the production designer of *La grande bellezza*. I found myself, as a Roman, being part of Paolo Sorrentino and Stefania Cella's vision - the former from Naples and the latter a Milanese who lives in Los Angeles- and to be part of the construction of this vision, and that meant dealing with not only a deep knowledge of Rome, but also having the opportunity to offer, in the choral work guided by the hand of Paolo Sorrentino, a knowledge that goes beyond and enables to see Rome differently, in a detached manner. And this made the experience of *La grande bellezza* very powerful.

There is a memory that makes me smile, and it is connected to the seat of the Order of the Architects of Rome, the Roman Aquarium. We were filming *Youth* with Paolo Sorrentino, and it was fun for me to propose that space to be the setting for part of the film's hotel. The plan was to film in two different Swiss hotels, one in Davos and the other in Flims, and by adding the *Casa dell'Architettura* they became three. It became the setting of a pavilion-sport centre, that was not available in any of the two chosen hotels. So, in the centre of the space, like a big totem, we placed a free-climbing wall that was needed in the story line.

The unity of the setting, created by the camera thanks to the story told, hints at the architect within me, who had a chance to give renewed symbolic value and create a whole new space. It was like a bet made with the part of me who had studied as an architect, who knew the place well and its connection to architecture. And through cinema magic, that place was transformed into something else. I also consider myself lucky that, for Sorrentino's *The Young Pope* and *The New Pope*, my work as a production designer was very closely tied to my being an architect. I had the opportunity, in the last series, to create a choral scene in part of Saint Peter's with more than 700 people between actors, extras and the crew.

Ludovica Ferrario
The Young Pope* e *The New Pope
Il sacro, il profano e la scenografia di Roma capitale

The sacred, the profane and Rome Capital of Italy's scenography

anche a quello di architetto. Ho avuto occasione con l'ultima serie di ricostruire per una scena corale, con più di 700 persone tra attori e figuranti oltre che la troupe, parte della Basilica di San Pietro. Abbiamo riprogettato – avendo dovuto scalare e rimpicciolire leggermente il tutto – la parte sottostante della cupola con il baldacchino e l'intera pavimentazione ricreata fotografando più di 25 marmi, a ridisegnarne le cromie e le geometrie.

Inoltre abbiamo riprodotto la cappella della Pietà per rappresentare due scene madri del progetto. L'una con l'interessante pensiero scenografico, come se fosse stata vittima di un attentato e parzialmente distrutta, l'altra a raccontarne il suo splendore quando il nostro Lenny viene portato dalla piazza fino a ridosso della Pietà. In tale occasione l'esigenza di racconto e movimento di macchina hanno implicato una costruzione anche *in esterni* smontando il portone del teatro per ricostruire parte dell'atrio e ingresso con la famosa porta di accesso del Filarete. Una bellissima sfida dove l'insegnamento più grande nel trovare armonia e proporzioni tra le parti arrivava proprio dall'insegnamento avuto dagli studi in architettura e dalle valutazioni di come la macchina da presa potesse lavorare. È un meccanismo progettuale sempre all'insegna della credibilità, alla ricerca di quello che l'occhio già conosce e ricostruisce con il proprio sguardo: il tema delle proporzioni, quel voler armonizzare tutto attraverso un modulo che è l'essere umano.

È così che per numero di teatri e spazi esterni investiti abbiamo trasformato gran parte di Cinecittà, Capitale della scenografia e del cinema.

La dimensione multiforme di Roma, quindi, ritorna sempre con tutta la sua ricchezza di possibilità, la sua capacità di costruire bellezza per poter poi restituire tanto al nostro Paese, una terra meravigliosa.

We redesigned the area beneath the cupola with the canopy, having to downscale and literally shrink everything, and the entire pavement, recreating more than 25 slabs of marble, redesigning shades of colours and geometries, from photographs.

In addition, we recreated the Pietà chapel for two main scenes of the project. The idea behind one of the scenes was that the chapel had been partially destroyed by a terrorist attack, while the other - when Lenny is carried from the piazza and placed beside *La Pietà*, intended to describe its splendour. In that situation, the demands of the story-line and the movements of the camera also required an outdoor shooting, so we disassembled the front door entrance of the studio to rebuild a partial section of the portico and entrance of the Basilica, with its famous Filarete Door. A beautiful challenge, where the lessons on how to find harmony and ratio between the parts came to me from my studies in architecture and from evaluating the ways in which the movie camera could work. It's a design mechanism developed in the name of authenticity, a research of what is already known and is rebuilt through our glance: the issue of ratio between the parts, the will to bring everything into harmony through a model that is the human being.

This is how we transformed a big part of the external spaces and sound stages of Cinecittà Studios, capital of set design and cinema. It all goes back to Rome's manifold dimension, with its richness of options, its capacity to build beauty and give back to our country, a wonderful land.

Riferimenti fotografici

"*Young Pope*"
Una produzione originale SKY, HBO, CANAL+ creata e diretta da Paolo Sorrentino, prodotta da Wildside, parte di Fremantle, co-prodotta da Haut et court Tv e Mediapro. Foto by Gianni Fiorito © Wildside / Sky Italia / Haut et Court TV / Home Box Office, Inc. / Mediapro.

"New Pope"
Una produzione originale SKY, HBO, CANAL+ creata e diretta da Paolo Sorrentino, prodotta da The Apartment e Wildside, entrambe parte di Fremantle, co-prodotta da Haut et court Tv e The Mediapro Studio. Foto di Gianni Fiorito © Wildside/ Sky Italia / Haut et court tv / Mediapro Studio.

Photographic references

"*Young Pope*"
An original production SKY, HBO, CANAL+ created and directed by Paolo Sorrentino, produced by Wildside, part of Fremantle, and co-produced by Haut et Court TV and Mediapro
Photo by Gianni Fiorito © Wildside / Sky Italia / Haut et Court TV / Home Box Office, Inc. / Mediapro.

"New Pope"
An original production SKY, HBO, CANAL+ created and directed by Paolo Sorrentino, produced by The Apartment and Wildside, both part of Fremantle, and co-produced by Haut et Court TV and The Mediapro Studio. Photo by Gianni Fiorito © Wildside/ Sky Italia / Haut et court tv / Mediapro Studio.

↖ - Q
The Young Pope, di Paolo Sorrentino
2015-2016
Foto Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario

Il Papa Lenny Belardo (Jude Law) sul set a Villa Lante della Rovere, Bagnaia (Viterbo)

Ludovica Ferrario
Scenografa. Laureata in Architettura. *Ciak d'oro Women* per la miglior scenografia. Candidata al *Nastro d'argento* alla miglior scenografia, al *David di Donatello* per il migliore scenografo, agli *Emmy Award* per il miglior production design

Production Designer. University Degree in Architecture. *Ciak d'Oro Women* award as Best Production Designer. Nomination as Best Production Designer at the *Nastro d'Argento* awards, the David di Donatello awards, and the *Emmy Awards*.

Intervista di / Interview by Marco Maria Sambo per / for AR Magazine
Architetto, Direttore editoriale AR MAGAZINE e Architetti Roma edizioni. Consigliere OAR

Intervista di / Interview by Luca Ribichini

PAOLO PORTOGHESI

Roma Barocca, Roma Moderna

Poesia e architettura

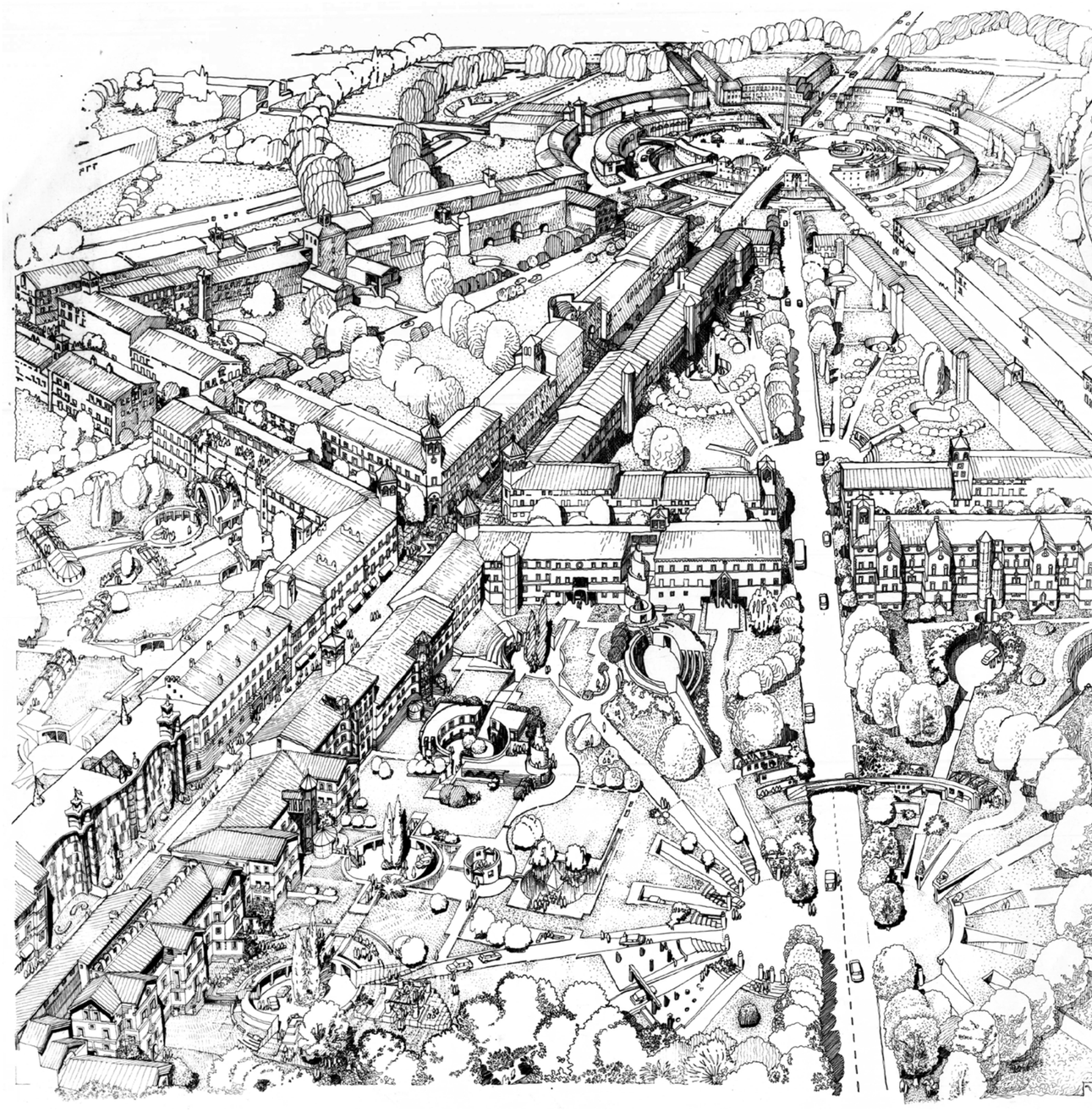
Luca Ribichini - Roma Barocca, dal passato al futuro possibile. Il Barocco ha lasciato, a Roma, un vocabolario di segni e forme che diventano strutturali e conformano la capitale, delineano il suo rapporto con il sacro e la proiettano, insieme all'archeologia del passato, in una dimensione eterna.
Possiamo ripartire da qui per ragionare sul futuro di Roma?

Paolo Portoghesi - Secondo me c'è un'attualità del Barocco, a Roma soprattutto, perché Roma è una città che negli anni in cui il Barocco è fiorito, dal 1630 fino al 1730 circa, ha assunto la veste che tutt'ora noi vediamo con maggior chiarezza. È vero che c'è una Roma del Rinascimento, una Roma medioevale, che sono ancora chiaramente leggibili, però sono incastrate – per quanto riguarda il centro storico – in un insieme nel quale ciò che predomina è proprio il Barocco.

Il Barocco a Roma è rappresentato soprattutto dal concetto di *popolarità*, parola che può essere equivoca, ma non lo è affatto: si tratta di una città che esprime non soltanto la condizione dei potenti, ma anche la condizione delle persone più umili. Quindi Roma Barocca era una città che potremmo definire *interclassista*. Ovviamente c'erano i centri di potere, i palazzi gentilizi, le chiese stesse che rappresentavano in fondo il potere centrale; però accanto a questo c'era una città che parlava in modo sommesso, con un linguaggio quotidiano che potremmo chiamare *borghese* ma in realtà non lo era, perché la città era fatta prevalentemente di case per la povera gente, o di gente che non aveva una particolare levatura sociale. La città regalava ai cittadini un ambiente gradevole in cui stare, rappresentava lo sfondo alla vita quotidiana ed era un po' il *soggiorno* degli abitanti che vivevano in *case dormitorio*. Mentre oggi ci sono i dormitori e basta. Era una città di tutti, per tutti, nella quale una parte della popolazione viveva soprattutto all'esterno.

Luca Ribichini - Baroque Rome, from past to possible future. In the city of Rome, the Baroque has left signs and forms that have become structural and have shaped the city, outlining its relationship to the sacred and that have, together with the archaeology of the past, cast it into the dimension of eternity. Can this be our starting point to reason on the future of Rome?

Paolo Portoghesi - I believe there is a modernity in Baroque, especially in Rome. That is because in the years in which Baroque flourished, between 1630 and 1730 *circa*, the city acquired the appearance that we still most clearly see today. It is true that there is a Renaissance Rome, and a Medieval Rome, still clearly visible but somewhat - in the historical centre - stuck in a unit where Baroque prevails.
The Baroque in Rome is especially expressed by the concept of *popular*, a concept that may appear ambiguous but is not: it is a city that is an expression not only of the condition of life of the wealthy but also of the more humble. We can define Baroque Rome as an interclass city. There were indeed strong power centres, the aristocracy's buildings, the churches themselves that do indeed represent the central powers of the time; but also, side by side, there was another city that spoke in a softer voice, with the everyday language that could be called *bourgeois* but in reality was not. This city was made up mostly of houses for the commoners, people who did not have a high social status. The city gave these citizens a pleasant environment in which to live everyday life, it was, in some ways, the living-room of that portion of the population that lived in

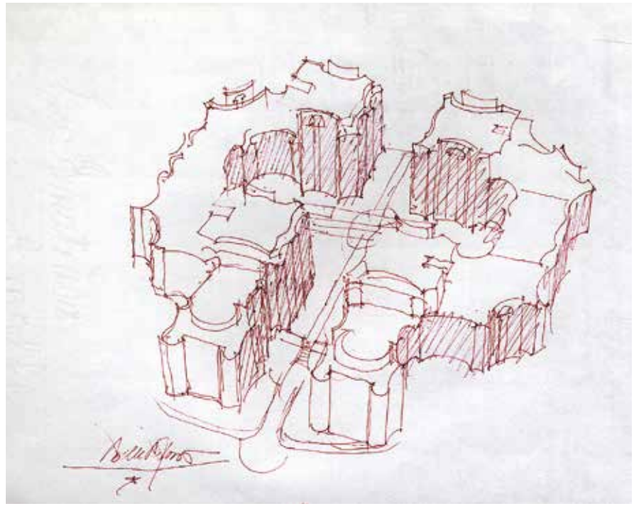


→- A
Paolo Portoghesi
Progetto per un quartiere a Roma
1983
© Paolo Portoghesi

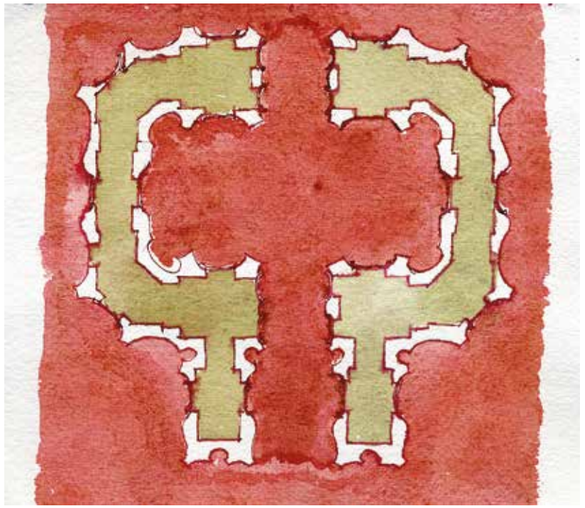
Intervista di / Interview by Luca Ribichini

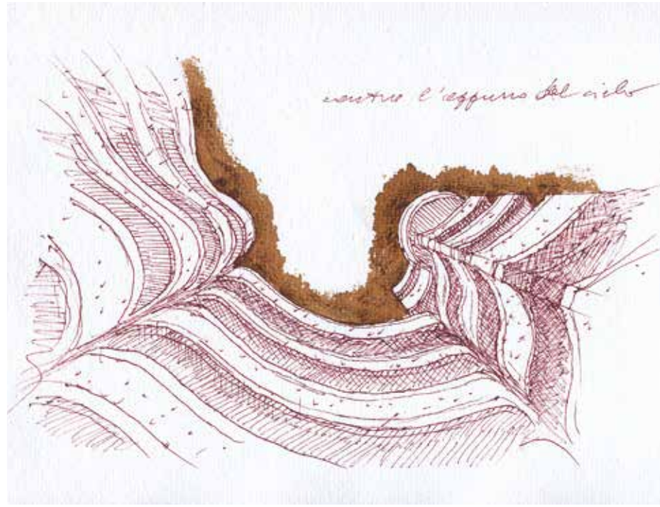
Paolo Portoghesi
Roma Barocca, Roma Moderna
Poesia e architettura

Baroque Rome, Modern Rome
Poetry and architecture









Il Barocco ha indubbiamente contribuito a creare tutto ciò. Potremmo poi parlare degli edifici osservando i dettagli, a partire dalle finestre ad esempio. Se le osserviamo oggi, la maggioranza delle cornici delle finestre hanno variazioni sul tema della decorazione, spesso naturale, che inserisce nella scena urbana un qualcosa di delicato e di gradevole, io direi addirittura di *affettuoso*.

La città si forma in modo tale da creare per i cittadini uno sfondo significativo e qualcosa che sollecita sensi e sentimenti. Quindi una città che parla. Questo secondo me è l'aspetto importante che delinea l'attualità del Barocco. Effettivamente noi abbiamo costruito – oggi – una città sostanzialmente muta, che recita in modo retorico questo senso della comunità.

Le grandi strutture residenziali sono in realtà ispirate a un importante monumento storico, l'*Unité d'Habitation* di Le Corbusier, un capolavoro d'architettura in cui c'è un'attenzione per la vita quotidiana, cosa che le architetture delle generazioni successive non hanno perché ricopiano, al contrario, gli aspetti negativi dell'*Unité*, cioè la scala, le dimensioni, gli aspetti puramente quantitativi. Questa enorme quantità di cellule residenziali contemporanee non fa certamente architettura, nella maggior parte dei casi. Nell'*Unité d'Habitation* parliamo invece di architettura, perché sono presenti numerose e meravigliose *attenzioni progettuali*: c'è un piano di negozi intermedio, ci sono funzioni diverse, c'è un tetto favoloso che rappresenta il *riscatto alla costrizione dell'edificio*. Quindi non dico che sia un modello da imitare – tra l'altro come tutte le opere d'arte riuscite è inimitabile – ma è comunque una dimostrazione che anche nella qualità e nella retorica della quantità ci può essere poesia.

Purtroppo noi abbiamo avuto il *Corviale*, una specie di *Unité d'Habitation senza cuore*. Mentre Le Corbusier ci ha messo dentro il sentimento della vita. D'altra parte, checché se ne dica, Le Corbusier aveva uno spirito religioso, era un uomo profondamente religioso. Le Corbusier ormai è una voce che viene dal passato come quella di Borromini, di Bramante, e dobbiamo ascoltarla come tale, non fingendo che sia contemporanea.

L'attualità del Barocco è dunque il tentativo di far sì che la città torni a parlare, a esprimersi poeticamente, mettendo in discussione quella gerarchia inevitabile che separa i ricchi dai poveri. Il Barocco ha ancora molto da dirci.

what can be described as *dorm houses*. Nowadays, all that there is are actual dorm houses. Baroque Rome was everybody's city, a city for all, a city in which a part of the population lived out-doors most of the time. Baroque undoubtedly contributed to creating this.

We could talk about the buildings and notice the details, the windows, for example. When we look at them today, we see that most of the frames of that period have a variety in their decoration theme, often related to nature. This brings to the urban scene something pleasant and delicate that I would call almost *affectionate*.

The city took this form and became a significant background for its citizens, it stimulated, and stimulates, senses and sentiments. It is a city that speaks. This, I believe, is an important aspect that defines the modernity of the Baroque. Today, we have clearly built a city that is substantially mute, and only rhetorically proclaims a sense of community.

The vast residential projects in it are inspired by an important historical monument, Le Corbusier's *Unité d'Habitation*. This is an architectural masterpiece in which attention is placed on everyday life. Differently, the architecture of the generations following that model does not have the same attention, and reproduced the negative aspects of the *Unité* concept in its scale, its size: the purely quantitative aspects. This enormous amount of contemporary residential cells has clearly, in most cases, not created architecture.

In the *Unité d' Habitation*, it is architecture we are dealing with, exactly because of the presence of numerous and astonishing *thoughtful project-details*: the presence of an intermediate level for shops, differentiated functions, a fantastic roof that represents the *redemption from the building constraints*. I am not stating this is a model to imitate - and as all masterpieces it is inimitable - but it is nonetheless a demonstration of how there can be poetry in quality and quantity rhetoric. Unfortunately, we had the *Corviale*, a sort of *Unité d'Habitation that lacked a heart*. Le Corbusier put a sentiment for life in his project. Differently from what is usually said, Le Corbusier had a religious spirit and was a profoundly religious man. He is now a voice from the past, just as the voices of Borromini and Bramante are, and we must listen to it as such and not pretend it is a contemporary voice.

Baroque's modernity in Rome is the attempt to a call that the city may talk again, express itself once again poetically, and challenge the inevitable hierarchy that

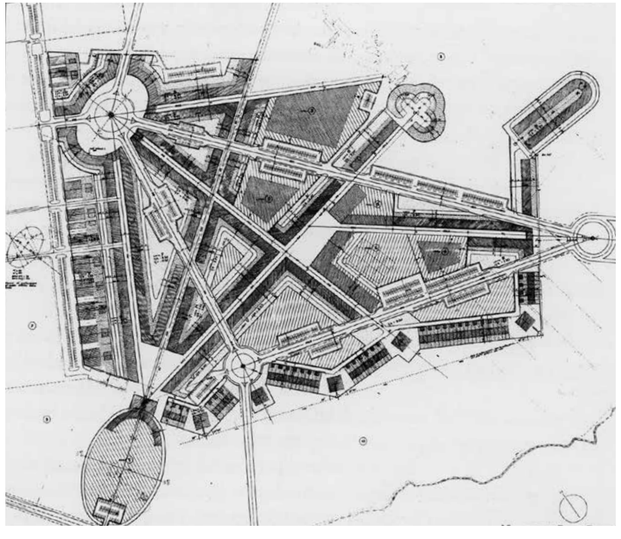
↑ ↗ - B / C / D / E
Paolo Portoghesi
Disegni per il quartiere "Rinascimento I" nel villaggio
Talenti, Roma, 2000-2010
© Paolo Portoghesi

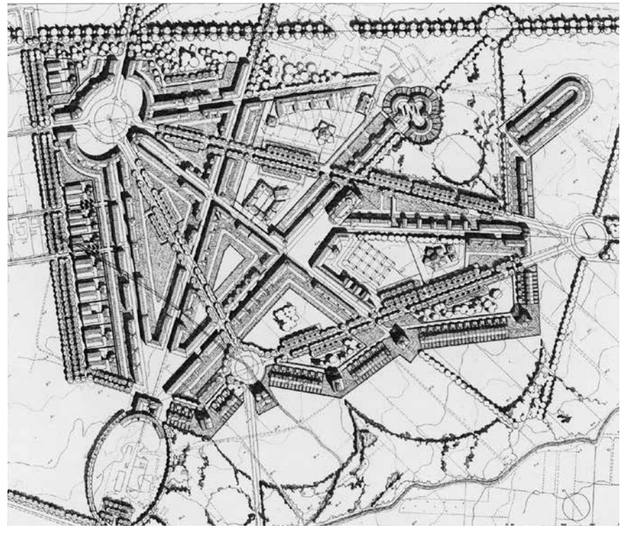
L R - L'attualità di Borromini, di cui ti sei molto occupato, rappresenta una dinamica complessa fatta di tecnica e suggestione, di cantiere e ispirazione quasi visionaria. Nell'approccio borrominiano c'è, forse, una sostanziale continuazione della cultura classica che porta tuttavia alla capacità di modificare sempre le carte in tavola, con un fare rivoluzionario che scardina i sistemi di riferimento, producendo una innovazione e una bellezza che illuminano Roma...

P P - Borromini è molto importante perché parte da un linguaggio classico – come una lingua madre – e non tradisce mai la classicità, anzi si vanta di essere un *vitruviano* ma in un senso del tutto nuovo e diverso, interpretando Vitruvio come colui il quale ci dà delle regole che però sono suscettibili di un uso libero, indipendente. Quindi sì alle regole, però regole da reinterpretare. C'è questo continuo ricorso all'interpretazione e Borromini può quindi insegnare molto, perché rappresenta l'architetto della libertà e, allo stesso tempo, l'architetto che accetta la lezione del passato, di cui però mette in discussione anche la chiusura e la tentazione di far diventare il passato un recinto, evitando di vedere la classicità come una gabbia. Mentre lui ha questa meravigliosa intuizione: c'è classicità nel gotico, c'è classicità nel romano antico; e nello stesso tempo c'è questa volontà di liberazione che fa capolino nei modi più diversi, a seconda delle epoche. L'interesse maggiore dell'architettura borrominiana è che conserva questo sfondo classico, ma può **separates rich from poor. The Baroque still has a lot to tell us.**

L R - You have already addressed the issue of Borromini's modernity in depth: a complex dynamic of skill and technique, power of suggestion, construction yard dynamic and visionary inspiration.
Was there a substantial continuity of classical culture in Borromini's approach, that perhaps in his case led to the ability to continuously shift the cards on the table? A revolutionary mode that dismantled reference systems and created innovation and beauty that lit up Rome?

P P - Borromini is very important because, albeit what is usually said about him, he does take the lead from the classical code, as if it were his mother tongue. He never betrays classicism, on the contrary, he is proud of calling himself a *Vitruvian* in a completely new and innovative sense, interpreting *Vitruvius* as he who has set rules for us that can be used in a free and independent manner. Rules are accepted but must be reinterpreted. In Borromini we find a continuous reinterpretation, and this is a lesson for us. He represents the architect of freedom who, at the same time, accepts lessons





↑ ↗ - F / G
Paolo Portoghesi con Alessandro Anselmi, Francesco Cellini, Claudio D'Amato, Giangiacomo D'Ardia, Giampaolo Ercolani, Aldo Ferri, Giuseppe Pasquali e Alfredo Passeri
Progetto per un quartiere di edilizia popolare a Casale di Gregna
1985
© Paolo Portoghesi

Paolo Portoghesi
Roma Barocca, Roma Moderna
Poesia e architettura

Baroque Rome, Modern Rome
Poetry and architecture

nello stesso tempo ispirarsi al Duomo di Milano, oppure a un'architettura brunelleschiana. Questa è una caratteristica che lo distingue da moltissimi altri, che pure hanno portato innovazione.

Quindi c'è sicuramente un'attualità di Borromini, dimostrata dal fatto che molti degli architetti moderni più creativi hanno guardato a lui come ad uno stimolo, certamente non un modello da ricopiare, ma un modello di cui interpretare questa continua insoddisfazione, questa volontà di ricerca nella ricerca, cosa che aveva ben espresso anche Bernini quando diceva che non si accontentava mai e che dentro ad una cosa ne cercava sempre un'altra.

Ecco, questo è un aspetto che accomuna Borromini agli architetti moderni. Oggi gli architetti più interessanti sono anche quelli più problematici. Robert Venturi, ad esempio, non è un architetto che sceglie un linguaggio e lo applica. Per lui ogni progetto rappresenta un'occasione di riflessione, di ricerca. Questo stimolo straordinario a non addormentarsi mai, ad essere sempre svegli e usare il dubbio come un'arma straordinaria: questa è la lezione di Borromini. Gli architetti romani hanno usato pochissimo questa lezione. E lo dico con grande dispiacere. A livello di interesse teorico nessuno ha ignorato l'esistenza di Borromini, ma qualcuno che abbia messo a frutto veramente il suo insegnamento avrei difficoltà a trovarlo. Perché nell'architettura dei romani degli ultimi decenni c'è moltissima astrazione. Le architetture

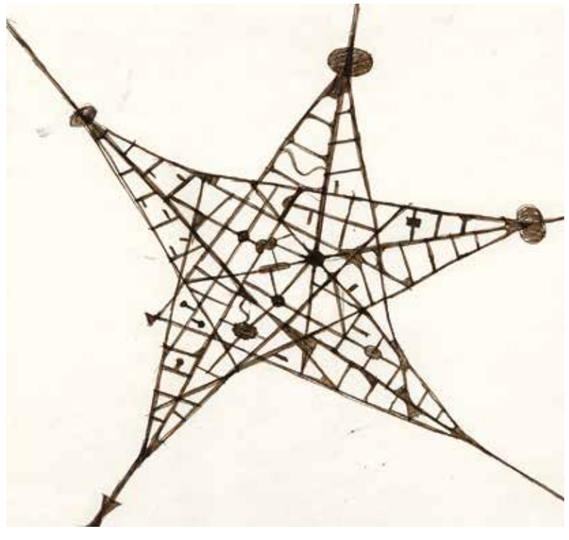
from the past while challenging its closures and the temptation of making the past a fence, avoiding classicism as a cage. He has this marvellous intuition: there is classicism in Gothic, classicism in Ancient Roman. At the same time, there is a will to expand that has always been present, throughout the ages, in very many ways. The main interest of Borromini's architecture is that while it keeps a classical background, it can also be inspired by the Cathedral of Milan, or by Brunelleschi's architecture. This is a feature that distinguishes him from many others, who were also somehow innovative.

Borromini is undoubtedly modern, as proved by the fact that many of the most creative modern architects looked at him as a inspiration, not as a model to copy but as a model for interpreting a continuous dissatisfaction, a willingness to research within the research, similarly to Bernini when he stated that he was never satisfied and always sought something more within all things.

This is exactly the common trait between Borromini and modern architects. Today, the more interesting architects are also the more problematic ones. For example, Roberto Venturi does not simply choose an architectural language and then applies it. Every project becomes for him an opportunity for research and thought. The ex-



↑ - H
Paolo Portoghesi
Progetto per un quartiere a Roma
1983
© Paolo Portoghesi



↑ - I
Paolo Portoghesi
Ideogramma per la sperimentazione del tridente come principio compositivo
1984
© Paolo Portoghesi

migliori sono oggi delle architetture gelide. E questo ci dice come poco abbiano guardato a Borromini, le cui opere al contrario hanno un valore, una fisicità vivente.

Questo aspetto è stato interpretato benissimo da Mario Ridolfi che per me è un *maestro borrominiano*. Da lui ho capito quanto effettivamente Borromini possa essere *vero* e interpretato in senso moderno. Ridolfi ha rappresentato una straordinaria occasione di studio e invece è stato subito messo tra parantesi dai suoi seguaci che lo hanno accusato ora di neorealismo, ora di ingenuità. Ma Ridolfi è riuscito a fare delle architetture che hanno una grande forza poetica, viva e attuale.

L R - C'è un orizzonte vasto della Storia che permette di confrontare frammenti e visioni, progetti e approcci linguistici. Ma cosa dobbiamo fare noi architetti, oggi, per essere operativi e per costruire città migliori?

P P - Forse una domanda potrebbe essere questa. Cosa può e deve fare oggi un architetto che voglia migliorare la vita dell'uomo? Perché poi è questo l'obiettivo dell'architettura, migliorare la qualità della città e dell'uomo. Questa è una domanda che ci si deve porre. Io credo che noi abbiamo a disposizione non soltanto quello che hanno fatto i nostri padri, i nostri fratelli maggiori. In un certo senso anche questa pandemia ci invita a ricominciare daccapo. "Punto e a capo per l'architettura" scriveva Edoardo Persico, un titolo che sarebbe attualissimo. Dobbiamo ricominciare, non più con quelle speranze tipiche di una modernità che in fondo ha sposato una causa di liberazione totale. Oggi la Terra rischia di diventare un pianeta inabitabile e questo è dovuto, almeno in parte, allo sviluppo straordinario della tecnologia. Oggi non possiamo fare a meno di riflettere su ciò che di negativo ha portato la modernità, intendendo per modernità questo mondo che si è sviluppato con una velocità impressionante. Certo abbiamo assistito anche al miglioramento della vita, al benessere che si è generalizzato, cose sicuramente positive. Ma questo meccanismo ha creato anche qualcosa di negativo.

E allora che cosa deve fare un architetto? Anzitutto deve interrogarsi sull'architettura, spogliandola di tutte le concrezioni che in qualche modo il tempo ha creato su questa attività dell'uomo. Per esempio rimuovere, almeno provvisoriamente, il fatto che l'architettura è un'arte. Certo che l'architettura è un'arte, ma il vero problema dell'architettura non è l'arte. L'architettura è nata per consentire di abitare la terra, di difendersi dalle intemperie e poi di costruire la città come tempio della società.

traordinary drive to never rest, to be alert and use doubt as a tool: this is the lesson Borromini left. Architects in Rome rarely made use of this teaching, and I say this with sorrow. On a theoretical level, nobody has ignored Borromini but I would find it hard to identify one who truly brought this teachings to fruition. In the Roman architecture of the past decades there is an abundance of abstraction. In this context, the best architectures are at the same time gelid architecture. This tells of how little Borromini, whose works have a living physicality and value, was considered.

This aspect has been very well interpreted by Mario Ridolfi who I consider a *Borromini master*. With him, I understood to what extent Borromini could be *real* and interpreted by modernity. Ridolfi represented an extraordinary investigation opportunity, but he was instead immediately set aside by those who came after, who accused him either of naivety or neorealism. Ridolfi, instead, accomplished alive and modern architectures that have a great poetic force.

L R - A wide view of History enables us to compare fragments and visions, projects and linguistic approaches. What should we, as architects, do today to be operational and build better cities?

P P - The question could be the following: What can, and should, an architect who wants to improve people's lives, do today? This is the goal of architecture, to improve the qualities of cities and of humans. I believe that we have more than what our fathers and elder brothers did at our disposal. And this pandemic in a certain way has invited us to start over. "Full stop, new paragraph for architecture" as Edoardo Persico wrote, a very modern title. We must start again, but no longer driven by the hope of a modernism tied to a cause of total liberation. Today, planet Earth risks becoming an inhabitable planet and this is partially due to our incredible technological development. Nowadays, we are obliged to reflect also on the negative aspects brought on by modernity, including the impressive speed at which this world has developed. We have certainly seen an improvement in our lives, generalised wealth, and this is positive. The mechanism, on the other hand, has also created negative effects.

What should architects do? First of all, they must question architecture, strip it of all the concepts that time has deposited on this human activity. For example, remove, at least temporarily, the fact that architecture is art. Of course architecture is art, but the real issue of architecture is not art. Architecture was born to enable

→- J / K
Paolo Portoghesi con V. Gigliotti e S. Mousawi
Schizzo preliminare della facciata e pianta con la proiezione delle strutture della Moschea di Roma
Roma, 1974-1995
© Paolo Portoghesi

Paolo Portoghesi
Roma Barocca, Roma Moderna
Poesia e architettura

Baroque Rome, Modern Rome
Poetry and architecture

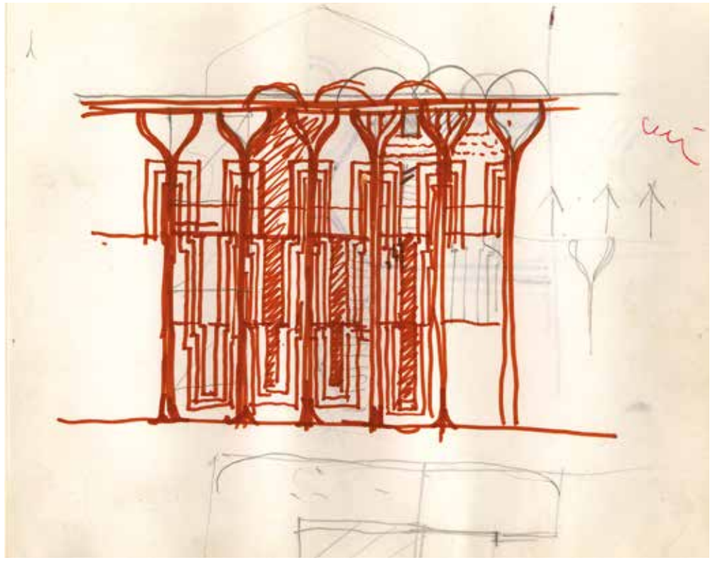
L R - Riuscire a far vivere meglio e a far sì che si possano esprimere al meglio tutte le potenzialità dell'essere umano...

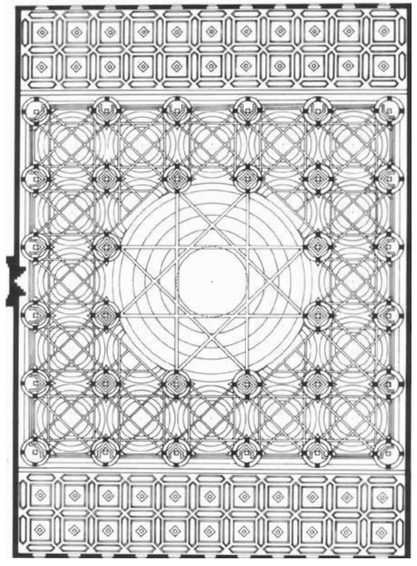
P P - Sì, esattamente questo è l'obiettivo dell'architettura, al quale dobbiamo pensare soprattutto in un periodo di catastrofi, argomento su cui bisognerebbe riflettere molto bene, oggi più che mai. C'è stato un matematico del '900 – René Thom – che ha creato una teoria – più filosofica che matematica – sulle catastrofi, che rappresentano dei momenti in cui tutto ricomincia daccapo, in cui c'è un grande flesso. Io credo che dovremmo approfittare di questa tragedia che c'è stata e riflettere anche sul fatto che questa pandemia non ci ha completamente liberato dai nonni, dalle persone anziane. Però ha sfoltito enormemente questo patrimonio, purtroppo. Anche su questo bisognerebbe riflettere. Ecco, quindi, che noi dobbiamo irrobustire la nostra preparazione, ponendoci dei problemi che non avrebbe avuto senso porci dieci anni fa. E il principale quesito è proprio questo: dove andrà a finire il mondo se continua a fare ciò che ha fatto fino ad oggi? Se questo progresso dovesse continuare così, se fenomeni coma questa pandemia dovessero ripetersi, si inaugurerebbe forse un nuovo stile di vita in cui non ci si potrebbe più abbracciare o stringerci la mano, con questa paura costante di qualcosa che ci sovrasta? Tutto questo effettivamente potrebbe succedere. Certamente l'architettura può poco rispetto ad altre attività dell'uomo che sono più incidenti sulla vita quotidiana, però potrebbe fare moltissimo per contribuire a migliorare la vita degli uomini e, in parte, anche a cambiarla. Anzitutto, l'architettura dovrebbe essere l'arte della consapevolezza. È però necessario che gli architetti si abituino a porsi degli interrogativi fondamentali, anche filosofici.

living on our planet, to defend ourselves from weather and to build cities as temples of society.

L R - To enable people to live better and to allow a true expression of all human potential.....

P P - Exactly. This is the aim of architecture, one we must think about especially in times of catastrophe, and reflect upon, now more than ever. A 20th century mathematician called René Thom created a theory - more philosophical than mathematical-, on catastrophes as moments in which everything bends and starts over again. I believe we should take the opportunity of this tragedy and reflect on the fact that the pandemic has, by affecting the elders of our societies in particular, our *granparents*, deprived us of the heritage they represented. This heritage has been greatly thinned out, unfortunately. This is cause for reflection. We therefore need to strengthen our preparation, asking ourselves questions that we wouldn't have asked ourselves ten years ago: What will happen to our world if everything continues as it is? If progress continues at such speed, or if pandemic events should repeat themselves, will a new lifestyle emerge? One in which we cannot hug or shake hands anymore, where overwhelming fear is a constant? This might happen. Architecture has less impact than other human activities on everyday life, but it could do a lot to contribute in improving our lives and, to some extent, changing them. Architecture should be in the first place art of awareness. It is necessary that architects become used to asking fundamental, philosophical, questions.





Intervista di / Interview by Luca Ribichini

Paolo Portoghesi
Roma Barocca, Roma Moderna
Poesia e architettura

Baroque Rome, Modern Rome
Poetry and architecture

Umberto Eco, studiando la semiologia architettonica, è arrivato ad una conclusione che dovrebbe farci pensare: tutto sommato, diversamente dagli altri scienziati e dalle altre attività – che in fondo spingono verso un atteggiamento specialistico – l'architettura richiede invece una preparazione umanistica. È forse l'ultima delle discipline che non ha un proprio codice, ma deve utilizzare i codici di tutte le altre discipline per esprimersi. L'architettura ha quindi bisogno di una posizione culturale come avviene per gli umanisti, che cercano sempre di sapere tutto. L'Alberti era un architetto e uno scrittore, un filosofo, un archeologo.

L R - Ho letto recentemente che tutte le università degli Stati Uniti stanno rivalutando il percorso formativo umanistico, perché improvvisamente si sono accorte che la specializzazione porta alla disintegrazione.

P P - Forse l'*integrità* può essere un obiettivo profondo che l'architettura deve darsi; obiettivo raggiunto ad esempio da Frank Lloyd Wright in passato. Che cosa vuol dire integrità? Vuol dire *unità*, vuol dire *naturalità*. Io credo che l'architetto si debba porre i grandi problemi riprendendo il contatto con la cultura umanistica. Naturalmente non nel senso gretto di una cultura *neoumanistica*, ma di una cultura che reinventi un umanesimo atto alla società attuale, allo scacco che c'è stato con questa pandemia.

L R - Come vedi il ruolo di Roma?

P P - Ci sono due Roma. La prima è la Roma che milioni di persone venivano a visitare ogni anno. Il resto è una periferia che non è certo senza qualità, intendiamoci, ma è soprattutto quantità. In periferia la qualità galleggia, o in alcuni casi stenta a galleggiare.

Quindi la domanda è: cosa deve fare Roma? Prima di tutto deve conquistare una coscienza critica del suo essere. In secondo luogo deve identificare al suo interno gli stimoli che potrebbero essere utili per la città di domani. Questo va cercato anzitutto nel centro storico, ovvero in questa *popolarità* del linguaggio, ma anche in alcune esperienze positive della periferia. Per esempio alla Garbatella, gli edifici di Innocenzo Sabbatini sono un insegnamento che potrebbe essere – tolti alcuni aspetti negativi del provincialismo che caratterizzano questa esperienza – un suggerimento importante per una visione nuova della città.

Umberto Eco, studying architectural semiotics, reached a conclusion that we should reflect upon: architecture is different from other sciences and activities that go towards specialisation, because it requires a humanistic preparation. It is maybe the last of the branches of knowledge that does not have its own code but uses the codes of all the other branches to express itself. Architecture therefore needs a cultural approach similar to that of the humanists: to always try to know everything. Alberti was an architect, a writer, a philosopher, an archaeologist.

L R - I recently read that universities in the United States are re-evaluating the humanistic academic approach, having realised that specialisation brings to disintegration.

P P - Maybe the deep aim architecture must give itself is *integrity*. Frank Lloyd Wright reached this goal in the past. What does integrity mean? It means *unity, naturality*. I believe the architect must ask the big questions and reconnect with humanistic culture. Clearly, not in the small-minded meaning of *neo-humanistic* culture, but a culture that reinvents humanism adapting it to modern society, and to the setback caused by the pandemic.

L R - How do you see the role of Rome?

P P - There are two Romes. The one that millions of people come to visit every year and the other one, represented by its outskirts. This Rome is defined by its extension rather than by its quality. Quality here is barely afloat, and in some instances not floating at all.

The question therefore is: what is Rome to do? First of all, it must conquer a critical conscience of its essence. Second of all, it must identify within itself the stimulus for being a city of the future. This must be found first of all within the historical centre, in this *popular* language, but also in a few positive experiences of the outskirts. In *Garbatella*, for example, the buildings by Innocenzo Sabbatini are an example of important teachings for a new vision of the city, if we exclude a few negative aspects of provincialism that are present in that architectural experience.

English university students go visit *Garbatella*, as a topic of study. It represents a somewhat attractive portion of the city, and helps us see how modernity, at the beginning, was moved by a great intellectual force that it lost with Rationalism. Rationalism dictated the creation of a new city but created a desert. Differently, in the 1920s, modernity was still understood as a transformation of tradition and there is still much to learn from this understanding. We must finally look at Rome without blinders, putting everything on the same level and then choose the things that have meaning. And naturally, each one of us will choose differently, without creating the monotony of

In effetti alla Garbatella vanno gli studenti delle università inglesi, per studiarla, rappresenta un pezzo di città che ha una sua attrattiva, ci fa capire come la modernità, ai suoi inizi, abbia avuto delle grandi spinte intellettuali che poi ha perso completamente nel razionalismo. Il razionalismo si è difatti imposto di creare una città nuova, ma ha creato il deserto. Mentre negli anni Venti la modernità era intesa ancora come una trasformazione della tradizione ed in questo c'è ancora molto da imparare.

Roma deve essere letta senza più paraocchi, mettendo per un momento tutto sullo stesso piano e poi scegliendo le cose che hanno un significato. Ed è giusto che ognuno faccia delle scelte diverse, senza creare la monotonia attraverso una scuola di architetti che perseguono tutti lo stesso obiettivo.

L'importante è che tutti facciano questo esame di coscienza, che siano consapevoli della responsabilità che l'architetto ha di fronte all'ambiente, alla città, ai cittadini, di fronte a quei fenomeni che si possono osservare soprattutto nella periferia, con una aggregazione stimolata dal bisogno.

Noi stiamo uscendo da questa esperienza drammatica della pandemia e dobbiamo cercare di metterla a frutto in tanti modi diversi. Primo, dobbiamo renderci conto che la libertà è un fatto essenziale e in certi momenti, per il bene di tutti, si deve anche rinunciare a qualche libertà; ma dev'essere un momento, il più rapido possibile. E poi dobbiamo combattere la tentazione della prudenza, perché per evitare qualunque rischio si finisce per rinunciare a tutto. I rapporti sociali sono la ragione stessa della vita. Io trovo che in certa misura bisogna anche affrontare dei rischi.

L R - Roma diventa capitale il 3 febbraio del 1871. Dopo 150 anni, quali sono per te i tratti principali di questa trasformazione da città in capitale d'Italia?

P P - Riguardando la storia della Repubblica, uno dei principali torti è stato proprio quello di non riconoscere a Roma la funzione di capitale, considerandola invece una specie di sanguisuga. In realtà non è mai stata fatta una legge speciale per Roma.

L'unica cosa che hanno inventato è questa strana entità di *città-territorio*, una sciocchezza che non affronta il vero problema. Se Roma deve esercitare la funzione di capitale – visto che tra l'altro il regionalismo non ha convinto fino in fondo – è essenziale avere una centralità.

Roma d'altra parte ha sbagliato tutto, perché doveva rappresentare una nuova centralità capace di dar luogo a una *città politica* costruita ex novo, con un centro storico a vocazione prevalentemente residenziale. Può quindi tornare ad essere d'attualità, per Roma, la creazione di una *città politica nuova*, rilanciando una capitale che ricostruisce l'intero Paese. Dobbiamo proiettare il regionalismo sulla centralità di Roma. Questa è una strada che possiamo percorrere.

a school of architects that pursue the same identical objective. It is important at the same time that everyone be self-examining, aware of the responsibility that an architect has towards the environment, the city, the citizens, towards the phenomena we witness especially in the outskirts, where need stimulates aggregation.

We are coming out of this dramatic experience of pandemic and must try to make it a fruitful experience, in many different ways. First of all, with the awareness that freedom is essential and that at times, we must also forego some freedom for the better good of the community. But this must only be for a moment, for the briefest time. Secondly, we have to fight-off caution, because in trying to avoid some risk, we end up giving up everything altogether. Social relationships are the very reason for life. I believe that to a certain extent, we must be willing to deal with risk.

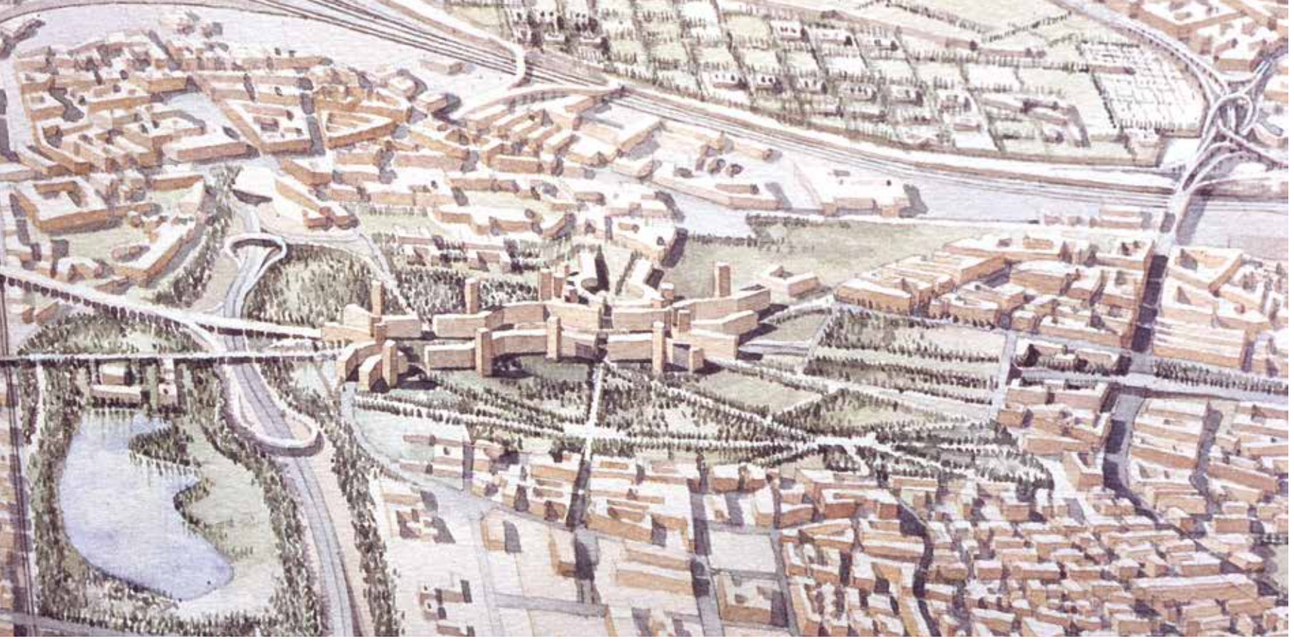
L R - On February 3rd 1871 Rome became the capital of Italy. After 150 years, what do you see as the main features of that transformation from city to capital?

P P - Looking back on the history of the Republic, one of the main mistakes was not recognising Rome in its function of capital and considering it as a leech. In truth, a special legislation for Rome was never made. Only a strange entity called *territory-city* was made up, a foolish definition that does not confront the real issue. If Rome is to exert the function of a capital, it is essential there be a centralism, also in consideration of the fact that regionalism has not been fully convincing.

Rome itself, on the other hand, went completely wrong, because it should have represented a new centrality able to give birth to a *ex novo political city*, with a mainly residential historical centre. Creating a *new political city* can become again the current issue for Rome, revamping the capital that has to build up the entire country. We need to cast all regionalism onto the centre, Rome as the capital. This is a path we can take.

In these terms, architecture can tell us how an *ex novo* organised settlement could be a good opportunity for renewed organisation, creating more work opportunities, that will be fundamental in the coming years. Private investment will become progressively difficult and the central State will clearly be obliged to intervene. The European fund grants represent exactly this: the opportunity for the State to invest in innovative forms, employ manpower and contribute to renewal of basic structures.

L R - A new vision, in the attempt to give Rome centrality. We have already reached the third millennium, and Rome appears to be somewhat missing in action on this level. We have witnessed a complete reversal in time, since civilisation originated with Italy and Greece in particular....



↑ - L
Paolo Portoghesi
Sistema Direzionale Orientale
1996
© Paolo Portoghesi

In questo senso l'architettura può raccontarci che un insediamento organizzato ex novo potrebbe essere una buona occasione per una riorganizzazione, per la creazione di nuovo lavoro che sarà un'esigenza fondamentale nei prossimi anni . Gli investimenti privati saranno sempre più difficili e lo Stato sarà evidentemente costretto a investire. D'altra parte, la concessione europea dei fondi dovrebbe rappresentare proprio questo: consentire allo Stato di investire in una forma innovativa, assorbendo manodopera e contribuendo a un rinnovamento delle strutture.

L R - Avere una nuova visione delle cose, cercando anche di dare una nuova centralità a Roma. Anche perché ormai, nel terzo millennio, sembra che Roma sia un po' latitante da questo punto di vista.

P P - Questi ultimi governi hanno anche dimenticato alcune intuizioni di Bettino Craxi: l'Italia avrebbe acquistato significato e valore soprattutto come centro del Mediterraneo e come valvola di connessione tra l'Europa e il Mediterraneo. L'Europa ha completamente dimenticato il Mediterraneo, assumendo questa caratteristica *mitteleuropea*, allargando la *Mitteleuropa* anche al nostro Stivale e alla Grecia, considerate però solamente delle appendici. Abbiamo dunque assistito ad un rovesciamento totale, perché la civiltà viene soprattutto dalla Grecia e dall'Italia...

L R - A proposito della Palazzina, un'esperienza tipicamente romana: tu stesso sei stato uno dei primi a recuperare questa tipologia in tempi non sospetti.

P P - The more recent national governments have forgotten Bettino Craxi's intuition: that Italy would acquire meaning and value as a centre for the Mediterranean and as a connecting valve between Europe and the Mediterranean. Europe has completely forgotten the Mediterranean and has acquired a Middle-European feature, including into Middle-Europe our peninsula and Greece, both now viewed simply as appendixes to the centre. We have therefore witness a complete reversal, since civilisation originated mostly in Greece and Italy.....

L R - Regarding the palazzina, a typical Roman experience: you were one of the first to re-employ this type long before the others.

P P - All in all, the *palazzina* was the last construction model that sprouted quality competition between architects.

Basically, the *Roman palazzina* expressed the spirit of the post-war entrepreneurial middle class. In the past, I wrote an article on *Casabella* - then directed by Mendini - because as a young man roaming the city in search of modernity, I followed this fencing match between architects: Monaco and Luccichenti, Ridolfi, Pascoletti and so on. It was through thep*Palazzina* that this heterogeneous culture expressed itself.

Now is the time of the big development complexes. Many architects have truly built *Unité d'Habitation*, if slightly more articulated, with an idea of the city as basically connected to car roads. And this also happened with Aymonino's architecture, who certainly was a sensitive architect, as with Pascarelli, who was an intelligent architect. In the end, they almost all created, in most cases, *Unité d'Habitation* without a poetic breath.

In my opinion, it is extremely instructive to compare the *Unité* of Marseille and the Roman *Corviale*. On the one side, there is culture and poetics, on the other the arid fading in the face of false myths, such as industrialization. This myth came from the Soviet Union and was supported by the political left, that literally destroyed the poor Ridolfi for having built the *Tiburtino*. The *Tiburtino* district, that nobody ever considers and that was described perfectly by Pier Paolo Pasolini in his *Ragazzi di Vita*, is a poetic masterpiece in its own way. This should be clearly stated, to save it and reclaim it.

Paolo Portoghesi
Roma Barocca, Roma Moderna
Poesia e architettura

Baroque Rome, Modern Rome
Poetry and architecture

P P - Tutto sommato la Palazzina è stata l'ultimo tipo edilizio che ha creato una gara qualitativa tra gli architetti.

In fondo la Palazzina romana ha espresso lo spirito della borghesia intraprendente del dopoguerra per Roma alla ricerca della modernità, seguivo questa specie di *scherma a fioretto* che c'era tra gli architetti: Monaco e Luccichenti, Ridolfi, Pascoletti, e così via. Era proprio attraverso questo tipo edilizio che si esprimeva una cultura eterogenea.

Mentre questo è il periodo dei grandi complessi edilizi. Molti architetti hanno in realtà costruito delle *Unité d'Habitation* – forse un po' più articolate – con un'idea di città legata sostanzialmente alla strada automobilistica. Tutto ciò è avvenuto anche con l'architettura di Aymonino, ad esempio, che era pure un architetto sensibile, così come Passarelli, che era un architetto intelligente. Però hanno tutti creato, nella maggior parte dei casi, *Unité d'Habitation* senza respiro poetico.

Secondo me il confronto tra l'Unità di Marsiglia e Corviale è estremamente istruttivo. Da una parte c'è cultura e poesia, dall'altra c'è l'inaridimento di fronte a dei falsi miti, come quello dell'industrializzazione. Mito che poi veniva dall'Unione Sovietica ed era quindi appoggiato dalla sinistra che invece ha letteralmente distrutto il povero Ridolfi per aver fatto il Tiburtino. Perché il Tiburtino – di cui nessuno si occupa e che corrisponde perfettamente alla descrizione che Pier Paolo Pasolini fa nel suo *Ragazzi di vita* – è a modo suo un capolavoro poetico. Andrebbe detto chiaramente, per salvarlo e per recuperarlo.

Paolo Portoghesi
Professore, Architetto, Storico dell'Architettura

Professor, Architect, Architectural Historian

Intervista di / Interview by Luca Ribichini per / for AR MAGAZINE
Presidente Comitato cultura Casa dell'Architettura di Roma
Vicepreside Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma

President of the Culture Committee of the Casa dell'Architettura, Rome
Vice President of the Architecture Department, Sapienza University of Rome

Milena Farina

BORGATE ROMANE

L'architettura come scena della vita quotidiana

Imbattersi in una borgata degli anni Trenta mentre si gira per la periferia romana può essere una vera e propria scoperta. Camminando tra i lotti si ha l'impressione di esplorare un luogo sospeso nel tempo, segnato però dalle tracce vitali della quotidianità. Panni stesi alle finestre e negli stenditoi comuni, vasi e decorazioni floreali nei giardini e sulle facciate, sedie, tavolini e gazebi nei cortili, giochi dei bambini e allestimenti per partite improvvisate, motorini, biciclette e persino gommoni parcheggiati negli spazi comuni parzialmente privatizzati, rappresentano i segni tangibili di una vita che si svolge più all'esterno che all'interno di case ancora oggi troppo piccole.

La presenza di alloggi al piano terra o al piano rialzato, a diretto contatto con gli spazi comuni, ha favorito un rapporto informale tra interno ed esterno, un modo *romano* di abitare che si propaga con naturalezza ai cortili e ai ballatoi.

Al Trullo, a Primavalle, al Quarticciolo, al Tufello e al Villaggio Breda il passaggio dalla dimensione privata dell'alloggio alla dimensione pubblica o semipubblica del cortile o della strada è articolato in un ricco sistema di soglie: ballatoi, logge ai piani rialzati, portici, scalette e piccoli arretramenti del volume in corrispondenza degli ingressi degli alloggi.

In questi spazi aperti sulla strada o sul cortile si svolge una parte consistente della vita degli abitanti, messa in scena e continuamente disponibile allo sguardo degli altri. In questo senso lo spazio delle borgate è forse quanto di più vicino si possa immaginare alla definizione di architettura come scena fissa della vita, di "quel teatro che non chiude mai gigantesco,

ROMAN BORGATE
Architecture as a scene of everyday life

Running into a 1930s *borgata* (official working-class suburb), while wandering around the Roman suburbs, can be quite a surprise. Walking among its lots, one gets the impression of exploring a place suspended in time, but also marked by the vital traces of everyday life. Clothes hanging from the windows and on common drying racks, vases and floral decorations in the gardens and on the facades, chairs, tables and gazebos in the courtyards, children's games and props for improvised matches, scooters, bicycles and even inflatable boats parked in the partially privatized common areas, these are all tangible signs of a life that takes place outdoor more than inside the homes, that are too small to contain them.

The presence of apartments on the ground floor or on the mezzanine floor, in direct contact with the common spaces, has favoured an informal relationship between inside and outside, a *Roman* way of living that spreads naturally to courtyards and balconies.

In the Trullo, Primavalle, Quarticciolo, Tufello and Villaggio Breda districts, the transition from private dimension of the home to the public or semi-public dimension of the courtyard or street has structured itself in a complex system of thresholds: galleries, loggias on the mezzanine floors, arcades, ladders and small recesses of volume at the entrance of the lodgings.

In these spaces that open onto the street or courtyard, a substantial part of the residents' life takes place, as if on a stage and for



↑ - A
Quarticciolo
Roma
© Silva Ferretti

Casa a ballatoio del lotto II

Borgate romane
L'architettura come scena della vita quotidiana

Roman *borgate*
Architecture as a scene of everyday life

patetico e leggendario, nel quale noi ci muoviamo, personaggi-spettatori".[1] Non è un caso che nel recente periodo di chiusura dei teatri una compagnia di attori abbia pensato di mettere in scena uno spettacolo nei cortili di Primavalle e Quarticciolo, per il pubblico degli abitanti affacciati alle finestre[2]. Nelle borgate infatti ogni gruppo di case raccolto intorno a un cortile mette a disposizione una scenografia e un palcoscenico ideali, per le dimensioni misurate e i rapporti equilibrati che governano le unità spaziali, ma anche per il carattere di un'architettura ridotta ai suoi elementi essenziali, che si presta a sovrascritture e interpretazioni diverse.

Le semplici facciate delle case sono animate esclusivamente dalla sequenza delle bucature, disposte secondo una logica stringente, elementare, legata alla disposizione degli ambienti o degli elementi distributivi. Questa deriva a sua volta dall'orientamento *razionale* degli edifici atto a garantire le condizioni ottimali di soleggiamento e aerazione degli ambienti domestici: case in linea con orientamento nord-sud e vani esposti sui fronti est e ovest; case a ballatoio con orientamento est-ovest, ambienti principali esposti a sud e ballatoio a nord. La questione strettamente funzionale della disposizione delle bucature diventa anche un'occasione compositiva, che si gioca attraverso la diversificazione delle dimensioni e delle forme, la loro combinazione e l'alternanza con i pieni. Si dà luogo così a una serie di variazioni in grado di animare le facciate e lo spazio urbano con ritmi e temi figurativi diversi, desunti dalla modernità razionalista ma anche dalla tradizione, dal classico come dall'architettura rurale. Sulle facciate traforate vivono senza contraddizione l'arco e la griglia, in una dimensione astratta e metafisica che prescinde dalla dimensione della materia e della storia. Questo carattere sospeso tra astrazione e figurazione dà luogo a una scenografia domestica e familiare, con un tono allo stesso tempo aulico e monumentale che riesce a conferire una dimensione eroica all'abitare più misero a cui era destinata.

Anche la struttura dello spazio urbano è caratterizzata dalla composizione di materiali semplici, in grado di generare ritmi diversi attraverso accostamenti per analogia o contrasto: spazi compressi e dilatati, spazi compatti e lineari, spazi statici impostati su assi di simmetria con fondale prospettico e spazi concatenati in sequenze dinamiche, visuali assiali e direttrici tangenziali o diagonali, fronti aperti e chiusi, regolarità geometrica e deviazioni dalla griglia ortogonale in-

everyone to see. In this sense, the space of the suburbs is perhaps the closest one can imagine to the definition of architecture as a fixed scene of life, of "a gigantic, pathetic and legendary theatre that never closes , in which we move as both characters and spectators".[1] It's no coincidence that during the recent closing period of the theatres a company of actors decided to perform in the courtyards of Primavalle and Quarticciolo, for an audience of residents looking out their windows.[2] In fact, in these *borgate*, each group of houses gathered around a courtyard provides an ideal scenography and stage, because of the measured dimensions and balanced relationships that govern the spatial units, but also thanks to the character of thrit architecture that is reduced to its essential elements, consistent with the standards of the lowest-income social housing.

The simple facades of the houses are animated exclusively by the sequence of openings, arranged according to a stringent, elementary logic that reflects the interior placing of rooms or distribution elements. This in turn derives from the *rational* orientation of the buildings, designed to guarantee optimal conditions of sunshine and ventilation in the homes: in-line houses with a north-south orientation, whose rooms are placed on the east and west fronts; houses with communal balconies with east-west orientation, main rooms facing south and balconies facing north. The strictly functional arrangement of the openings also becomes a composition opportunity, which is played out through the choice of sizes and shapes, their combination and their alternation with full volumes. This creates a series of variations that liven the facades and the urban space with different figurative rhythms and themes, drawn from rationalist modernity but also from tradition, from classical to rural architecture. On the punctuated facades, the arch and the grid live without contradiction, in an abstract and metaphysical dimension that is independent of the dimension of matter and history. This character, suspended between abstraction and figuration, gives rise to a domestic and family scenography, with a tone that is at the same time dignified and monumental, which manages to confer a heroic dimension to the poorest living space.

Regarding the structure of the urban space in these neighbourhoods, it is also characterized by the composition of simple materials, capable of generating different rhythms through combinations by analogy or by contrast: compressed and dilated spaces, compact and linear spaces, static spaces set on axes of symmetry with



↑ - B
Trullo
Roma
© Silva Ferretti

Uno dei cortili su via del Trullo allestito con gli stenditoi



↗ - C
Primavalle
Roma
© Silva Ferretti

Un cortile del lotto V allestito con arredi, campo sportivo e area gioco bimbi



↑ - D
Primavalle
Roma
© Silva Ferretti

Un cortile del lotto V allestito con gli stenditoi e una porta da calcio

trodotte in corrispondenza di episodi eccezionali (l'ingresso in borgata, la presenza di emergenze naturali), quinte orizzontali ed emergenze verticali di contrappunto, spazi a scala domestica e monumentale, spazi compiuti con visuali definite e spazi aperti che si relazionano con la dimensione urbana e con il paesaggio naturale. Nonostante la povertà di mezzi a disposizione, gli autori delle borgate realizzate nella seconda metà degli anni Trenta dall'Istituto Fascista Autonomo Case Popolari sono riusciti a creare ambienti ricchi e altamente significativi, utilizzando strumenti tradizionali di controllo della scena urbana che mettono al centro l'esperienza percettiva dello spazio. Pur assumendo i principi della città moderna, nell'organizzazione degli edifici gli ingegneri Giuseppe Nicolosi e Roberto Nicolini e gli architetti Giorgio Guidi e Pietro Sforza declinano una cultura italiana del disegno urbano fondata sulla costruzione di unità spaziali definite (strade, piazze, corti), che era stato già sperimentato con esiti significativi nei complessi di case popolari romane del decennio precedente[3].

La forza dell'architettura e la chiarezza della struttura urbana hanno conferito alle borgate un'identità spaziale e figurativa che le distingue sia rispetto alla città prodotta dall'iniziativa privata sia alla cosiddetta città pubblica costruita nei decenni successivi.

Raggiunte rapidamente dall'urbanizzazione del secondo dopoguerra, hanno conservato un carattere peculiare che ha contribuito alla formazione di un sentimento comune di appartenenza capace di generare nel tempo nuovi e positivi valori. Oggi infatti le borgate si presentano come un palinsesto in cui si sono sedimentati i segni tracciati dagli abitanti con le loro pratiche di colonizzazione, personalizzazione e cura degli spazi comuni, ma anche dagli artisti con le loro opere di *street art* realizzate sulle facciate delle case. La sovrapposizione di queste tracce ha contribuito a scardinare il carattere seriale e collettivo dell'architettura e della struttura urbana, introducendo differenze tra edifici e spazi che valorizzano le identità individuali. L'inserimento di nuove attività ha inoltre rafforzato i nodi spaziali a vocazione pubblica già presenti nei progetti, intaccando la monofunzionalità troppo spinta dell'ambiente urbano. Il paesaggio delle borgate si è così trasformato radicalmente, esprimendo una qualità spaziale inattesa e del tutto originale, a dispetto di un'origine segnata dalla desolazione e dalla miseria.

Le borgate appaiono oggi come luoghi affascinanti e ricchi di potenziale, in grado di offrire una serie di qualità apprezzate e ricercate dalla cultura abitativa contemporanea. Si trova qui un modello abitativo in grado di conciliare la

a perspective backdrop and spaces linked in dynamic sequences, axial views and tangential or diagonal directives, open and closed fronts, geometric regularity and deviations from the orthogonal grid introduced in exceptional instances (entrance to the district, the presence of natural rises), horizontal wings and vertical rising counterpoints, spaces on a domestic and monumental scale, completed spaces with defined views and open spaces that relate to the urban dimension and the natural landscape. Despite the poverty of means available, the designers of these districts built in the second half of the 1930s by the Autonomous Fascist Institute for Social Housing managed to create rich and highly significant environments, using traditional tools for controlling the urban scene that focused on the perceptive experience of space. While assuming the principles of the modern city, in the organization of the buildings engineers Giuseppe Nicolosi and Roberto Nicolini, and architects Giorgio Guidi and Pietro Sforza spelled out an Italian culture of urban design based on the construction of defined spatial units (streets, squares, courtyards), which had already been experimented with significant results in Rome's public housing complexes of the previous decade.[3]

The strength of their architecture and the clarity of their urban structure gave the *borgate* a spatial and figurative identity that set them apart both from the city born on private initiative and from the so-called public city built in the following decades.

Rapidly reached and surrounded by the post-World War II urbanization spread, they have retained a peculiar character which has contributed to the formation of a common feeling of belonging, capable of generating new and positive values over time. In fact, today the *borgate* present themselves as a backdrop upon which the signs traced by the residents have sedimented, with their practices of colonization, personalization and care of common spaces, but also by the artists with their *street art* works created on the facades of the houses. The superimposition of these traces has contributed to breaking the serial and collective character of the architecture and the urban structure, introducing differences between buildings and spaces that enhance individual identities. The inclusion of new activities has also strengthened the spatial nodes with a public vocation already present in the projects, undermining the excessive single-functionality of the urban environment. The landscape of the *borgate* has thus radically transformed, expressing an unexpected and completely original spatial quality, despite an origin marked by desolation and misery.

The *borgate* appear today as fascinating places full of potential, capable of offering a series of qualities appreciated and sought after by contemporary housing culture. Here we find a housing model capable of reconciling the condition of living in the city with an almost suburban dimension, where one can enjoy a direct relationship with open air spaces, the avail-



condizione del vivere in città con una dimensione quasi suburbana, dove si gode di una relazione diretta con gli spazi aperti, della disponibilità di un giardino da coltivare, di spazi raccolti dove i bambini possono giocare all'aperto.

La capacità delle borgate di adattarsi ai mutamenti della cultura abitativa dimostra il ruolo decisivo del disegno urbano nella costruzione di luoghi dal carattere significativo, dotati di senso e di identità, predisposti alla stratificazione. Alla scala intermedia tra piano e progetto architettonico si controlla la forma degli spazi aperti, la struttura dei tracciati viari, i rapporti volumetrici e spaziali, la dimensione percettiva dell'esperienza urbana. Questi fattori hanno costruito una *ossatura* essenziale ma distintiva, che ha caratterizzato fin da subito l'ambiente urbano, mentre i *campi* lasciati inizialmente meno definiti si sono rivelati nel tempo una risorsa importante suscettibile di trasformazione. In questo senso le borgate rappresentano una parte della città pubblica che per la sua struttura e il suo carattere appare più disponibile ad accogliere le complesse dinamiche della realtà urbana contemporanea attraverso operazioni di stratificazione, addensamento e contaminazione.

ability of a vegetable or flower garden, of collected spaces where children can play. outdoors.

The fact that these *borgate* were able to adapt to changes in housing culture demonstrates how decisive urban design is in creating places with a significant character, endowed with meaning and sense of identity, susceptible to stratification. Being on an intermediate scale between urban plan and architectural project, here the designers controlled the shape of open spaces, the structure of road layouts, the volumetric and spatial relationships, the perceptive dimension of the urban experience. These factors created an essential but distinctive *backbone*, which immediately characterized the urban environment, while the *fields* which were at first left undefined, have over time proved to be an important resource open to transformation. In this sense, the *borgate* represent a part of the public city which, due to its structure and character, appears more willing to accommodate the complex dynamics of contemporary urban reality through operations of stratification, densification and contamination.

1- Gio Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Rizzoli, Milano 2015, p. 3.
2- *Romeo e Giulietta negli Ater: un amore popolare*, regia e adattamento di Leonardo Buttaroni, 10-13 dicembre 2020.
3- Milena Farina, *Le ragioni di un riscatto. Principi compositivi, caratteri tipologici e temi figurativi nelle borgate di seconda generazione*, in Milena Farina, Luciano Villani, *Borgate romane. Storia e forma urbana*, Libria, Roma 2017, pp. 91-139.

1- Gio Ponti,*Loving architecture. Architecture is a crystal*, Rizzoli, Milan 2015, p. 3.
2- *Romeo and Juliet in Ater: a popular love, directed and adapted by Leonardo Buttaroni, 10-13 December* 2020.
3- Milena Farina,*The reasons for redemption. Compositional principles, typological characters and figurative themes in the second-generation borgate*, in Milena Farina, Luciano Villani, *Borgate romane. Storia e forma urbana*, Libria, Rome 2017, pp. 91-139.

↗ - E
Primavalle
Roma
© Manuela Giusto

Spettacolo teatrale Romeo e Giulietta negli Ater: un amore popolare

Milena Farina
Ricercatrice in Progettazione Architettonica e Urbana
Università degli Studi Roma Tre -Dipartimento di Architettura

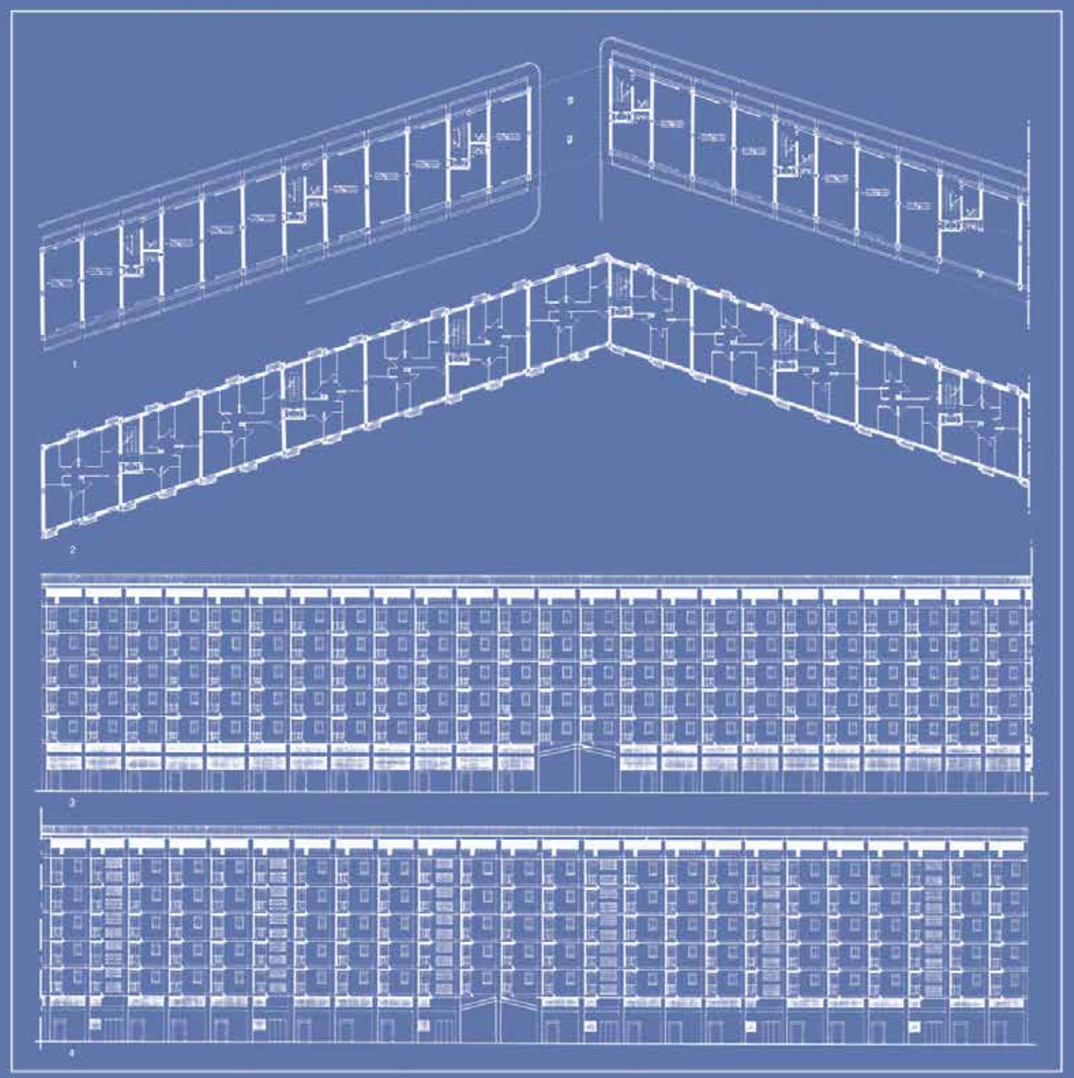
Assistant Professor in Architectural and Urban Design, Roma Tre University, Department of Architecture

Paolo Angeletti, Luca Ciancarelli, Marcello Ricci, Giuseppe Vallifuoco

CASE ROMANE

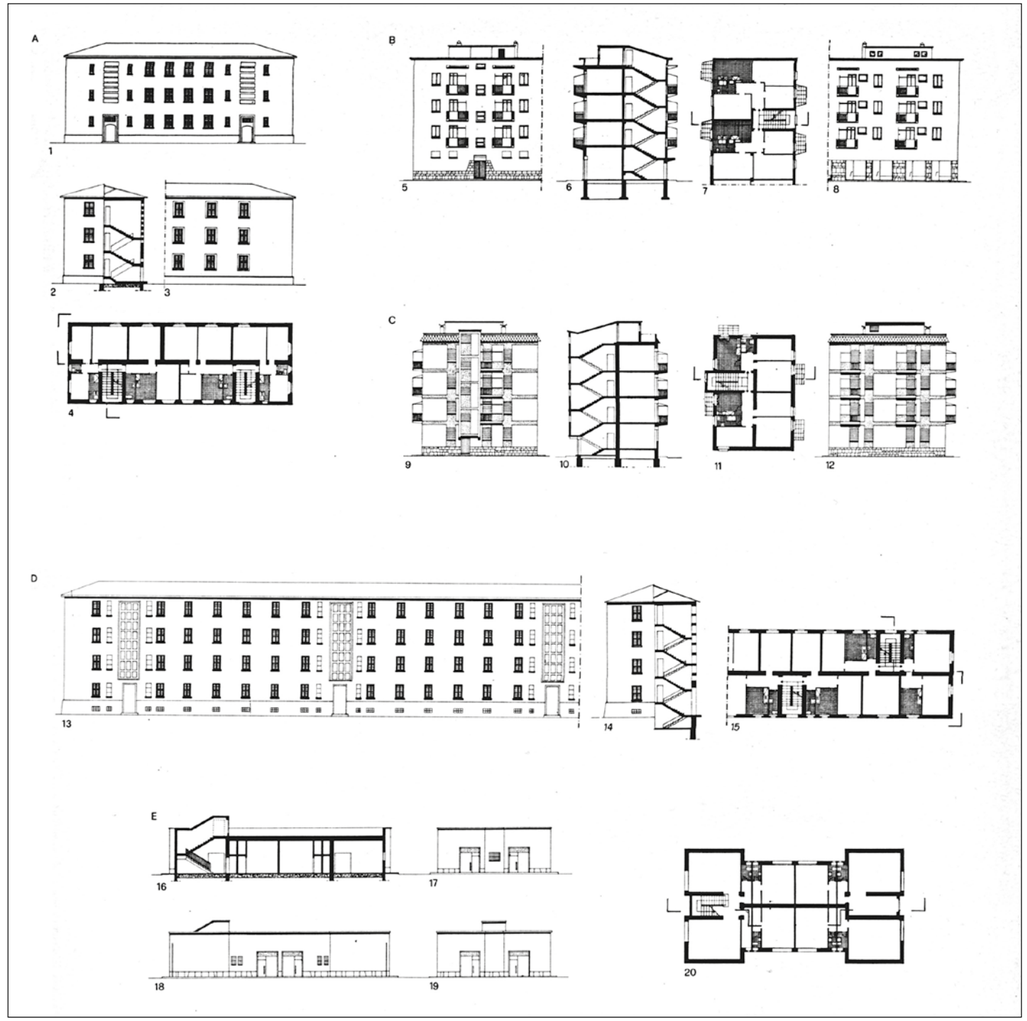
La periferia e le case popolari

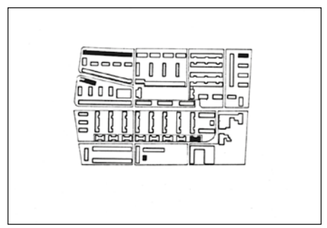
Terza Edizione



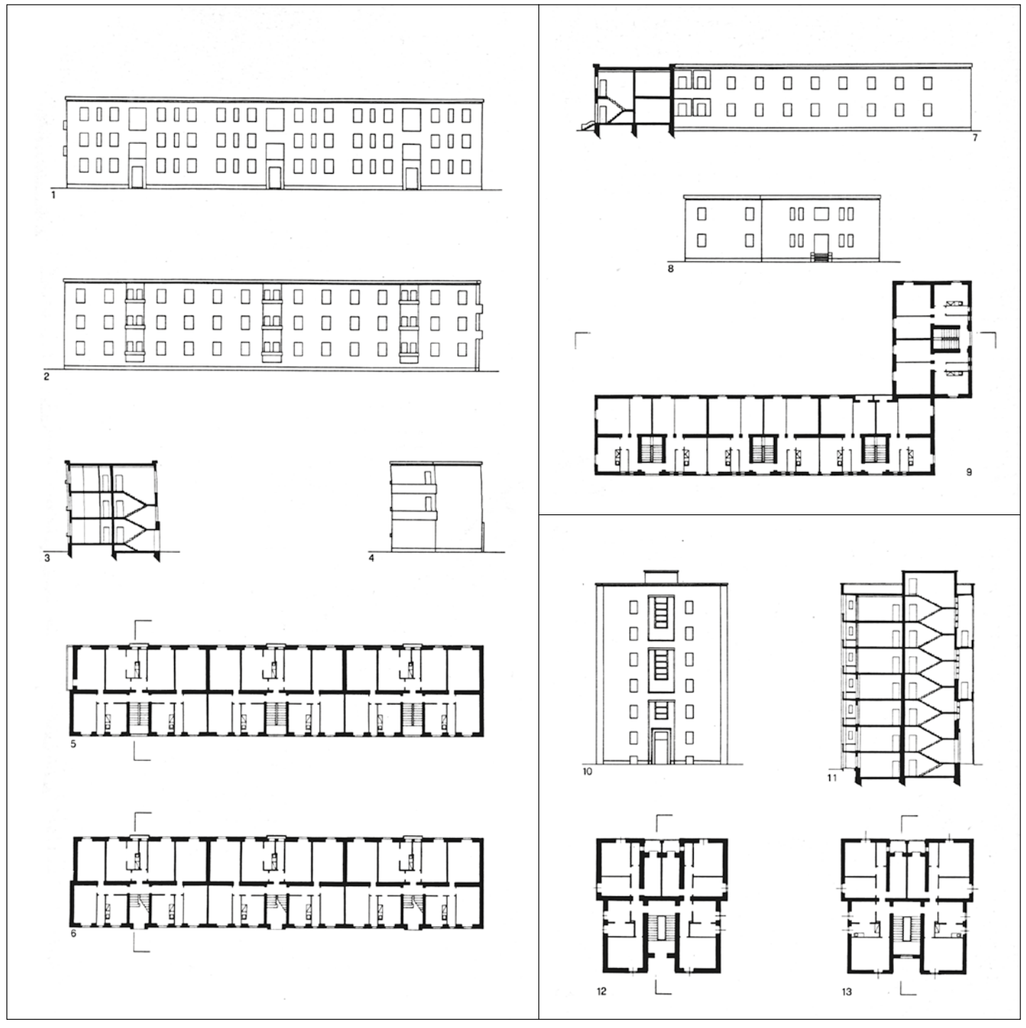
Case romane
La periferia e le case popolari

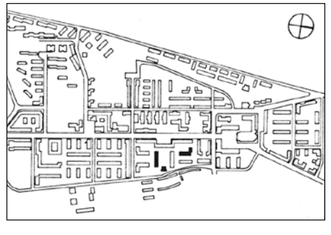
Roman houses
Suburbs and social housing





A - Lotto 4° - Fabbricato 1:
1. Prospetto sul lato delle scale; 2. Fianco e sezione; 3. Prospetto sul lato delle camere; 4. Pianta del piano tipo
B - Lotto 10° - Fabbricato 7:
5. Prospetto sul lato delle scale; 6. Sezione; 7. Pianta del piano tipo; 8. Prospetto sul lato dei servizi
C - Lotto 12° - Fabbricato 3:
9. Prospetto sul lato dei servizi; 10. Sezione; 11. Pianta del piano tipo; 12. Prospetto sul lato delle camere
D - Lotto 1° - Fabbricato 1:
13. Prospetto; 14. Fianco e sezione; 15. Pianta del piano tipo
E - Lotto 6° - Fabbricato 1 (botteghe):
16. Sezione; 17, 18, 19. Prospetti; 20. Pianta

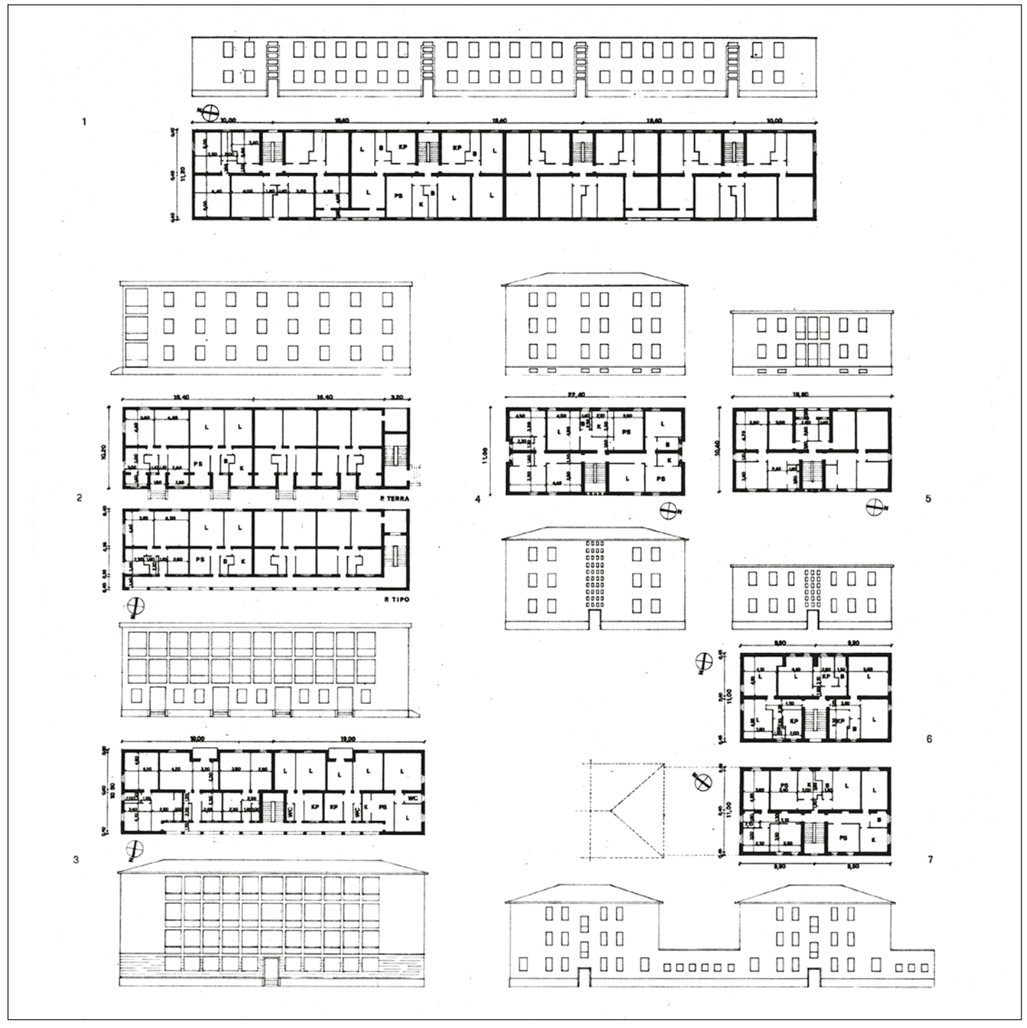




Lotto 5° - Fabbricati 4 e 5
1-2. Prospetti; 3. Sezione; 4. Fianco; 5. Pianta del piano tipo; 6. Pianta del piano terreno

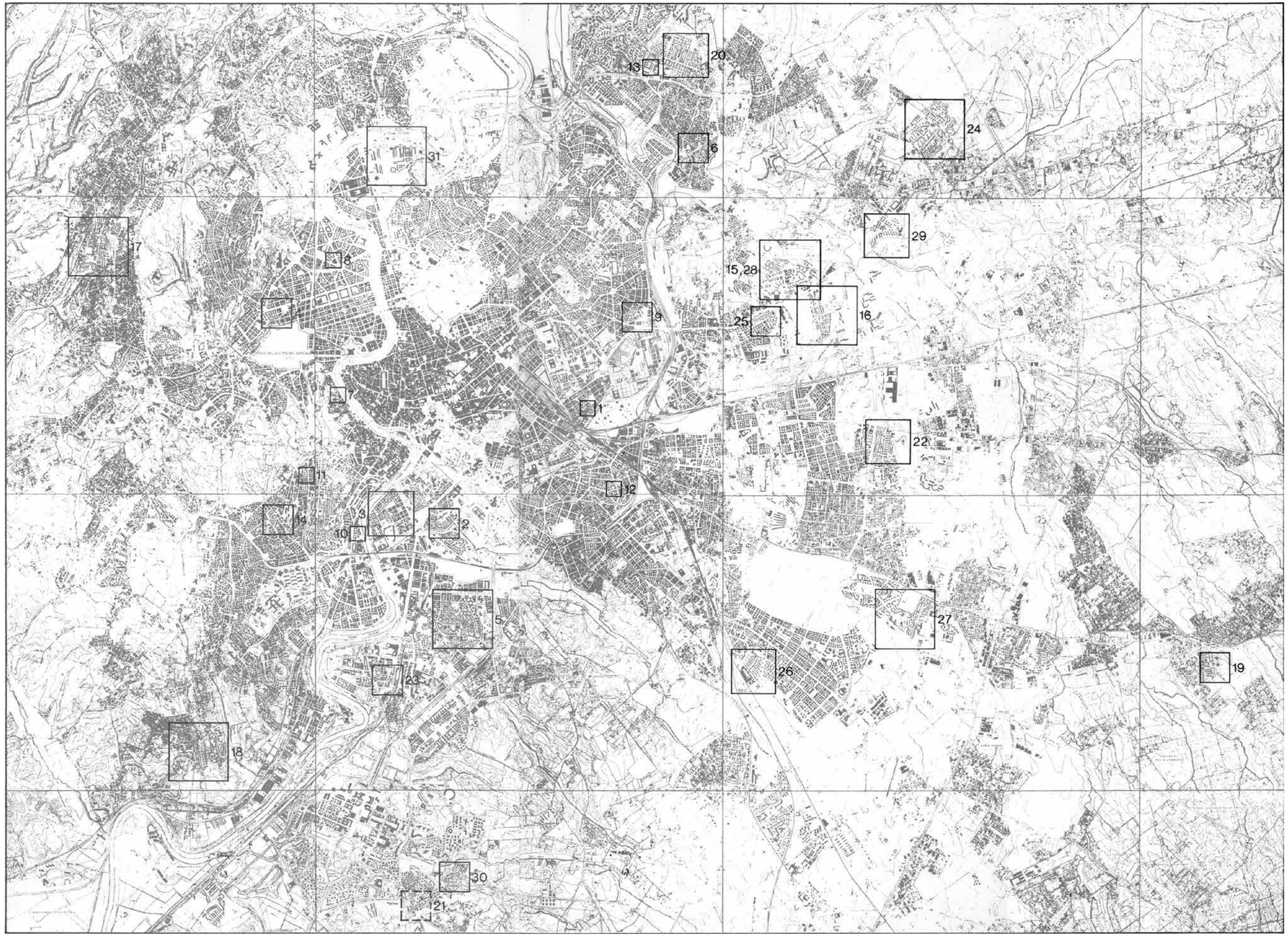
Lotto 5° - Fabbricati 2, 6, 7
7. Prospetto e sezione; 8. Prospetto laterale; 9. Pianta del piano tipo

Lotto 5° - Fabbricato 8
10. Prospetto; 11. Sezione; 12. Pianta del piano terreno; 13. Pianta del piano tipo



1. Lotti 2°, 3°, 4°
   Fabbricati 1, 2; Prospetto sulle scale; Pianta piano primo
2. Lotti 2°, 3°, 4°
   Fabbricati 3, 4, 5; Prospetti; Pianta del piano terreno; Pianta del piano tipo
3. Lotti 11°
   Fabbricati 1, 3, 5, 7, 9, 11; Prospetto sul lato dei ballatoi; Pianta del piano tipo
4. Lotto 10°
   Fabbricati da 1 a 8; Prospetti; Pianta del piano tipo
5. Lotto 11°
   Fabbricati 2, 4, 6, 8, 10, 12; Prospetti; Pianta del piano primo
6. Lotto 7°
   Fabbricati 5, 6, 10, 11; Lotto 8° - Fabbricato 9; Pianta del piano tipo
7. Lotto 8°
   Fabbricati 3, 4, 5; Prospetto interno; Pianta del piano tipo

1. TIBURTINO I
2. SAN SABA
3. TESTACCIO
4. TRIONFALE
5. GARBATELLA
6. CITTÀ - GIARDINO ANIENE
7. ORTI DI ALIBERT
8. PIAZZA D'ARMI
9. TIBURTINO II
10. PORTUENSE
11. SAN PANCRAZIO
12. VILLA FIORELLI
13. VAL MELAINA
14. VILLA PAMPHILI
15. PIETRALATA I
16. TIBURTINO III
17. PRIMAVALLE
18. TRULLO
19. VILLAGGIO BREDA
20. TUFELLO
21. VILLAGGIO GIULIANO
22. QUARTICCIOLO
23. VALCO SAN PAOLO
24. SAN BASILIO
25. TIBURTINO IV
26. TUSCOLANO
27. TORRE SPACCATA
28. PIETRALATA II
29. PONTE MAMMOLO
30. COLLE DI MEZZO
31. VILLAGGIO OLIMPICO



Delle 31 unità di intervento di edilizia economica e popolare analizzate è riprodotta una tavola che comprende la tipologia di insediamento del quartiere e il suo rapporto con la città di Roma.
Questa prima tavola è così composta:
colonna a sinistra con tre disegni che riportano la cronologia delle trasformazioni urbane avvenute «prima, al momento e dopo» gli anni di costruzione dell'intervento. Scala 1:30.000.
I disegni sono tratti da fonti cartografiche ufficiali (ICI, IGM e catastali).
I due riquadri a destra in alto ospitano l'estratto del PRG precedente e successivo alla realizzazione. Scala 1:30.000.
Nel riquadro grande è disegnata, sulla base del catasto attuale, il settore urbano nel quale si inserisce l'intervento. Scala 1:6.000.

Di 24 interventi sono riprodotte una o più tavole che riportano i tipi edilizi principali alla scala 1:600.
I disegni sono stati tratti dagli elaborati di progetto originali.



SAN SABA



TESTACCIO



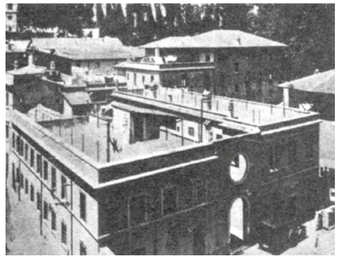
TRIONFALE



VILLA PAMPHILI



CITTA'-GIARDINO ANIENE



ORTI DI ALIBERT



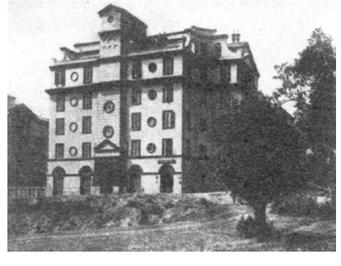
PIAZZA D'ARMI



TIBURTINO II



PORTUENSE



SAN PANCRAZIO



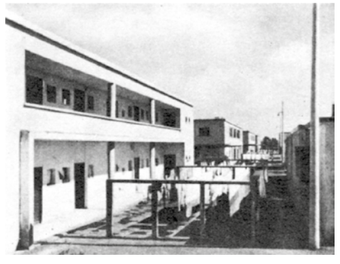
VAL MELAINA



PIETRALATA I



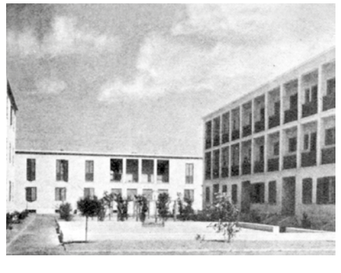
SAN BASILIO



TIBURTINO III



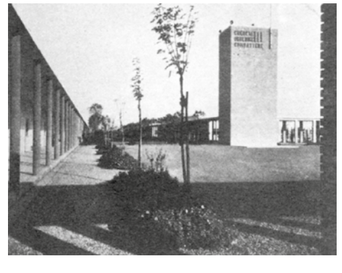
PRIMAVALLE



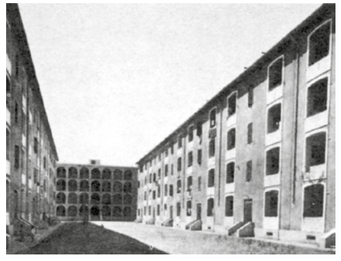
TRULLO



TUFELLO



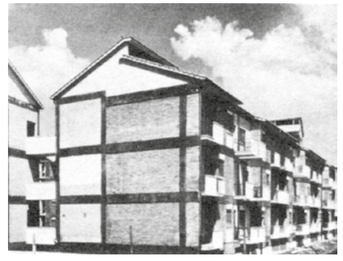
VILLAGGIO GIULIANO



QUARTICCIOLO



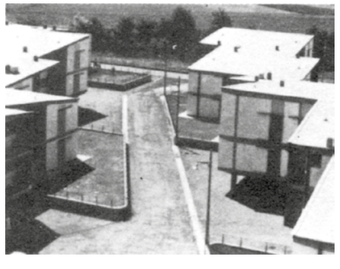
VALCO SAN PAOLO



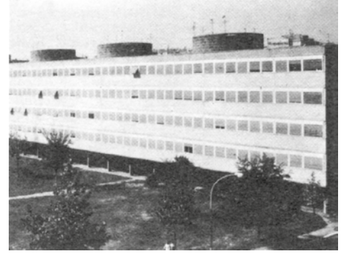
TORRE SPACCATA



TIBURTINO IV



PONTE MAMMOLO



VILLAGGIO OLIMPICO

Tommaso Brasiliano

ABITARE IL LAURENTINO

Le prime immagini con cui Franco Citti apre il film *Il minestrone* inquadrano il primo degli undici *ponti* con i quali viene identificato il Laurentino 38, quartiere di edilizia economica e popolare sorto a ridosso della via Laurentina.

Il lungometraggio, debitore della narrativa cinematografica pasoliniana, racconta della fame antica e costante che affligge Giovannino e Francesco, ma più in generale della fame del sottoproletariato che solo nel cibo, prima ancora che nella prole, trova un senso al suo interminabile girovagare. Le quinte urbane che Dante Ferretti, autore delle scenografie del film, utilizza per il racconto cinematografico, sono quelle della *cittadella* che su progetto di Pietro Barucci, all'epoca cinquantenne, si stava costruendo nel quadrante sud-est di Roma. Il legame visivo che si stabilisce tra l'architettura e il bisogno primario da soddisfare, di fatto consolida ed implementa il luogo comune che vede i quartieri periferici strettamente legati al degrado sociale che inevitabilmente vi si sviluppa. Nel tempo il quartiere ha consolidato la sua oscura fama di *Bronx capitolino* occupando costantemente le pagine della cronaca locale fino ad essere utilizzato come alibi per nascondere le palesi incapacità politiche e amministrative della classe dirigente nel gestire un programma edilizio e sociale complesso come il Laurentino 38. Peraltro anche la letteratura *colta,* quella con il lauro in testa, ha ripercorso la strada di una critica di superficie, raffazzonata, raccogliticcia, buona per le menti meno esigenti.

"Il Laurentino 38 sprigiona subito un paradosso: è un futuribile corroso (...) qui l'umano è relativo. Nel massimalismo di ferro e calcestruzzo, i viventi sembrano precari, appol-

LIVING LAURENTINO

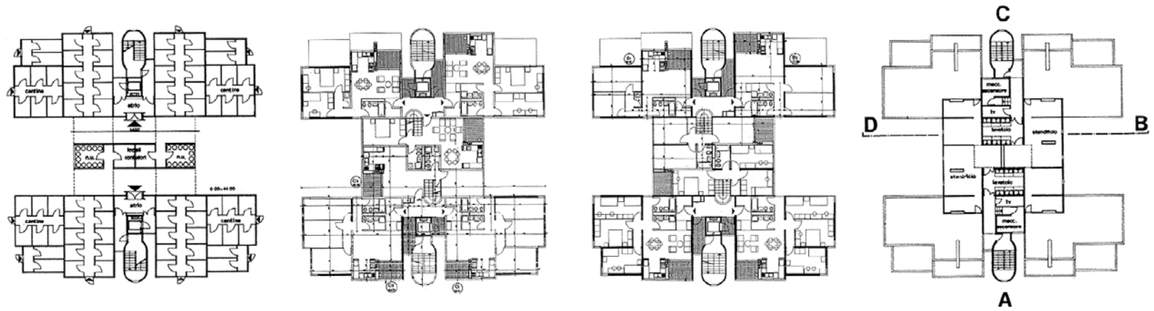
The opening images of Franco Citti's film *Il minestrone* frame the first of the eleven characteristic *ponti* (bridges) of Laurentino 38, a subsidised and public housing estate situated along the Via Laurentina. This feature length film, which owes a debt to the cinematographic narrative of Pier Paolo Pasolini, tells the story of the age-old and constant hunger that afflicts Giovannino and Francesco, but more in general the hunger of the sub-proletariat able to find meaning for its interminable wanderings only in food, even more than in procreation. The urban scenes created by Dante Ferretti, the film's set designer, for this cinematographic story are those of the *citadel* designed by Pietro Barucci, at the time fifty years of age, under construction in the south-east quadrant of Rome. The visual ties established between architecture and primary need to be satisfied consolidates and implements the cliché that considers peripheral areas as inextricably linked with inevitable social decay. Over time the Laurentino district consolidated its dark fame as the *Bronx of Rome.* It continued to occupy the pages of local news to the point of being adopted as an alibi for concealing the evident political and administrative ineptitudes of the ruling class to manage a complex building and social programme such like Laurentino 38. Even *high-brow* literature, that of heads wringed in laurel leaf, retraced the path of a superficial critique, cobbled together, haphazard, and suitable to less demanding minds.

"Laurentino 38 immediately reveals a paradox: it is a corroded fu-



↑ - A
Edificio a torre
Quartiere Laurentino, Roma, 1973-1984
Pietro Barucci (capogruppo) con A. De Rossi, L. Giovannini, C. Nucci, A. Sostegni
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

↑ - B
Pianta dell'edificio a torre
Quartiere Laurentino, Roma, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci



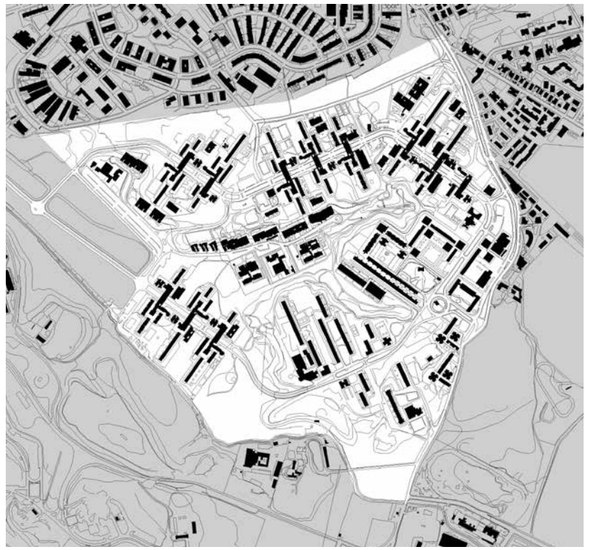
↗ - C
Piante dell'edificio a torre del settore SE1
Roma, 1980
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

laiati nelle colombaie di cemento, infrattati nelle stecche orizzontali. Stazionano in una Cappadocia preordinata a tavolino, in cui l'architettura pretenderebbe di assumere su di sé l'ineluttabilità della natura". Così Nicolò Bassetti, "esploratore urbano, paesaggista specializzato in identità e memoria dei luoghi" come lui stesso si definisce, e Guidobaldo Saporoso Spiridione dei nobili Matteucci, brevemente Sapo Matteucci, nelle pagine del loro libro *Sacro romano Gra*, che nella trascrizione cinematografica di Gianfranco Rosi fu Leone d'Oro alla Biennale del 2013. D'altra parte già nell'incipit è manifesta la valenza negativa, perlomeno nei risultati, attribuita al progetto di Barucci: "Laurentino 38 *Pietas* urbanistica" dove il corsivo sottintende, credo, l'origine latina della parola. Attingendo da uno dei vocabolari più noti della lingua latina, il Castiglioni - Mariotti, il termine ha cinque diversi significati: devozione verso gli dèi, amore per i figli, i genitori e la patria, senso del dovere, giustizia degli dèi e l'ultimo, penso quello inteso dai due autori, di benevolenza, clemenza. Esprimere pietà, pena o compassione per gli sfortunati abitanti del Laurentino 38 tuttavia è disdicevole, *politically incorrect*, per rimanere nel solco della bulimica anglofilia contemporanea, molto cara al mondo architettonico italiano; si preferisce quindi ricorrere alla *pietas* ricoprendone il significato con una sottile pellicola di pelosa ipocrisia.

ture (...) here the human being is relative. Under the aegis of steel and concrete, the living seem precarious, stacked in concrete dovecotes, packed into horizontal sticks. They stand in a Cappadocia preordained around some table, in which architecture pretends to inherently assume the inevitability of nature". These are the words used by Nicolò Bassetti, "urban explorer and landscape architect specialised in the identity and memory of places" as he refers to himself, and Guidobaldo Saporoso Spiridione of the noble Matteucci family, for short Sapo Matteucci, in their book *Sacro romano Gra*, whose cinematographic adaptation by Gianfranco Rosi was awarded the Leone d'Oro at the 2013 Biennale. On the other hand, the incipit already manifests the negative meaning, at least in the results, attributed to Barucci's project: "Laurentino 38 *Pietas* urbanistica" where the italics subtend, I believe, the Latin origins of the term. One of the most famous dictionaries of the Latin language, the Castiglioni-Mariotti, assigns the term five different meanings: devotion to the gods, love for one's children, parents and motherland, a sense of duty, justice meted out by the gods and the last one, which I believe to be that inferred by the authors, of benevolence and clemency. That said, expressing pity, sympathy or compassion for the unfortunate inhabitants of Laurentino 38 is nonetheless unbecoming and *politically incorrect*,[4] to remain in the furrow of the bulimic contemporary Anglophilia so dear to the Italian architectural world; hence the preference for *pietas*, blanketing its meaning in a thin film of hirsute hypocrisy.

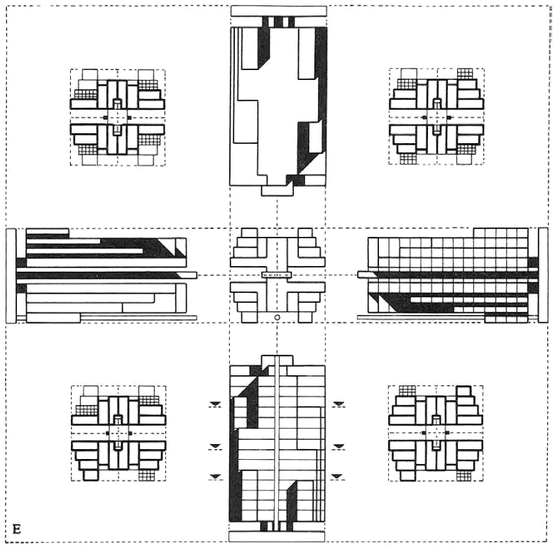
Pietro Barucci è stato tra i più fertili protagonisti di una lunga stagione dell'architettura italiana, iniziata nel 1946 con la laurea in architettura e conclusa nel 2003, dopo oltre cinquanta anni di professione. Gran parte del suo impegno, di professionista colto, ha riguardato progetti a grande scala elaborati nell'ambito dell'edilizia residenziale pubblica, maturando una notevole esperienza sul campo, invisa da molti dei suoi colleghi coetanei, in quanto riconducibile allo status di *figlio di costruttore* e come tale incluso d'ufficio nella categoria dei *palazzinari*. Tra le numerose opere realizzate di Barucci, la più discussa e vituperata è proprio quella del Laurentino che via via nel tempo ha incrementato la sua cattiva fama subendo soprattutto la banalizzazione di uno pseudo videogiornalismo d'assalto, veicolato attraverso le reti digitali. Undici *insulae*, le unità residenziali tipo, su 160 ettari con circa 5.500 abitazioni per 32.000 abitanti: una piccola città. Una priorità nel disegno degli spazi urbani, nei quali si riconosce la valenza qualificante dell'intervento contrapposta alla semplice stereometria dei blocchi residenziali che accolgono tra i 250 e 300 alloggi. Netta

Pietro Barucci was among the most fertile protagonists of a lengthy season of Italian architecture that began in 1946 when he earned his degree and ended in 2003, after over fifty years of professional practice. The majority of his commitment as a cultured professional was dedicated to large-scale projects in the field of public housing. Despite maturing a notable experience in the field, he was disliked by most of his contemporaries who considered him the *son of a building contractor*, and as such immediately placed him in the category of the *palazzinari*.[5] Among the numerous projects completed by Barucci, Laurentino is the most discussed and reviled. Over time its poor reputation gradually increased as it suffered above all the banalisation of pseudo guerrilla video-journalism driven by digital networks. Eleven *insulae*, the typical residential units, occupying 160 hectares and home to roughly 5,500 flats for 32,000 people: a small city. Priority was afforded to the design of urban spaces, whose qualifying value is juxtaposed against the simple stereom-



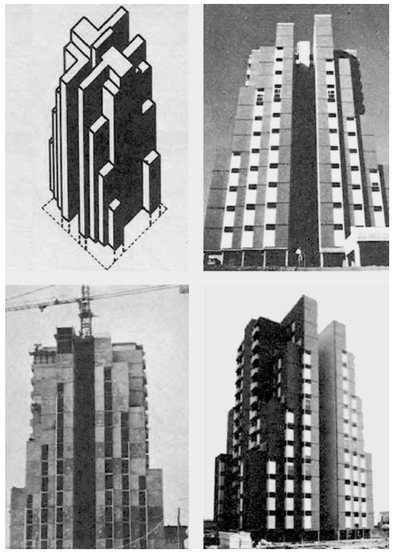
↗ - D
Pietro Barucci (capogruppo) con A. De Rossi, L. Giovannini, C. Nucci, A. Sostegni
Quartiere Laurentino
Roma, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

Inquadramento urbanistico



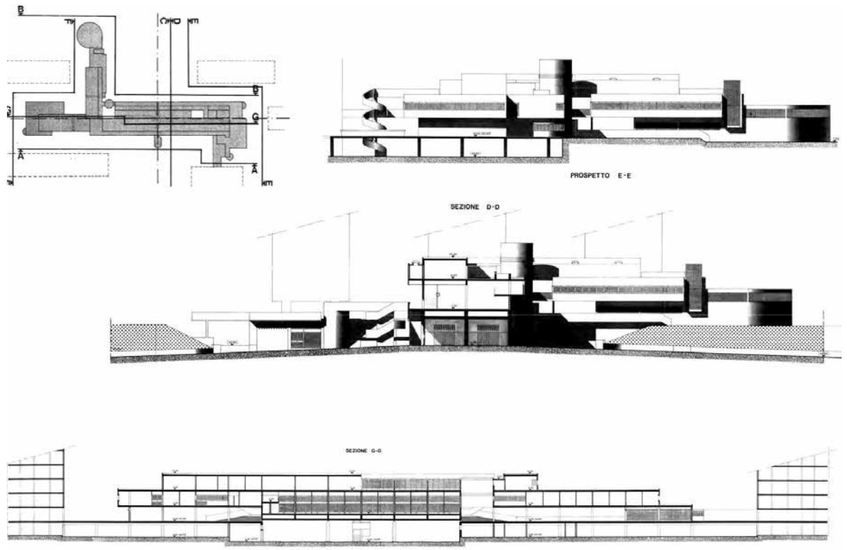
↗ - E
Edificio a torre
Quartiere Laurentino, Roma, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

Elaborati grafici



↑ - F
Edificio a torre
Quartiere Laurentino, Roma, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

Assonometria e foto

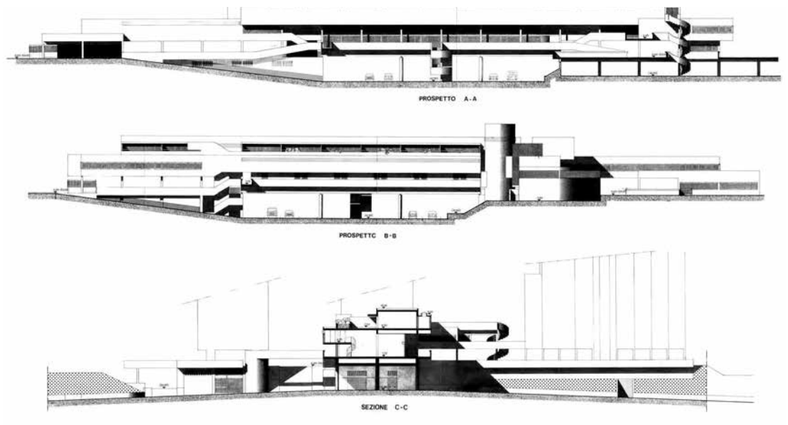


↑ - G
Edifici in linea
Quartiere Laurentino, Roma, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

Prospetti e sezione







↑ - H
Pietro Barucci (capogruppo) con A. De Rossi, L. Giovannini, C. Nucci, A. Sostegni
Planimetria generale
Quartiere Laurentino, Roma, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

↗ - I
Edifici a torre
Quartiere Laurentino, Roma, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

Foto

↖ - J
Edifici in linea
Quartiere Laurentino, Roma, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

Prospetti e sezione

è la separazione del traffico veicolare da quello pedonale, disposti su livelli diversi, che consente di fruire dell'intero livello terra dell'*insula* senza soluzione di continuità soprattutto con la realizzazione dell'edificio ponte che, scavalcando la sottostante sede viaria incassata nel terreno, semplifica come un *blob* relazionale, strutturato sui vuoti architettonici (debitori forse della lezione zeviana) i rapporti sociali tra gli abitanti.

L'opportunità di contenere le complessità legate alla realizzazione dell'intervento ha indirizzato i progettisti a privilegiare le tecniche industrializzate per le residenze, quantitativamente preponderanti, con schemi semplici e ripetibili ma di qualità nella distribuzione e nell'esposizione; tecniche tradizionali invece per i servizi primari che per la loro varietà tipologica e architettonica richiedevano processi costruttivi più flessibili. "In queste strade, a questi angoli, non si evoca un bel niente: né l'agro mezzo inurbato, né la terra di confine, né l'antico riattrezzato. Nessuna estasi della marginalità. Fin dal primo impatto si respira quella specie di peccato originale: il crudo fallimento del progetto, dei buoni sentimenti, della ragione." Così, imperterriti, proseguono impietosamente gli autori di *Sacro romano Gra* che tuttavia mostrano a mio parere di non possedere affatto la dichiarata specializzazione *in identità e memoria dei luoghi*; più semplicemente raccontano una delle mille realtà – cercando di *oggettivizzarla* – del caleidoscopico Laurentino.

È vero, il degrado delle sedi viarie come quello degli edifici residenziali è sempre più esteso; gli spazi verdi sono sporchi e mancano di manutenzione da tempo, come peraltro in molte altre realtà urbane romane, in periferia come in centro. Altrettanto vero tuttavia è l'amplificato volume della musica rap che accompagna gli acrobatici movimenti delle *crew* locali di *breakdance* che rimbombano tra i setti murari dei portici residenziali così come gli urlati richiami degli operatori del mercato rionale che reclamizzano il proprio prodotto o i chiassosi e accesi conciliaboli, politici e sportivi, che si svolgono sui famigerati ponti. Come afferma, giustamente, Luigi Prestinenza Puglisi in una sua recensione al bel volume che Ruggero Lenci ha dedicato all'opera di Pietro Barucci, "a volte occorrono anni perché un edificio o un quartiere innovativo possa essere capito dai propri abitanti e si sviluppino le forme di gestione degli spazi previste dai loro ideatori", rimarcando la distanza che corre tra la teoria e la pratica.

Non sono invece d'accordo sul mancato funzionamento dei ponti; quelli che non hanno mai accolto i servizi cui erano destinati sono proprio quelli successivamente demoliti. Nel merito ho la convinzione che le tre *insulae* interessate, nona, decima ed undicesima, *staccate* dal contesto urbano complessivo seguito al ritrovamento di resti archeologici emersi nel corso della realizzazione, abbiano limitato di fatto, fisicamente ma soprattutto socialmente, l'appetibilità commerciale dei servizi collocati sui ponti, facilitandone l'occupazione abusiva e il successivo degrado. Certo Pietro Barucci non poteva immaginare la costante e inarrestabile regressione della nostra classe politica e amministrativa che a fronte dell'incapacità di

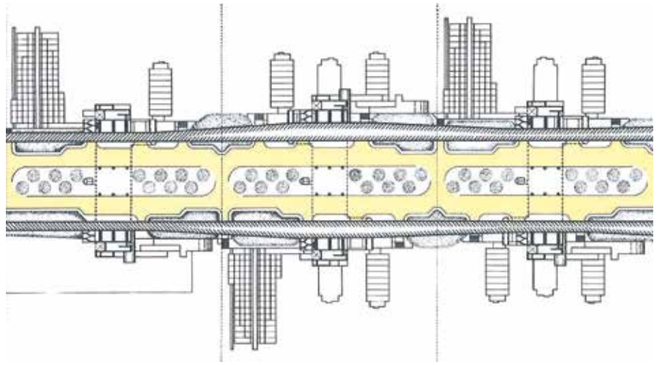
etry of residential blocks containing between 250 and 300 flats. A distinct separation between vehicular and pedestrian traffic on different levels permits the uninterrupted use of the entire ground floor level of the *insula*, thanks above all the construction of bridge buildings spanning the streets recessed into the ground below. This relational *blob*, structured by architectural voids (perhaps indebted to the lesson of Zevi), simplifies social relations between inhabitants.

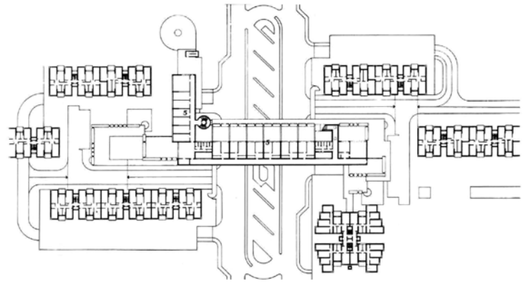
The need to contain the inherent complexity of this project led its architect to privilege industrialised technologies for the flats, significant in number. He adopted simple and replicable types, though with quality layouts and exposures; traditional technologies, instead, were used for primary services whose typological and architectural variety required more flexible construction. "In these streets, on these corners, nothing is evoked: neither the half-urbanised *agro*, nor the frontier land, nor readapted antiquity. There is no ecstasy of marginalisation. From its earliest impact there was a sense of an original sin: the crude failure of the project, of the best intentions, of reason", the authors' of *Sacro romano Gra* continue undeterred and without pity. Nonetheless, in my opinion, they demonstrate that they do not possess the declared specialisation *in the identity and memory of places*; more simply, they speak of one of thousands of realities – seeking to *objectivise it* – of the kaleidoscopic Laurentino.

It is true, the decay of both the streets and flats expands constantly; the open areas are dirty and haven't been maintained for years, yet this is no different than so many other areas in Rome, in the centre as in the periphery. At the same time, there is also the amplified volume of rap music accompanying the acrobatic movements of local *breakdance crews* echoing between the concrete piers of the residential porticoes, mingled with the cries of those selling their wares in the neighbourhood market, or the loud and heated furtive gatherings, for politics or sport, on the notorious bridges. As Luigi Prestinenza Puglisi affirms, rightly, in his review of the beautiful book dedicated by Ruggero Lenci to the work of Pietro Barucci, "in some cases it takes years for an innovative building or neighbourhood to be understood by its inhabitants and to develop forms of management for the spaces imagined by their designers", emphasising the gap between theory and practice.

Instead, I do not agree with the failed functioning of the bridges; those that never hosted the services they were designed for are precisely those that were demolished. In this regard I am convinced that the three *insulae* to have been eliminated, the ninth, tenth and eleventh, *separated* from the overall urban context after the discovery of archaeological remains during construction, limited, physically but more importantly socially, the commercial attractiveness of services located here, facilitating their illegal occupation and successive degradation. Certainly, Pietro Barucci could not have imagined the constant and inexorable regression of our political and governing class that, unable to forecast alternative hypotheses, turned to the worst possible solution when choosing demo-











prevedere ipotesi alternative ricorre alla peggiore delle soluzioni possibili con l'atto demolitorio che ha già caratterizzato, nel recente passato, la storia urbana di Roma. La radicata convinzione che l'architettura da sola possa risolvere i problemi sociali di chi la abita, oltre che miope, è ridicola.

Abito al Laurentino dai primi anni '80, al settimo piano di un edificio in cooperativa; ho visto negli anni crescere l'intero quartiere percorrendolo in lungo e in largo, assistendo alle trasformazioni che lo hanno caratterizzato, dalla costruzione carica di aspettative del centro culturale *Elsa Morante* chiuso da anni per incapacità politica. Fino all'atto finale della demolizione del nono, decimo e undicesimo ponte, vivendo personalmente il profondo disagio che lo stesso Barucci manifestò in una lettera indirizzata al Sindaco, all'epoca in carica, Walter Veltroni. Con buona pace dei blasonati Bassetti e Matteucci tuttavia, infrattato nella mia stecca orizzontale, appollaiato nel mio *colombaio* al settimo piano preferisco godermi, dalle ampie finestrature della mia scatola cementizia, i tramonti ritagliati dalla torre *puriniana* di Eurosky, fino a Tor di Valle ad ovest; o dal profilo ad est del Monte Tuscolo, sulle cui pendici la Villa Aldobrandini di Frascati adagia la sua architettura. Piuttosto che patire la vista della sequenza ordinaria di anonime e asettiche palazzine, chiuse, impenetrabili della Balduina o di Vigna Clara.

lition, a characteristic of the recent past in Rome's urban history. The rooted conviction that architecture alone can resolve the social problems faced by its inhabitants, other than being short-sighted, is also ridiculous.

I have been living in Laurentino since the early 1980s, on the seventh floor of a building managed by a cooperative; over the years I have watched the entire district grow, and crossed it both far and wide. I have witnessed the transformations that have come to characterise it: from the construction charged with expectations of the *Elsa Morante* cultural centre, closed for years owing to political ineptitude to the final act of demolishing the ninth, tenth and eleventh bridges. I personally experienced the profound dismay expressed by Barucci himself in a letter to then mayor Walter Veltroni. With all due respect to the noble Bassetti and Matteucci however, packed into my horizontal stick, and stacked in my *dove-cote*, from the seventh floor I prefer to enjoy the view offered by the broad windows of my concrete box of sunsets framed by Franco Purinis' Eurosky tower, stretching as far as Tor di Valle to the west; or the profile to the east of Monte Tuscolo, whose slopes are home to the architecture of Villa Aldobrandini in Frascati. All this as opposed to suffering the view of the ordinary sequence of anonymous and aseptic closed and impenetrable *palazzine* in the Balduina or Vigna Clara neighbourhoods.

Per approfondire: Ruggero Lenci, *Pietro Barucci Architetto*, Electa, 2009

↗ - K
Pietro Barucci (capogruppo) con A. De Rossi, L. Giovannini, C. Nucci, A. Sostegni
Quartiere Laurentino, foto aerea
Quartiere Laurentino, Roma, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

↖ ↗ - L / M
Edifici-ponte
Quartiere Laurentino, Roma, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

↗ - N
Sezioni stradali
Quartiere Laurentino, Roma, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

↗ - O
Sistema generale, piante del piano tipo
Quartiere Laurentino, Roma, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

Tommaso Brasiliano
Architetto, Presidente Architetti Roma edizioni

Architect, President of Architetti Roma edizioni

Carlo Cellamare

ABITARE LE PERIFERIE DELLA CAPITALE

Laboratorio di città e prospettive di futuro

Quando Roma è diventata Capitale d'Italia non aveva neanche l'idea di cosa fossero le periferie. Tutta interna alle Mura Aureliane, non copriva neanche l'intero territorio in esse comprese. Per lo più il popolino viveva a stretto contatto e negli stessi rioni della nobiltà, in un mix sociale che forse oggi facciamo fatica a comprendere.

È soprattutto col fascismo che nasce la periferia. Con le borgate ufficiali, è la prima volta che vengono realizzati pezzi di città non in continuità con quella esistente, anzi a grande distanza dal centro, proprio perché da questo non dovevano essere viste.

Già si conoscevano le prime baracche, ma è con le borgate che si realizza per la prima volta una distinzione e una gerarchia sociale, attraverso una delocalizzazione e una gerarchia spaziale.

A partire dal secondo dopoguerra abbiamo avuto un'esplosione delle periferie. Il problema della casa e, più ampiamente, il problema abitativo, insieme all'incapacità di governarlo (anzi sotto il segno di un diffuso malgoverno), hanno costituito il motore principale del grande sviluppo insediativo di Roma negli anni. Il diventare Capitale d'Italia ha avuto un grande potere attrattore, con alcuni grandi balzi, prima in epoca fascista e poi nel secondo dopoguerra.

LIVING THE OUTSKIRTS OF THE CAPITAL

Workshop on the city and future prospects

When Rome became the capital of Italy, it had no idea of what suburbs were. Completely contained within the Aurelian Walls, Rome didn't even cover all the territory within those walls. Mostly, the populace lived in close contact with and in the same districts as the aristocracy, in a social mix that we perhaps find hard to understand today.

It was mostly with Fascism that the suburbs where born. With the official *borgate* (working-class suburbs), for the first time new parts of the city were built, that were not in continuity with the existing one but indeed at a great distance from the centre, precisely because they were not to be seen.

There already were shanty areas, but it was with the *borgate* that a distinction and social hierarchy was established for the first time, through a relocation and a spatial hierarchy.

After World War II, there was an explosion of suburbs. The problem of houses and, more broadly, of living spaces, together with the authorities' inability to address the issue (actually made worse by a widespread misgovernance), was the driving force in the rapid de-



↑
Vincenzo Labellarte
Assedio
Roma, 2013
© Ph Vincenzo Labellarte

Nel tempo le ondate di immigrazione sono arrivate dalla campagna romana, poi dal centro-sud d'Italia e oggi dalle periferie del mondo. L'incapacità di dare risposte adeguate al problema abitativo ha generato tre principali fenomeni: la realizzazione di quartieri pubblici prevalentemente di carattere massivo, a carattere emergenziale e di scarsa qualità edilizia, dalle borgate ufficiali ai quartieri di edilizia popolare degli anni '80; lo sviluppo di un'edilizia di mercato a prevalente carattere speculativo, con grandi intensivi e scarsa qualità urbana; l'esplosione in diverse ondate dell'abusivismo edilizio, che ha così fortemente caratterizzato la città di Roma e ha rappresentato la risposta autoprodotta al problema della casa.

Oggi la periferia di Roma non è più la corona di spine del centro, di pasoliniana memoria. L'esplosione della città l'ha portata molto più in là, in forma diffusa, dispersa e fortemente frammentata, in buona parte anche fuori del Grande Raccordo Anulare, dove oggi vive un quarto della popolazione romana e dove si registrano i maggiori incrementi di popolazione. Questo ha generato la *città del GRA*, di cui più volte si è parlato e che è stata oggetto di attenzione della cinematografia.

La periferia di Roma ha investito anche tutta l'area metropolitana e le Province contermini, creando un agglomerato variegato e diversificato, di grande estensione, una *città-regione*, un vasto *territorio abitato*, dove sono cambiati radicalmente i modi di vivere e di abitare, nonché di usare il tempo. Assistiamo ad una profonda trasformazione antropologica dell'abitare e delle culture urbane.

Roma è quindi le sue periferie. Ma le periferie sono tante e diversificate, e non vale più automaticamente l'equazione "periferia uguale degrado", né la tradizionale dicotomia tra centro e periferia.

Sono soprattutto tre le situazioni urbane prevalenti: le aree di origine abusiva (poi prevalentemente condonate, ma mai diventate città), che – spesso ce lo dimentichiamo – costituiscono tra un quarto e un terzo del tessuto urbano residenziale, nate per *necessità* ma oggi luogo di una residenza un po' più qualificata (anche se realizzata fuori del mercato ufficiale), dove residui di socialità fanno da contrappeso alla scarsa qualità urbana e alla carenza di spazi pubblici e attrezzature; le grandi *centralità* previste dal PRG del 2008, con i loro quartieri residenziali attorno, ridotte prevalentemente a grandi centri commerciali e del tempo libero, operazioni immobiliari e finanziarie che hanno disatteso l'obiettivo del policentrismo e della riqualificazione delle periferie; i grandi quartieri di edilizia residenziale pubblica, pesante eredità del passato, luoghi di concentrazione del disagio sociale per legge, dove i problemi della povertà e della disoccupazione sono reali e consistenti. In queste periferie, in modi diversi, si sperimenta una fatica dell'abitare.

A dispetto dei luoghi comuni e degli stereotipi che associano questi luoghi al degrado, le periferie sono anche il luogo della vitalità della città, sono luoghi estremamente ricchi di iniziative e mobilitazioni sociali e culturali, di pratiche di riappropriazione e risignificazione dei luoghi, di forme diversificate di autorganizzazione e autogestione, di rigenerazione urbana *dal basso* che rispondono anche a carenze di servizi e attrezzature.

A loro si deve spesso – e lo abbiamo visto in questa terribile epoca di coronavirus – il *tenere in piedi* i territori, il dare un minimo di risposte alla richiesta di qualità dell'abitare.

Le periferie sono oggi i luoghi di produzione culturale, sono laboratori sociali e della convivenza.

Ma tutto questo fermento, queste energie e questo protagonismo sociali chiedono di essere riconosciuti, valorizzati e coordinati in un'azione strutturata, che attraverso una collaborazione tra le diverse forze in campo, un approccio integrato e *politiche per l'autorganizzazione*, diano alla città una prospettiva di futuro, un progetto organico e ben fondato, di cui queste pratiche già tracciano il disegno. In particolare, bisogna strutturare progetti di sviluppo locale condivisi con i territori, che valorizzino le progettualità esistenti e rafforzino la capacità di autonomia e le economie locali.

velopment of new settlements across Rome throughout the years. Becoming the capital of Italy attracted a great number of residents, in two main bursts, first during the Fascist era and then after the World War II. These waves of immigration came from the Roman countryside first, then from central-southern Italy and today from the peripheries of the world. The inability to give adequate answers to housing issues has generated three phenomena: the construction of public districts of a massive nature, with an emergency quality and poor construction quality, from the official *borgate* to the social housing districts of the 1980s; the development of a predominantly speculative real estate market, with large intensive projects and poor urban quality; the explosion in different waves of unauthorized constructions, which has so strongly characterized the city of Rome and represented the self-made response to housing problems.

Today the outskirts of Rome are no longer the 'crown of thorns' around the city centre, that we saw and read about in Pasolini's work. The city's expansion has taken it much further, with a widespread, dispersive and highly fragmented movement, across and outside the Grande Raccordo Anulare, where a quarter of Rome's population now lives and where the greatest increases in population are recorded. This has created the *City of the GRA*, which has been discussed widely and has also caught the attention of filmmakers.

Rome's outskirts have also invaded the entire metropolitan area and the neighbouring provinces, creating a varied and diversified conglomeration of great extension, a *city-region*, a vast *inhabited territory*, where life styles, housing solutions and ways of using our time have radically changed. We are witnessing a profound anthropological transformation of urban life and culture.

Rome is therefore its suburbs. But the suburbs are many and different, and the old equation between suburbs and squalor is no longer true, nor is the traditional dichotomy between centre and suburbs.

There are three prevailing situations in the suburbs: areas of originally unauthorized constructions (later regularized but never really becoming city), which - we often forget - make up between a quarter and a third of the residential urban fabric, born out of *necessity* but today representing a slightly more qualified type of residence (even if built outside the official market), where remnants of sociality counterbalance the poor urban quality and the lack of public spaces and equipment; the major *centralities* planned by the 2008 Master Plan, with their surrounding residential districts, mainly reduced to large shopping and leisure centres, real estate and financial operations that have failed the goal of a polycentric development and renewal of the suburbs; the large neighbourhoods of public housing, a heavy legacy of the past, places where the authorities intentionally concentrated social distress, where issues of poverty and unemployment are real and consistent. In all these suburbs, albeit in different ways, there is a fatigue of living conditions.

In spite of clichés and stereotypes that associate these places with squalor, the suburbs are also a source of the vitality of the city: they are extremely rich in social and cultural activities and mobilization, in practices of re-appropriation and re-signification of spaces, of different forms of self-organization and self-management, of urban regeneration *from below* that respond to the lack of services and equipment.

It is often these activities - and we have seen in this terrible Coronavirus phase – that have *kept the territory on its feet* , providing at least basic answers to the requests of life quality.

The suburbs are today places where culture is produced, they are workshops of sociality and coexistence.

But all this liveliness, these energies and social protagonism ask to be recognized, valued and coordinated in a structured action that, with the collaboration between the different parties involved, with an integrated approach and with *policies for self-organization*, may give the city a prospect for the future, an organic and solid project, along the lines already traced by these activities. More specifically, it is necessary to structure local development projects shared with the territory, that may enhance the existing projects and strengthen the capacity for autonomy and the local economies.

Carlo Cellamare
Professore di Urbanistica,
Sapienza Università di Roma

Professor of Urban Planning, Sapienza
University of Rome

Intervista di / Interview by Chiara Tonelli

LACATON & VASSAL

PRITZKER ARCHITECTURE PRIZE 2021

Lezioni di architettura

Abitare la città contemporanea

Oggi in Italia, e a Roma in particolare, l'emergenza casa ha subito un inasprimento dovuto a un contesto sociale che si evolve a velocità molto maggiore rispetto alla capacità di innovazione che le Istituzioni sono in grado di mettere in atto. Rispetto alla crisi abitativa degli anni del dopoguerra sono infatti cambiati stili di vita, modo di lavorare e vivere una città che è diventata metropoli. È cresciuta la consapevolezza della problematica ambientale, che richiede modelli di gestione e consumo più efficienti, è cambiata la conformazione della domanda abitativa, non solo negli aspetti quantitativi, ma anche nella dimensione qualitativa e del benessere. In Italia, come in Francia, si è costruito molto residenziale nei decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale e questo enorme patrimonio, spesso ancora di proprietà pubblica, ha urgente bisogno di riqualificazione. Ma come coordinare lavori di ristrutturazione e presenza degli abitanti? E quali soluzioni mettere in campo per realizzare un intervento compatibile con le scarse risorse economiche disponibili e le stringenti richieste normative? La coppia di architetti francesi, Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal, ci descrivono la loro *ricetta* per riqualificare l'edilizia residenziale pubblica.

In Italy today, in particular in Rome, the housing emergency has worsened due to a social context whose evolution far exceeds the capacity for Institutions to offer innovative responses. With respect to the housing crisis of the post-war era, there have been changes to lifestyles, working habits and how we inhabit a city that has become a metropolis. There is an increased awareness of environmental issues that demand more efficient models of management and consumption; there has been a change in the very conformation of the demand for housing, not only in terms of quantity, but also in terms of quality and wellbeing.
In Italy, as in France, a great number of residential units were built during the decades after the Second World War, and this enormous heritage, often publicly owned, is in urgent need of retrofitting. But how are we to coordinate these retrofits with the presence of inhabitants? What solutions are to be implemented to realise a project that is compatible with limited budgets and stringent regulations? The duo of French architects Anne Lacaton and Jean Philippe Vassal present us with their *recipe* for requalifying public housing stock.



↓ - A
Lacaton & Vassal, Druot, Hutin
Trasformazione di 530 alloggi, Edifici G, H, I
Quartiere Grand Parc a Bordeaux, Francia, 2016
© Lacaton & Vassal









Chiara Tonelli - Cosa mettono, Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal, al centro della loro *démarche* architettonica per l'edilizia residenziale pubblica?

Jean Philippe Vassal - Il nostro tentativo progettuale verte sull'ambizione di riuscire a trasformare l'alloggio, superando vincoli e norme che limitano le possibilità spaziali, per realizzare condizioni abitative che favoriscano il piacere e la libertà di abitare e vivere lo spazio, ovvero: volume, aria, luce e sole. Partiamo da ciò che esiste trasformandolo in modo tale che la sommatoria tra vecchio e nuovo produca un risultato superiore. Siamo più che convinti che la definizione di edilizia residenziale sociale debba perdere l'aggettivo sociale, perché fare un buon alloggio, è un criterio che deve valere per tutti.

Anne Lacaton - Ciò che è importante nella nostra *démarche* è la profonda convinzione che l'alloggio è la sfida più importante della società contemporanea. La qualità dell'alloggio parla della qualità della città. L'alloggio è l'unità di base di una città, moltiplicato per 1, 10, 100, 1.000, 1.000.000. Significa che ogni alloggio deve essere oggetto di una qualità in sé stesso. Quindi è molto importante considerare che l'alloggio dovrebbe essere messo al centro delle preoccupazioni delle città, dei paesi, degli architetti, di tutti, perché sono gli alloggi che fabbricano la base delle relazioni sociali. Tutto il nostro lavoro è basato sull'idea: cosa favorisce nell'alloggio la vita quotidiana e la relazione sociale? In qualità di architetti abbiamo voglia di lavorare su condizioni migliorative che diano però all'abitante la possibilità di intervenire e proseguire quel lavoro. Aggiungere volume, luce e aria consente di superare lo standard.

Chiara Tonelli – What do Anne Lacaton and Jean Philippe Vassal place at the centre of their architectural *démarche* for public housing?

Jean Philippe Vassal – Our design work tends toward the ambition of successfully transforming housing, overcoming restrictions and norms that limit spatial possibilities, to create living conditions that favour the pleasures and freedom of inhabiting and living in space: volume, air, light and sun. We set out from what exists to implement transformations in which the sum of old and new produces a superior result. We are more than convinced that the definition of social housing must shed the adjective 'social', because everyone has a right to proper housing.

Anne Lacaton – What is important in our *démarche* is the profound conviction that housing is the most important challenge faced by contemporary society. The quality of housing speaks to the quality of the city. The residential unit is the base unit of a city, multiplied by 1, 10, 100, 1,000, 1,000,000. Any housing unit must have an inherent quality and it is important to consider that housing must be one of the core concerns of cities, countries, architects, everyone, because housing produces the foundation of social relations. All of our work is based on this idea: what in a home favours everyday life and social relations? As architects we want to work with conditions for improvement that, however, offer the inhabitant the possibility to intervene and continue this work. Adding volume, light and air helps us overcome the standard.

C T - Superare lo standard che significa?

C T – What does overcoming the standard mean?

J P V - L'alloggio semplice è qualcosa di estremamente essenziale: un soggiorno, una cucina, due camere, un bagno. Bisogna invece uscire dalla concezione che la "forma segue la funzione" per inventare "lo spazio libero", che diviene uno spazio senza funzione da aggiungere alla superficie standard (G).

J P V – The housing unit is something extremely essential: a living room, a kitchen, two bedrooms, a bathroom. Instead, we must break free of the notion that "form follows function" to invent "free space", space without a specific function to be added to standard areas (G).

C T - E con quali tempi e costi si realizza un progetto di *retrofit* alla Lacaton & Vassal?

C T – What are the times and costs of a *retrofit* by Lacaton & Vassal?

A L - Il tempo di costruzione è abbastanza veloce. Il progetto dei 530 alloggi a Bordeaux (A), se contiamo dal risultato del concorso al completamento della costruzione, è durato 5 anni al massimo, nonostante si tratti di un cantiere in un edificio abitato e quindi il processo più complesso avrebbe dovuto causare un rallentamento. Ma in realtà è tutto il contrario. Il lavoro in un sito occupato obbliga ad adoperarsi sul progetto in modo molto rigoroso. Inoltre, in cantiere, c'è una maggiore

A L – Construction time is rather quick. The project for 530 flats in Bordeaux (A), if we count from the result of the competition to completion of construction, took 5 years at most, despite operating in an inhabited building, which is more complex and one would imagine cause for a slow-down. In reality, it was the exact opposite. Working with an occupied building obliges a very rigorous approach. Furthermore, on site, there is a greater care on the part

↑ ↗ - B / C
Lacaton & Vassal, Druot, Hutin
Prima e dopo l'intervento di aggiunta del "giardini" ai piani dell'edificio
Quartiere Grand Parc a Bordeaux, Francia, 2016
© Lacaton & Vassal

↗ - D
Lacaton & Vassal
Edificio alto per alloggi, uffici e commerciale
Halte Ceva, Chêne-Bourg, Ginevra, Svizzera, 2020
© Lacaton & Vassal

cura realizzativa da parte degli operai, perché entrano a contatto diretto con gli abitanti. Questo vincolo, quindi, comporta un innalzamento della qualità, dovuto principalmente allo scambio tra abitanti e operai. Nasce un rapporto, una condivisione. Ovviamente ci sono anche casi totalmente negativi, ma direi che per la maggior parte non è così. Qualcuno prepara il caffè tutte le mattine, altri dialogano a lungo, altri si salutano semplicemente (M).

La trasformazione porta anche un vantaggio economico, ovviamente. Per vincere i concorsi abbiamo dimostrato che la riqualificazione costa grossomodo un terzo della demolizione e ricostruzione. Ma si guadagna molto più di questo, riqualificando. Si guadagna anche una qualità di vita per gli abitanti che sono là, che nonostante vivano in luoghi a volte fatiscenti, in realtà non hanno voglia di andarsene. Fare attenzione a questo, come la prima materia del progetto, è estremamente importante. Gli abitanti sono il primo valore di un progetto di trasformazione. L'abitante dovrebbe divenire il quarto operatore del processo edilizio, non soltanto per domandargli il suo parere, ma un partner la cui competenza è l'abitare.

of builders because they come into direct contact with residents. This limitation, therefore, tends to raise quality, principally for the exchange between inhabitants and labourers. It establishes a relationship, a shared experience. Obviously there are some very negative situations, but I would say that the majority of cases are positive. There are some who make coffee every morning, others spend a great deal of time talking, others simply say hello (M). Transformation also brings an economic advantage, obviously. To win competitions we demonstrated that retrofitting costs more or less one third of demolishing and rebuilding. However, the benefits are even greater. There is also a gain in the quality of life for inhabitants who are already there and who, despite living in often dilapidated situations, have no desire to leave. Understanding this, as the first material of a project, is extremely important. Inhabitants are the first value of a transformation project. The inhabitant must become the fourth operator in the building process, not only someone who offers an opinion, but a partner whose responsibility it is to inhabit the result.

C T - Oggi in Italia è stata introdotta la demo-ricostruzione (Decreto Semplificazioni, 16 luglio 2020, n. 76, art. 10 comma 1), che sembra essere diventata l'unica soluzione per la riqualificazione del nostro patrimonio, ovvero demolire e ricostruire. Eppure, voi avete partecipato a concorsi indetti in Francia con lo stesso scopo, proponendo invece la riqualificazione. Per quali ragioni e con quali vantaggi?

C T – Italy recently introduced the process of demolition-reconstruction (Simplifications Decree, 16 July 2020 n. 76, art. 10 comma 1), which appears to have become the only solution for requalifying our building stock. Yet you have participated in unique competitions in France with the same purpose, though proposing instead to retrofit. Why and what are the advantages?



↗ - E
Druot, Lacaton & Vassal
Fusione e separazione degli spazi
Torre Bois le Prêtre, Parigi 17, Francia, 2011
© Lacaton & Vassal



↑ - F
Lacaton & Vassal
La doppia "pelle" in vetro
Halte Ceva, Chêne-Bourg, Ginevra, Svizzera, 2020
© Lacaton & Vassal



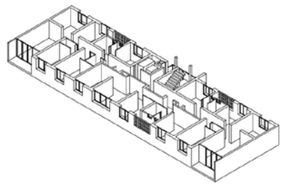
↗-G
Lacaton & Vassal, Druot, Hutin
Lo "spazio senza funzione" aggiunto alla superficie standard dell'alloggio
© Lacaton & Vassal

J P V - Il nostro approccio consiste nel ricercare in quello che esiste la vera ricchezza. Evidentemente evacuare un edificio e demolirlo è ben più facile. Ma in realtà dentro qualunque cosa c'è una parte da salvaguardare, che è anche interessante. E quindi basterebbe valorizzarla e aggiungere quello che manca. Quindi aggiungere, non eliminare, è la nostra parola chiave. Alla fine, aggiungendo ciò che manca si spende meno che ricostruendo tutto e si disturba anche meno il circondario; e la somma di quello che esiste e di quello che è stato aggiunto è molto superiore alla demolizione e ricostruzione. In questo modo integriamo anche gli abitanti nel processo partecipativo di costruzione, trasformando il progetto in una bella avventura e in quello che rende piacevole il nostro lavoro (H).

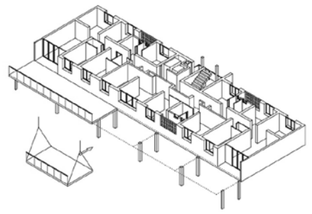
J P V – Our approach consists in seeking out true value in what exists. Evidently it is much easier to evacuate and demolish and building. However, there is always something to be saved in everything, which is also interesting. Therefore, it is enough to give it value and add what is missing. Adding, not eliminating, this is our keyword. In the end, adding what is missing costs less than rebuilding everything and is less disturbing to the neighbourhood; and the sum of what exists and what is added is much greater than demolition and reconstruction. In this way we also integrate inhabitants within the participatory process of construction, transforming a project into a joyful adventure and something that makes our work enjoyable (H).

A L - Noi facciamo moltissimi edifici residenziali nuovi. Ma l'esperienza che accumuliamo nella riqualificazione degli edifici residenziali esistenti ci insegna molto per realizzare progetti di nuova edificazione. Ci porta a pensare degli spazi e delle tipologie che altrimenti non sarebbero facilmente accettate in alloggi nuovi, poiché escono da uno

A L – We design a large number of new apartment buildings. However, the experience accumulated in retrofitting existing housing teaches us a great deal about new buildings. It leads us to think about spaces and typologies that would otherwise not be easily accepted in new housing, because they differ from standard



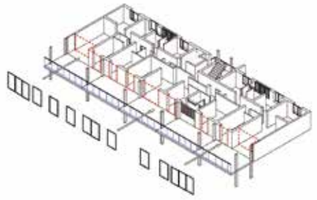
1. EXISTANT



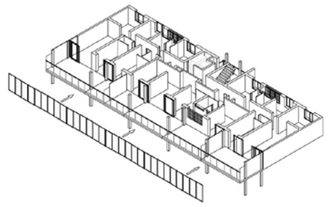
2. POSE DES MODULES D'EXTENSION



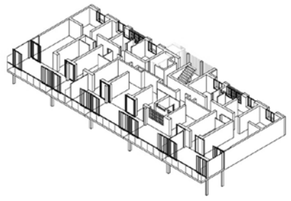
3. POSE DES POTEAUX



4. OUVERTURE DES ALLÈGES ET POSE DES BAIES VITREÉS



5. POSE DES FERMETURES DES JARDIN D'HIVER



6. EXTENSIONS ETAT FINAL

standard distributivo e organizzativo consolidato. A Saint-Nazaire, un progetto di trasformazione di 40 alloggi e nuova costruzione di altrettanti 40 alloggi, abbiamo introdotto una stanza che si raggiunge attraverso il *jardin d'hiver* che non è uno spazio riscaldato (K), (L). Questa condizione non ci sarebbe venuta in mente se non avessimo sperimentato, nell'esistente e a contatto con gli abitanti, l'uso degli spazi serra tra l'alloggio e i balconi (I): le persone sono molto soddisfatte da queste soluzioni (J). Quindi a nostro parere bisognerebbe lavorare con la stessa finalità sia per il nuovo che per il vecchio e portare tutti allo stesso livello di qualità. In definitiva bisognerebbe realizzare tanti alloggi nuovi quanti alloggi riqualificati.

C T - Passiamo quindi all'aspetto tecnico costruttivo. Quello che più rende riconoscibile un vostro intervento è la soluzione della doppia pelle dei vostri edifici, che ne caratterizza la forma e l'aspetto e che contribuisce all'efficienza energetica dell'edificio, dando ai suoi abitanti uno spazio aggiuntivo, nuova luce e percezioni, e ancora che agisce anche da contrafforte strutturale, non appesantendo la struttura esistente, ma rafforzandola e sostenendola dove necessario. In un esistente datato, realizzato con una capacità tecnica, quella delle tecnologie bagnate, che prevede l'errore del centimetro, come si riescono a montare componenti (apparentemente identici tra loro) che, essendo frutto di una prefabbricazione avanzata, sono prodotti con errori nell'ordine del millimetro? Ci sono tecniche parametriche che sottendono il vostro lavoro? Con quali software lavorate? Non mi riferisco necessariamente al *Building Information Modeling*, mi chiedo quanto la transizione digitale, che sta cambiando completamente il modo di lavorare e costruire nel settore edile, sia entrata nel vostro studio professionale e quanto effettivamente stia incidendo sul vostro lavoro.

J P V - Quello che è evidente è che la questione della precisione è assolutamente determinante. Bisogna essere molto precisi. Bisogna misurare le cose sul sito, nella realtà e non restando in ufficio. Per gli aspetti costruttivi usiamo lo stesso approccio che abbiamo delineato per gli aspetti sociali. Così come è importante capire le persone, chi sono, come vivono, quali sono le loro abitudini, le loro voglie, allo stesso modo bisogna capire l'edificio, come possiamo toccarlo, come possiamo evitare di rompere qualcosa che avevamo previsto di demolire. Più ci si addentra all'interno dell'edificio, con minuzia, e più si capisce che si può diventare più precisi, più attenti, più economici, e che si possono aumentare le ambizioni. Noi crediamo talmente tanto in questo concetto della precisione che siamo arrivati a concepire l'idea che la progettazione urbana debba essere sottesa alla conoscenza dell'architettura e che quindi non si dovrebbe più andare dall'urbano al dettaglio, ma dal dettaglio architettonico alla città. Poi per entrare nella questione del digitale: ovviamente ci aiuta. Necessariamente. Ma allo stesso tempo torniamo a cose semplici. Aggiungere una costruzione a qualcosa che esiste già è quasi un riflesso naturale. Per esempio, la gente lo fa spontaneamente quando ha un giardino. La nostra proposta risponde alla domanda: come possiamo fare la stessa cosa quando si abita al decimo piano? E in un modo molto semplice come possiamo riflettere su questo? Da un lato il digitale ci serve, perché ci rende la vita più semplice, ma l'approccio è inevitabilmente semplice. Al decimo piano la signora Martines vorrebbe avere un giardino. Come possiamo farlo? (B,C)

A L - Il digitale è uno strumento fantastico e non vorrei ovviamente tornare indietro. Quello che resta però predominante è la posizione e l'intenzione. Non è il digitale che decide se vogliamo economizzare da una parte o ampliare dall'altra. È un fantastico strumento di comunicazione e rappresentazione. E resta a questo livello. Nulla vieta che, pur essendo così precisi a livello di progettazione non ci possa essere un imprenditore che possa fornire un'idea migliore, più interessante, più economica, che possa trovare un modo diverso e migliorativo di realizzare lo stesso risultato. Poesia dunque, e rigore. Bisogna riuscire a gestire insieme le due cose. È la sfida dell'architettura, quella di mettere insieme aspetti anche tra loro in contraddizione. E fa parte anche del modo in cui lavora l'architetto, che non è mai da solo. Dall'altra parte c'è lo strumento che aiuta ad essere più prestazionali, performanti. Ma alla fine si arriva a degli strumenti, come il BIM, che portano a razionalizzare talmente tutto che poi si arriva a mettere insieme una tale quantità di informazioni, che non sono necessarie ad ogni stadio del progetto. Non si tratta, infatti, di precisione e attenzione, ma di iperorganizzazione maladive, malaticcia. Non è necessario averla sin dall'inizio. All'inizio della concezione bisogna avere quel margine per andare avanti e tornare indietro. Che non impedisce di essere precisi. Perché la precisione significa essere dentro, non significa guardare le cose da lontano, ma significa essere al centro del problema.

C T - Arriviamo all'ultima domanda. C'è il policarbonato, che fa la forma, l'estetica e la sensualità della vostra architettura. È vero che avete utilizzato tutti i materiali. Ma è vero che il policarbonato è quello che si vede di più, che si nota.

and consolidated layouts. At Saint-Nazaire, in a project to transform 40 flats and build another 40 new ones, we introduced a room accessed via a *jardin d'hiver*, an unheated space (K), (L). This condition would never have come to our minds if hadn't tested the use of a conservatory space between the home and its balconies in an existing building and together with inhabitants, (I): people are very satisfied with these solutions (J). In our opinion we should work with the same objectives for the new and the old, and always introduce the same level of quality. In the end, we must realise an equal number of new units and retrofits.

C T – Let's move on to questions of technology and construction. What makes one of your projects most recognisable is the use of the double skin. Other than characterising both the form and appearance of a building, it improves energy efficiency and offers residents an additional space and new light and views. As if that was not enough, it also acts as a structural buttress that does not add extra weight to the original structure, but reinforces and supports it where necessary. In aged existing buildings, constructed using a technology – wet construction – with tolerances in the range of centimetres, how do you manage to install components (apparently identical to one another) that, as the product of advanced prefabrication, are manufactured with tolerances in the order of millimetres? Do you employ parametric technologies? If so, using what software? I am not necessarily referring to *Building Information Modelling*, but I am curious to what degree the transition toward the digital, which is completely transforming how the industry works and builds, has become part of your practice and to what degree it affects your work.

J P V – What is evident is that the question is absolutely determinant. We must be very precise. We must measure everything on site, in a real situation, without remaining in the office. During construction we adopt the same approach defined for social questions. To the same degree it is important to understand people, who they are, how they live, their habits, attitudes and desires, we must understand the building, how we can touch it, how we can avoid breaking something we had planned to demolish. The more we get to know a building, down to the smallest detail, the more we understand our ability to become more precise, more attentive, more frugal, and to increase our ambitions. We believe so strongly in this concept of precision that we have arrived at the notion that urban design must be subtended by an understanding of architecture. We believe we must no longer move from the urban scale to the detail, but from the architectural detail to the city. Then, the question of the digital: obviously it helps us. Necessarily. However, at the same time we return to very simple things. Adding a construction to something that already exists is almost already a natural reflex. For example, people do it spontaneously when they have a garden. Our proposal responds to the question: how can we do the same thing when someone lives on the tenth floor? How can we reflect on this in the simplest possible manner? On the one hand the digital is necessary, because it makes life simpler, though our approach is inevitably simple. On the tenth floor, Ms. Martinez would like to have a garden. How can we give her one? (B,C)

A L – The computer is a fantastic instrument and I would never wish to go back in time. However, position and intention remain predominant. The computer does not decide if we wish to economise in one are or expand another. It is a fantastic tool of communication and representation. And it remains at this level. It is possible, despite the level of precision at the design stage, that a builder has a better, more interesting or cheaper idea, or find a different and better way to achieve the same result. Poetry, and rigour. We must manage these two aspects together. This is the challenge for architecture: to combine these two contradictory aspects. This is also part of how the architect works; the architect never works alone. On the other hand, there is this instrument that helps us perform better. However, in the end we arrive at tools, like BIM, which lead toward such a total rationalisation that we end up combining such an immense quantity of information, unnecessary at every stage in a project. In fact, we are not speaking of precision and attention, but about unhealthy hyperorganisation. We don't need all this information from the outset. At the outset we need that margin which allows us to move forward and backward. This does not keep us from being precise, because precision means being inside; it doesn't mean looking at things from afar, but from the core of the problem.

C T – We have arrived at the last question. The use of polycarbon-

↑ ↗ - H1 - 6
Lacaton & Vassal, Druot, Hutin
Le fasi del metodo di riqualificazione
Quartiere Grand Parc a Bordeaux, Francia, 2016
© Lacaton & Vassal

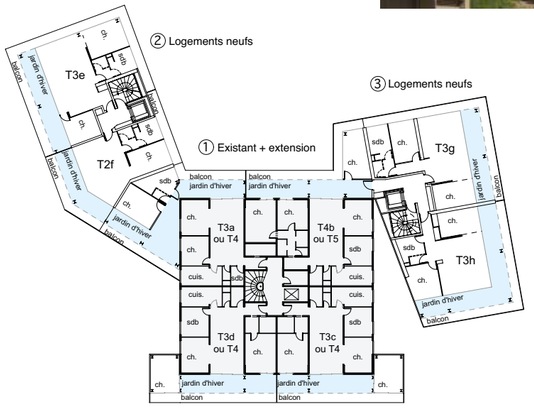




↑ ↗ - I / J
Lacaton & Vassal
La soluzione d'angolo di uno degli appartamenti della torre esistente

Un interno abitato dopo l'intervento
Saint Nazaire, La Chesnaie, Francia, 2014-2016
© Lacaton & Vassal





↑ ← - K / L
Lacaton & Vassal
Una delle due nuove ali dell'intervento di trasformazione e di nuova costruzione di alloggi di edilizia residenziale pubblica

Intervento di trasformazione e di nuova costruzione di alloggi di edilizia residenziale pubblica. Pianta del piano tipo con una stanza aggiunta agli appartamenti esistenti raggiungibile dall'area buffer del jardin d'hiver
Saint Nazaire, La Chesnaie, Francia, 2014-2016
© Lacaton & Vassal







↑ - M
Lacaton & Vassal, Druot, Hutin
Un alloggio dopo l'intervento
Quartiere Grand Parc a Bordeaux, Francia, 2016
© Lacaton & Vassal

↖ ↗ - N
Lacaton & Vassal
Confronto tra prima e dopo l'intervento sulle maggiori possibilità di personalizzazione delle aperture che permette una configurazione dinamica della facciata
Saint Nazaire, La Chesnaie, Francia, 2014-2016
© Lacaton & Vassal

L'avete nobilitato. E quando lo si utilizza si pensa al vostro lavoro, si fa riferimento a questo. Denota il vostro stile. Da dove viene questa scelta?

J P V - Oggi facciamo dei progetti, per esempio a Ginevra (D), che seguono lo stesso principio e sono in vetro (F). E non costa più caro, perché un vetro singolo non è più caro oggi del policarbonato. Lo usiamo per delle ragioni di sicurezza all'incendio, per esempio, negli edifici alti, perché quando un rivestimento passa da un piano all'altro potrebbe effettivamente far propagare il fuoco. Quindi non siamo legati solo al policarbonato. Però continuiamo ad utilizzarlo perché ci sembra efficace e interessante. Protegge dall'introspezione, e quando si vuole invece vedere nitido lo si apre . Ci sembra interessante anche perché ha un'ondulazione molto fine che modifica la luce, anche se la trasparenza del policarbonato è maggiore di quella del vetro, di modo che l'abitante all'interno si sente protetto da questa materia, mentre con il vetro, per esempio la notte, si ha l'impressione di protendersi al di fuori, nell'ignoto, nel buco nero, oppure ci si riflette nel vetro e ci siamo accorti che agli abitanti il vetro dava una sensazione di maggiore insicurezza.

A L - Il policarbonato crea molta intimità senza diminuire l'apporto di luce e una forma di trasparenza. Oggi mettiamo insieme, nelle serre, il vetro e il policarbonato. Quindi non è una scelta estetica. Partiamo dal principio che tutti i materiali hanno un valore, che siano poveri o meno poveri, belli e meno belli, ma quello che dà loro dignità è il modo in cui vengono utilizzati e la coerenza con la quale sono inseriti nel progetto e la qualità con la quale sono messi in opera. A partire da questi principi, è vero che ci fa sempre un po' sorridere quando ci dicono che il nostro stile è il policarbonato. Ci sono molte altre cose dietro.

J P V - All'inizio siamo stati sedotti dall'intelligenza di questo materiale. È molto sottile, circa 8 millimetri di spessore; semplicemente per la piegatura sinusoidale crea dei riflessi di luce che disturbano leggermente la visione e grazie alla curvatura ottiene rigidità.

A L - Abbiamo così una struttura molto più ridotta, meno connessioni, ottenendo delle pareti molto più leggere. E poi sono materiali che si possono sostituire con grande facilità. Sono anche materiali contemporanei. E sostenibili. Ed esteticamente molto belli.

J P V - La cosa ancora più interessante è la questione delle pareti scorrevoli. Non ci sono finestre, ma solo delle portefinestre, scorrevoli. Il riferimento è la villa imperiale di Katsura a Kyoto in Giappone, che ci ha sempre ispirato e che è organizzata attraverso delle pareti scorrevoli. Il passaggio da un ambiente a un altro è estremamente più interessante se avviene attraverso delle pareti scorrevoli, una specie di filtro, una sorta di sistema molto delicato sia per la facciata principale che per la facciata del *jardin d'hiver*; è la cancellazione di una parete su di un'altra, il tramite tra due spazi che fa sì che uno spazio divenga due spazi, e che due spazi si uniscano e si fondano in uno spazio unico, a partire dall'interno, dal luogo più scuro progressivamente verso la luce, attraverso questo sistema di annullamento delle pareti.

A L - Ci permette infine di essere completamente indipendenti dai vincoli delle strutture. Quando si usano delle strutture aperte, avendo delle altezze completamente libere dal pavimento al soffitto, le pareti scorrevoli indicano che si ha un involucro che si può graduare, aprirsi, chiudersi. In effetti con questo sistema abbiamo un involucro abbastanza complesso composto di elementi, e il gioco di questi elementi permette un gran numero di possibilità: dal tutto chiuso della notte invernale al completamente aperto di quella estiva, che crea una qualità dello spazio fantastica perché introduce la nozione del cambiamento dello spazio (E).

J P V - Ciò che è importante è il solaio, sul quale si svolge l'abitare. E il rivestimento non è altro che un vestito. Pesante per l'inverno e leggero per l'estate. È una pelle capace di cambiare secondo le necessità metereologiche o gli umori degli abitanti (N). Non è un sistema rigido. Normalmente gli edifici vengono pensati in modo statico e alla fine le giornate più fredde dell'inverno dettano le regole per definire le facciate tutto l'anno.

C T - Il sistema costruttivo ideato da L&V rappresenta quindi l'idea geniale che consente di superare la statica dell'edificio e trasformarlo in oggetto dinamico, per adattarsi alle esigenze di ciascuno nei diversi momenti dell'anno e nelle diverse ore del giorno. Ma non solo. La soluzione risponde anche alle nuove esigenze – emerse durante la pandemia da Coronavirus – di spazi esterni in dotazione degli alloggi. Infine, dal punto di vista energetico il modello realizzato da L&V consente di proteggere l'abitazione dal freddo invernale ma anche dal caldo estivo, garantendo possibilità di aerazione e delle *buffer zone*, i *jardin d'hiver*, in grado di proteggere l'ambiente più interno dalle condizioni climatiche esterne.

Inoltre, la generosità delle bucature favorisce l'apporto di luce anche ai piani più bassi, favorendo il risparmio energetico, i ritmi circadiani e l'umore degli abitanti. Infine, si tratta di una soluzione molto economica, che va incontro alle esigenze degli abitanti, mettendoli al centro di un processo al quale prendono parte direttamente anche se inconsapevolmente.

Un modello con grandissime ricadute sociali e di risparmio energetico, che garantisce benessere e qualità della vita, da replicare, con il necessario adattamento climatico, nella periferia e negli edifici ATER (Aziende Territoriali Edilizia Residenziale) della città di Roma.

ate, which defines the form, aesthetic and sensuality of your architecture. It is true that you have used all materials. It is equally true that polycarbonate is the most frequent, that most visible. You have nobilitated it. And when others use it we think of your work, we refer to it. It denotes your style. Where did this choice originate?

J P V – Today we work on projects, for example in Geneva (D), that follow the same principle, but using glass (F). This is no more expensive, because a single pane of glass now costs as much as polycarbonate. We use it for reasons of fire safety, for example, in tall buildings, because when a cladding passes from one floor to another it can effectively assist the propagation of flames. So we are not linked only to polycarbonate. However, we continue to use this material because we consider it effective and interesting. It protects against introspection, and when we want a clear view, it can be opened up. We also find it interesting for its very fine undulation that modifies light, even if the transparency of polycarbonate is greater than that of glass, so that inhabitants feel protected by this material, while with glass, for example at night, one has the impression of falling outward, into the unknown, a black hole, or we see ourselves reflected in glass; we have discovered that glass generates a greater sense of insecurity among inhabitants.

A L – Polycarbonate creates a great deal of intimacy without diminishing the value of light and offers a form of transparency. We now combine glass and polycarbonate in our conservatories. So it is not an aesthetic choice. We begin with the principle that all materials have value, whether poor or less poor, beautiful or less beautiful; what gives them dignity is how they are used, their coherent insertion within a project and the quality of their installation. Beginning with these principles, it is true that we always smile a bit when they tell us that our style is linked to polycarbonate. There are many other factors at work.

J P V – Initially we were seduced by the intelligence of this material. It is very thin, at roughly 8 mm; a simple sinusoidal fold creates reflections of light that slightly disturb its appearance and this same curvature also crates rigidity.

A L – This offers a very reduced structure, less connections, and therefore much lighter walls. These materials are also very easy to substitute. They are also contemporary materials. And sustainable. And aesthetically very beautiful.

J P V – What is even more interesting is the question of sliding walls. There are no windows, but only full height and sliding doors. The reference is to the Katsura Imperial Villa in Kyoto, Japan, which has always inspired us and which is organised by sliding walls. The passage form one space to another is much more interesting when it occurs with sliding walls. They are a sort of filter, a delicate system for both the main façade and the façade of the *jardin d'hiver*; they allow for the cancelation of one wall that overlaps another, a threshold between two spaces that allows one space to become two spaces, and two spaces to be fused into a single space. This begins on the interior, from the darkest space, and progresses toward the light, through this system of annulling walls.

A L – Finally, it allows us to be completely independent of structural limitations. When we use open structures, with completely free heights from floor to ceiling, sliding walls indicate the presence of an envelope that can be graduated, opened up, or closed. In reality, this system produces a rather complex envelope comprised of different elements, and the play of these elements permits us a great deal of possibilities: from entirely closed on a winter night to completely open during the summer, which creates a fantastic quality of because it introduces the notion of space that changes (E).

J P V – What is important is the floor slab, which supports life inside the home. The cladding is nothing other than its clothing. Heavy for the winter and light for the summer. It is a skin capable of changing with the weather or the inhabitant's mood (N). It is not a rigid system. Buildings are normally imagined in a static manner, and in the end the coldest winter days dictate the rules for defining the façades throughout the year.

C T – The building system conceived by L&V therefore represents the ingenious idea of overcoming the static nature of a building and transforming it into a dynamic object, capable of adapting to the needs of each of the diverse moments that occur throughout the year and during the different hours of the day. There is more. The solution also responds to new requests – which have emerged during the Covid-19 pandemic – for external spaces annexed to flats. Finally, in terms of energy use, the model created by L&V makes it possible to protect flats from the winter cold, but also from the summer heat, guaranteeing ventilation and buffer zones, the *jardin d'hiver*, that can protect the innermost environment against the most extreme climatic situations.
Additionally, the generosity of the openings favours the entrance of natural light even at lower levels, with positive effects on energy savings, circadian rhythms and the mood of their inhabitants. Finally, this is a very cost-effective solution, that meets the needs of inhabitants, and places them at the centre of a process in which they are direct participants, even if unknowingly.
This model, with immensely important social implications and possibilities for energy savings, also guarantees wellbeing and quality of life. It should be replicated, with the necessary climatic adaptions, in the periphery and in the ATER (*Aziende Territoriali Edilizia Residenziale*, Territorial Housing Agency) properties in the city of Rome.

LACATON & VASSAL
Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal
Architetti
Pritzker Architecture Prize 2021
Intervista di / Interview by Chiara Tonelli
per / for AR MAGAZINE
Architetto, Professoressa Dipartimento di Architettura
Università degli Studi Roma TRE, Consigliere OAR

Architects
Pritzker Architecture Prize 2021

Architect,Professor with the Architecture
Department of Roma TRE University
Councillor with the OAR

Luigi Prestinenza Puglisi

ROMA CAPITALE DI DOMANI

Guida immaginaria del prossimo futuro

È molto difficile parlare di una grande città. Perché Roma al suo interno ne contiene almeno cento. C'è la città delle Istituzioni, del Vaticano, dei turisti, di coloro che abitano in un quartiere e lavorano in un altro, dei pendolari, dei bambini e delle persone anziane, dei disabili solo per dire le prime che mi vengono in mente. E sono città diverse tra loro. Basta confrontare la vita a Roma di un turista e di un romano qualsiasi: non coincidono i luoghi frequentati, i tempi e i modi di percorrenza, i servizi richiesti, i costi per lo stesso prodotto. Tanto che ciascuno potrebbe descrivere la città a modo suo.

Il fatto interessante – e che complica ulteriormente le cose – è che il modo diverso di usare la stessa città presenta a volte intersezioni e a volte niente affatto. Un turista subisce il traffico stradale delle ore di punta, ma certamente meno di chi abita al Prenestino e ogni giorno deve recarsi al lavoro all'EUR. Un anziano, che vive la sua giornata all'interno della propria abitazione e al massimo si muove nella cerchia di pochi isolati, ne può essere del tutto indifferente. Anche il quadrante fa la sua differenza: e difatti i ragazzi rivendicano l'appartenenza a Roma nord o a Roma sud, come se si trattasse di universi sociali e comportamentali tra loro agli antipodi.

Se Roma è almeno cento realtà che convivono, a volte in conflitto, a volte ricavando propri spazi di autonomia, il suo futuro non è facile da delineare. Dipende, infatti, da troppe variabili, intrecci e sovrapposizioni. E modi di vivere che inevitabilmente si rivelano allo stesso tempo essenziali e parziali.

La Roma che a me ha sempre interessato è anch'essa tagliata da un punto di vista. È la Roma dei monumenti, dei musei, delle mostre e delle attività culturali.

TOMORROW'S ROME CAPITAL OF ITALY

An Imaginary Guide to the Near Future

It is very difficult to speak about a large city. And Rome contains at least a hundred cities. There is the city of Government, the Vatican, of tourists, of those who live in one neighbourhood and work in another, of commuters, of children, of the elderly, of the disabled, to mention only the first that come to mind.

Each is different from the other. It is enough to compare the life of a tourist who visits Rome with the life of anyone who actually who lives here: there is no coincidence between the spaces they visit, time and means of travel, services requested or prices paid for the same products. In reality, each could describe two different cities.

The interesting fact – which further complicates things – is that the diverse ways of using the same city in some cases overlap, and in others not at all. A tourist suffers traffic during peak hours, but certainly far less than anyone living in the Prenestino neighbourhood and traveling each day to the EUR.

An elderly person living inside his or her home and moving at most within the range of a few blocks could be wholly indifferent to this situation. Even quadrants make a difference: children boast about whether they come from *Roma Nord* or *Roma Sud*, as if they were two diametrically opposed universes with different social and behavioural codes.

Una Capitale che fa veramente soffrire per la sua incapacità di rapportarsi con metropoli che dovrebbe invece considerare alla propria altezza quali Parigi o Londra.

Città queste dove accadono ogni giorno mille cose e dove c'è sempre da vedere, da ascoltare, da fare. Non che a Roma non accada nulla, ma prendete per esempio le mostre di architettura che sono state fatte al MAXXI, spesso riciclate e riproposte in tono minore rispetto a quelle originali che hanno girato all'estero. Ci danno il polso di una città di provincia. E anche quando ci sono eventi di una certa importanza, le file e le prenotazioni scoraggiano.

Se dovessi sognarmi una Roma futura, la vedrei in grado di competere sul mercato internazionale per la qualità delle sue proposte. Ciò vorrebbe dire una riorganizzazione complessiva dell'intero sistema. Parigi, solo per fare un esempio, nel campo culturale è un formidabile magnete perché ha riorganizzato la sua offerta con interventi ambiziosi: basti pensare al Grand Louvre, alla Gare d'Orsay, al Beaubourg e al sistema delle grandi opere.

A Roma si è fatto poco e, soprattutto, non si è messo mano a una deprimente frammentazione che non riesce a produrre un'offerta in grado di essere internazionalmente competitiva. Per fare una grande mostra servono, infatti, strutture forti ed efficienti e non una sommatoria di piccoli feudi in costante carenza di fondi dove sembra che l'obiettivo principale sia la gestione dell'ordinario. Basta vedere la situazione dell'area centrale: potrebbe essere il museo più interessante del mondo mettendo insieme i Musei Capitolini, i Fori, i Mercati di Traiano, il Colosseo, trasferendo altrove gli uffici comunali oggi ubicati nel Campidoglio e unificando la gestione, magari portandovi il Museo della Civiltà Romana che non si capisce cosa ci stia a fare all'EUR. Mitterand, Giscard o anche Macron lo avrebbero fatto in meno di dieci anni: non dimentichiamoci che il Grand Louvre implicò lo spostamento del Ministero delle finanze a Bercy. Da noi anche il semplice spostamento del Circolo ufficiali dal Palazzo Barberini è sembrato un'impresa epica, e difatti è durato un tempo immemorabile. Città italiane come Venezia con la Biennale e Milano con la moda e il design

If Rome is at least a hundred coexisting realities, often in conflict, in some cases carving out their own autonomous spaces, its future is not easy to delineate. It depends on too many variables, intersections and overlaps. And on lifestyles that are inevitably both essential and partial. The Rome that has always interested me is also seen from a particular point of view. It is the Rome of monuments, of museums, of exhibitions and cultural activities.

Rome is a capital that causes a great deal of suffering for its incapacity to relate with metropolises that it should instead consider at its same level, such as Paris or London.

Cities where thousands of things happen each day and where there is always something to see, listen to, or do. It is not that nothing happens in Rome, but let's look, for example, at the architectural exhibitions presented at the MAXXI, often recycled and reproposed in a minor key with respect to the original shows presented abroad. They make us look like a provincial city. Even when there are events of a certain importance, the line-ups and reservations are discouraging.

If I had to dream up a Rome of the future, I would see it competing on the international market thanks to the quality of its proposals. This would mean a comprehensive reorganisation of the entire system. Paris, as one example only, is a formidable magnet for cultural events because it reorganised its offering through ambitious interventions: it is enough to mention the Grand Louvre, the Gare d'Orsay, the Beaubourg and the system of large projects.

Rome has done little or nothing. Most importantly, it has done nothing to resolve a depressing fragmentation incapable of producing an internationally competitive offering. Developing a great exhibition requires strong and efficient structures and a not a sum of small fiefdoms plagued by a constant lack of funds and whose principal objective appears to be day-to-day operations. We need only look at the situation in the centre: it could be home to the most interesting museums in the world if we combined the Capitoline Museums, Roman Fora, Trajan's Markets and the Coliseum, as well as relocating the municipal offices currently housed in the Campidoglio and unifying their management. We could perhaps even relocate the Museo della Civiltà Romana, whose location in the EUR remains a mystery. Mitterrand, Giscard or even Macron would have done this in less than ten years: we mustn't forget that creating the Grand Louvre involved transferring the Ministry

hanno mostrato che l'Italia ha potenzialità enormi nel settore dell'offerta culturale a livello globale e, che quando lo vuole, può essere estremamente competitiva e vincente. Non mancano nel Paese né opere d'arte né bellezza dei monumenti. Non si capisce perché tutto questo a Roma non debba avvenire.

La seconda Roma di cui vorrei parlare è quella dei quartieri: del verde, dell'arredo urbano, del funzionamento dei servizi essenziali. Vederla oggi, strappa il cuore. Trascurata all'inverosimile. Con il verde fuori controllo. Gli alberi sovraccarichi perché non potati e pronti a cadere: non indirizzati da tutori, hanno perso la verticale. E, poi, panchine, fioriere, segnali pubblicitari di una bruttezza infinita, resi ancora meno attraenti dalla mancanza di uniformità di disegno all'interno di una stessa area. E, ancora, il fenomeno dei tavolini selvaggi: tutti diversi, spesso fuori posto, quasi mai recintati e resi compatibili con il disegno urbano. Oggi, durante il *Covid*, ancora più selvaggi.

Che Roma non abbia mai brillato per decoro si sapeva, ma credo mai si sia giunti a un livello di degrado del genere. E così il mio secondo sogno per il futuro di Roma è di una città, se non piacevole, almeno non sciatta.

Volevo adesso parlare dei trasporti pubblici e della cura del ferro che una volta era stata proposta ma da tempo è sospesa. Preferisco, invece, concludere con un altro argomento. Che riguarda gli effetti del *Covid*.

Tra le conseguenze che sicuramente avrà la pandemia vi è la scoperta del lavoro da casa. La gran parte dell'attività potrebbe, infatti, essere svolta in remoto con maggior profitto del lavoratore, che non sarebbe costretto a fare lunghi spostamenti per recarsi in ufficio, e dell'impresa che ridurrebbe così la dimensione degli spazi delle proprie sedi. Ciò non vale, naturalmente, per tutte le attività e, comunque, anche per quelle dove è possibile, dovranno essere previsti dei ritorni. Un paio di giorni alla settimana o ogni due settimane, comunque, occorrerà recarsi al luogo di lavoro. Per le città dove è forte il peso e l'impatto del terziario, come Roma, ciò potrebbe comportare una rivoluzione urbanistica.

Innanzitutto alleggerendo il traffico e l'inefficiente trasporto pubblico, con grande beneficio per la vivibilità della città e dei suoi abitanti. Ma la conseguenza più rilevante, in positivo e in negativo, è che alcuni quartieri con forte componente terziaria si spopolerebbero. Da qui il grave problema della perdita o del ridimensionando di attività connesse con la presenza di uffici: quali per esempio bar e ristoranti. Ma anche l'opportunità di ridare ai quartieri residenziali quella centralità che con il tempo avevano perso. A questo punto diventa molto importante che queste aree garantiscano i servizi essenziali all'interno di un raggio percorribile a piedi in quindici minuti. Si tratterebbe credo di una prospettiva allettante. Vivere senza l'incubo di andare ogni mattina in ufficio, in quartieri dotati di buoni servizi, dove non è necessario usare giornalmente l'automobile. Se a questo punto aggiungiamo che funzionano i musei e le attività culturali e che i giardini e l'arredo urbano sono ben curati, direi che mi piacerebbe proprio trascorrere il resto del mio tempo in questa Roma che temo per adesso sia soltanto immaginata.

of Finance to Bercy. Here in Rome, even the simple relocation of an Officer's Club from Palazzo Barberini was presented as an epic undertaking, and in fact it took forever. Italian cities like Venice, home to the Biennale, and Milan, capital of fashion and design, demonstrate that Italy has enormous potentialities in the global world of culture and, when it wishes, can be extremely competitive and successful. There is certainly no shortage of art or beautiful monuments. So it is unclear why this can't happen in Rome.

The second Rome I would like to speak about is the Rome of neighbourhoods: of parks, of urban furnishings, of the functioning of essential services.

Observing it today is enough to break one's heart. Neglected beyond all belief. Its parks wildly out of control. Trees whose untrimmed boughs are so heavy they are ready to collapse; unsupported, they have lost their vertical alignment. Or benches, flowerbeds, advertising signs, each uglier than the next and even less attractive for the lack of any uniformity, even inside the same area. There is also the phenomena of unauthorised outdoor dining tables: each different from the other, often misaligned, almost never enclosed or designed to match their surroundings. During the Covid emergency, this situation has only worsened.

It is no secret that Rome has never been famous for its decorum, but it has never reached such a sorry state. So my second dream for a Rome of the future is a city that, if it can't be pleasurable, is at least not sloppy.

I would now have liked to speak about public transport and the so-called "steel cure" that, after being proposed, has been on hold for some time now. Instead, I prefer to conclude with another question. A question that regards the effects of Covid.

One certain consequence of the pandemic is the discovery of working from home. The majority of activities could, in reality, take place remotely, with greater profit for workers, no longer forced to travel long distances to reach the office, and for companies, who can reduce the size of their offices. Naturally, this does not apply to all activities and, in any case, there are still no forecasts for a return. A few days a week, or every two weeks, it would in any case be necessary to visit the workplace. For cities with a strong ratio and impact of tertiary activities, like Rome, this could bring about a revolution in urban planning.

Firstly, a reduction in traffic and inefficient public transportation, with immense benefits for the liveability of the city and for its inhabitants. However, the most relevant consequence, both positive and negative, is that some neighbourhoods with a strong tertiary component would be depopulated. This would lead to the serious problem of a loss or redimensioning of activities related to the presence of offices: for example, bars and restaurants. However, it would also be an opportunity to restore the centrality that the city's residential neighbourhoods have lost over time. It would be more important for these areas to guarantee essential services within a range that can be covered on foot in fifteen minutes. This is an attractive proposal. Living without the nightmare of having to travel to the office every day, in well-serviced neighbourhoods that don't require the daily use of the automobile. At this point, if we add functioning museums, attractive cultural activities and well maintained gardens, I could see myself spending the rest of my time in this Rome. However, I fear it is simply imaginary, at least for now.

Luigi Prestinenza Puglisi
Architetto, e Critico d'Architettura
Presidente AIAC – Associazione Italiana di Architettura e Critica

Architect and Architectural Critic
President of the AIAC – Associazione Italiana di Architettura e Critica

Antonino Saggio

TEVERE CAVO

Una infrastruttura urbana per Roma tra passato e futuro

Progetti e immagini dai laboratori della Cattedra di Antonino Saggio Sapienza Università di Roma

Tevere cavo non è un progetto utopico: al contrario è radicato nella città di Roma e proposto per questi nostri anni. Ha similitudini con le rivitalizzazioni urbane a partire dai fiumi delle grandi città del mondo. Da Zurigo a Parigi, da New York a Madrid, da Londra a Seoul per nominarne solo alcune.

Alcuni aspetti avrebbero potuto contribuire a Roma Olimpica 2024 che appunto organizzava le attività della Olimpiade lungo un parco fluviale e intendeva partire da questa azione per rivitalizzare le aree limitrofe.

Il progetto fa parte di alcune iniziative di rilancio del Tevere a Roma, in particolare quelle promosse dal *Consorzio Tiberina*. Più di una volta è stato presentato in occasioni pubbliche presso le sedi parlamentari e sulla grande stampa quotidiana, oltre che naturalmente in molte pubblicazioni nel settore dell'architettura, in conferenze nazionali e internazionali, in un libro e in una mostra (tutto è qui raccolto: *www.arc1.uniroma1.it/saggio/teverecavo/*). Questa costante azione ha prodotto alcuni piccoli risultati: per esempio ha ispirato il progetto di S*truttura.it*, un sistema di monitoraggio interattivo del Tevere o alcune collaborazioni con *Agenda Tevere*. Molto poco dal punto di vista istituzionale: né Regione né Comune hanno mai compiuto un passo ufficiale per accedere al grandissimo bacino di idee e di proposte elaborate in questi anni. È quindi con grande soddisfazione che offro una breve sintesi

TEVERE CAVO

An Urban Infrastructure for Rome Spanning Past and Future

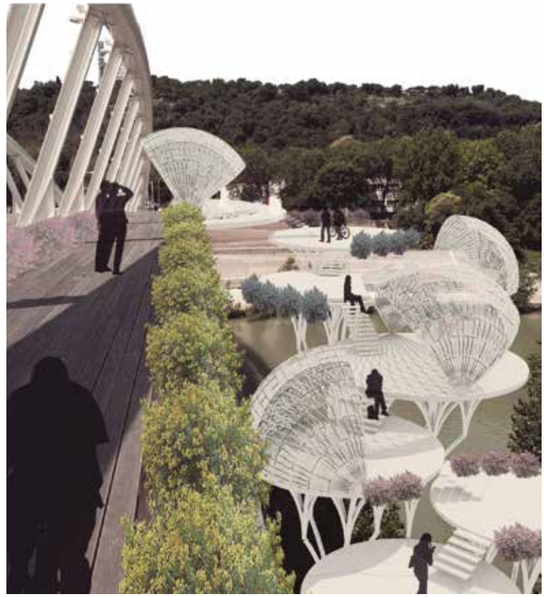
Tevere Cavo is not a utopian project: on the contrary, it is rooted in the city of Rome and designed for our era. It shares similitudes with urban revitalisations inspired by the rivers of leading cities around the world. From Zurich to Paris, from New York to Madrid, from London to Seoul, to name only a few.

Some of its aspects could have contributed to the 2024 Rome Olympics, whose organisation of activities along a riverside park would have supported the successive renewal of adjacent areas.

The project belongs to specific initiatives designed to relaunch the role of the Tiber River in Rome, in particular those promoted by the *Consorzio Tiberina*. It has been publicly presented on more than one occasion in government settings and daily newspapers, in addition, naturally, to numerous architectural publications, national and international conferences, in a book and an exhibition (all available here: *www.arc1.uniroma1.it/saggio/teverecavo/*). This constant effort has produced a few small results: for example, it inspired the project *Struttura.it*, a system for the interactive monitoring of the Tiber, or collaborations with *Agenda Tevere*. Very little has been achieved at the institutional level: neither the Regional or Municipal governments have taken any official steps to access









↗ - A
L. Sforza
Ex.[PO]. ponte ciclo pedonale e centro per lo sviluppo delle sperimentazioni costruttive nell'area delle ex fornaci
Castel Giubileo
© L. Sforza - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

Un ponte multifunzione, connette due quartieri e catalizza una moltitudine di opportunità. Il progetto investe tutto il territorio, con strutture che si distendono in maniera filamentosa, definendo percorsi, piazze, specchi d'acqua e giardini a partire dalla zona delle ex fornaci, restaurate ed in parte integrate per creare un polo dedicato alle sperimentazioni costruttive a Roma, in un luogo storicamente legato a questa attività

↗ - B
L. Cavallo con V. Perna (immagine di)
Prospettiva con l'inserimento dei progetti di Tevere cavo nell'area Flaminia
Roma
© L. Cavallo con V. Perna - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

Veduta d'insieme. Rendering

↑ - C
V. Perna, D. Tommasi, A. Zanini
ECO-nnection: una ECO-logic infrastruttura
Roma
© V. Perna, D. Tommasi, A. Zanini - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

È un sistema che abbraccia la struttura del ponte della Musica e innesca molteplici azioni nello spazio residuale dei muraglioni lungo il Tevere. Elemento caratterizzante è rappresentato da un guscio, sorta di piattaforme attrezzata per il tempo libero, con alghe fito-depuratrici che producono energia

↑ - D
S. Marinelli
Identità fluida: centro polifunzionale per la (ri)costru- zione dell'uomo del XXI Secolo
Lungotevere dell'Acqua Acetosa, Roma
© S. Marinelli - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

Driving force è un consultorio sull'identità sessuale, ospitato nell'ex-CRAL dell'Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato, una struttura abbandonata. Oltre al consultorio vi sono funzioni commerciali ed un piccolo teatro. L'edificio viene collegato ad altre funzioni esterne lungo un percorso nastro che arriva sino ai tre corpi indipendenti di residenza per creativi

dei principi e dei progetti sul numero di *AR Magazine* dedicato a Roma capitale.

Da dove cominciare? Dai principi che muovono il progetto dal punto di vista infrastrutturale? Oppure dalla solo apparente stranezza dell'aggettivo "cavo"? Dalle informazioni localizzative e quantitative che lo definiscono? O da una selezione dei progetti più caratteristici? Forse dobbiamo cominciare proprio dalla particolarità storica e orografica del Tevere, un fiume indissolubilmente legato alla città di Roma.

Roma e il fiume

Entrambi i miti della fondazione di Roma hanno il Tevere al centro. Il primo è un mito pastorale e autoctono, ha una cultura umida, di boschi, di foreste, di animali. Romolo e Remo, figli di uno stupro e abbandonati sull'acqua, sono trovati in una cesta nel *Velabrum* e allattati da una lupa. Il secondo mito è allogeno (anti-autoctono): è aulico, eroico; all'umidità del bosco sostituisce la luce del fato. Arrivano all'alba alla foce del Tevere i Troiani: sconfitti sì, ma prodi, belli. Vi è un passo dell'Eneide che ricorda l'approdo: "Qui la terra mirando, il padre Enea vede un'ampia foresta, e dentro, un fiume rapido, vorticoso e questo insieme, che per l'amena selva (...)". Un mito autoctono e uno allogeno, come la civiltà etrusca che qui nasce ugualmente dal mescolarsi di una cultura proveniente dal mediterraneo orientale con una locale.

Entrambi i miti esaltano il ruolo fondamentale del Tevere. Girare le spalle al proprio fiume vuol dire chiudere la grande possibilità del rilancio della città in una dimensione e in un respiro internazionale. Roma nasce su un terreno mosso e vulcanico, la sua fondazione è legata a due miti che vedono il Tevere al centro, la cultura etrusca ne è alla base, frammento e stratificazione sono sempre presenti: sono queste le ragioni che definiscono lo sfondo del progetto *Tevere cavo*, ma perché questo aggettivo, "cavo"?

Tevere "cavo"

L'idea della fenditura nel terreno su cui scorre il Tevere è solo la prima ragione per la quale chiamiamo il progetto urbano *Tevere cavo*. Il Tevere ha ricchi flussi sotterranei che creano anfratti e caverne, cavi e scorrimenti (che si possono anche sentire per esempio sotto la quota più bassa in San Clemente).

La seconda ragione ha a che vedere con le *Vie cave*. Per la civiltà etrusca la terra è sacra, la terra manda continuamente messaggi, la terra "parla". Questo rapporto si trova pienamente rivelato anche nelle cosiddette *Tagliate* o appunto *Vie cave*. Si tratta di percorsi scavati dall'uomo nel tufo anche per quindici metri di altezza e diverse centinaia di metri. In esse si condensano un insieme di significati, che travalicano il dato funzionale per innestarsi in motivazioni culturali, simboliche, religiose. Quello che noi chiamiamo "strada" era invece un percorso processionale per la celebrazione della terra madre e dei defunti, ma anche, e allo stesso tempo, una "cava" per l'estrazione del materiale da costruzione. Cave, concepite in una logica sistemica e olistica, in un pensiero "circolare".

Molta parte del nostro lavoro sul tema mette insieme questi echi antichi, questi *imprinting* continuamente ripercorsi; temi legati all'*Information Technology* e allo sviluppo di una coscienza che non può assolutamente fare a meno dell'informatica per affrontare le crisi della contemporaneità.

Tevere cavo così diventa una infrastruttura urbana ecologica di nuova generazione, che si radica nei luoghi e nella storia ma guarda al domani nella convinzione che sul Tevere si

the vast quantity of ideas and proposals developed in these years. Therefore, it is with great satisfaction that I offer this short summary of principles and projects for this issue of *AR Magazine* dedicated to *Roma capitale*.

Where to begin? From the infrastructural principles that inspire the project? Or from the merely apparent strangeness of the adjective "*cavo*"? From information about its defining locations and quantities? Or from a selection of the most characteristic projects? Perhaps we should begin precisely with the historic and orographic particularities of the Tiber, a river indissolubly linked to the city of Rome.

Rome and the River

The Tiber is at the centre of the two myths of Rome's foundation. The first is a pastoral and autochthonous myth, with a humid culture of woodlands, forests and animals. Romulus and Remus, born of an act of rape and abandoned, were found in a basket in the *Velabrum* and breast fed by a wolf. The second myth is allogenic (anti-autochthonous), aulic and heroic: the humidity of the forest is supplanted by the light of fate. The Trojans reached the Tiber at dawn: defeated, but valiant, beautiful. There is a passage in the Aeneid that recalls this landing: "Then, gazing from the deep, Aeneas saw a stretch of groves, whence Tiber's smiling stream, its tumbling current rich with yellow sands (...)". An autochthonous and an allogenic myth, like the Etruscan civilisation equally born here from the mix between an Eastern Mediterranean and a local culture.

Both myths exalt the fundamental role of the Tiber. Turning our backs on the city's river means refuting the great possibility to relaunch the city at the international level. Rome was built atop an undulating and volcanic terrain, it's very foundation is linked to two myths centred around the Tiber; it is rooted in Etruscan culture, and fragments and layers are everywhere; these reasons define the backdrop to the *Tevere cavo* project. But why the adjective "cavo"?

Tevere "Cavo"

The idea of the cut in the terrain in which the Tiber flows is only the first reason behind the name of the *Tevere Cavo* urban project. The Tiber is served by rich subterranean flows that create ravines and caverns, caves and flows (which can be heard, for example, at the lowest level of the church of San Clemente).

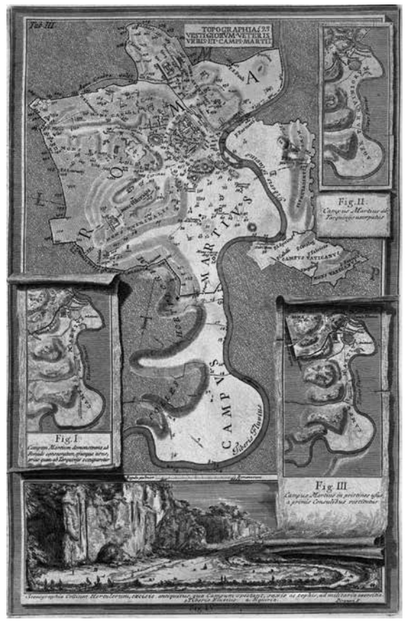
The second reason is linked to the *Vie Cave*. For Etruscan civilisation, the Earth was sacred. It continually sent messages; it "spoke". This relationship is fully revealed also in the so-called *Tagliate* or *Vie Cave*: roads carved into the tufa stone by human hands, some up to fifteen metres deep and hundreds of metres long. They condense a sum of meanings that surpass mere function to take on cultural, symbolic and religious motivations. What we call a "road" was instead a processual itinerary for celebrating Mother Earth and the deceased, and simultaneously a "quarry" (*cava*) for extracting building material. Quarries with a systemic and holistic logic, with a "circular" idea.

Much of our work related to this theme combines these ancient echoes, these constantly travelled *imprintings*; themes linked to *Information Technology* and the development of an awareness incapable of doing without information if it wishes to confront the crisis of our contemporary era.

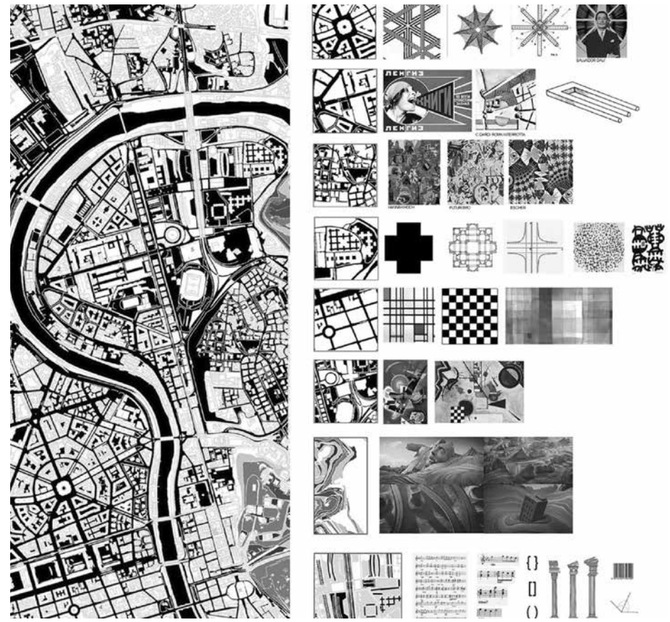
Tevere Cavo thus becomes an urban ecological infrastructure of the latest generation, rooted to the site and its history, while looking to tomorrow. The project is based on the conviction that the Tiber is responsible for the city's past, but also has much to offer for its future.

Urban Strategy

The urban role of *Tevere Cavo* is to invert the direction of growth. No longer toward the suburban erosion of agricultural lands, but toward the reuse of the existing. So many international examples have taught us that we must feed the necessary energy into the



↑ - E
Gian Battista Piranesi
Campus Martius
Roma, 1762



↑ - F
E. Ferrigno
Pianta di Roma e sequenze spaziali

Tevere Cavo
Una infrastruttura urbana per Roma tra passato e futuro

An Urban Infrastructure for Rome Spanning Past and Future





↑ ↗ - G / H

M. Benucci, C. Radeglia, A. Rosa
Parco produttivo e disinquinante dell'Inviolatella Borghese
Roma
© M. Benucci, C. Radeglia, A. Rosa - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

Il progetto, nell'aria confiscata alla Mafia, propone un reinvestimento nella produzione agricola legata ad una logica disinquinante per una rigenerazione dell'aria, dell'acqua e del suolo per un auto sostentamento del Parco. Il nuovo paesaggio è disegnato con script che simula logiche naturali. Al suo interno si erge il Polimeral Tree, un albero artificiale che ha una funzione disinquinante con alghe nel fogliame e una energetica con pannelli solari





↗ - I

M. Seu, D. Tortora
Green watermill: un ascensore, un accesso alle banchine, un elemento di purificazione delle acque
Roma
© M. Seu, D. Tortora - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

Si propone un complesso di azioni sinergiche e comunicative per la promozione dell'ambiente. La grande ruota dà vita ad un ascensore/mulino autoalimentato dalla corrente del fiume, la fitodepurazione è attivata negli spazi limitrofi alla quota del fiume insieme agli spazi del vuoto a rendere

↑ - J

F. Vantaggiato
Lastra: laboratorio di analisi sperimentale, trattamento e ricerca sull'acqua
Roma
© F. Vantaggiato - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

Il progetto si presenta come un sommergibile con una torretta emersa e una ampia parte sommersa. Attorno una sistemazione delle sponde attualmente molto degradate in un più ampio disegnato di parco disegnato nel progetto Tevere cavo

sia giocato non solo il passato di questa città ma anche debba costruirsi molto del suo futuro.

Strategia urbana

Tevere cavo si inquadra urbanisticamente nel bisogno di invertire la direzione dello sviluppo. Uno sviluppo non più verso l'erosione suburbana dei territori agricoli, ma verso il riuso dell'esistente. Abbiamo imparato proprio dai tanti esempi internazionali che per dare la necessaria energia al riuso dell'esistente bisogna creare infrastrutture dentro la città costruita. E tratti urbani dei corsi d'acqua assolvono perfettamente questa necessità.

Il progetto si sviluppa dalla Diga di Castel Giubileo a nord, al ponte Margherita in asse con Piazza del Popolo a sud. Individua sette tratti del Tevere che presentano caratteristiche urbanistiche e orografiche relativamente omogenee e tre macro settori: Saxa Rubra a nord, il Villaggio e l'ansa Olimpica al centro, e il Foro italico e Prati a sud. Al loro interno vengono individuati 78 *Urban void*s (ciascuno *taggato* in una mappa - *goo.gl/HSmviY* - a sua volta collegata ad un post che contiene le proposte progettuali complete, inclusi i rapporti con dei possibili *clienti*). Gli *Urban voids*, cioè le aree suscettibili di intervento architettonico, derivano da categorie che vale la pena ricordare. Si tratta di: 1. Edifici industriali o artigianali, abbandonati; 2. Sotto viadotti, aree di snodo, slarghi spartitraffico; 3. Aree verdi e/o lungo fiume degradati; 4. Aree libere, lotti edificabili non utilizzati; 5. Progetti non finiti e in stato di abbandono; 6. Edifici pubblici sotto o mal utilizzati inclusi giardini, parcheggi, depositi, spazi comuni di scuole; 7. Benzinai o piccole strutture commerciali o produttive abbandonate.

Un patrimonio immenso. Anche un breve calcolo sul costi-benefici fa venire i brividi. Si rifletta alla voce "costi", sulle tasse non riscosse, sul sentimento di abbandono e sul degrado che innestano, sul pericolo di assalti, stupri, omicidi.

Principi del progetto

Dal punto di vista architettonico tutti i progetti di *Tevere cavo* si basano su cinque principi chiave. Il primo è quello della "mixité" con programmi che presentino percentuali variabili di residenzialità, di commercio e di lavoro; il secondo è la "driving force" e cioè l'individuazione di un carattere prevalente che costituisca la particolarità del progetto nel variegato mondo di opportunità della società dell'informazione;

reuse of the existing, we must create infrastructures inside the built city. The urban sections of rivers respond perfectly to this need. The project runs from the Castel Giubileo Dam north of the city, to the Ponte Margherita bridge, on axis with Piazza del Popolo, to the south. It identifies seven sections of the Tiber with relatively homogenous urban and orographic characteristics and three macro-sectors: Saxa Rubra to the north, the Olympic Village and its curve in the river at the centre, and the Foro Italico and Prati neighbourhood to the south. Inside these sectors, the project identifies 78 *Urban Voids* (each *tagged* on a map – *goo.gl/HSmviY* – in turn linked to a post containing the complete project proposals, including relations with possible *clients*). The *Urban Voids*, in other words those areas susceptible to architectural intervention, derive from categories worth recalling here: 1. Abandoned industrial or artisanal buildings; 2. Spaces beneath viaducts, interchanges, traffic medians; 3. Abandoned landscapes and/or riverside areas; 4. Open areas and unused buildable lots; 5. Unfinished and abandoned projects; 6. Public buildings that are under or poorly utilised, including gardens, parking, storage, common areas in schools; 7. Service stations or small abandoned commercial or manufacturing structures.
An immense inheritance. Even a simple cost-benefits analysis is enough to send shivers down one's spine. It has an impact on "costs", uncollected taxes, the sense of abandonment and decay, not to mention the risk of assaults, rapes and homicides.

Design Principles

In architectural terms, all of the *Tevere cavo* projects are based on five key principles. The first is "mixité" made possible by programmes with variable percentages of residential, commercial and workplace functions; the second is the "driving force", in other words, the identification of a prevalent character that constitutes the specificity of the project in the variegated world of opportunities offered by the information society; the third is "infrastructuring", in other words, the articulation of close relations with immediate surroundings; the fourth, "rebuilding nature", involves both passive and active bioclimatic choices; we refer to the fifth as the "magic crisis", the transformation of criticalities into the aesthetic value that must always be the target of any architectural project. While these principles articulate the architectural projects, another series of principles are decisive for intending the Tiber as a new generation of infrastructure.

Tevere cavo is a "multitasking" project: it preforms multiple activities simultaneously. This is a peculiar characteristic of the infrastructures of the past; we need only consider the various "inhabited bridges",





↑ - K
A. Perosillo
Eco District Park: Parco Urbano, Distretto industriale e Centro per l'educazione al tema del riciclo tra Collina Fleming e Tor di Quinto
Roma
© A. Perosillo - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

Si tratta di un "Distretto ecologico" in linea con la proposta della Giunta Marino in cui i vari aspetti della cultura e delle tecnologie del rifiuto sono integrate in un complesso dalle valenze tanto ambientali che industriali. Si colloca in una striscia tra le pendici della collina Fleming e Tor di Quinto in prossimità della Stazione ferroviaria di Vigna Clara. Nel sottosuolo viaggia un percorso ferroviario che, formando un loop rispetto all'anello ferroviario, porta i materiali di riciclo su ferro ad una serie di fabbriche sotterranee specializzate. Ai livelli superiori un museo educativo, che nella sua sezione rende visibile il pulsante mondo sotterraneo, e un grande parco sviluppano l'aspetto sociale e urbano del progetto

↑ - L
Mappa con una selezione dei progetti di Tevere Cavo
Roma

Tutti i progetti integralmente pubblicati su www.arc1.uniroma1.it/saggio/teverecavo/

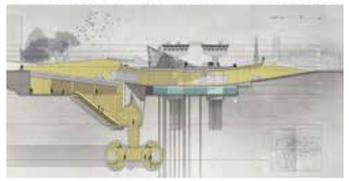
Tevere Cavo
Una infrastruttura urbana per Roma tra passato e futuro

An Urban Infrastructure for Rome Spanning Past and Future













↑ - M

M. Falcone
Water playground: sistema di felicità urbana per la fitodepurazione e la riconquista del Tevere
© M. Falcone - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

Una riappropriazione del Tevere potrebbe avvenire, come in molte città estere, attraverso dispositivi ludico-sportivi lungo le sponde. A Tevere cavo si creano dei Water tools, progettati reinterpretando oggetti della storia del fiume (la rete da pesca, il mulino, la cisterna, il barcone) che diventano strutture galleggianti, mobili e multitasking che oltre all'attività ludica e sportiva hanno funzione disinquinante. In attesa di interventi ancora più generali che possono avvicinare la cittadinanza al Tevere

↑ - N

S. Marini, N. Pennacchiotti, F. Orunesu, A. Valente
STREEnga + Vettore: soggettivo_interattivo_sociale_in-formativo
Roma
© S. Marini, N. Pennacchiotti, F. Orunesu, A. Valente - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

Il progetto riguarda un sistema infrastrutturale della mobilità lenta - una sorta di tapis-roulant a 5 km/h - che collega i protagonisti naturali dell'Ansa Olimpica. Sfrutta diverse situazioni energetiche per autoalimentarsi, ha funzioni disinquinanti e offre alcune luoghi-stazione nei nodi di maggiori rilevanza

↑ ↗ - O / P

V. Galeone
Park [ing]: snodo per lo sviluppo del trasporto interzonale e parco per il bio-monitoraggio dell'inquinamento e la produzione di ossigeno ed energia elettrica
Viadotto di Corso Francia, Roma
©V. Galeone - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

Park[ing] trasforma gli spazi residuali del villaggio Olimpico in un parco urbano, integrato ad uno snodo intermodale. Il progetto è a cubatura zero perché la densificazione si concentra nell'area del sottoviadotto e soprattutto del sottosuolo. In superficie si organizza un parco e dei percorsi di collegamento carichi degli echi di questa ansa del Tevere

↑ - Q

G. D'Emilio
TTC Table tennis centre: edificio per il tennis tavolo energeticamente autosufficiente
Roma
© G. D'Emilio - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

Il ping-pong offre il miglior rapporto tra movimento, spazio e costi se si pensa di produrre energia. Il progetto dota di indumenti energicamente ricaricabili gli sportivi, usa la pavimentazione piezoelettrica nelle aree più produttive, offre una tessera per scontare l'energia prodotta. Il progetto si sviluppa in un'area libera del foro Italico per dare un edificio per una disciplina olimpica attualmente assente



il terzo è l'"infrastructuring" e cioè l'articolazione di relazioni strette con l'immediato intorno; il quarto è il "rebuilding nature" e riguarda le scelte bioclimatiche tanto passive che attive; il quinto lo definiamo "magic crisis", la trasformazione delle criticità in valore estetico verso cui un progetto di architettura deve sempre mirare. Se questi principi articolano i progetti architettonici, una serie di principi sono decisivi nell'intendere il Tevere come una infrastruttura di nuova generazione.

Il progetto Tevere cavo è "multitasking", cioè assolve a molte attività contemporaneamente. Si tratta di una caratteristica peculiare delle infrastrutture del passato, basti pensare ai "ponti abitati", dal *ponte di Rialto* a *ponte Vecchio*. La specializzazione e mono funzionalità è stata caratteristica peculiare delle grandi infrastrutture dell'epoca industriale, ma oggi che siamo nell'*Età delle informazioni* le infrastrutture, come i computer stessi, devono fare molte cose contemporaneamente.

Nei progetti di *Tevere cavo*, se abbiamo uno spazio verde, cerchiamo anche di fare in modo che produca energia e crei uno stimolante ambiente educativo; se abbiamo un edificio per lo sport cerchiamo che i movimenti degli atleti non solo contribuiscano all'alimentazione elettrica, ma diano forma quasi fisicamente allo spazio; se abbiamo un ponte facciamo in modo che diventi un grande collettore di acque piovane e nell'asfalto creatore di energia con elementi piezoelettrici e dispositivo di purificazione dell'aria con la messa a dimora di alghe speciali lungo i guardrail; se facciamo una centrale di rifiuti essa diviene occasione per un parco urbano e un museo didattico e anche per fabbriche di riciclo.

La seconda caratteristica delle infrastrutture di nuova generazione è formare dei "green systems" (cioè innestare dei corridoi verdi e cicli attivi di bonifica e di disinquinamento tanto nell'aria e nell'acqua che nel suolo e nel sottosuolo); deve inoltre fornire una mobilità di qualità che chiamiamo "slowscape"; deve essere vettore della informatizzazione della città e formare una "schiuma di informazioni" e deve essere infine capace di *galvanizzare* gli animi e infondere il valore dello spazio pubblico. Come è chiaro, sono formulazioni stringatissime, per ciascuna ho dedicato un articolo nella rivista del CNA *L'architetto*, dal 2014 al 2016.

Il progetto è stato elaborato all'interno della mia cattedra e cioè da un insieme di due corsi coordinati al 4º e 5º anno alla Facoltà di architettura della Sapienza - Università di Roma, di un laboratorio di Laurea e di alcune tesi di dottorato. Diverse centinaia gli studenti coinvolti, una decina i collaboratori che hanno tutti firmato un contributo nel libro. Posso qui solo ricordare Gaetano De Francesco che ha curato con me il volume e che nella sua tesi di Dottorato e nel libro in pubblicazione ha portato avanti l'idea del Tevere come infrastruttura urbana illustrando come il *Rischio idrico* può generare straordinari temi di architettura.

from the Ponte di Rialto to the Ponte Vecchio. While specialisation and mono-functionality were a specific characteristic of the grand infrastructures of the industrial era, we now live in the Information Age and infrastructures, like computers, are asked to do many things simultaneously.

While the *Tevere cavo* projects contain a landscaped space, the idea is also to ensure that they produce energy and create a stimulating educational environment; where we find a building for sport we also seek to ensure that the movements of athletes contribute not only to generating electrical energy, but also physically give form to space; when we come across a bridge we ensure it becomes a large collector of rainwater, its asphalt a generator of energy using piezoelectric elements and an air purification device by placing special algae along the guardrail; if we design a waste management plant we ensure it becomes an occasion for creating an urban park and an educational museum as well as a recycling factory.
The second characteristic of new generation infrastructures is the formation of "green systems" (in other words, grafting green corridors and active cycles for cleaning and depolluting air and water and the ground and substrate); it must also provide quality mobility that we call "slowscapes"; it must be a vector for the informatisation of the city and form an "information foam"; finally, it must be capable of *galvanising* people and instilling the value of public space.

It is clear that this text presents very short formulations. I dedicated an article to each one in *L'architetto* magazine published by CAN, between 2014 and 2016.
The project was developed under my tenure, as part of two 4th and 5th year courses at the Sapienza Università di Roma School of Architecture, a graduate workshop and selection of PhD theses. A few hundred students were involved, plus a dozen or so collaborators, all of whom have put their name to a contribution in the book. Here I mention only Gaetano De Francesco, co-editor with me of the book and whose PhD thesis and forthcoming book advance the idea of the Tiber as an urban infrastructure, illustrating how *Water Risk* can generate extraordinary themes for architecture.

↑ - R
F. Tassetti
P.e.r. Flaminio: Parco energie rinnovabili e campus per l'educazione e la coscienza ecologica al Ponte Flaminio
Roma
© F. Tassetti - progetto del corso di laurea del Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma

Le due sponde del fiume nella zona tra il ponte Milvio e il ponte Flaminio sono ridisegnate attraverso una grande proposta unificante dal punto di vista funzionale: quella di un parco delle energie rinnovabili con funzioni anche didattiche. Al suo interno prendono posto altri progetti tra cui quella di un centro educativo a supporto delle attività delle scuole romane e un riuso dei piloni del ponte Bailey a Corso Francia

Descrizione generale Tevere Cavo

Dal marzo 2012 la Cattedra di Antonino Saggio, alla facoltà di Architettura di Sapienza Università di Roma, ha lavorato alla grande proposta nominata Tevere Cavo. Si tratta di un progetto urbano che ha visto coinvolti circa trecento tra dottorandi, laureandi e giovani studenti-architetti e che intende mettere a sistema una serie di vuoti urbani e di aree sottoutilizzate a Roma. Il progetto fa riferiemento in particolare alla parte della città che segue l'andamento del Tevere, dalla diga di Castel Giubileo alla porta di piazza del Popolo e che è racchiuso dai grandi colli di Monte Mario ad ovest e di Monte Antenne ad est. Un Tevere su cui scorre la storia stessa della città e forse il suo futuro.

Tevere Cavo general description

Since March 2012, the University Chair of Antonino Saggio in the faculty of Architecture of the University. La Sapienza di Roma has worked on the great proposal named Tevere Cavo. This is an urban project that has involved about 300 doctoral students and graduates, as well as young students in architecture, which aims at giving new function to a series of empty urban spaces and underutilized areas in Rome. The project focuses on the part of the city which follows the Tiber River from the dam of Castel Giubileo to the Porta di Piazza del Popolo, flanked by the big hills of Monte Mario to the west and the Monte Antenne to the east. The Tiber, through which the history of the city flows, and perhaps it's future as well.

Antonino Saggio
Architetto e Professore ordinario Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma

Architect and Full Professor, School of Architecture, Sapienza University of Rome

Claudia Ricciardi e Marco Tanzilli

VISIONI ROMANE

Le Intoccabili



La metropoli contemporanea si presenta come un agglomerato di seducenti immagini che si sovrappongono, intersecano, rincorrono, ammaliando l'abitante e quasi separandolo dagli oggetti concreti.

In un'epoca basata sulla centralità della comunicazione e la velocità delle informazioni, l'immagine, qui intesa come la forma esteriore, lo strato più superficiale di un organismo complesso, rischia di sostituirsi alla sostanza dell'oggetto stesso. L'immagine cui faremo riferimento è, al contrario, da intendersi come frammento iconografico, sintesi visionaria del processo di immaginazione (appunto), capace di comunicare intenzioni e azioni, facendosi pretesto di riflessione e coinvolgimento dell'osservatore.

Il processo di immaginazione, che è viscerale e precipuo della natura dell'essere umano (e ciò che più profondamente ci distingue dagli animali), si traduce per l'architetto, attraverso una sintesi rappresentativa, in *disegno d'invenzione*. Dai confini volutamente labili ed imprecisi, esso riporta una istantanea criticamente analitica del mondo, o di una sua parte, filtrata da una percezione intima e soggettiva, suggerendo al contempo *prefigurazioni altre*. Del resto, non è forse questo il processo creativo dell'architettura? Tradurre un'idea in immagine, tanto astratta (disegno) quanto concreta (edificio)?

Prendendo in prestito le parole che Rodari riserva all'uso della parola, potremmo dire che, in tal senso, un'immagine "(...) gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio e che è complicato dal fatto che la stessa mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma vi interviene continuamente, per accettare e respingere, collegare e censurare, costruire e distruggere"[1].

In tal senso, l'immagine astratta assume un carattere *anticipazionista* e di sintesi, trovando spazio precisamente nell'intervallo di tempo che separa l'idea e il suo farsi materia tangibile, forma stessa del progetto. Necessaria a tradurre la prima (l'idea) in caratteri e segni universalmente leggibili e la seconda (la forma) come vivificazione futura.

La visione è parte integrante, se non preponderante, dell'azione compositiva, facendosi sintesi grafica di appunti, intenzioni ed interferenze, che fanno da apparato inscindibile dal progetto di architettura.

←- A
TA.R.I - Architects
Le Intoccabili - Piazza del Popolo
Roma, 2020

Visioni Romane. Le Intoccabili
Mostra all'interno del Festival Change! Architecture. Cities. Life, organizzato da:
Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI

ROMAN VISIONS
The Untouchables

The contemporary metropolis is a conglomeration of seductive images that overlap, cross and chase each other, charming its inhabitants and almost separating them from the real objects.

In a historical period based on the central role of communication and the immediateness of information, there is a risk that the image – that is, the external form, the more superficial layer of a complex organism - may take the place of the substance of the object itself. Quite differently, what we mean by image is an iconographic fragment, a synthetic vision of the imagination process (indeed), capable of expressing intentions and actions that become an opportunity for reflection and involvement of the observer.

For an architect, the process of imagination, that is primary and innate to human nature (and what most distinguishes us from animals), is translated – through a representative synthesis - into an *inventive drawing*. With its deliberately unstable and undefined borders, it depicts a critically analytical snap-shot of the world, or of one of its parts, filtered by an intimate and subjective perception, and suggesting at the same time *other prefigurations*. Is this not the architect's creative process? To translate an idea into image, that is as abstract (a drawing) as it is concrete (a building)?

Borrowing Gianni Rodari's remark on the use of this word, we might say that, an image "(...) thrown casually into one's mind, produces both superficial and deep waves, and triggers an endless series of chain effects, involving in its descent sounds and images, analogies and memories, meanings and dreams, in a movement that involves experience and memories, fantasies and the subconscious, and that is complicated by the fact that our mind does not passively watch the representation, but it interacts with it continuously, accepting or refusing, connecting or censoring, building or destroying".[1] Therefore, the abstract image takes on features of *anticipation* and synthesis, and finds its place in the exact time-lapse between the idea and its tangible rendering, the form of the project. The image is needed to translate the first event (the idea) into signs and characters that are universally recognizable, and the second (the form) into future life.

Vision is an essential if not prevalent part of composition, and becomes a graphic synthesis of the notes, intentions, interferences that are inseparable from the architectural project.

È qui che si sostanzia la potenza, l'eloquenza e la necessità dell'immagine di architettura: il suo potersi distaccare dal possibile per provocare, attrarre e risignificare tempi e luoghi. Pensiamo al corollario immaginifico ed evocativo che Piranesi ci consegna, i "sogni di pietra" di cui la scrittrice Yourcenar sottolinea "la negazione del tempo, lo sfalsamento dello spazio, la levitazione suggerita, l'ebbrezza dell'impossibile raggiunto o superato (...) e infine la fatale e inevitabile bellezza"[2]. O le visioni di Lebbeus Woods che si innestano sui lacerti di città ferite, da Sarajevo a San Francisco, imponendoci non solo di osservare, ma anche (e soprattutto) di prefigurare, potendo in questo modo, sopravvivere alla distruzione. Ancora, le visioni di Archigram, Superstudio, Archizoom, fondamentali per l'architettura degli anni '60, passando per le città immaginate da Le Corbusier o Frank Lloyd Wright.

The power, the eloquence and the need for architectural images reveals its fundamental substance in this trait: its ability to detach from the realm of possibilities and to attract, provoke and give new meaning to places and times.

Think about the imaginative and evocative addition Piranesi provided us with, those 'dreams of stone' where Marguerite Yourcenar found "the denial of time, the incoherence of space, the hints at levitation, the intoxication of the impossible reconciled or overcome, (...) and finally the fatal and inevitable beauty".[2] Or Lebbeus Woods' visions, that latch onto torn and wounded cities, from Sarajevo to San Francisco, and force us not only to see but, especially, to imagine and thereby survive destruction. Or the visions of Archigram, Superstudio, Archizoom, of fundamental importance to architecture in the 1960s, and the impact of the cities imagined by Le Corbusier or Frank Lloyd Wright. With imagination as its starting point, the *Roman Visions*[3] project, with its captivating images that attract the observer, aims to open new spaces for debate regarding the Capital, giving back to architecture its political role, in the more noble and etymological meaning of this word.

Partendo dall'immaginazione, e dalla sua accattivante rappresentazione capace di attrarre e coinvolgere l'osservatore, il progetto *Visioni Romane*[3] mira ad aprire un nuovo dibattito sulla Capitale, riconsegnando all'architettura il suo ruolo politico, nel senso etimologico e più nobile del termine.

La città di Roma vive oggi sospesa, sopraffatta da elefantiache macchine amministrative e dalla apparente convinzione che agire su un patrimonio storico eccezionale ne comprometta necessariamente la ricchezza consegnando, in questo modo, Roma all'eternità sotto forma di *città-museo*.

Aver cessato di immaginarla, parafrasando Argan, ha *interrotto*[4] il suo (necessario) progresso, inibendone l'apertura a interventi, appropriazioni o modificazioni. Lo *sprawl* incontrollato ha posto l'attenzione, oggi più che mai, sulla necessità di intervenire sul costruito piuttosto che espandere

The city of Rome finds itself suspended, overwhelmed by a complicated and heavy administrative machine, and by an apparent belief that to take any action on its exceptional historical heritage would compromise its endowments, and this destines Rome to remain an open-air museum forever. Paraphrasing Argan, having stopped *imagining* the city has *interrupted*[4] its (necessary) progress, hindering its openness to new projects, re-appropriations or modifications. The unchecked *sprawl* of the city has brought attention, today more than ever, to the need to act upon the al-



↗ - B
Oks Architetti
Le Intoccabili - Piazza Colonna
Roma, 2020

Visioni Romane. Le Intoccabili
Mostra all'interno del Festival *Change! Architecture. Cities. Life*, organizzato da:
Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI

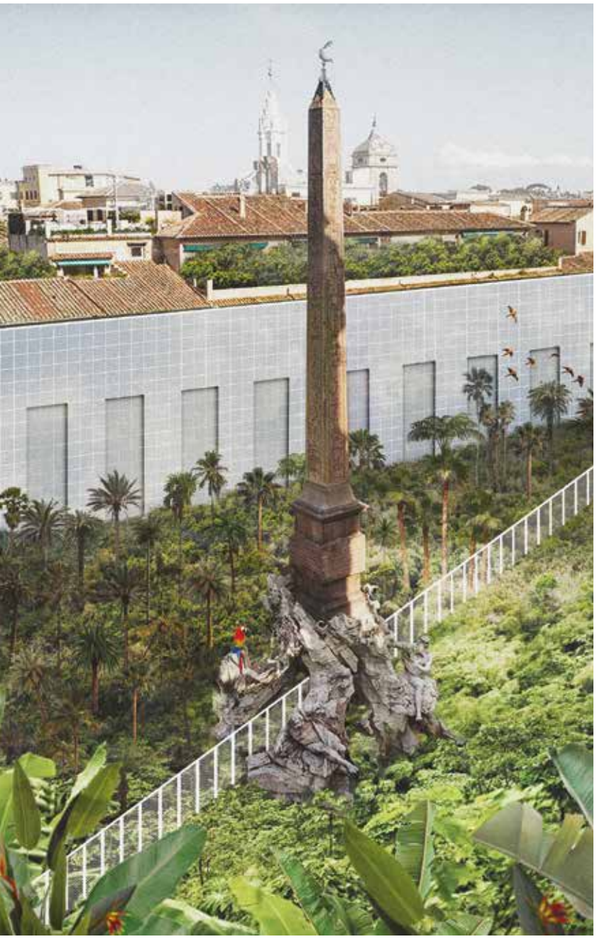


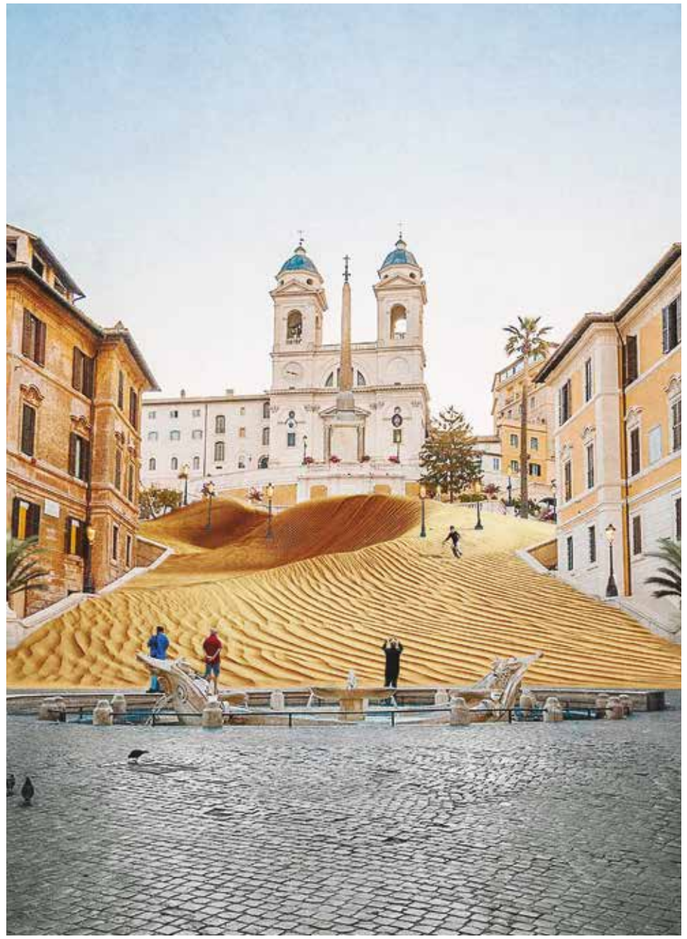
↗ - C
Local
Le Intoccabili - Piazza del Campidoglio
Roma, 2020

Visioni Romane. Le Intoccabili
Mostra all'interno del Festival *Change! Architecture. Cities. Life*, organizzato da:
Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI

↗ - D
In - Nova Studio
Le Intoccabili -Castel Sant'Angelo
Roma, 2020

Visioni Romane. Le Intoccabili
Mostra all'interno del Festival *Change! Architecture. Cities. Life*, organizzato da: Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI





↑ - E
Set Architects
Le Intoccabili - Piazza Navona
Roma, 2020

Visioni Romane. Le Intoccabili
Mostra all'interno del Festival *Change! Architecture. Cities. Life*, organizzato da: Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI

↑ - F
Aut Aut Architettura
Le Intoccabili - Piazza di Spagna
Roma, 2020

Visioni Romane. Le Intoccabili
Mostra all'interno del Festival *Change! Architecture. Cities. Life*, organizzato da: Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI

a dismisura le nostre città, promuovendo azioni puntuali e sistematiche, tanto sulle aree periferiche (fondamentali) quanto su quelle centrali. L'ineluttabilità della crescita della città e il necessario confronto con il patrimonio storico, aprono la strada ad una questione tanto centrale, quanto ancora apparentemente irrisolta, se riferita alla Capitale: Roma è (ancora) in grado di evolvere e progredire?

Roma, del resto, è per eccellenza l'esempio di città che si configura per stratificazioni e *risignificazioni* successive, basti pensare agli esempi emblematici di Piazza Navona nata sui resti dello Stadio di Domiziano, o del palazzo Savelli costruito su progetto di Baldassarre Peruzzi sopra le arcate dell'antico Teatro di Marcello; oltre a essere stata palcoscenico di fondamentali sperimentazioni architettoniche di nuova costruzione, tra le quali le testimonianze più recenti di Luccichenti, Moretti, Nervi ed altri maestri del '900, che oggi sembrano irripetibili.

Le immagini della mostra *Le Intoccabili* mirano a riportare i cittadini ad essere coinvolti nei processi dell'architettura, che deve tornare ad essere in prima istanza pratica sociale, attraverso delle sperimentazioni iconografiche che rifiutano una soluzione figurativa per abbracciare un intento dichiaratamente provocatorio. Partendo proprio dai luoghi *intoccabili* della Capitale nell'immaginario collettivo, si tenta di indagare attraverso le immagini un necessario e rinnovato dialogo tra la stratificazione storica della città e l'ineluttabilità del progresso. *Le Intoccabili* si propone come una collezione di *immagini di una Roma possibile*, per dare spazio ad una rinnovata e necessaria Visione collettiva della città, in antitesi al suo contemporaneo immobilismo e, soprattutto, in risposta alla fondamentale domanda: *come sarà Roma tra cent'anni?*

1- Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, in *Il sasso nello stagno*, Einaudi, Torino 2010, p.11
2- Marguerite Yourcenar, *La mente nera di Piranesi*, Pagine d'Arte, Tesserete (Svizzera), 2016, p.43
3- Il progetto *Visioni Romane*, promosso dallo studio TA.R.I-Architects accoglie al suo interno la mostra *Le Intoccabili*, che ha visto coinvolti 12 studi nazionali ed internazionali nella re-immaginazione di altrettanti luoghi "intoccabili" della città di Roma. La mostra è stata inserita all'interno del Festival *Change! Architecture. Cities. Life*. organizzato da Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI, dal 24 settembre al 31 ottobre 2020.
4- "Roma è una città interrotta perché si è cessato di immaginarla" osserva Giulio Carlo Argan, allora sindaco di Roma, con riferimento alla mostra *Roma Interrotta*, allestita ai Mercati Traianei nel 1978.

ready built, rather than to excessively expand our cities, and to promote punctual and systematic actions as much on the (fundamental) outskirt areas as on the central ones. The inevitability of city growth and the necessary relation to historical heritage open the way to a central, but unresolved issue regarding the Capital: Is Rome still capable of evolving and progressing?

Rome is, par excellence, the example of a city made of layers and of subsequent renewed meanings; just think of the emblematic example of Piazza Navona, that was born on the site of the Stadium Domitian, or of Palazzo Savelli, built on the arcades of the ancient Theatre of Marcellus in Baldassarre Perruzzi's project. In addition to this, it has been the stage for groundbreaking architectural experiments with new constructions, that appear unrepeatable today, such as the projects by Luccichenti, Moretti, Nervi and other 20th masters.

The images from *The Untouchables* exhibition aim at involving citizens into the architectural process, which should go back to being a social practice first of all, through iconographic experiments that refuse a figurative solution and embrace a clearly declared provocative intent. Beginning with those places that in the collective imagination are *untouchable* places of the Capital, the attempt is that of investigating through images a renewed dialogue between the historic stratifications of the city and the inescapability of progress. *The Untouchables* presents a collection of *images of a possible Rome*, to give space to a renewed and much needed collective Vision of the city, in antithesis to its contemporary immobility and, above all, in answer to the fundamental question: *What will Rome be like in a hundred years?*

1- Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, in *Il sasso nello stagno*, Einaudi, Torino 2010, p.11 (The Grammar of Fantasy. An Introduction to the Art of Inventing Stories).
2- Marguerite Yourcenar, *La mente nera di Piranesi*, Pagine d'Arte, Tesserete (Svizzera), 2016, p.43 (English edition: The Dark Brain of Piranesi and Other Essays, 1985)
3- "Rome is an interrupted city because it is no longer being imagined" as Carlo Giulio Argan said when he was mayor of Rome, in the context of the exhibition at the Trajan's Market in 1987.
4- "Rome is an *interrupted* city because it is no longer being imagined" as Carlo Giulio Argan said when he was mayor of Rome, in the context of the exhibition at the Trajan's Market in 1987.

Claudia Ricciardi e Marco Tanzilli
Architetti, TA.R.I - Architects

Architects, TA.R.I - Architects

Captions

p. 27 - 28
Vincenzo Labellarte
Omnia Mutantur
Rome, 2016
© Ph Vincenzo Labellarte
Termini Station and Mura Serviane

p. 30 - 53
A - Marialuisa Montanari
Colosseo Olimpico
Rome, 2021
© Marialuisa Montanari
From the series *Architetture impossibili*

B - Marialuisa Montanari
Palazzo Corvianese
Rome, 2019
© Marialuisa Montanari
From the series *Architetture impossibili*

C - Marialuisa Montanari
Maxxi Novecento
Rome, 2019
© Marialuisa Montanari
From the series *Architetture impossibili*

D - Marialuisa Montanari
Congresseum
Rome, 2019
© Marialuisa Montanari
From the series *Architetture impossibili*

E1, E2, E3, E4, E5 - Pietro Aschieri (with L. Ciarrocchi, M. De Renzi, M. Marchi, C. Vetriani, G. Wittinch: Gruppo Aschieri)
Competition project for the Quartiere dell'Artigianato in Rome
Rome, 1926
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Pietro Aschieri
E1: Workers' Housing, elevation E-F.
E2: Blacksmiths' workshops, elevation. E3: Ground floor plan. E4: The Glassworks, perspective. E5: Blacksmiths' workshops, perspective

F - Pietro Aschieri
Project for a villa at Fregene
Rome, 1925
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Pietro Aschieri
Perspective

G1, G2, G3 - Federico Gorio
Refurbishment of the Gomez house, known as the "Marshall's House"
Via dei Monti Parioli - Via Ammannati, Rome, 1954-1957
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Federico Gorio
G1: Perspective section C-D. Living-dining room; studio-attic. G2: Perspective section A. Galleria. Children's bedroom. G3: Perspective section B. Master bedroom

H1, H2, H3, H4, H5, H6, H7 - Mario Ridolfi
INA Casa Tiburtino District
Rome, 1950-1956
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci
H1: Building type I: final plans of the ground, first and second floors, 1:50, 6 September 1950.
H2: Lot B, building 8: plans, elevations, section, 1:100, 6 September 1950. H3: Lot B, building 8: plans, elevations, 1:100, 26 November 1950. H4: Group n. 5 shops: plans, elevations, sections, 1:100; 1:50, 29 January 1954. H5: Lot B, building 9: plans of a typical floor, attic, roof, reinforced concrete structural scheme, 1:100, 26 November 1950. H6: Lot E, buildings 17, 18, 19, 21: plans, details, 1:50; 1:10, 12 January 1951. H7: Lot F, building 3: plans, elevations, 1:100, 28 November 1951

I1, I2, I3, I4 - Federico Gorio
INA Casa Tiburtino District, lots A and C1 (494 rooms)
Via Tiburtina, Rome, 1950-1956
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Federico Gorio
I1: Lot C1. Building 4. First floor plan, 6 January 1951 (updated 25 May 1952), 1:50. I2: Lot A. End unit with 6 rooms. Plan. Layout of units with 5 and 6 rooms, 15 January 1951, 1:200; 1:50. I3: Lot C1. Buildings 4, 5, 6, 7. Elevations, 6 January 1951 (updated 5 June 1952), 1:100. I4: Lot C1. Buildings 1, 2, 3, 4. Stair balustrade, 8 November 1952, 1:10; 1:1

J1, J2, J3 - Mario Ridolfi (with Wolfgang Frankl)
Residential buildings designed for the "Housing Exhibition" in the E42
Rome, 1940-1941
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci
J1: Main elevation (option), 1940. J2: Casa CA3: attic plan, 1940. J3: Tall house, proposal n. 1: plan of a typical apartment, schematic section, perspective sketch, 1:100

K - Mario Ridolfi (with Wolfgang Frankl and Domenico Malagricci)
Project for an Agip motel at Settebagni
Rome, 1968-1969
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci
Perspective, 15 November 1968

L - Mario Ridolfi
Competition project for a high-quality palazzina in a large avenue in a new district of Rome
Rome, 1942
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci
Perspective

M1, M2, M3, M4, M5 - Adalberto Libera
Tuscolano Horizontal Dwelling Unit
Rome, 1950-1954
© Private archive Paolo Melis – Photographs of the plates by Oscar Savio
M1: Adalberto Libera speaking with a worker. M2: Detail photograph of the entry gate. M3: View of the horizontal dwelling unit from above. M4: Glimpse of the horizontal dwelling unit. M5: The balcony front building.

N - L'Espresso, n.8, 22 February 1955, p. 28
Article by Bruno Zevi
Courtesy Paolo Melis
Page from the magazine

O - Comunità, n.31, August 1955, p. 46
Article by Adalberto Libera
Courtesy Paolo Melis
Page from the magazine

P1, P2 - Mario De Renzi
Project for stacked villas in Via Barnaba Oriani
Rome, 1947
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Mario De Renzi
P1: Section elevation at midday along Via Giovanbattista Brocchi. P2: West elevation along Via Barnaba Oriani

Q - Mario De Renzi
Subdivision project for residential types along Via Imperiale
Rome, 1940
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Mario De Renzi
Perspective

R1, R2, R3 - Franco Marescotti
Study for the "casa dell'uomo" (house of mankind)
1935
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Franco Marescotti
R1: Perspective views of the exterior and plans, June 1935. R2: Perspective views, June 1935. R3: Perspective of the exterior, 30 July 1935

p. 62 - 73
A - ***General Variation to the 1926 Master Plan***
Rome, 1926
© Archivio Storico Capitolino, BR
Collection of prints and drawings, Map XIII, 126

B - ***The Cooperative Case ed Alloggi per Impiegati. Rome. To his Excellency Commendatore Ernesto Nathan Mayor of Rome. Roma 22 May 1910. Project for social housing to be leased***
Rome
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 17 n. 695

C - ***The Cooperative Case ed Alloggi per Impiegati. Rome. To his Excellency Commendatore Ernesto Nathan Mayor of Rome. Roma 22 May 1910. Types of rowhouses to be put up for sale in the Trionfale district***
Rome
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 17 n. 700

D - ***The Cooperative Case ed Alloggi per Impiegati. Rome. To his Excellency Commendatore Ernesto Nathan Mayor of Rome. Roma 22 May 1910. Rental housing types in Piazza d'Armi***
Rome
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 17 n. 699

E - ***S.P.Q.R. Ufficio Studi. Photographic survey of shack constructions under the Felice aqueduct***
Rome, 1938
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 7 n. 1015

F / G - ***The Cooperative Case ed Alloggi per Impiegati. To his Excellency Commendatore Ernesto Nathan Mayor of Rome. Roma 22 May 1910***
Rome
F: © Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Archivio Album 17 n. 628
G: © Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 17 n. 630

H - ***Shantytowns in Rome. Via Andrea Doria***
Rome
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 26 n. 875

I - ***Shantytowns in Rome. Monte del Gallo***
Rome
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 26 n. 869

K - ***Aerial view of Rome. The area of Castro Pretorio***
Rome
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 25 n. 2348

L - ***Aerial view of Rome. The Pantani district and the slopes of the Capitoline Hill before the creation of Via dei Fori Imperiali***
Rome
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fotografico Album 25 n. 2348

M - Vincenzo Fasolo
Design of the type B villino for the Anonymous Cooperative of State Employees for the Construction of the Aniene Garden City
1922
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo, cart. 11, dis. LXXII, courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Elevation

N - Vincenzo Fasolo
Studies of ancient building materials and techniques. Mixed medieval masonry.
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo, cart. 275, Tav. VI, courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

O - Vincenzo Fasolo
Studies of ancient building materials and techniques. Wood.
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo, cart. 275, Tav. VI, courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

P - ***Restoration of the post house in Via dei Falegnami owned by Felice Quadrari***
© Archivio Storico Capitolino Tit.54 prot.6855/1851, b.2 fasc.11. courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Q - Vincenzo Fasolo
Design of the type A villino for the Anonymous Cooperative of State Employees for the Construction of the Aniene Garden City
1922
© Archivio Storico Capitolino Tit.54 prot.6855/1851, b.2 fasc.11. courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Perspective

T - ***Master Plan for the city of Rome 1908. ASC, BR, Master Plan for the city of Rome 1908: report presented by the Rome Municipal Council by the author of the project Edmondo Sanjust di Teulada***
Rome, 1908
© Archivio Storico Capitolino, BR
Danesi, 1908, tav. 12

p. 84 - 93
A - ***The heart of Rome before the demolitions for the creation of Via dell'Impero***
Rome, pre 1932
© Archivio storico del Parco Archeologico del Colosseo

B - ***The Colosseum and the Meta Sudans on the day after Italian unification***
Rome
© Archivio storico del Parco Archeologico del Colosseo

C - ***The large excavations for the creation of Via dell'Impero***
Rome, 1932-1935
© Archivio storico del Parco Archeologico del Colosseo

D - ***Traffic around the Colosseum and the Arch of Constantine during the 1980s: "the most beautiful roundabout in the world"***
Rome
© Archivio storico del Parco Archeologico del Colosseo

E - ***Works underway to build the Metro B station in Piazza del Colosseo***
Rome, 1947 ca.
© Archivio storico del Parco Archeologico del Colosseo

F - ***Works underway to build the Metro C between Via dei Fori Imperiali and the Piazza del Colosseo***
Rome, 2020
© Archivio storico del Parco Archeologico del Colosseo

p. 94 - 101
A - ***Parco Archeologico dell'Appia Antica***
Rome
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica, photograph by Castellani
View Via Appia Antica

B - ***The church of San Nicola in the complex of the Castrum Caetani in front of the Mausoleum of Cecilia Metella (3rd mile)***
Rome
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica, photograph by Alinari

C - ***The Santa Maria Nova farmhouse and remains of other ancient buildings***
Rome
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica, photograph by Alinari

D / E - ***View of the Roman campagna toward the area of the aqueducts with the large bathing hall of the caldarium at the Villa dei Quintili The Via Appia at the 5th mile, to the left is the large Nymphaeum of the Villa dei Quintili***
Rome
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica

F /G - ***Parco Archeologico dell'Appia Antica***
Rome
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica, photograph by Castellani
Views of the Parco Archeologico dell'Appia Antica

H / I - ***Parco Archeologico dell'Appia Antica***
Rome
© Archivio Parco Archeologico dell'Appia Antica, photograph by Castellani
Museum of the Parco Archeologico dell'Appia Antica, Antiquarium di Lucrezia Romana

p. 106 - 109
"Il piano regolatore dell'Urbe" (The City's Master Plan)
Il Tirreno, 29 January 1931
© Archivio Moretti Magnifico - Courtesy Tommaso Magnifico
Page from the journal

p. 114 - 123
A - G. Calza Bini, G. Cancellotti, G. Nicolosi
Piazza del Comune, detail of the Littoria tower
Guidonia, 1937
© Private archive Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

B - Giuseppe Nicolosi
Workers' Housing District – Site Plan
Littoria / Latina, 1936
© Private archive Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli
Planovolumetric

C - Giuseppe Nicolosi
Workers' Housing District lot II Bldg.2
Littoria / Latina, 1936
© Private archive Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

D - G. Calza Bini, G. Cancellotti, G. Nicolosi
Site Plan
Littoria / Latina, 1936
© Private archive Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli
Planovolumetric in its urban setting

E - G. Calza Bini, G. Cancellotti, G. Nicolosi
Piazza del Comune, building for homes and shops and Town Hall
Littoria / Latina, 1937
© Private archive Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

F - G. Calza Bini, G. Cancellotti, G. Nicolosi
Piazza del Comune, building for homes and shops and Town Hall
Guidonia, 1937
© Private archive Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

G - G. Calza Bini, G. Cancellotti, G. Nicolosi
Piazza del Comune, building for homes and shops and Imperial Theatre
Guidonia, 1937
© Private archive Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

H - Giuseppe Nicolosi
Carabinieri Headquarters
Guidonia, 1937
© Private archive Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

I - Giuseppe Nicolosi
Tiburtino III District, planovolumetric
Rome, 1937
© Private archive Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli
Planovolumetric

J - Roberto Nicolini, Giuseppe Nicolosi
Trullo District, Site Plan
Rome, 1939
© Private archive Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli
Urban site plan

K - Giuseppe Nicolosi
Tiburtino III District, curved building
Rome, 1939
© Private archive Giuseppe Nicolosi
Courtesy Luca Arcangeli

p. 124 - 129
A - ICP Technical Office
Entry stair to the borgata
Rome, 1921
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Source: *Architettura e Arti Decorative magazine,* fascicolo III, year II, 1922-23
Access stair to the "borgata Concordia" from what is now Via Alessandro Cialdi

B - Innocenzo Sabbatini
Type N central building – elevation facing Piazza Benedetto Brin
Rome, 1921
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Source: *Architettura e Arti Decorative magazine,* fascicolo III, year II, 1922-23
Building at the entrance to the "borgata Concordia", now the Garbatella

C / D / E - Giuseppe Nicolosi
Istituto per le case popolari in Roma (Institute for Social Housing in Rome). One of the housing lots in the "Garbatella" district
Rome, 1929
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Source: *Architettura e Arti Decorative magazine,* fascicolo III, year II, 1922-23
Five residential buildings on Lot 51 between Via Giovanni Ansaldo and Via Fausto Vettor

F - Giuseppe Capponi
Palazzina at Lungotevere Arnaldo da Brescia 9
Rome, 1926 - 1929
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Source: *Architettura e Arti Decorative magazine,* fascicolo III, year II, 1922-23
Side elevation

G - Innocenzo Sabbatini
Garbatella Social Housing District
Rome, 1926 - 1929
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Source: *Architettura e Arti Decorative magazine,* fascicolo III, year II, 1922-23
Public toilets

H - Innocenzo Sabbatini
Garbatella Social Housing District
Rome, elevation along Via Massaia, 1927
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Source: *Architettura e Arti Decorative magazine,* fascicolo III, year II, 1922-23
Suburban hotels

p. 130 - 137
A / B - Angelo Di Castro
Palazzina
Rome, Lungotevere Flaminio at the corner of Via P. Da Cortona, 1935
© Archivio Centrale di Stato - Fondo Angelo Di Castro

C - Angelo Di Castro
Palazzina Carbone
Rome, viale Parioli, 1927
© Archivio Centrale di Stato - Fondo Angelo Di Castro

D / E / F - D. Filippone and D. Pacanowski
Competition project for the Palazzo della Civiltà Italiana in the E42
Rome, 1937
© Private archive Filippone-Colonna
Courtesy Giovanna Latour

G / H - Angelo Di Castro
Competition project for the Piazza Imperiale in the E42 (5th prize)
Rome, 1938
© Archivio Centrale di Stato - Fondo Angelo Di Castro

I - ***Competition project for the Palazzo del Littorio (1st phase)***
Rome, 1934
© Archivio Centrale di Stato - Fondo Angelo Di Castro

p. 138 - 159
A / D / E- Mario Ridolfi (with Volfango Frankl)
Palazzina Rea
Via di Villa Massimo, Rome, 1934-1936
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci
A: View of the three-dimensional model.
D: View of the elevation along Via di Villa Massimo.
E: Elevation along Via di Villa Massimo, ink on trace, 71 x 58 cm

B / C - Pietro Aschieri
Casa De Salvi in Piazza della Libertà 20
Rome, 1929-1931
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Pietro Aschieri
View of the building along the lungotevere and View of the balconies on the side elevation

F / G / H -Mario Ridolfi (with Volfango Frankl)
Palazzina Colombo
Rome, 1935-1938
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci
F: Perspective from Via di San Valentino. G, H: Views of the external elevation between Via di San Valentino and Via F. Scarpellini

I / J - Mario Ridolfi (with Volfango Frankl)
Palazzina Mancioli (II)
Rome, 1958-1962
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci
Roof plan, schematic sections, axonometric cutaway, perspective, 1: 100; 1: 50, 19 January 1959, ink on trace, 75 x 75.5 cm and typical floor plan, 1: 100, ink on trace, 48.5 x 33.5 cm

K / L - Mario Ridolfi (with Mario Fiorentino e Wolfgang Frankl)
Rooftop addition to the villino Alatri
Via G. Paisiello-Via V. Bellini, Rome, 1940-1941
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci
Perspective, ink on trace, 75 x 62 cm and view from Via G. Paisiello

M - Mario De Renzi
Subsidised housing in Via XXI Aprile 21-29
Rome, 1931-1937
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Mario De Renzi
Elevation along Viale XXI Aprile

N / O / P / Q - Mario De Renzi
Subsidised housing in Via XXI Aprile 21-29
Rome, 1931-1937
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Mario De Renzi
N: View of the internal court looking toward the entrance to the complex. O: the entrances to the interior of the court. P: rear elevations of buildings 17-18-19. Q: Interior of the cinema (destroyed)

R - Luigi Moretti
Palazzina of the Astrea Cooperative
Rome, 1947-1951
© Archivio Moretti Magnifico - Courtesy Tommaso Magnifico
Photograph of the main elevation; detail photograph of the main elevation

S - Alberto Carpiceci
Palazzina "Arcobaleno" in Viale Maresciallo Pilsudski
Rome, 1949
© Private archive Alberto Carpiceci
Courtesy Marco Carpiceci

T - Alberto Carpiceci
Constructions along Via Nemorense
Rome, 1960
© Private archive Alberto Carpiceci
Courtesy Marco Carpiceci

U - Jiulio Lafuente with Gaetano Rebecchini
Villino in Via di Villa Betania
Rome, 1963
© Private archive Studio Lafuente
Courtesy Clara Lafuente
Main elevation

V- Jiulio Lafuente with Gaetano Rebecchini
Villino Gargan
Rome, 1958
© Private archive Studio Lafuente
Courtesy Clara Lafuente
Main elevation

X- Jiulio Lafuente with Gaetano Rebecchini
Villino in Via di Villa Betania
Rome, 1963
© Private archive Studio Lafuente
Courtesy Clara Lafuente
Detail of the balcony with the Tripolina chair and internal courtyard

Y- Jiulio Lafuente with Gaetano Rebecchini
Villino Gargan
Rome, 1958
© Private archive Studio Lafuente
Courtesy Clara Lafuente
Perspective of the main elevation

Z - Jiulio Lafuente con Gaetano Rebecchini
Villino in Via di Villa Betania
Rome, 1963
© Private archive Studio Lafuente
Courtesy Clara Lafuente
Plan

p. 160 - 163
Mario Ridolfi
Project for a palazzina with 24 apartments
1931
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci
Perspective

p. 164 - 175
A - Luigi Moretti
The complex of buildings to the south east of the district with the original water feature, later buried
Rome, 1960
© Foto Gherardi - private archive

B - ***Aerial view of the Villaggio Olimpico***
Rome, 2010
© Foto Andrea Jemolo

C - ***Vittorio Cafiero, Adalberto Libera, Luigi Moretti at the Villaggio Olimpico***
Rome, 1960

D - ***Presentation to Minister Giuseppe Togni of the model of the Villaggio Olimpico during the ceremony to lay the first stone. To the right, Luigi Moretti and Vittorio Cafiero***
Rome, 10 May 1958
© Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

E - ***Aerial view of the area of the ex Campo Parioli***
Rome, May 1958
© Private archive V. Monaco. A. Luccichenti

F - ***View of the model of the Villaggio Olimpico presented on 10 May***
Rome, 1958
© Private archive V. Monaco. A. Luccichenti

G /H - Luigi Moretti
Study sketch for the Villaggio Olimpico and the Campo Parioli
Rome, February-March 1958
© Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

I - V. Cafiero, A. Libera, A. Luccichenti, V. Monaco, L. Moretti
Optional the plan of the Villaggio Olimpico
Rome, July 1958
© Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

J - Adalberto Libera
Elevations of the cross-shaped houses
Rome, 1960

K - A. Luccichenti, V. Monaco, L. Moretti
Buildings facing the square
Rome, 1960

L - Luigi Moretti
Cross-shaped houses
Rome, 1960
© Foto Gherardi - private archive

M - Luigi Moretti
Buildings framing the square court
Rome, 1960
© Foto Gherardi - private archive

N - ***Richard Antohi, Pier Luigi Nervi, Le Corbusier, Annibale Vitellozzi, Guillermo Jullian de la Fuente in front of the Corso di Francia Viaduct***
Rome, September 1960
© Private archive R. Antohi

p. 176 - 195
A - Michele Busiri Vici
The City of Cinema
Castel Fusano, Ostia, S.D.
© Archivio Centrale dello Stato and Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici
Perspective of the hotel

B / C - Michele Busiri Vici, Giancarlo Busiri Vici
Chase Manhattan Bank
Rome, 1971
© Archivio Centrale dello Stato and Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici
Internal perspective views

D - Michele Busiri Vici
Buildings for homes, offices and shops
Rome, Via Sardegna, tra Via Toscana e Via Campania, 1962-65
© Archivio Centrale dello Stato and Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici

E - Michele Busiri Vici
Villino Vigne Nuove
Rome, 1924-26
© Archivio Centrale dello Stato and Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici
Building elevation

F - Michele Busiri Vici
Villino Ascarelli
Via Cesalpino, Rome, anni '20
© Archivio Centrale dello Stato and Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici
Building elevation

G - Michele Busiri Vici
The City of Cinema
Castel Fusano, Ostia, S. D.
© Archivio Centrale dello Stato and Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici
Site Plan

H / I - Michele Busiri Vici
Motel A.C.I. along the G.R.A. (Grande Raccordo Anulare, Great Ring Road)
Rome
© Archivio Centrale dello Stato and Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici

J - Michele Busiri Vici
Palazzina in Via Salaria
Rome, 1951-52
© Archivio Centrale dello Stato and Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici
Perspective plans and axonometric

K - Michele Busiri Vici
Office building in the District created for the E42 Housing Exhibition
Rome, 1953-56
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici
Perspective

L - Sergio Lenci
Perspective of the entrance to the elementary school with 12 classrooms
Formello, Rome, 1966-1968
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sergio Lenci
In 1965 Sergio Lenci, with Fausto Ermanno Leschiutta, Vittore Martelli, participated in the tender-competition for the construction of the school. The architect employed the Leonori prefabrication system.

M - Sara Rossi
Private contract for n. 76 nursery schools
Rome, 1973
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi
Perspective

N - Sara Rossi
La Sapienza University, Department of Computers and Seismic Engineering
Rome, 1986-87
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi
Axonometric view, volumes

O / P / Q - Sara Rossi
Competition to realise the Offices of the Chamber of Deputies
Rome, 1967
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi
Planovolumetric, site plan, elevation

R / S - Sara Rossi
Comparto Tiburtino, Sistema Direzionale
Rome, 1977-84
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi
Perspective views

T - Sara Rossi con P. L. Carci, A. Ferri, A. Gatti, E. Sebasti, R. Wallach
IACP Housing Estate at Tor Sapienza
Rome, 1975-78
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi

U - Sara Rossi, Francesco Coccia, M. Lorenza Marangoni, Edoardo Monaco
Progetto per il PEEP
Loc. Cesarina, Rome, 1984-85
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi
Planovolumetric organisation

V - Sara Rossi
Competition for the ospedale Pio, Istituto S. Spirito
Rome, 1968
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sara Rossi
Elevation and section

W - Sara Rossi, Cesare Tropea
Comparto Tiburtino, Sistema Direzionale
Rome, 1977-84
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia – Fondo Sara Rossi
Plan and perspective view

X- Paolo Cercato
School for Parole Officers
Rome, 1990-92
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Paolo Cercato
General view, perspective

Y - Sergio Lenci
Elementary school with 12 classrooms. Detail of the main block
Formello, Rome, 1966-1968
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sergio Lenci
In 1965 Sergio Lenci, with Fausto Ermanno Leschiutta, Vittore Martelli, participated in the tender-competition for the construction of the school. The architect employed the Leonori prefabrication system.

Z - Sergio Lenci e Roberto Leonori
Reinforced concrete prefabrication system for school buildings
Chioggia in province of Venezia, 1964
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Sergio Lenci
between 1965 and 1976, Sergio Lenci participated in numerous tender-competitions for the design of scholastic buildings. He built a total of 11, benefitting from diverse studies and contributions dedicated to a specific prefabrication system patented in 1964 with the engineer Roberto Leonori

AA / AB - Paolo Cercato
Renovation of a building destined to host the Branch of the Bank of Italy
Isernia, 1985-90
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia – Fondo Paolo Cercato
Project and details

AC / AD / AE - Michele Busiri Vici, Gino Cipriani
E42 Housing Exhibition, tall houses, lots CA2-CA4 INA
Rome, 1941
© Archivio Centrale dello Stato and Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia - Fondo Michele Busiri Vici
Elevations of the complex, perspective view and plan of the terrace with pool

AF / AG /AH / AI - ***Covers and labels of various Folders of Meeting Minutes of the OAR***
Rome, 1930-1940, 1944-1949, 1949-1952, 1936-1944
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia

AJ - ***Certificate of residence in Rome belonging to Mario Ridolfi (n. 184) with attached photograph, dated 30 April 1982***
Rome, 1982
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia

AK - ***Copy n. 3/74 of AR magazine with mailing envelope contained in the fascicolo of Fabrizio Giovenale (n. 630)***
Rome
© Ordine Archietti P.P.C. di Roma e Provincia

p. 196 - 205
A / B - R. Magagnini, P. Greco and G. Pediconi with A. Jatta, L. Poma and F. Rocca
National Competition for the Offices of the Chamber of Deputies
Rome, 1967
Ex aequo winning project

C/D - R. Magagnini and G. Pediconi, with A. Jatta and S. Musmeci
International Competition for New Parish Centres in the Diocese of Rome
S. Tommaso D'Aquino Parish Complex - Tiburtino Sud, 1967
Award and commission

E/F - M. Fasella with S. Folchi Vici and E. Guidoni
International Competition for New Parish Centres in the Diocese of Rome
Rome, 1967
Project mentioned and published

G - P. Cuccioletta with R. Palumbo, G. Peguiron
National Competition for General Hospital in the Pietralata district
Rome, 1967-68
Project awarded a special mention and published

H / I - A. Calza Bini, L. Barbera and C. Maroni with G.Castelnuovo, F. Pratesi, L. Quilici and V. Quilici
National Competition for a new road network and landscaping of urban areas between Via C. Colombo, the Caffarella Valley and Via C. Baronio
Rome, 1965
3rd place project

J - E. Fattinnanzi, A. Calza Bini and C. Maroni with CoPER
Complex for 207 apartments in the PEEP Casal de' Pazzi for the Consorzio Galileo '67
Rome, 1972-73

K- D. Streppetti with P. Cercato
Complex for 207 apartments in the PEEP Casal Competition-tender for a 500-vehicle underground carpark in Piazza Adriana
Rome, 1967
Winning project

L - R. Sebasti with Studio Quaroni
Residential complex in the Piano di Zona n. 23 - Casilino
Rome, 1965

M - A. Calza Bini and C. Maroni with AUA
Residential complex for more than 1,000 apartments in the Piano di Zona n. 40 - Vigna Murata for the Consorzio Cooperativo Solidarietà Sociale
Rome, 1962-64

N / O - V. Bordini with F. Dinelli
National competition to redesign the areas providing access to the Aguzzano Regional Park from Piazzale Hegel and Viale Kant
Rome, 1991
Winning project

P / Q / R - C. Maroni with V. Hinna Danesi
Office Building in the Piano di Zona n. 38 - Laurentino
Rome, 1997

S / T - A. Sostegni with L. Borroni, D. Lugini and G. Siciliano
Competition for an elementary and high school in Via Damiano Chiesa
Rome, 1971
2nd place project

U - A. Sartor
Survey of the Ugo Bassi stair for the competition drawings
1996

p. 206 - 213
A - Carlo Aymonino, with Aldo Aymonino, Sandro Giulianelli, Maria Luisa Tugnoli
The Colossus
Rome, 1984
© Archivio Carlo Aymonino
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma
Board – Project plan and drawings

B / C / D - Carlo Aymonino
Il Colosseo
Rome, 1983
© Archivio Carlo Aymonino
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma
Sketches

E - Carlo Aymonino
Schema di Via del Corso
Rome, anni '80
© Archivio Carlo Aymonino
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma
Site Plan

F - Carlo Aymonino
The Esquiline Hill
Rome
© Archivio Carlo Aymonino
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma
Urban plan and map of Rome

G - Carlo Aymonino
The Pantheon
Rome
© Archivio Carlo Aymonino
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma
Drawing of the plaza with a glimpse of the Pantheon

H - Alessandro Anselmi with P. D'Incecco, A. Salvioni, H. Tsubouchi, M. Tzifakis, R. Ugolini
Project for special housing in the area of the former refrigerated buildings of the Mattatoio (slaughterhouse) in Testaccio
Rome, 1984
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma
Drawing by Alessandro Anselmi

I - Alessandro Anselmi with P. D'Incecco, A. Salvioni, H. Tsubouchi, M. Tzifakis, R. Ugolini
Project for special housing in the area of the former refrigerated buildings of the Mattatoio (slaughterhouse) in Testaccio
Rome, 1984
Courtesy Federica Morgia – Sapienza Università di Roma
Area of the Mattatoio (former slaughterhouse) in Testaccio. Model

p. 214 - 223
A - Giuliano Vittori (graphics)
Symbols
Rome, 1981
Archivio Nicolini - De Boni
Poster for the Estate romana

B - U. Colombari and G. De Boni (collage)
The Cities of the Estate romana
Rome, 1986
Archivio Nicolini - De Boni
Projects for the Estate romana

C - U. Colombari and G. De Boni (project by)
The Forum
Circus Maximus, Estate romana, 1984
Archivio Nicolini - De Boni
Design of Massenzioland. Each city of the Estate romana has its own forum. An area of exchanges, consumption, leisure and shopping. In 1984 it became the structuring space of the setup, constituting a sort of new archaeological level in the Circus Maximus.

D / E - U. Colombari and G. De Boni (project by)
Il tracciato
Circus Maximus, Estate romana, 1983
Archivio Nicolini - De Boni
Project for Massenzio7. The regulating layout that defines the space for the event, not and never autonomous, derives from the existing urban layout. In this sense, the projects serve to clarify the context, explicating its dimensions, ratios and axial relationships.

F / G - U. Colombari and G. De Boni (project by)
La porta
Palazzo delle Esposizioni EUR, Estate romana, 1985
Archivio Nicolini - De Boni
Project for Massenzio9 – final act. The gate marks the threshold between the ordinary and the extraordinary in the city of the Estate romana. In 1985 it assumed the monumental scale of the architecture of the EUR. Similar to a two-faced Janus, its rear part supported the screen for the 10,000 seat cinema.

H - U. Colombari and G. De Boni (project by)
The Simulacrum
Piazza del Colosseo, Estate romana, 1981
Archivio Nicolini - De Boni
Project for Massenzio 1981. The screen and the magic canvas adopt and confront an urban scale. In 1981 the screen was thirty-five metres, studied for the projection of Napoleon by Abel Gance, which temporarily substituted the stone images of the Arch of Constantine, covered during its restoration.

I - U. Colombari and G. De Boni (project by)
The Cinema
Via della Consolazione, Estate romana, 1980
Archivio Nicolini - De Boni
Project for Massenzio 1980. The sacred area inside the city of the Estate romana and the cinema. The 1980 edition saw the first experiment with the simultaneous use of three cinemas, which would come to define the standard of the Massenzio. The cinema becomes the poetic space in which project and projection coincide duplicate.

J - U. Colombari and G. De Boni (project by)
The Forum
Circus Maximus, Estate romana, 1984
Archivio Nicolini - De Boni
Project for Massenzioland. Each city of the Estate romana has its own forum. An area of exchanges, consumption, leisure and shopping. In 1984 it became the structuring space of the setup, constituting a sort of new archaeological level in the Circus Maximus.

K - U. Colombari and G. De Boni
The Massenzio Screens
Rome
Archivio Nicolini - De Boni
Models of the screens for the Massenzio

L / M / N - Giuliano Vittori (graphics)
Symbols
Rome
Archivio Nicolini - De Boni
Posters for the Estate romana

O - ***Sleepless Nights at the Massenzio – Rites***
Rome
Archivio Nicolini - De Boni
Brochure programme for the Estate romana

P / Q / R / S - Giuliano Vittori (graphics)
Posters
Rome
Archivio Nicolini - De Boni
Posters for the Estate romana

T - U. Colombari and G. De Boni (project by)
Il recinto
Circus Maximus, Estate romana, 1982
Archivio Nicolini - De Boni
Project for Massenzio al Massimo. The enclosed area of the "Massenzio al Massimo" delimits the end of the Circus Maximus, occupying one quarter of this space. A metal panel supporting posters of all of the films to be screened, takes form on the short side and becomes the wall that contains the toilets, ticket booths and entrances.

U - U. Colombari and G. De Boni (project by)
Il tracciato
Circus Maximus, Estate romana, 1983
Archivio Nicolini - De Boni
Project for Massenzio7. The regulating layout that defines the space for the event, not and never autonomous, derives from the existing urban layout. In this sense, the projects serve to clarify the context, explicating its dimensions, ratios and axial relationships.

V - U. Colombari and G. De Boni (project by)
The Simulacrum
Piazza del Colosseo, Estate romana, 1981
Archivio Nicolini - De Boni
Project for Massenzio 1981. The screen and the magic canvas adopt and confront an urban scale. In 1981 the screen was thirty-five metres, studied for the projection of Napoleon by Abel Gance, which temporarily substituted the stone images of the Arch of Constantine, covered during its restoration.

X / Y - ***Sequences – Narrative Structure***
EUR Rome, 1985
Archivio Nicolini - De Boni
Photograph of the 1985 setup in the EUR

p. 224 - 239
A - Luigi Pellegrin
Incontro di due genetiche
Rome, 1992
© Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Drawing – Design vision. Diary September 1992

B - Luigi Pellegrin
Integration of mobility systems and functional topics o the Tevere river banks, with Ponte Flaminio on the background
Rome
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Drawing – Vision

C - Luigi Pellegrin
From "Pensando Roma"
Rome, 1984
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Sketches

D - Luigi Pellegrin
From "Torsioni, dal Razionalismo al Parabiologico"
Rome, 1991
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Project section

E - Luigi Pellegrin
From "Il progetto che arriva dall'alto"
Rome, 1984
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Drawing – Vision

F - Luigi Pellegrin
From "Domani"
Rome, 1991
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Drawing with perspectives

G - Luigi Pellegrin
From "Se gli "altri" progettassero sulla terra"
Rome, 1991
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
General perspective

H - Luigi Pellegrin
From "Pensando alla periferia di Roma"
Rome, 1985
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Drawing – Perspective vision

I - Luigi Pellegrin
From "Pensando alla periferia di Roma"
Rome, 1983
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Drawing – View

J - Luigi Pellegrin
From "Le Porte di Roma"
Rome, 1985
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Drawing – View

K - Luigi Pellegrin
From "La rilettura della "nostra" storia"
Rome, 1972
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Drawing – View

L - Luigi Pellegrin
Eur Controasse Via Cristoforo Colombo
Rome, 1991
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Project and photograph – insertion within the Roman context of the EUR

M - Luigi Pellegrin
Circus Maximus
Rome, 1991
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Section – Recovery of the Circus Maximus by inserting multifunctional elements

N - Luigi Pellegrin
Piano Quadro Ostiense section
Rome, 1990
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Section

O - Luigi Pellegrin
Piano Quadro Ostiense site plan
Rome, 1990
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Site Plan, insertion within the context of Rome

P - Luigi Pellegrin
Masterplan Aree FFSS
Rome, 1992
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Model

Q - Luigi Pellegrin
From "Il progetto che arriva dall'alto"
Rome, 1991
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio Luigi Pellegrin
Courtesy Chiara Pellegrin and Sergio Bianchi
Section

p. 240 - 249
A / B - Adalberto Libera
Apartment blocks built for the Società Immobiliare Tirrena at the Roman Lido on a lot along the Lungomare Duilio
Roma, Ostia, 1935
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Source: *Architettura* magazine, year XIV, January 1935 – XIII, fascicolo I (p. 7-13)
View of apartment block B and Adalberto Libera standing on the balcony

C / D - Adalberto Libera
Apartment blocks built for the Società Immobiliare Tirrena at the Roman Lido on a lot along the Lungomare Duilio
Roma, Ostia, 1934
Courtesy Archivio Centro Studi Giorgio Muratore
Source: *Architettura* magazine, year XIV, January 1935 – XIII, fascicolo I (p. 7-13)
Detail of the palazzinas type C as built

E - Mario Marchi
Case Fratelli Finocchi S.A.I.D. in Piazza dei Ravennati
Ostia, 1929
Historical photographs and postcards, courtesy Arch. Daniele Romani

F - Augusto Antonelli
Villini Rossini in Piazza Anco Marzio
Ostia, 1927
Historical photographs and postcards, courtesy Arch. Daniele Romani

G - Marcello Piacentini
Project for a villino in Ostia Nuova
September 1916
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Paolo Orlando, Disegni e Progetti, cart. 14
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Perspective

H - ***Master Plan for Ostia Nuova***
1908 post.
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Paolo Orlando, Disegni e Progetti, cart. 11
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Site Plan

I - ***Closure of the commemorative celebrations of the first 50 years of Italian unity under Roma Capital of Italy. Conference of civic representatives from the cities of Turin, Florence and Rome, in Ostia Antica at the chalet Orlando on the lido on 8 November 1911***
1911
© Archivio Storico Capitolino, Archivio Paolo Orlando, Photograph n. 21
Courtesy Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

J - Federico Fellini
8 ½
Ostia, 1963
From the book *Da Roma verso il mare* by Maria Clara Ghia
Final scene of the film on the beach in Ostia

K - Attilio Lapadula, Pier Luigi Nervi
Kursaal bathing establishment
Ostia, 1950
Historical photographs and postcards, courtesy Arch. Daniele Romani

L - Giovan Battista Milani
Roma bathing establishment
Ostia, 1924
Historical photographs and postcards, courtesy Arch. Daniele Romani

M - Luigi Moretti
Palazzina in Via della Pineta
Ostia, 1930
Historical photographs and postcards, courtesy Arch. Daniele Romani

N - Mario Ridolfi (with Mario Fagiolo)
Competition project for a lot of villini at Lido di Roma (now Lido di Ostia Levante)
Ostia, 1932
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci
Villino type B (award winning project), perspective

O - Mario De Renzi
Project for a bathing establishment at Lido di Ostia
Ostia, 1937
© Accademia Nazionale di San Luca, Fondi degli Architetti del XX secolo, Fondo Mario De Renzi
Perspective

p. 250 - 259
A - Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, province of Rome, 1968-1971
© Drawings anf photograph Private archive Studio Perugini
General view of the side elevation

B - Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, province of Rome, 1968-1971
© Drawings anf photograph Private archive Studio Perugini
Detail of the circular window and external stair

C - Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, province of Rome, 1968-1971
© Drawings anf photograph Private archive Studio Perugini
View of the main elevation

D - Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, province of Rome, 1968-1971
© Drawings anf photograph Private archive Studio Perugini
Interior

E - Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, province of Rome, 1968-1971
© Drawings anf photograph Private archive Studio Perugini
External detail

F / G - Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, province of Rome, 1968-1971
© Drawings anf photograph Private archive Studio Perugini
Detailed view of the exteriors and interiors

H - Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, province of Rome, 1968-1971
© Drawings anf photograph Private archive Studio Perugini
Design sketch

I / J - Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, province of Rome, 1968-1971
© Drawings anf photograph Private archive Studio Perugini
Site Plan and main elevation

K - Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, province of Rome, 1968-1971
© Drawings anf photograph Private archive Studio Perugini
Detailed view of the exteriors

L - Giuseppe Perugini
Casa Albero
Fregene, province of Rome, 1968-1971
© Drawings anf photograph Private archive Studio Perugini

p. 260 - 271
A - Lucio Passarelli
Mixed-used building, Via Campania
Rome, 1965
© Ph Vincenzo Labellarte
Facade detail

B - Vittorio Ballio Morpurgo / Mario Fiorentino, Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl
Villino Alatri, Via Paisiello
Rome, 1923-28 / 1949-52
© Ph Vincenzo Labellarte
1923-28 realisation of the original design by Morpurgo.
1949-52 realisation of the rooftop addition designed by Fiorentino, Ridolfi, Frankl

C - Ugo Luccichenti
Palazzina, Via Pezzana
Rome, 1954
© Ph Aldo Aymonino
Original slides – Archivio Aldo Aymonino

D - Ugo Luccichenti
Palazzina, Largo Nicola Spinelli
Rome, 1954
© Ph Aldo Aymonino
Original slides – Archivio Aldo Aymonino

E - Mario De Renzi, Giorgio Calza Bini
Palazzina Furmanik, Lungotevere Flaminio
Rome, 1935-40
© Ph Aldo Aymonino
Original slides – Archivio Aldo Aymonino

F - Renato Valle
Palazzina, Via Bari
Rome, anni '50-'60
© Ph Aldo Aymonino
Original slides – Archivio Aldo Aymonino

G - Vincenzo Monaco and Amedeo Luccichenti
Palazzina, Via San Valentino
Rome, 1948-51

H - Ugo Luccichenti
Residential Building, Viale Pinturicchio
Rome, 1947-48

I - Ugo Luccichenti
Palazzina, Via Fratelli Ruspoli
Rome, 1949-50

J - Ugo Luccichenti
Palazzina, Via Pezzana
Rome, 1954

K - Ugo Luccichenti
Palazzina, Via Archimede
Rome, 1952

L - Luigi Piccinato
Palazzina, Via Archimede
Rome, 1939-41

M - Ugo Luccichenti
Bolsito residential complex, Piazzale delle Medaglie d'Oro
Rome, 1950-53
© Ph Vincenzo Labellarte

N - Luigi Moretti
Palazzina Il Girasole, Via Bruno Buozzi
Rome, 1948-50
© Ph Vincenzo Labellarte

O - Ugo Luccichenti
Palazzina, Largo Nicola Spinelli
Rome, 1954
© Ph Aldo Aymonino
Original slides – Archivio Aldo Aymonino

P - Ugo Luccichenti
Belsito residential complex, Piazzale delle Medaglie d'Oro
Rome, 1950-53
© Ph Aldo Aymonino
Original slides – Archivio Aldo Aymonino

Q - Ugo Luccichenti
Villino Trionfale
Rome, 1953-59
© Ph Aldo Aymonino
Original slides – Archivio Aldo Aymonino

R - Angelo Di Castro
Residential Building, Via Magna Grecia
Rome, 1952
© Ph Aldo Aymonino
Original slides – Archivio Aldo Aymonino

S - Domenico De Riso
Palazzina, viale Tiziano
Rome, 1962

T / W /X - Ugo Luccichenti
Belsito residential complex, Piazzale delle Medaglie d'Oro
Rome, 1950-53

U - Mario De Renzi, Giorgio Calza Bini
Palazzina Furmanik, Lungotevere Flaminio
Rome, 1935-40

V - Ugo Luccichenti
Apartment Building, Viale Pinturicchio
Rome, 1947-48

p. 272 - 293
A - Andrea Bentivegna / Il Contrafforte
Photographs of Roman palazzine from the late 1800s to the mid-1900s
© Andrea Bentivegna

B / C / D - Margherita Erbani
Roma Moderna nel 1870, Roma Moderna nel 1900, Roma Moderna nel 1930
Rome, 2021
© Margherita Erbani
Reworking of plans of Rome contained in the book by Italo Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 1962

E - Margherita Erbani
Roma Moderna nel 1960
Rome, 2021
© Margherita Erbani
Reworking of plans of Rome contained in the book by Italo Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 1962

F - Margherita Erbani
Plan of Rome
Rome, 2021
© Margherita Erbani
Plan indicating the numbers of photographs from Il Contrafforte published in this issue of AR Magazine

p. 294 - 307
A - Luigi Moretti
Palazzina Il Girasole
Rome, 1948
© Photograph by Gabriele Basilico
Courtesy Fondazione MAXXI, Collezione Fotografia

B - Exhibition At home 2.0.
View of the section dedicated to design
Rome, MAXXI, 2019-2020
© Courtesy Fondazione MAXXI © Musacchio Iannello

C - Exhibition At home 2.0.
View of the entrance to the exhibition
Rome, MAXXI, 2019-2020
© Courtesy Fondazione MAXXI © Musacchio Iannello

D - Exhibition At home 2.0.
View of the exhibition
Rome, MAXXI, 2019-2020
© Courtesy Fondazione MAXXI © Musacchio Iannello

E - Paolo Portoghesi
Casa Baldi
Rome, 1959-1961
© Photograph by Oscar Savio
Courtesy Fondazione MAXXI, Collezione MAXXI Architettura

F - Studio Monaco Luccichenti
Palazzina Federici, via San Crescenziano,
Rome, 1950-1952
© Photograph by Oscar Savio
Courtesy Fondazione MAXXI, Collezione MAXXI Architettura

G - Exhibition At home. Progetti per l'abitare contemporaneo
View of the exhibition
Rome, MAXXI, 2019-2020
© Courtesy Fondazione MAXXI © Musacchio Iannello

H - Francesco Beraducci
Villino in Via Colli della Farnesina
Rome, 1968-1969
© Courtesy Fondazione MAXXI, Collezione MAXXI Architettura

I - Luigi Pellegrin
Two-family villa on the Via Aurelia
Rome, 1964
© Courtesy Fondazione MAXXI, Collezione MAXXI Architettura

J - Mario Fiorentino
Corviale IACP District
Rome, 1971-1984
© Courtesy Fondazione MAXXI, Collezione MAXXI Architettura

J / K / L - Exhibition At home. Progetti per l'abitare contemporaneo
View of the exhibition
Rome, MAXXI, 2019-2020
© Courtesy Fondazione MAXXI © Musacchio Iannello

p. 310 - 331
A - Franco Purini, with Ugo Colombari, Giuseppe De Boni, Duccio Staderini, Laura Thermes
Project for a Teatrino Scientifico
Rome, 1979
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini
Projects for ephemeral architecture for the Estate romana organised by the Department of Culture of the City or Rome.
Elevations and perspectives

B / C - Franco Purini, with Ugo Colombari, Giuseppe De Boni, Duccio Staderini, Laura Thermes
Project for a Teatrino Scientifico
Rome, 1979
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini
Projects for ephemeral architecture for the Estate romana organised by the Department of Culture of the City or Rome.
Elevations and perspectives

D - Pino Pasquali
Forma&Memoria wWareahouse Former Tipografia Calzone
Rome, 1986
© Pino Pasquali
Drawing of the facade

E - Franco Purini, with Ugo Colombari, Giuseppe De Boni, Duccio Staderini, Laura Thermes
Project for a Teatrino Scientifico
Rome, 1979
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini
Projects for ephemeral architecture for the Estate romana organised by the Department of Culture of the City or Rome.
Perspective

F - Franco Purini, with Ugo Colombari, Giuseppe De Boni, Duccio Staderini, Laura Thermes
Project for a Teatrino Scientifico
Rome, 1979
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini
Projects for ephemeral architecture for the Estate romana organised by the Department of Culture of the City or Rome.

G / H - Franco Purini, Laura Thermes
Partial reconstruction of the Teatrino Scientifico at the MAXXI Museum
Rome, 2017
Ph Monica Manicone
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini
Photograph of the Teatrino Scientifico in 2017 at the MAXXI

I - Pino Pasquali
Church at Montespaccato
Rome, 2010
© Pino Pasquali
Sketchbooks

J - Franco Purini
The City in Construction
1966
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini

K - Franco Purini
Wall
1976
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini

M - Pino Pasquali
Church at Montespaccato
Rome, 2010
© Pino Pasquali
Model

N / O / P - Franco Purini and Laura Thermes
VEMA
2006
© Studio Purini Thermes - Courtesy Franco Purini
Model of VEMA, a newly founded city – 10th International Architecture Exhibition at the Venice Biennale, Italian Pavilion.
Perspective view of portions of the city - 10th International Architecture Exhibition at the Venice Biennale, Italian Pavilion.

Q - Pino Pasquali and Alfredo Passeri
Roma TRE University
Rome, 1997
© Pino Pasquali
Drawing of the interior design of Rectorate at Roma TRE University

R - Pino Pasquali
Roma TRE University
Rome, 1997
© Pino Pasquali
Drawing of the new Rectorate at Roma TRE University

p. 332 - 341
A - Mario Botta
Reconstruction of the Church of San Carlo alle Quattro Fontane
Lugano Lakefront, Switzerland, 1999-2003
© Photograph by Enrico Cano
Sectional wood model. Dismantled in 2003

B / C - Mario Botta
Reconstruction of the Church of San Carlo alle Quattro Fontane
Lugano Lakefront, Switzerland, 1999-2003
© Photograph by Pino Musi
Front and side elevation of the sectional wood model

D / E - Mario Botta
Reconstruction of the Church of San Carlo alle Quattro Fontane
Lugano Lakefront, Switzerland, 1999-2003
© Mario Botta
Preliminary sketches and plan

F - Mario Botta
Reconstruction of the Church of San Carlo alle Quattro Fontane
Lugano Lakefront, Switzerland, 1999-2003
© Mario Botta
Preliminary sketch

G - Mario Botta
Reconstruction of the Church of San Carlo alle Quattro Fontane
Lugano Lakefront, Switzerland, 1999-2003
© Mario Botta
Schematic drawing of the dome

H / I - Mario Botta
Reconstruction of the Church of San Carlo alle Quattro Fontane
Lugano Lakefront, Switzerland, 1999-2003
© Photograph by Pino Musi
View of the sectional wood model

L - Mario Botta
Reconstruction of the Church of San Carlo alle Quattro Fontane
Lugano Lakefront, Switzerland, 1999- 2003
© Photograph by Pino Musi
View of the sectional wood model

p. 342 - 361
A - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
Pope Lenny Belardo (Jude Law) on the set with the cardinals, inside the Sistine Chapel reconstructed for the film

B - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
View of the set showing the reconstructed Sistine Chapel, and reconstruction of its floors

C - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
Set showing the reconstruction of the balcony of St. Peter's Basilica from which the Pope addresses the public

D - ***The Young Pope***, by Paolo Sorrentino
2015-2016
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
Cardinals on the set. Reconstruction of the Sistine Chapel

E - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
Pope Lenny Belardo (Jude Law) seated on the sedia gestatoria, on the set with the reconstruction of the Sistine Chapel

F / G - ***The Young Pope***, by Paolo Sorrentino
2015-2016
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
Photographs of Pope Lenny Belardo (Jude Law) seated on the sedia gestatoria, on the set with the reconstruction of the Sistine Chapel

H - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
The hospital bed of Pope Lenny Belardo (Jude Law) with the growing cross behind it

I - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
The set with the reconstruction of St. Peter's Basilica and the base of the baldacchino by Gian Lorenzo Bernini

J - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
The sacred and the profane. The dance of the nuns in front of the glowing neon cross.

K - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
The two Popes Lenny Belardo (Jude Law) and Sir John Brannox (John Malkovich)

L - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
Pope Sir John Brannox (John Malkovich) and his dog inside the reconstruction of the Library in the Apostolic Palace, with the glowing world map behind him

M - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
On the set featuring a reconstruction of Michelangelo's Pieta

N - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
Pope Sir John Brannox (John Malkovich)

O - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
Pope Lenny Belardo (Jude Law) inside the reconstructed Sistine Chapel

P - ***The New Pope***, by Paolo Sorrentino
2018-2019
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
The sacred and the profane.

Q - ***The Young Pope***, by Paolo Sorrentino
2015-2016
Photograph Gianni Fiorito, Courtesy Ludovica Ferrario
Pope Lenny Belardo (Jude Law) on set at Villa Lante della Rovere, Bagnaia (Viterbo)

p. 362 - 373
A - Paolo Portoghesi
Project for a Quarter in Rome
1983
© Paolo Portoghesi

B / C / D / E - Paolo Portoghesi
Drawings for the "Rinascimento I" quarter in the Villaggio Talenti
Rome, 2000-2010
© Paolo Portoghesi

F / G - Paolo Portoghesi with S. Anselmi, F. Cellini, C. D'Amato, G. D'Ardia, G. Ercolani, A. Ferri, G. Pasquali e A. Passeri
Project for social housing district at Casale di Grena
Rome, 1985
© Paolo Portoghesi

H - Paolo Portoghesi
Project for a Quarter in Rome
1983
© Paolo Portoghesi

I - Paolo Portoghesi
Ideogram for experimenting with the trident as a principle of composition
1984
© Paolo Portoghesi

J / K - Paolo Portoghesi with V. Gigliotti and S. Mousawi
Preliminary sketch for the façade and plan, with a projection of the structures of the Mosque of Rome
Rome, 1974-1995
© Paolo Portoghesi

L - Paolo Portoghesi
Sistema Direzionale Orientale
1996
© Paolo Portoghesi

p. 374 - 379
A - ***Quarticciolo***
Rome
© Silva Ferretti
Balcony of a home from lot II

B - ***Trullo***
Rome
© Silva Ferretti
One of the courts along Via del Trullo with laundry lines

C - ***Primavalle***
Rome
© Silva Ferretti
A court in lot V with furniture, sports field and children's playground

D - ***Primavalle***
Rome
© Silva Ferretti
A court in lot V with drying lines and a soccer net

E - ***Primavalle***
Rome
© Manuela Giusto
Theatre performance Romeo e Giulietta negli Ater: un amore popolare

p. 388 - 395
A - ***Tower building***
Laurentino District, Rome, 1973-1984
Pietro Barucci (team leader) with A. De Rossi, L. Giovannini, C. Nucci, A. Sostegni
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

B - ***Plan of the Tower building***
Laurentino District, Rome, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

C - ***Plans of the Tower building in sector SE1***
Rome, 1980
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

D - Pietro Barucci (team leader) with A. De Rossi, L. Giovannini, C. Nucci, A. Sostegni
Laurentino District
Rome, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci
Urban site plan

E - ***Tower building***
Laurentino District, Rome, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci
Axonometric drawings and general photograph

F - ***Tower Building***
Laurentino District, Rome, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci
Axonometric and general photograph

G - ***Tenement Houses***
Laurentino District, Rome, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci
Elevations and section

H - Pietro Barucci (team leader) with A. De Rossi, L. Giovannini, C. Nucci, A. Sostegni
Site Plan
Laurentino District, Rome, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

I - ***Tower Buildings***
Laurentino District, Rome, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

J - ***Tenement Houses***
Laurentino District, Rome, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci
Elevations and section

K - Pietro Barucci (team leader) with A. De Rossi, L. Giovannini, C. Nucci, A. Sostegni
Laurentino District, aerial photograph
Laurentino District, Rome, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

L / M - ***Bridge-buildings***
Laurentino District, Rome, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

N - ***Street sections***
Laurentino District, Rome, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

O - ***General system, typical plans***
Laurentino District, Rome, 1973-1984
© Archivio Pietro Barucci – Courtesy Clementina Barucci, Ruggero Lenci

p. 396 - 399
Vincenzo Labellarte
Assedio
Rome, 2013
© Ph Vincenzo Labellarte

p. 400 - 411
A - Lacaton & Vassal, Druot, Hutin
Transformation of 530 apartments, Buildings G, H, I
Grand Parc Quarter in Bordeaux, France, 2016
© Lacaton & Vassal

B / C - Lacaton & Vassal, Druot, Hutin
Before and after the addition of the "gardens" at the various floors of the building
Grand Parc Quarter in Bordeaux, France, 2016
© Lacaton & Vassal

D - Lacaton & Vassal
Tall building for apartments, offices and commercial spaces
Halte Ceva, Chêne-Bourg, Geneva, Switzerland, 2020
© Lacaton & Vassal

E - Druot, Lacaton & Vassal
Fusion and separation of spaces
Torre Bois le Prêtre, Paris 17, France, 2011
© Lacaton & Vassal

F - Lacaton & Vassal
The double glass "skin"
Halte Ceva, Chêne-Bourg, Geneva, Switzerland, 2020
© Lacaton & Vassal

G - Lacaton & Vassal, Druot, Hutin
The "space with no function" added to the standard area of the apartments
© Lacaton & Vassal

H1 - 6 - Lacaton & Vassal, Druot, Hutin
Phases of the refurbishment method
Grand Parc Quarter in Bordeaux, France, 2016
© Lacaton & Vassal

I / J - Lacaton & Vassal
Corner solution in one of the apartments in the existing tower

An inhabited refurbished interior
Saint Nazaire, La Chesnaie, France, 2014-2016
© Lacaton & Vassal

K / L - Lacaton & Vassal
One of the two new wings of the transformation project and a new construction of public housing units

Intervention of transformation and new construction of public housing units. Typical plan with an additional room accessed via the buffer created by the jardin d'hiver
Saint Nazaire, La Chesnaie, France, 2014-2016
© Lacaton & Vassal

M - Lacaton & Vassal, Druot, Hutin
A refurbished apartment
Quartiere Grand Parc a Bordeaux, France, 2016
© Lacaton & Vassal

N - Lacaton & Vassal
Comparison before and after of an intervention with the greatest possibility to personalise openings that ensures a dynamic appearance of the façades
Saint Nazaire, La Chesnaie, France, 2014-2016
© Lacaton & Vassal

p. 416 - 427
A - L. Sforza
Ex.[PO]. Pedestrian-bicycle path and centre for the development of building experiments in the area of the former ovens
Castel Giubileo
© L. Sforza – project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
A multifunctional bridge links two districts and catalyses a multitude of opportunities. The project involves the entire territory, with structures that extend like filaments, defining paths, plazas, reflecting pools and gardens, beginning in the area of the former ovens, restored and partially integrated to create a centre dedicated to building experiments in Rome, in an area historically linked to these activities.

B - L. Cavallo with V. Perna (image by)
Perspective showing the insertion of the Tevere cavo projects in the Flaminia district
Rome
© L. Cavallo with V. Perna – project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
General view. Rendering

C - V. Perna, D. Tommasi, A. Zanini
ECO-nnection: una ECO-logic infrastruttura
Rome
© V. Perna, D. Tommasi, A. Zanini – project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
This system embraces the structure of the Ponte della Musica bridge and triggers multiple actions in the residual space of the Tiber floodwalls. The characterising element is represented by a shell, similar to platforms accessorised for recreational use, with energy-producing phytodepuration algae.

D - S. Marinelli
Identità fluida: centro polifunzionale per la (ri) costru-zione dell'uomo del XXI secolo
Lungotevere dell'Acqua Acetosa, Rome
© S. Marinelli – project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
Driving force is a counselling centre on sexual identity, hosted in the ex-CRAL at the Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato, an abandoned structure. In addition to the centre, there are commercial functions and a small theatre. The building is connected to other external functions along a ribbon-like path that arrives as far as the three independent volumes with apartments for creatives.

E - Gian Battista Piranesi
Campus Martius
Rome, 1762

F - E. Ferrigno
Pianta di Roma e sequenze spaziali

G / H - M. Benucci, C. Radeglia, A. Rosa
Parco produttivo e disinquinante dell'Inviolatella Borghese
Rome
© M. Benucci, C. Radeglia, A. Rosa – project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
This project, for a site confiscated from the Mafia, proposes a reinvestment in agricultural production linked to a logic of cleaning up pollution in favour of a regeneration of the air, water and ground for a self-supporting Park. The new landscape is designed with scripts that simulate natural logics. Inside is the Polimeral Tree, an artificial tree that removes pollution using algae on its leaves and produces energy from solar panels.

I - M. Seu, D. Tortora
Green watermill: un ascensore, un accesso alle banchine, un elemento di purificazione delle acque
Rome
© M. Seu, D. Tortora - project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
A proposal for a series of synergic and communicative actions to promote the environment. The large wheel creates a lift/mill powered by the river current and a process of phytodepuration, activated by surrounding spaces at the level of the river and the spaces del vuoto a rendere.

J - F. Vantaggiato
Lastra: laboratorio di analisi sperimentale, trattamento e ricerca sull'acqua
Rome
© F. Vantaggiato - project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
This project resembles a submarine with its emerging coning tower and a large submerged volume. A new design of the currently degraded riverbanks belongs to the vaster park of the Tevere cavo project.

K - A. Perosillo
Eco District Park: Parco Urbano, Distretto industriale e Centro per l'educazione al tema del riciclo tra Collina Fleming e Tor di Quinto
Rome
© A. Perosillo - project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
The project proposes and "ecological district" aligned with the proposal advanced by Mayor Marino: various aspects of the culture and technologies of waste management are integrated in a complex whose importance is as environmental as it is industrial. The project occupies a strip of land at the base of the Fleming Hill and Tor di Quinto, near the Vigna Clara railway station. A railway line running beneath the ground forms a loop with the city's ring of rail lines to transport recycled materials to a series of specialised underground factories. Above is an educational museum, whose section cuts away to reveal the pulsating subterranean world, and a large park, both of which define the social and urban values of the proposal.

L - ***Mappa con una selezione dei progetti di Tevere Cavo***
Rome
All of the project are integrally published here: www.arc1.uniroma1.it/saggio/teverecavo/

M - M. Falcone
Water playground: sistema di felicità urbana per la fitodepurazione e la riconquista del Tevere
© M. Falcone - project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
A reappropriation of the Tiber could take place, as in many foreign cities, by introducing ludic-sports facilities along its banks. Tevere cavo creates Water Tools, whose design reinterprets objects linked to the River's history (the fishing net, the mill, the cistern, the barge) that become floating mobile and multitasking structures that also serve to clean up the river. All while awaiting even more general interventions that bring citizens closer to the Tiber.

N - S. Marini, N. Pennacchiotti, F. Orunesu, A. Valente
STREEnga + Vettore: soggettivo_interattivo_sociale_in-formativo
Rome
© S. Marini, N. Pennacchiotti, F. Orunesu, A. Valente - project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
This project proposes an infrastructural system of slow mobility – similar to a 5 km-long treadmill – linking key natural elements at the bend in the river near the Olympic Stadium. The proposal exploits diverse energy situations to self-power, removes pollution and offers various spaces-stations at important nodes.

O / P - V. Galeone
Park [ing]: snodo per lo sviluppo del trasporto interzonale e parco per il biomonitoraggio dell'inquinamento e la produzione di ossigeno ed energia elettrica
Corso Francia Viaduct, Rome
©V. Galeone - project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
Park[ing] transforms the residual spaces of the Villaggio Olimpico district into an urban park, integrated with an intermodal hub. The project produces zero volume by concentrating densification in the area beneath the viaduct, and above all underground. On the surface it organises a park and paths of connection charged with the echoes of this bend in the Tiber.

Q - G. D'Emilio
TTC Table tennis centre: building per il tennis tavolo energeticamente autosufficiente
Rome
© G. D'Emilio - project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
Ping-pong features the best ratio between movement, space and costs when it comes to producing energy. The project offers athletes rechargeable sportswear, uses piezoelectric paving in the most productive areas, and is associated with a card that offers discounts based on energy produced. The project is situated in an open area of the Foro Italico and provides a building for an Olympic sport currently lacking a home.

R - F. Tassetti
P.e.r. Flaminio: Parco energie rinnovabili e campus per l'educazione e la coscienza ecologica al Ponte Flaminio
Rome
© F. Tassetti - project from the graduate course run by Prof. Antonino Saggio, Sapienza Università di Roma
The two banks of the Tiber, between the Ponte Milvio and Ponte Flaminio bridges, are redesigned by this vast proposal to unify functions: a renewable energies park and education. The proposal hosts other projects, including one for an educational centre supporting activities offered by Rome's schools and the reuse of the piers of the Bailey bridge crossing Corso Francia.

p. 429 - 435
A - TA.R.I - Architects
Le Intoccabili - Piazza del Popolo
Rome, 2020
Visioni Romane. Le Intoccabili
Exhibition presented during the Festival *Change! Architecture. Cities. Life*, organised by: Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI

B - Oks Architetti
Le Intoccabili - Piazza Colonna
Rome, 2020
Visioni Romane. Le Intoccabili
Exhibition presented during the Festival *Change! Architecture. Cities. Life*, organised by: Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI

C - Local
Le Intoccabili - Piazza del Campidoglio
Rome, 2020
Visioni Romane. Le Intoccabili
Exhibition presented during the Festival *Change! Architecture. Cities. Life*, organised by: Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI

D - In - Nova Studio
Le Intoccabili - Castel Sant'Angelo
Rome, 2020
Visioni Romane. Le Intoccabili
Exhibition presented during the Festival *Change! Architecture. Cities. Life*, organised by: Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI

E - Set Architects
Le Intoccabili - Piazza Navona
Rome, 2020
Visioni Romane. Le Intoccabili
Exhibition presented during the Festival *Change! Architecture. Cities. Life*, organised by: Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI

F - Aut Aut Architettura
Le Intoccabili - Piazza di Spagna
Rome, 2020
Visioni Romane. Le Intoccabili
Exhibition presented during the Festival *Change! Architecture. Cities. Life*, organised by: Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Open City Roma, Fondazione MAXXI

AR MAGAZINE · 123 / 124
Rassegna

HÖRMANN
ThermoPlan Hybrid



ThermoPlan Hybrid si distingue per un design esclusivo, in grado di valorizzare gli ingressi più differenti.

Realizzata in acciaio inox e alluminio, ThermoPlan Hybrid Hörmann si distingue per il suo design esclusivo, accentuato dalla complanarità tra manto e telaio, su entrambi i lati: il manto, realizzato a filo della superficie del telaio, conferisce eleganza, pulizia ed essenzialità alla zona d'ingresso.
Contraddistinta da cerniere occultate, peculiarità in grado di esaltare ulteriormente il design di questo modello, ThermoPlan Hybrid presenta un battente di 82 mm, riempito in schiuma rigida in poliuretano e connotato da una lamiera in acciaio inox con verniciatura a polveri sul lato esterno.

hormann.it

Via G. di Vittorio, 62
38015 Lavis (TN) - Italia
Tel: +39 0461.244444
Fax: +39 0461.241557
info@hormann.it

PROTEK
Bigfoot



Fondata nel 2001, Protek® è specializzata nella progettazione e produzione di controtelai per porte e finestre scorrevoli a scomparsa, oltre che a numerosi altri sistemi per lo scorrimento delle porte in legno e vetro. Dal 2001 a oggi, ricerca, design, tecnologia e capacità innovativa hanno permesso all'azienda di ideare soluzioni performanti e affidabili, realizzate con materiali all'avanguardia 100% Made in Italy, utili per ridefinire gli spazi abitativi e lavorativi, sia dal punto di vista estetico che funzionale.
Nel 2016 nasce Protek®+Design, la linea che offre soluzioni inedite e all'avanguardia per recuperare e creare nuovi spazi, come il sistema di arredo a scomparsa Bigfoot, brevettato e 100% made in Italy, disponibile nelle due versioni architetcural e interior.

protek-design.it

PROTEK S.R.L.
Via G. Bernini, 36
20865 Usmate Velate (MB) - Italia
Tel: +39 039.67.579
Fax: +39 039.67.57990
protek@sprotek-controtelai.it

ALLART
Studio Partner Finstral



SEMPRE UNA CONSULENZA PERFETTA
Le piacerebbe vedere i nostri prodotti, poterli toccare e provarli dal vivo? Scopra tutto ciò che sanno fare le nostre finestre, porte d'ingresso e verande. E componga il serramento perfetto per Lei scegliendo tra infinite varianti.
Su una superficie di oltre 1.000 m² trova un'ampia scelta di prodotti e risposte a tutte le Sue domande: da quale intensità di rumore è in grado di proteggerci una finestra fonoisolante? Come fare per mantenere una buona qualità dell'aria negli ambienti interni? Montaggio dei serramenti in posa certificata IFT di Rosenheim? Ai desk di progettazione potrà scoprire e provare tutti i complementi e gli accessori: dai materiali e colori del telaio ai diversi vetri, fino alla ferramenta di sicurezza e molto altro.

allartcenter.it

ALLART CENTER
Via Tiburtina 255 (Piazza Bologna)
00162 Roma - Italia
Tel: +39 06.49.1404

CATALANO
Collezione Zero



La storica collezione Zero si arricchisce di mobili e strutture integrate, disponibili per le serie di lavabi 125x50, 100x50 e 75x50 cm. Il progetto è sviluppato in un'ottica completamente green e secondo una logica innovativa di ottimizzazione strutturale, materica e dimensionale: uno specifico frame in alluminio naturale – riciclabile al 100% – è l'elemento base sia per le strutture sia per i mobili.
Le strutture sono disponibili in Inox scotch brite, bianco satinato e nero satinato; i mobili in bianco, cemento o marrone satinato.

catalano.it

CERAMICA CATALANO S.p.A.
Str. Prov. Falerina km 7,200
01034 Fabrica di Roma (VT) - Italia
Tel: +39 0761.5661 / Fax: +39 0761.574304
segreteria@catalano.it
venditeitalia@catalano.it
export@catalano.it

AG PRIOLO
Outdoor e Home decoration



Azienda specializzata nell'arredamento da esterno, presente da oltre 40 anni.
Ogni stagione propone novità e tendenze dal mondo dell'Outdoor e dell'Home decoration, rivolgendo particolare attenzione al Made in Italy poiché espressione di qualità, comfort, stile e attenzione per il dettaglio.
Lo spazio espositivo si rinnova continuamente per assecondare i trend e rispondere alla stagionalità, è il luogo di incontro del progettista e dell'utente finale che possono confrontarsi in un contesto trasversale fortemente caratterizzato da elementi di design.

arredagarden.it

Via Aurelia, 1334 (Km 13)
00166 Roma
Tel: + 39 06.66181676
info@arredagarden.it



SPAZIO E TEMPO,

il più grande lusso che tutti vorremmo avere





Linea Architectural

Controtelaio per lastre in cartongesso o simili.

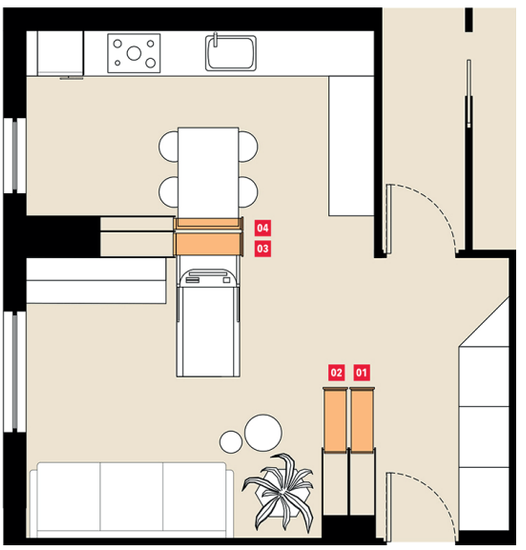


Linea Interior

Controtelaio per boiserie / pannelli rigidi.



Bigfoot® è il sistema brevettato da **Protek®** che trasforma lo spazio generando soluzioni innovative per il progetto architettonico e di interni. È la collezione di elementi e complementi di arredo modulari scorrevoli a scomparsa, la cui installazione è prevista integrata all'interno di una parete, in adiacenza ad una esistente o indipendente e autoportante, sempre mediante l'utilizzo di un controtelaio. **Bigfoot®** presenta finiture, materiali ed accessori esclusivi, tali da renderlo versatile ed integrabile a seconda delle esigenze progettuali. L'elevato valore tecnico, funzionale, come l'attenzione al dettaglio, rendono **Bigfoot®** testimone del design e stile Made in Italy.







Bigfoot®+ collection

100% Made in Italy

Bim

DWG

PATENTED

100% Made in Italy







Protek®

CONTROTELAI E SISTEMI PER PORTE E FINESTRE SCORREVOLI

100% Made in Italy

Via G.L. Bernini, 36 I 20865 - Usmate Velate (MB)

tel +39 039 67579 I fax +39 039 6757990

protek@protek-controtelai.it I www.protek-design.it I www.protek-controtelai.com



GIOVANNOZZI MARMI

www.giovannozzi.com

SEDE LEGALE
Via Tiburtina, 104 00012,
Guidonia Montecelio (Roma, Italy)
C.F. e P.IVA: 09370831001
info@giovannozzi.com

@giovannozzimarmi

STABILIMENTO
Via Primo Brega, 9 00011
Tivoli Terme (Roma, Italy)
T: +39 0774 37.05.75
F: +39 0774 37.92.50