

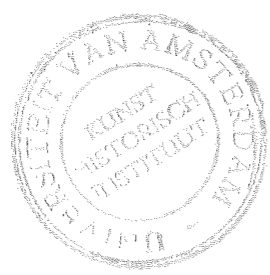
120

Roma interrotta

Cat. tent.
Rome
1978
mrt. - jun.

30.-

3/78



MOSTRA ORGANIZZATA DAGLI
INCONTRI INTERNAZIONALI D'ARTE.
ROMA. MERCATI DI TRAIANO
MAGGIO-GIUGNO 1978

Roma interrotta

Incontri Internazionali d'Arte
officina edizioni

Roma interrotta

Piero Sartogo
Costantino Dardi
Antoine Grumbach
James Stirling
Paolo Portoghesi
Romaldo Giurgola
Robert Venturi
Colin Rowe
Michael Graves
Leon Krier
Aldo Rossi
Robert Krier
Giulio Carlo Argan
Christian Norberg-Schulz

PROMOZIONE, ORGANIZZAZIONE E
COORDINAMENTO CULTURALE:
INCONTRI INTERNAZIONALI D'ARTE

SEGRETARIO GENERALE
GRAZIELLA LONARDI

COORDINAMENTO
CATERINA CARDONA

REDAZIONE DEL CATALOGO
MARISA CERRUTI

TRADUZIONI
RENATO PEDIO

COORDINAMENTO DELL'IMMAGINE
FRANCO RAGGI - DANIELA PUPPA

REALIZZAZIONE DELL'ALLESTIMENTO
DELLA MOSTRA
EDIL-SAMA

AMMINISTRAZIONE
FORTUNATO LICENZIATO

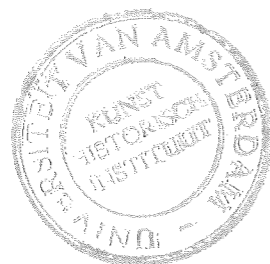
STUDIO FOTOGRAFICO
CISTERNA - GERMANI

UFFICIO STAMPA
INCONTRI INTERNAZIONALI D'ARTE

CONSEGNATARIO
GIOVANNI QUAQUARELLI

Si ringrazia:

Il Ministero dei Lavori Pubblici, l'Assessorato alla Cultura, il Comune di Roma e la Presidenza della facoltà di Architettura dell'Università di Roma per il contributo dato alla realizzazione della mostra.



COPYRIGHT © 1978
PER LA MOSTRA:
INCONTRI INTERNAZIONALI D'ARTE
PER IL CATALOGO:
INCONTRI INTERNAZIONALI D'ARTE
E OFFICINA EDIZIONI ROMA

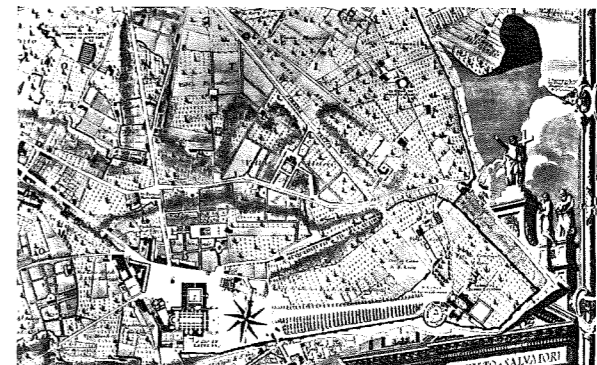
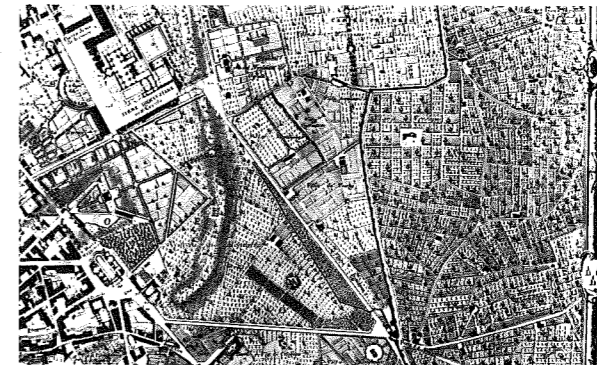
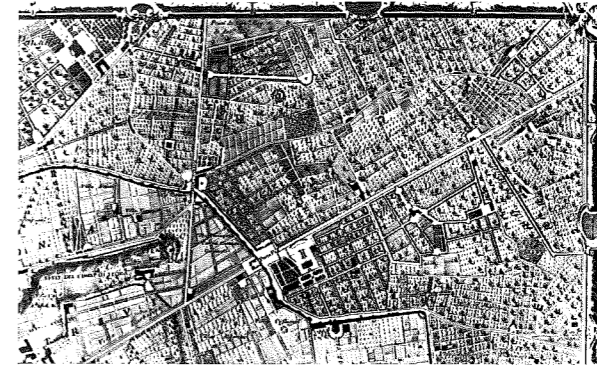
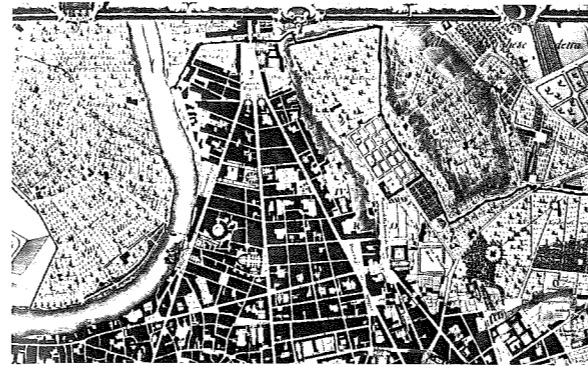
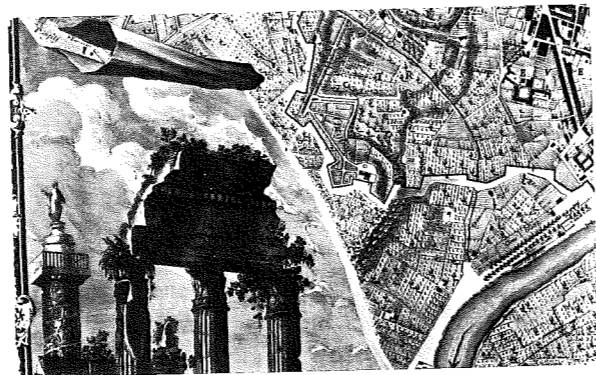
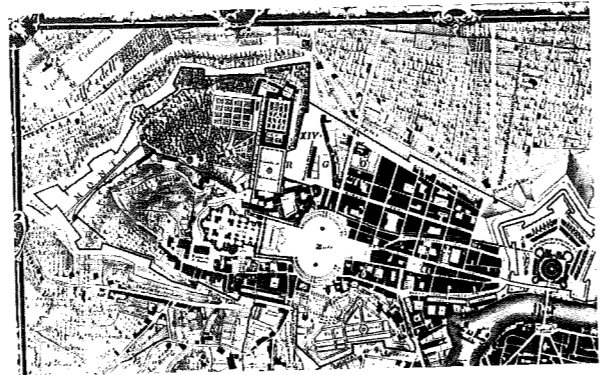
INDICE

p.	
11	GIULIO CARLO ARGAN
13	CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ
29	PIERO SARTOGO
48	COSTANTINO DARDI
65	ANTOINE GRUMBACH
82	JAMES STIRLING
98	PAOLO PORTOGHESI
118	ROMALDO GIURGOLA
130	ROBERT VENTURI AND JOHN RAUCH
136	COLIN ROWE
159	MICHAEL GRAVES
165	ROB KRIER
183	ALDO ROSSI
195	LEON KRIER

lc 797-1721

E 199239592

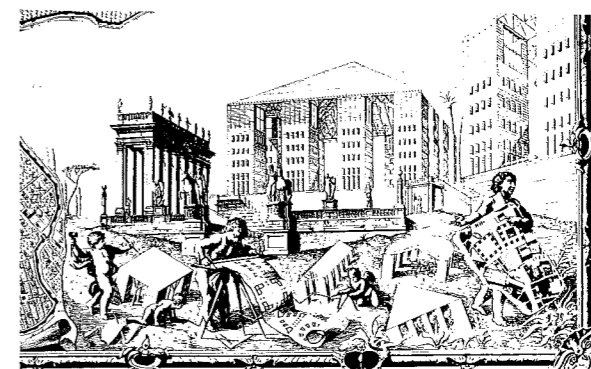
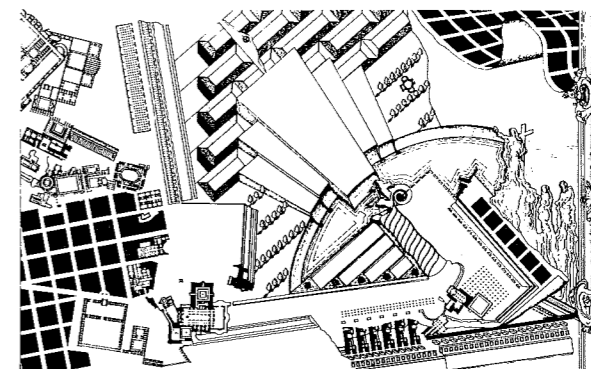
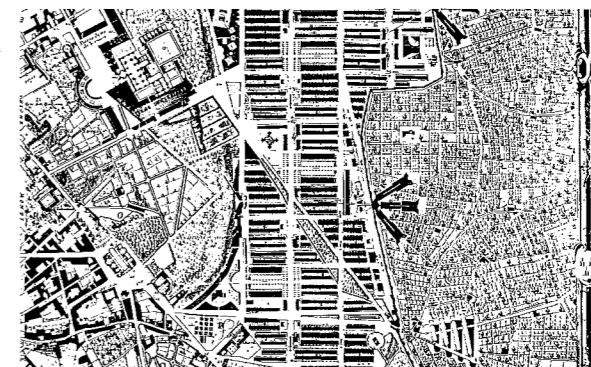
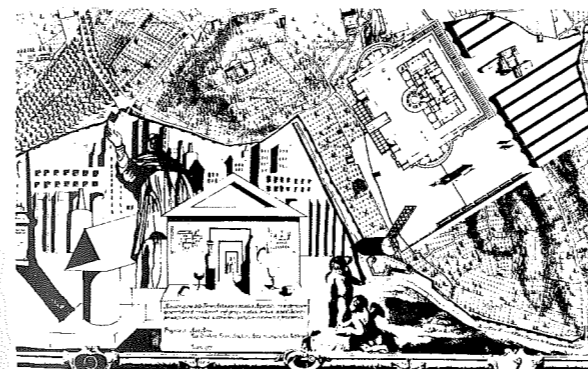
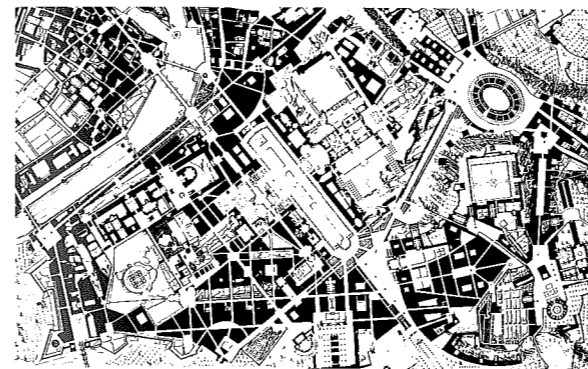
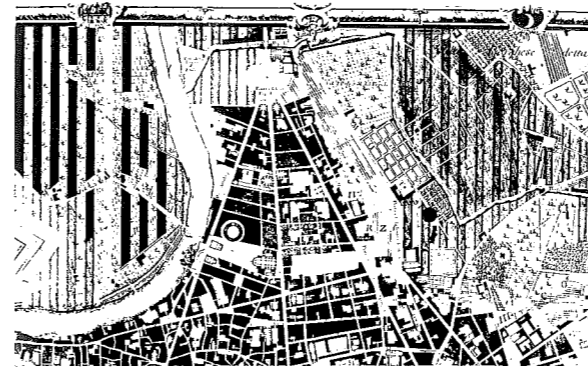
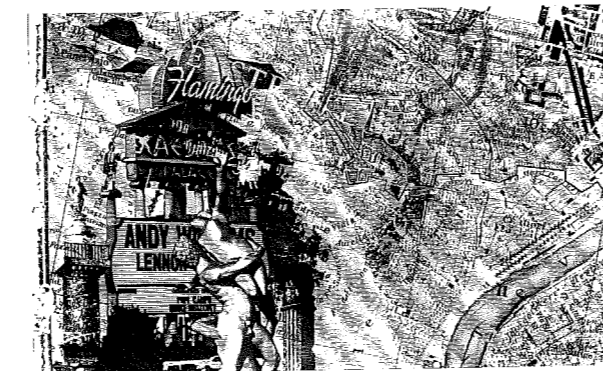
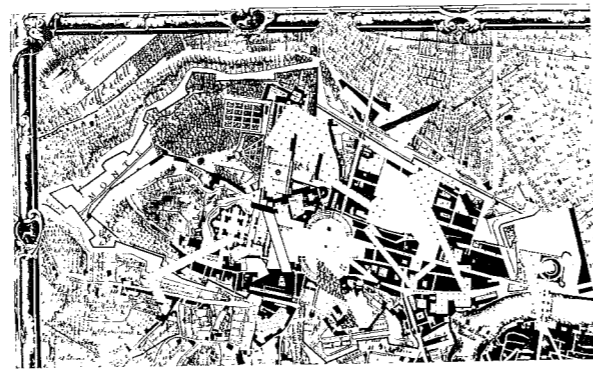
NUOVA PIANTA
DI
ROMA
DATA IN LUCE
DA
GIAMBATTISTA NOLLI
L' ANNO
M DCC XLVIII



SARTOGO
STIRLING
VENTURI
R. KRIER

DARDI
PORTOGHESI
ROWE
ROSSI

GRUMBACH
GIURGOLA
GRAVES
L. KRIER



Questa è una occasione culturale che ha per oggetto Roma, città « capitale », ed è anche la prima delle iniziative specifiche che gli Incontri Internazionali d'arte dedicano all'urbanistica. La mostra che abbiamo chiamato ROMA INTERROTTA vuol verificare criticamente un processo di modificazione del tessuto urbano, prendendo l'avvio dalla pianta di Roma disegnata da Giambattista Nolli nel 1748. E cerca di cogliere attraverso una rilettura compiuta da architetti europei e americani l'occasione per meglio conoscere e quindi tutelare il patrimonio culturale della città e del suo centro storico. Gli architetti che sono intervenuti hanno già affrontato con differenti obiettivi i problemi della città, e gli organizzatori della mostra si sono proposti di conciliare l'unità della ideazione con la piena e libera autonomia dei singoli contributi. (L'aspetto apparentemente utopico di alcune proposte è pur sempre un modo libero di pensare il futuro.)

La nostra ambizione è che l'iniziativa possa rappresentare un veicolo di introduzione teso al risanamento della città, del centro storico, e all'inserimento di tutti gli elementi che lo compongono nello « spazio » ampio e contraddittorio della città moderna.

Forse Roma, e qualcosa sta già avvenendo, avrebbe bisogno, più di qualsiasi altra città, di iniziative coordinate per la conoscenza e l'approfondimento di tutti gli aspetti della sua storia e della sua cultura. Forse un futuro organismo potrà coordinarle. Proprio a questo possibile organismo vorremmo idealmente offrire questo nostro contributo e anche le altre iniziative, le altre ricerche, e i vari materiali che verremo man mano producendo.

Roma, testimone delle culture degli uomini nel tempo, invita a riflettere non solo sulla storia vissuta ma anche su quella mancata o possibile in futuro. Ed è anche questo il leit-motiv che ci condurrà, lo speriamo, lungo l'itinerario impossibile ma reale di Roma interrotta.

E' più facile progettare le città del futuro che quelle del passato. Roma è una città interrotta perché si è cessato di immaginarla e si è incominciato a progettare (male). A Roma, la questione è piuttosto di tempi che di spazi. Le maree delle epoche sono passate e si sono ritirate lasciando sulla rena i relitti di lontani naufragi: come tutti i relitti, hanno attorno uno spazio prossimo e sconfinato, il mare e la spiaggia. E' una città vissuta di spoglie, poi di rovine, oggi di rifiuti. Anche i romani, da Enea in poi, sono arrivati da remoti disastri: creature del tempo, vivono di tempo e non temono di sprecarlo. Prima che Roma diventasse piatta ed informe come una polenta scodellata, i romani vivevano muovendosi negli strati delle epoche sovrapposte come pesci nell'acqua, in profondità e in superficie. E certo, il male l'ha fatto la speculazione, ma chi ha fatto la speculazione?

A differenza dello spazio, che è opaco, il tempo è trasparente; nuotando sotto il pelo dell'acqua si vedono i monumenti come scogli, i ruderi come arbusti di corallo. E' la città che il Bernini e il Borromini avevano immaginato per uno spazio non terreno, disputando sul modo della salvezza: il cielo già un pò calvinista l'ha respinta, è caduta nel mare del passato la cui superficie, il presente, come tutti sanno è maledettamente inquinata. A Roma non c'è soltanto il tempo dell'architettura, o della storia, ma anche quello della natura, mutevole come il cielo in una giornata di scirocco. Il paesaggio entrava in città come una brezza (si è fatto caso che da quando la speculazione ha cinto Roma di una poltiglia di cemento indurito, non c'è più il ponentino?). Roma è sempre stata un composto di epica e di idillio, con una matrice ctonia sempre viva nei laghi vulcanici dei Castelli e dei dirupi come bastioni spontanei della campagna. Fin dall'origine i colli e le valli hanno formato un incastro di promontori e insenature: architettura e paesaggio, storia e natura. Ancora Carlo Fontana, ingegnandosi di ritrovare una dimensione da poterci vivere dopo la grande alluvione del Seicento, indicava due generatrici urbanistiche, San Pietro e il Tevere: cercava di ridurre a dialettica di civile discorso il sublime conflitto di storia e natura come cielo e terra, verticale e orizzontale. Era il conflitto interno del creato e Roma ne era il simbolo e l'immagine. Nonostante la buona volontà dell'onesto Fontana il contrasto aveva perduto la sua dialettica: storia e natura non si erano soltanto disgiunte, si erano dissolte, non esistevano più.

A Siena, nell'affresco del Buon Governo, Ambrogio Lorenzetti, pittore filosofo, le aveva saggiamente distinte, ciascuna al proprio posto e con una propria morfologia, secondo l'ordine metafisico della scolastica: adagiata la natura-campagna con i suoi dolci incurvati orizzonti, erta la

storia-architettura con la geometria di cristallo degli edifici. A Roma, dove non c'era mai stato buon governo, la distinzione tra città-spazio e campagna-tempo non era così chiara e subito il rapporto è diventato un pasticcio. Per fortuna Roma non ha mai avuto paura dei pasticci. E' la città della Provvidenza, la Provvidenza aggiusta i pasticci, il bello di Roma è di essere una città impasticciata e aggiustata non si sa quante volte. Poi la Provvidenza è stata licenziata (anche per colpa dei nostri venerati padri illuministi) e il pasticcio urbanistico non si è più aggiustato. Si poteva pretendere che alla Provvidenza succedesse l'Utopia, una madre e una figlia che si detestano? A Roma l'Utopia non ha mai messo piede, meno ancora che a Las Vegas. Non essendoci più relazione tra storia e natura o architettura e campagna, Roma ha cominciato a gonfiarsi e deformarsi come una vescica, non ha più avuto né architettura né campagna, ha inghiottito stupidamente nel suo tempo non più storico una campagna non più mitologica, ora sta divorandosi sempre più stupidamente anche i Castelli. Non è più una città, ma un deserto gremito di gente, disgregato dalla stessa speculazione che l'ha fatto crescere senza misura. Fino al Seicento, se si vuole fino alla mappa del Nolli, era stata una città, volta a volta, splendidamente religiosa e decorosamente laica; è diventata una città atea e bigotta. E non fu colpa dei venerati padri illuministi, illusi di piantare con l'Utopia l'albero della Libertà, che non attecchì. Il buon Valadier ha fatto il possibile, ma non è riuscito a fare di Roma una città decentemente borghese: con lo scirocco romano la borghesia va subito a male, diventa burocrazia. Ecco le ragioni di questa mostra di Roma interrotta. Nessuna proposta urbanistica, naturalmente, ma una serie di esercizi ginnastici dell'Immaginazione alle parallele della Memoria. Ed è già tanto che si parli di Memoria e non più di Storia. Sono tante avventurose, fantastiche ricerche nel grembo urbanistico di Roma per saggiare se sia ancora fecondo e tanti sondaggi nelle correnti del tempo romano, occulte come i suoi fiumi sotterranei. In ogni caso, l'opposto diametrico di un Piano Regolatore; nessuno di questi architetti vorrebbe che Roma domani fosse come l'immagina oggi. Nessun progetto, dunque: ma un rovesciamento della Memoria dal passato al futuro, dell'Immaginazione dal futuro al passato. E le ipotesi su quella che sarebbe stata Roma, se si fosse seguitato a immaginarla invece di progettartela (male). L'Utopia è il contrario ateo della Provvidenza; l'Immaginazione è la Provvidenza dei laici e Roma, speriamo, sarà finalmente laica o non sarà più.

Giulio Carlo Argan

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, OSLO
IL GENIUS LOCI DI ROMA

1. L'immagine.

Roma è stata denominata « la città eterna », non solo per rimembrarne le antiche origini, ma soprattutto per affermare che ha preservato attraverso i secoli la sua *identità*. Infatti, non si può concepire Roma come un reliquario di epoche diverse. Non occorrono dimostrazioni per illustrare il carattere « eterno » della sua architettura, sia che si tratti di monumenti classici o di edifici barocchi. Questa qualità evidentissima consiste in una capacità inimitabile di autorinnovamento. Qual è in termini architettonici l'idea che Roma inamovibilmente rinnova?

L'immagine più corrente di Roma è quella di grande capitale: la *caput mundi* dell'antichità, e il centro della chiesa cattolica universale. Quest'immagine comunica monumentalità e grandezza. La grandiosità di Roma è comunque qualitativamente diversa da quella delle varie città fondate dai romani a capisardi dell'impero, con lo stesso sistema: le assi del *cardo* e del *decumanus* che si intersecano ad angolo retto, al centro di un quadrilatero. Tale schema astratto di ordine « assoluto », adottato da altre capitali in epoche storiche successive, si riscontra a Roma solo riguardo a elementi singoli come i Fori e le Terme. Se dopo un esame più accurato emerge anche un *axis urbis*¹ globale, esso non condiziona l'aspetto immediato della città, che nella sua totalità non risponde ad alcun sistema geometrico. Fin dai tempi più remoti, Roma è sempre apparsa come un gigantesco « grappolo » di spazi e di edifici, di forma e dimensioni diverse. Il *genius loci* di Roma non risiede in astrazioni geometriche.

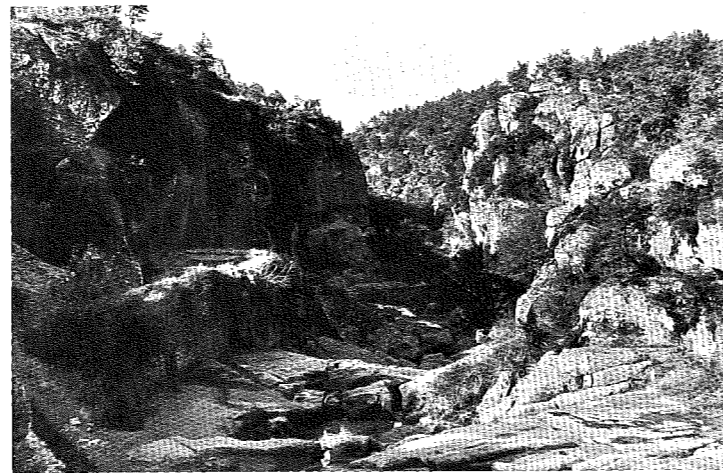
Si dovrà forse cercarlo nel generoso impiego di forme classiche? Come capitale dell'antichità, Roma dovrebbe possedere l'equilibrio armonico dell'architettura classica, di natura antropomorfa. Ma mentre nelle città greche gli edifici erano corpi articolati, composti da membra « individuali », i monumenti romani non furono concepiti a guisa di organismi, ma come totalità integrate, e spazi chiusi, assimilati a loro volta entro un complesso urbano più vasto. Anche se presenti, gli ordini classici non ebbero funzione costitutiva, e Roma non può quindi essere definita una vera e propria città classica. L'architettura romana fu infatti a lungo considerata una degenerazione dell'architettura greca.

Il problema del *genius loci* romano continua perciò a restare insoluto. La spiccata presenza « eterna » dello spirito della città sfugge alle definizioni. Le ricerche di Kaschnitz von Weinberg e di Kähler, pur apportando validi contributi, si concentrano su vari aspetti dell'architettura classica ed esulano dall'analisi del carattere del luogo romano². Tra le opere di H.P. L'Orange invece, troviamo una descrizione poetica

di Roma, in termini fenomenologici³. Il L'Orange non si preoccupa solo dell'edificio singolo ma cerca di penetrare il carattere unificatore dell'ambiente romano. Così si esprime per caratterizzare la strada della città: «... il mondo chiuso, autosoddisfatto della strada, è il carattere distintivo della Roma antica: un ambiente a sé, un microuniverso, un Eden da cui l'uomo nordico si sente estromesso, l'idillio della strada⁴». E procede con la descrizione delle proprietà concrete della strada romana, la chiusura e continuità determinate dalla mancanza di marciapiedi e di scale davanti agli androni, i colori, gli odori, la vita multiforme e pulsante. La strada romana non separa le case ma le collega, e trasmette, quando la si percorre, l'impressione di trovarsi all'interno invece che all'esterno. La strada è un « interno urbano » dove la vita ha luogo nel pieno senso della parola. Questo carattere singolare si accentua ulteriormente nella piazza, ove gli edifici si raccolgono intorno allo spazio e il centro è sottolineato in genere da una fontana. « La piazza, sia essa frutto di progettazione o di evoluzione storica, si cristallizza in una struttura chiusa ed è sempre idillicamente arrotondata⁵ ».

Il termine « idillio » usato per caratterizzare il *genius loci* di Roma può apparire sorprendente ad una prima lettura. In che senso la *caput mundi* sembra « idilliaca »? È ovvio che non ci si riferisce a quella intimità di dimensioni ridotte, così frequente nei paesini e nelle cittadine nordiche. La monumentalità e la grandezza di Roma rimangono indiscusse, ma i singoli spazi presentano una « interiorità » che emana protezione e appartenenza. Malgrado la sua imponenza, la città ha conservato una semplicità rustica che l'apparenta alla natura. Non vi è probabilmente altra capitale europea in grado di esprimere tale attaccamento alla natura, né altro luogo ove la natura sia tanto *umanizzata*. Proprio in questa speciale caratteristica potrebbe consistere l'essenza del *genius loci* romano: il sentimento di appartenenza ad un ambiente naturale « conosciuto ». Per intendere Roma bisognerà quindi sperimentare il paesaggio che la circonda, ossia la campagna romana. Il carattere della campagna non consiste di « contrasti violenti di forme, di giustapposizioni accentuate di massa e spazio, montagna e valle, ma piuttosto in un ritmo di articolazione delle masse, maestoso e controllato, e nella subordinazione delle singole strutture a movimenti dolcemente ascendenti e discendenti⁶ ». Entro le ampie movenze unificatrici del paesaggio romano risaltano tuttavia delle tipologie dotate di caratteri ben precisi e profondamente significativi: sono i paesaggi « radunati » da Roma, è l'esistenza stessa di Roma che fa del Lazio una totalità unificata.

L'analisi del paesaggio laziale consente l'intelligibilità delle svariate componenti del *genius loci* di Roma e trasmette la cognizione del loro interagire. Bisognerà cominciare dalle straordinarie valli « infossate » dell'Etruria, ove spazi idillici sono racchiusi tra pareti continue di tufo color oro bruno. Alle origini, questo carattere predominava nel suolo di Roma; i sette colli famosi non erano infatti vere e proprie colline ma creste prominenti tra una serie di valli cieche, lungo il fiume Tevere. Gli etruschi usavano i fianchi di simili valli per scavare tombe e grotte e sulle creste costruivano dei villaggi. Lo stesso schema, adottato dalla Roma antica, costituì la vera componente *locale* del suo *genius*.

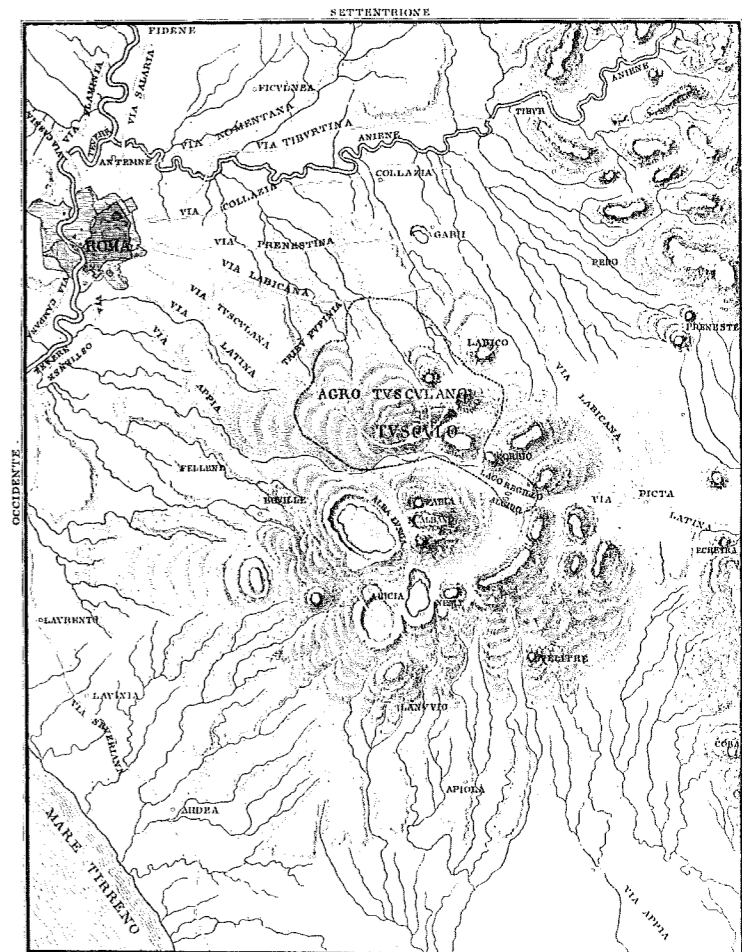


Che l'importanza ne fosse riconosciuta è comprovato dalla sistemazione dell'altare consacrato al *genius loci* immediatamente sotto la ripida rocca di tufo del colle Palatino⁷. I colli Albani che fronteggiano la città dalla parte opposta offrono invece con un paesaggio nettamente diverso delle suggestioni di altro genere. Qui le forme naturali si distinguono per chiarezza e presenza di carattere « greco ». Sono la dimora congenita degli dei dell'antichità, di Giove, Giunone e Diana. Bisognerà poi spingersi fino a Palestrina, dove lo schema *cardo-decumanus* comparve per la prima volta su scala monumentale. A Palestrina l'ordine « cosmico » è inerente al paesaggio, e non sorprende che il luogo fosse dedicato al culto della dea Fortuna, trasposizione romana del Fato. Tornati a Roma, avendo raccolto con queste escursioni le nozioni elementari indispensabili all'intelligibilità del suo *genius loci*, saremo in grado di comprendere anche la denominazione di *caput mundi* di cui la città si fregia.

2. Lo spazio.

La regione romana è di origine vulcanica. Sia ad ovest che su ambo i lati del Tevere, il suolo è ricoperto da una crosta spessa di antica lava e cenere, denominata *tufo*. Nel volgere dei secoli, dei corsi d'acqua scavarono in questa crosta vulcanica valli e gole profonde che presero il nome di *forre*⁸. Le forre si presentano come improvvise e sorprendenti interruzioni della campagna alternativamente ondulata e piatta, e con le loro ramificazioni e intercomunicazioni, costituiscono una specie di rete viaria « urbana », un mondo sotterraneo che differisce nettamente dalla superficie esposta. La campagna romana è scarsa di luoghi naturali, infatti l'area che circonda la capitale, ha conservato per secoli un aspetto quasi desertico. La funzione primaria delle forre fu quella di matrice di luoghi, e innumerevoli villaggi (Sutri, Nepi, Civita Castellana, Barbarano, Vitorchiano ecc.) beneficiarono di questi siti ben protetti e topologicamente identificati, formati dalla ramificazione delle forre. Le forre trasmettono la sensazione di trovarsi « al di dentro »: una caratteristica tipica di ambienti a microstruttura variata, e aliena ai perpicui e grandiosi paesaggi del classico sud. Esse furono infatti ampiamente usate nel corso della storia. In alcune zone (Norchia, Barbarano, Castel d'Asso) gli etruschi trasformarono le rupi naturali in schiere di facciate architettoniche, creando autentiche città di morti. A questo proposito è importante sottolineare che l'operazione di scavo della roccia tufacea in vari punti del territorio romano è un archetipo del costruire. La professione di *grottaio*, lo scavatore di grotte artificiali, è tuttora un mestiere riconosciuto. Le forre in genere ci riconducono alle forze ctonie della natura, ci riportano all'interno, conferendoci delle radici primigenie.

Mentre il paesaggio delle forre sta *al di sotto* della superficie neutra della campagna, i colli Albani si elevano *al di sopra* formando un agglomerato imponente e ben delimitato⁹. Derivati da un antico vulcano, hanno forma semplice, con connotati topografici lineari, sottolineati dalla presenza di due laghi quasi circolari nei crateri profondi. I colli Albani possiedono quindi la proprietà caratteristica del paesaggio classico: il rapporto immediato e facilmente immaginabile di masse e spazi. Non è perciò materia di stupore che



questa località sia stata prescelta per i maggiori santuari del Lazio. Dalla vetta di Monte Cavo (*Albanus Mons*), *Jupiter Latiaris* presiedeva su tutta la regione. Diana regnava tra i boschi ai fianchi del monte, rispecchiandosi nel lago di Nemi immoto e profondo, e Giunone risiedeva sulla riva opposta, nel tempio di Lanuvio (*Lanuvium*) ove il pendio è meno ripido e la coltivazione perspicua. L'allineamento dei santuari su un asse nord-sud non può essere occasionale. Ogni anno, in primavera, i quarantasette membri della confederazione Latina celebravano sulla vetta del monte Cavo, le *Feriae Latinae*. Il rito conferma la posizione di rilievo dei colli Albani, centro naturale del Lazio. I colli infatti rappresentavano il fulcro di un sistema di santuari. Prolungando l'asse « sacro » in direzione sud si raggiunge Anzio (*Antium*) dove sorgeva un tempio consacrato alla Fortuna, sviluppandolo verso nord si arriva a *Tusculum*, dimora di Castore e Polluce, e a Tivoli (*Tibur*), regno di Ercole, in paesaggio meno ospitale. I santuari principali del Lazio venivano così a formare un *cardo* naturale con quello di Giove al centro. Dall'altra parte di Roma la situazione era diversa: l'antica Etruria fu conquistata dai romani in epoca relativamente posteriore e il boscoso Monte Cimino rappresentò a lungo un ostacolo insormontabile. Comunque, verso il nord, dove la valle del Tevere si immerge nella campagna romana, sorge un luogo naturale, isolato, molto caratteristico, il monte Soratte, sede del tempio di Soranus, l'antico dio del sole, identificato in seguito con Apollo.

Roma è quindi situata tra due universi differenti, quello ctonio delle forre ad ovest e quello classico degli dei ad est. Tutt'attorno a Roma, con una funzione spartitrice, si allarga la campagna vera e propria come un simulacro statico che precede la sintesi urbana attuata dalla mano dell'uomo. Ma non è tutto. L'ambiente naturale comprende anche lo schema *cardo-decumanus*, terza componente fondamentale del *genius loci* romano. Intorno all'80 a.C. fu eretto a Palestrina un grandioso santuario dedicato alla Fortuna¹⁰. La soluzione planimetrica si sviluppava partendo da due luoghi sacri sistemati anteriormente sul pendio scosceso: un tempio circolare della Fortuna Primigenia del III sec. a.C. e una statua di Fortuna con in grembo Giove e Giunone. I due elementi vennero incorporati in uno schema monumentale di terrazze disposte assialmente. L'asse che conduce lo sguardo tra i colli Albani e i monti Lepini, fino al mare all'orizzonte, funziona da *cardo*. Sotto il santuario, l'ampia e fertile valle del Sacco che collega la regione romana con la *Campania felix*, dilagando ad est, incrocia come un *decumanus* il *cardo* nord-sud. Le terrazze del santuario riecheggiano questo orientamento che diventa come una concretizzazione grandiosa dell'ordine « cosmico » di tutto il panorama. Quando un territorio romano veniva consacrato, l'*augure* seduto al centro ne definiva col bastone (*lituus*) i due assi principali, spartendo lo spazio in quattro regioni. La ripartizione estrinsecava i punti cardinali e lo spazio articolato nei limiti dell'orizzonte veniva chiamato *templum*. Il santuario di Palestrina illustra il procedimento rituale e « dimostra » in virtù della corrispondenza tra trama cosmica e sito naturale, la validità dello schema.

I sette colli di Roma non riflettono un ordine cosmico¹¹. Cinque di essi emergono irregolarmente dove la campagna cede



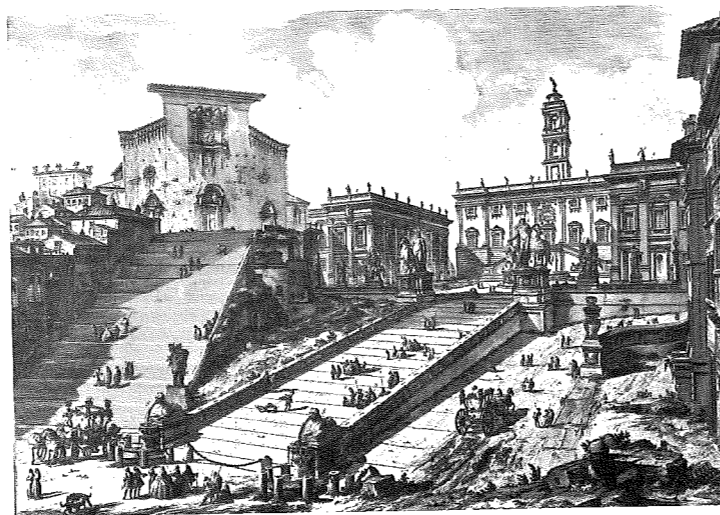
al Tevere, presso l'isola omonima che facilitava il guado del fiume. Tra questi e il Tevere s'innalzano liberamente altre due rupi di tufo: il colle Capitolino e il colle Palatino. Tutti e sette concorrono a circoscrivere la conca avvallata tra le pendici, che rappresenta il centro naturale dell'intera configurazione. Più avanti ad ovest, il fiume abbraccia l'ampia pianura di Campo Marzio, che per il fatto di essere troppo esposta e paludosa, rimase al di fuori dell'area urbana fino al II sec. a.C. Sulla sponda opposta del Tevere i dati topografici si semplificano: il crinale tufaceo del Gianicolo che dal nord si sviluppa verso il sud delimita una pianura meno estesa che a tempo debito doveva ospitare il sobborgo di Trastevere. Il suolo della capitale appartiene quindi all'ambiente caratteristico delle forre e non può essere considerato un territorio scelto a caso. Infatti non è possibile rintracciare lungo il Tevere una configurazione di pari « intensità » e non esiste in tutta l'Etruria un agglomerato di colli tanto caratteristico e ben disposto a una « conurbazione ». Roma consisteva all'origine di diversi insediamenti, che come i villaggi dell'Etruria odierna si ergevano sui crinali dei colli: tra questi la *Roma Quadrata* sul Palatino, aveva un ruolo ed una posizione specifica. Secondo la leggenda l'insediamento fu fondato da Romolo e Remo nel 753 a.C. e la denominazione indica che già alle origini potrebbe aver posseduto un *cardo* e un *decumanus*. L'*axis urbis* della conurbazione era rappresentato dalla via Sacra che percorrendo il Foro conduceva alla conca tra i colli¹². E non può essere pura coincidenza che l'asse funga da collegamento tra il tempio di Giove sul Capitolino e i colli Albani nelle lontananze. L'*axis urbis* va interpretato come il primo tentativo di trasfigurazione della capitale in un'entità che oltrepassa l'agglomerato degli insediamenti autoctoni. Il fatto che si protenda simbolicamente verso l'antico centro del *Latium* suggerisce la vocazione della città ad assumere il ruolo di luogo urbano autentico, idoneo a « radunare » le unità circostanti.

Roma possedeva quindi fin dalle origini una struttura spaziale « ambivalente »: l'agglomerato di insediamenti autoctoni e l'asse astratto che tendeva a trasfigurare la città in centro focale di una totalità maggiore. Caratteristica fondamentale della prima componente è il raccoglimento « idilliaco » degli spazi urbani, la seconda conferma invece la predisposizione alla simmetria assiale. La combinazione dei due ordini genera una unità architettonica particolare: lo spazio chiuso su organizzazione assiale, che può essere considerato l'*elemento basilare* dell'architettura romana. Roma antica consisteva infatti di tali unità, adibite a funzioni differenziate: i fori, le terme, i santuari, i palazzi, le *domus* ad atrio, tutti spazi chiusi di orientamento assiale. È importante sottolineare come queste unità conservassero la loro indipendenza in seno alla totalità urbana. Esse infatti non erano assimilate da un sistema geometrico superiore, ma « addizionate » come gli edifici individuali negli insediamenti della Grecia classica. Arriviamo così alla terza componente fondamentale dell'organizzazione spaziale romana: l'immagine classica di un ambiente che consiste di luoghi individuali differenziati. C'è comunque una diversità notevole: mentre i greci si valevano della somma di organismi « corporei », i romani usavano gli spazi come unità.



Nel corso della storia la struttura spaziale della capitale si è arricchita e corroborata. Sono apparse nuove interpretazioni della chiusura idilliaca senza che il valore intrinseco andasse sfasato. A Roma non è quindi mai stato attuabile un sistema stradale dominante. L'*axis urbis* dell'antichità, accentuato dall'aggiunta di nuovi edifici, continuò a rimanere più implicito che esplicito. Con la costruzione del Colosseo nella conca sacra alle pendici tra i colli (75 d.C.) il centro venne ulteriormente evidenziato. Il monumento per la sua collocazione al centro dell'asse e la forma ovale, sembra aver posseduto un significato che oltrepassava l'obiettivo funzionale: esso fu inteso come « teatro universale », capace di accogliere al centro dell'Impero tutti i popoli governati da Roma¹³. Con l'edificazione di un Circo, in località che oggi accoglie il Vaticano (40 d.C.) l'*axis urbis* si estese all'altra sponda del Tevere. Anche il tempio di Venere e Roma (ca. 120 d.C.) sistemato sull'asse, con due celle unite dorsalmente quasi a visualizzare l'ambivalenza dell'estensione, deve essere menzionato come simbolo del ruolo di *caput mundi* che la capitale ha rappresentato. L'avvento del Cristianesimo non mutò la struttura urbana. Come ha dimostrato il Guidoni, Costantino trasformò simbolicamente Roma in città cristiana collocando sull'*axis urbis* le due basiliche principali: a sud quella del Redentore (l'odierna San Giovanni in Laterano) e a nord quella di San Pietro¹⁴. In epoca successiva venne aggiunto un *decumanus* emblematico tra San Paolo e Santa Maria Maggiore. Il segno della croce fu così impresso su tutta la città. Al centro della croce restava ancora il Colosseo, accettato evidentemente dai cristiani come un simbolo cosmico, un simbolo la cui caduta avrebbe segnato « la fine del mondo ».

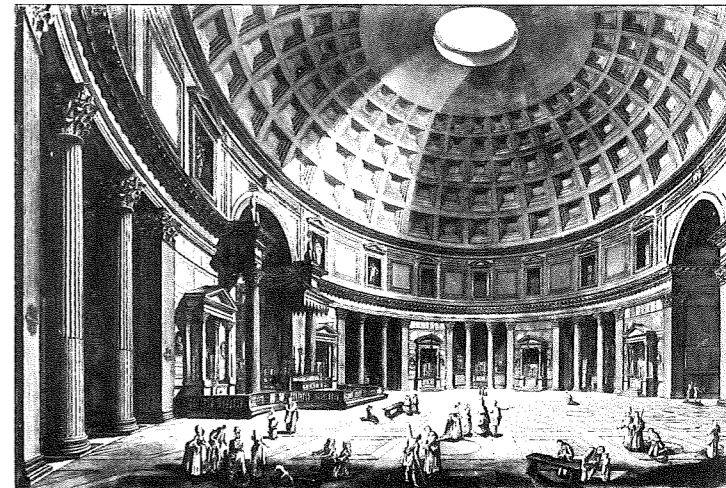
In epoche rinascimentali e barocche si tentò ripetutamente di conferire alla capitale una struttura geometrica integrale. Le trasformazioni più radicali ed intensive risalgono al pontefice Sisto V (1585-90)¹⁵ che aspirava al collegamento dei principali punti focali della città per mezzo di strade larghe e diritte. Sisto V integrò alla soluzione frammenti della planimetria regolare del Rinascimento sviluppati dai suoi predecessori, tra cui il tridente di piazza del Popolo, ove tre arterie si ramificano per collegare la porta principale della città con vari quartieri. La progettazione planimetrica di Sisto V si proponeva di assimilare i singoli luoghi sacri in un ampio sistema religioso. È molto significativo che il progetto fu realizzato solo parzialmente: la soluzione, basata su una concezione astratta e trascendente, non si adattava al *genius loci* romano. In epoca barocca l'attenzione progettuale si spostò di nuovo sulla creazione di fulcri urbani separati e si presero a modello i Fori chiusi dell'antichità dando luogo a tutta una serie di spazi autenticamente romani. Il primo interno cittadino di notevole significato urbanistico, risale al secolo XVI. La piazza del Campidoglio, opera di Michelangelo (1439 ss.) fu concepita come una ulteriore espressione del ruolo di *caput mundi*: un nucleo capace di simbolizzare la posizione di Roma nel mondo¹⁶. Ma Michelangelo non secondò la planimetria dell'epoca a pianta aperta e simmetria radiale, preferendo lo spazio racchiuso tra facciate convergenti. Egli introdusse comunque un asse longitudinale che priva lo spazio di autosufficienza. La sintesi dei movimenti di chiusura e direzione si concretizza nell'ova-



le iscritto tra gli edifici. La pavimentazione a schema stellare della piazza genera una pronunciata spinta centrifuga che contrasta con le facciate convergenti. Grazie all'espansione e alla contrazione simultanea, la piazza del Campidoglio risalta come una delle maggiori interpretazioni del concetto di luogo che mai sia stata concepita. Un'interpretazione che non solo riporta al centro dell'universo, ma che riconduce anche psicologicamente al fulcro delle partenze e dei ritorni, di cui la vita umana è intessuta.

La maggiore piazza barocca, quella di San Pietro del Bernini (1658-77), consiste essenzialmente di un colonnato monumentale intorno ad uno spazio ovale¹⁷. Gli assi principali dell'ovale sono ben definiti e il centro è marcato da un obelisco. Siamo di nuovo davanti al tema ambivalente di chiusura e direzione, ridotto in questo caso all'essenziale. Il colonnato recinge lo spazio nel modo più semplice e saliente, pur permettendo all'« interno » di comunicare con l'ambiente circostante. La struttura spaziale basilica di piazza San Pietro è molto simile a quella del Colosseo, e in questo contesto possiamo ricordare che Costantino, nella progettazione di Costantinopoli, preferì all'edificio romano un Foro circolare chiuso da colonnati, con funzione nodale analoga a quella del Colosseo. Piazza San Pietro, come era intenzione del Bernini, è effettivamente il punto d'incontro di tutta l'umanità, ma pur adempiendo a questo ruolo non rinuncia alla sua interiorità romana.

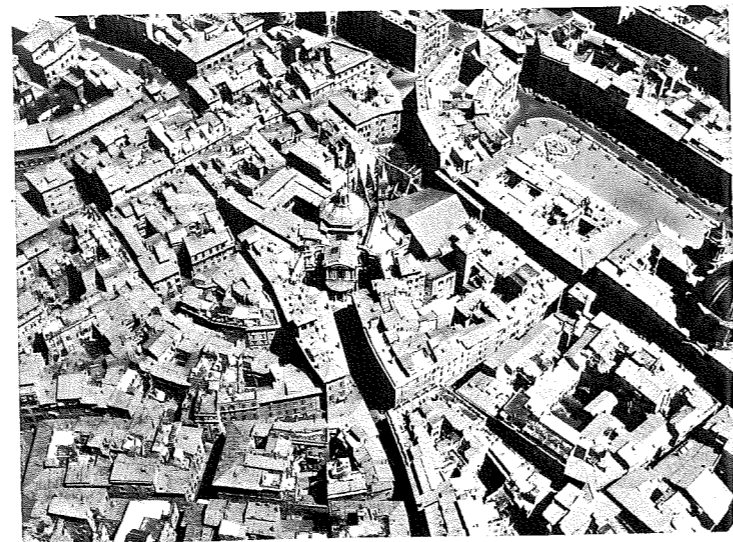
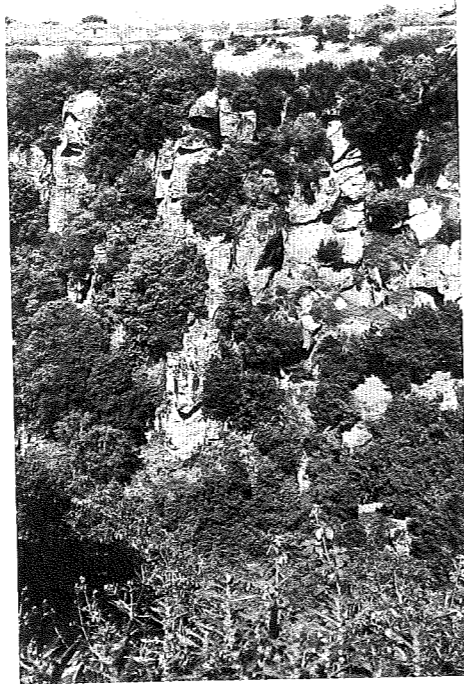
Si è detto di Roma che è una città dove ci si sente « dentro » pur stando fuori. All'interno degli edifici principali è possibile sperimentare ancora più intensamente questa interiorità. Il maggiore contributo degli antichi romani alla storia dell'architettura è stato proprio la creazione di grandi spazi interni, sia singoli che plurimi. Nell'architettura greca lo spazio era soltanto un « intervallo », con funzione secondaria rispetto agli edifici circostanti. A Roma invece, divenne la preoccupazione primaria dell'architettura e fu trattato come « sostanza » da plasmare e articolare. Gli spazi presentano quindi grandi varietà di forme e sono ricoperti da volte e da cupole, che in epoche precedenti avevano avuto in architettura soltanto un ruolo secondario. A questo scopo i romani svilupparono una nuova tecnica edilizia, facendo uso di un tipo di cemento che veniva gettato per costruire cortine murarie e coperture continue (*opus caementicium*). Il concetto romano dello spazio interno raggiunse la più alta manifestazione nel Pantheon (120 d.C.) ove un'aula circolare è racchiusa da un muro massiccio continuo. La chiusura è interpenetrata da un asse longitudinale, che permette all'edificio di visualizzare le proprietà basiliche spaziali del *genius loci* romano. L'esistenza terrena viene interpretata nel Pantheon sia come soggiorno « idilliaco », sia come conquista dinamica: ambedue gli aspetti si manifestano sotto una cupola celestiale, « eterna ». Qui la terra ed il cielo si congiungono e l'« idillio » romano è inteso come riflesso dell'armonia cosmica universale. Nel corso della storia dell'architettura romana gli stessi temi hanno subito continue variazioni. Basta citare il mondo chiuso del palazzo romano, il rapporto dialettico che intercorre tra chiusura e assialità nel S. Pietro di Michelangelo e l'interpretazione altobarocca di questo tema da parte del Borromini in Sant'Ivo.



3. Il carattere.

Già si è osservato che Roma è situata tra due « mondi » diversi, quello ctonio dell'Etruria e quello classico dei colli Albani, e si è anche implicato che l'ambiente urbano li riflette entrambi. Abbiamo poi affermato che il territorio naturale della città appartiene soprattutto all'ambiente ctonio e che le strade e le piazze di Roma si modellano sulle forre dell'Etruria. L'Eneide virgiliana offre una descrizione illuminante del luogo in questione: « Poi Evandro mostrò a Enea un grande fitto d'alberi che il prode Romolo un giorno avrebbe fatto suo santuario, e sotto una tetra rupe, il Lupercale, grotta del Lupo, che come è costume d'Arcadia trae il nome dal dio Lupo, il Pan Licio. Gli mostrò inoltre il bosco sacro dell'Argileto e gli narrò come Argo, benché ospite, vi trovasse la morte. Di qui lo condusse alla rupe Tarpea e al Campidoglio, che ora è tutto d'oro ma un tempo era selvaggio e ricoperto di rovi. Anche allora quel luogo spirava una solennità sinistra che incuteva timore e riverenza alle genti della campagna, facendole tremare alla sola vista degli alberi e delle rupi. Evandro continuò: 'Questo colle con la sua cresta boscosa è dimora di un dio sconosciuto. Gli Arcadi credono di avervi visto Giove scuotere nella destra l'egida oscura per raccogliere le nubi temporalesche' ». E infatti Giove ebbe il suo tempio sul colle Capitolino, da cui domava le forze occulte delle rupi e dei boschi. Il brano di Virgilio è assai significativo perché riporta alla luce il *genius luci* originale. Oggi le rupi e i colli di Roma hanno perduto gran parte della loro presenza poiché il livello del suolo nel corso della storia è salito di 10-20 metri, bisogna quindi andare in Etruria per riscoprire il paesaggio che « educò gli occhi » degli antichi romani. Là tra le forre, si incontra quella che Paolo Portoghesi ha giustamente chiamato la « Roma prima di Roma »¹⁹, il colore oro bruno di Piazza Navona e delle strade di Roma, il tufo tenero e malleabile che ha condizionato il senso romano della forma. Sebbene il paesaggio delle forre abbia delle proprietà in comune con i paesaggi romantici dei paesi nordici, è sostanzialmente diverso in quanto non determina un mondo infinito e misterioso come la foresta nordica ma spazi delimitati e figurabili. Diverso è anche il rapporto con il cielo perché le pareti delle forre non culminano in profili serrati, ma sono bruscamente troncati dalla campagna uniforme e terminano quindi come una schiera di edifici coronati da un cornicione. Gli etruschi infatti non ebbero difficoltà alcuna nel trasformarle in facciate semiclassiche (Norchia). Le forre più che un mondo romantico nel senso nordico della parola, rappresentano una condizione « preclassica » ancora in attesa di essere umanizzata.

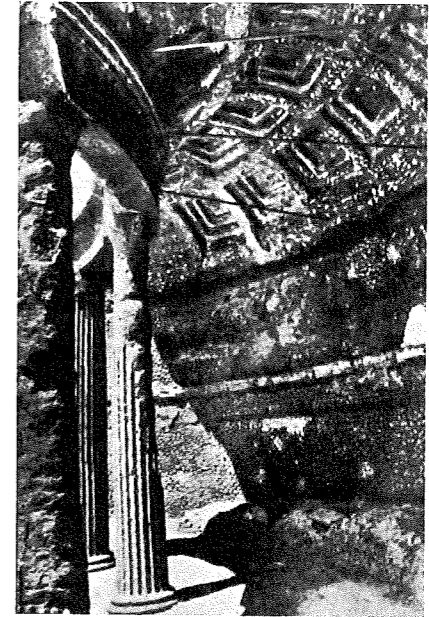
L'architettura vernacolare della regione romana è strettamente collegata al carattere naturale. Le case hanno di solito forma prismatica elementare con tetto spiovente e appena prolungato al di là del muro esterno. Sono in genere raggruppate così che non è facile distinguere le singole unità: hanno in comune la massa chiusa, e le finestre sono piccole, perforate entro le mura. Il materiale edilizio più diffuso è il tufo che compare in blocchi di colore variabile dal marrone scuro al giallo, al grigio e al nero. La malleabilità del materiale e le giunture alquanto irregolari dei blocchi fanno



si che gli edifici appaiano « modellati » anziché « costruiti » e l'effetto è ulteriormente accentuato dalle schiere continue e irregolari delle facciate. Le case così scaturite dalle rupi di tufo sembrano precisazioni delle forme naturali, e i villaggi sono in genere situati in modo da definire e sottolineare i lineamenti strutturali più salienti del paesaggio, quali i crinali, i colli isolati e i « promontori ». Quando l'architettura viene usata per chiarire e visualizzare un paesaggio che consiste di forme e spazi figurabili, si può definire a ragione « preclassica ». Questo carattere è ulteriormente accentuato dalla forma elementare degli edifici. L'architettura vernacolare della regione romana combina quindi l'aderenza alla terra con l'aspirazione ad un ordine figurabile.

Anche l'architettura urbana di Roma antica rispetta in larga misura il carattere vernacolare. A Campo Marzio e soprattutto a Trastevere le strade anziché ambienti « costruiti », sembrano sovente degli spazi scavati nelle rupi tufacee e l'impressione è rafforzata dai basamenti pesanti, lavorati a bugnato. Le aperture arcuate delle *tabernae* ricordano le grotte scavate nelle pareti delle forre. Anche gli archi hanno raramente aspetto tettonico e appartengono in genere ad una cornice continua, « modellata » attorno all'apertura. I materiali edilizi, mattoni sottilissimi e malta, riconfermano la generale continuità delle delimitazioni che definiscono lo spazio. Nelle case più semplici l'articolazione è rara, in genere consiste in una suddivisione della facciata per mezzo di cordoli. Negli edifici più articolati i piani si presentano spesso differenziati e a volte si alleggeriscono mano a mano che si allontanano dalla base in bugnato. In questo contesto sarà bene ricordare che il Serlio definiva il muro a bugnato *opera di natura*, una caratterizzazione che dimostra come l'architettura del Cinquecento fosse ancora in grado di riconoscere la sua matrice vernacolare. Tuttavia la differenziazione dei piani non diventa mai un'« addizione » verticale di unità indipendenti. Gli ordini classici generalmente sono assenti dalle facciate romane secolari, mentre dettagli classici compaiono nei frontoni, nei cornicioni e così via. La casa tradizionale romana è quindi un edificio unificato e concluso con caratteri scultorei e pesanti. Il particolare architettonico anziché far parte di un corpo articolato è applicato ad un nucleo massiccio. Questa tipologia ha conservato la sua identità attraverso il corso della storia. La troviamo nelle *insulae* romane, per esempio nelle zone meglio preservate di Ostia e a Roma nella « via Biberatica ». Non ha cessato di esistere durante il Medioevo²⁰ ed è riapparsa con pieno vigore nei palazzi del Rinascimento e del Barocco.

La sovrapposizione classica degli ordini, introdotta dall'Alberti intorno al 1450 con palazzo Rucellai a Firenze, non incontrò favore a Roma. Dopo aver fatto uso di lesene nel palazzo della Cancelleria (1489 ss.) l'architettura romana tornò alla massiccia *opera di natura* esemplarmente rappresentata da Antonio da Sangallo (1517 ss.) nel palazzo Farnese. L'ambiente romano continuò così a difendere l'aderenza alla natura. Persino in epoca barocca, il palazzo non mutò i suoi connotati fondamentali. Quello di Propaganda Fide (1647 ss.), opera del Borromini, è vasto, massiccio e chiuso. Gli angoli arrotondati ne sottolineano il carattere plastico e i cordoli tra un piano e l'altro anziché suddividere il volume lo avvincono. La facciata principale presenta un andamento con-



cavo convesso che evidenzia la continuità del muro romano. La schiera di pilastri giganti ai lati dell'ingresso centrale non appartiene ad una struttura, ma visualizza assieme alle finestre elaborate del piano nobile la forza plastica « arcaica » dell'edificio.

E' evidente che gli ordini classici hanno nell'architettura romana una funzione specifica. Nell'architettura greca invece sono dei vari e propri elementi costitutivi. Ogni edificio risulta composto di colonne, trabeazione, frontoni e può essere considerato una « struttura trabeata » dove ciascun organo incarna il carattere dell'insieme. Ma a Roma gli ordini sembrano applicati o « liberati » da una massa « data » a priori, ed hanno funzione essenzialmente caratterizzante: essi vengono usati per umanizzare l'opera di natura preesistente. Ciò è già visibile nel Colosseo dove la massa primaria è trasformata dalla sovrapposizione degli ordini in un sistema di caratteri. Per la sua posizione di importante edificio pubblico, di « centro » in cui si manifesta la struttura dell'esistenza, il Colosseo esibisce gli ordini solo all'esterno, adempiendo così al suo ruolo focale nell'ambiente urbano. Nel palazzo romano invece, la sovrapposizione degli ordini è relegata al cortile: le forze arcaiche della natura dominano all'esterno ed è quindi necessario entrare per riscoprire l'universo antropomorfo dei caratteri classici. Nel cortile l'uomo si libera dal dominio del *genius loci* e si abbandona alle forze simboliche che rappresentano la sua cognizione dell'universo. L'*aedicola* classica adoperata a sottolineare l'ingresso del palazzo, preannuncia il carattere di questo ambito interiore.

In certi casi tuttavia gli ordini sono usati anche per caratterizzare uno spazio urbano pubblico. Si possono di nuovo citare gli esempi di piazza del Campidoglio e di piazza San Pietro. Per la loro posizione di fulcri urbani di rilievo queste piazze costituiscono una sintesi di natura e cultura, radunano i significati sia del particolare ambiente naturale che delle cognizioni generali umane, e rendono visibile una forma totale di vita. Ambedue gli esempi risolvono il problema in maniera prettamente romana. Queste piazze non sono solo « interni urbani », le loro delimitazioni possiedono la qualità scultorea e la grandiosità tipica delle mura romane. In esse viene fatto uso di un ordine gigante (pilastri in Campidoglio e colonne a San Pietro) che sorregge una trabeazione pesantissima coronata da una balaustra adorna di statue. Il rapporto poderoso che intercorre tra le membrature verticali e orizzontali è più romano che greco, e nel percorrere l'interno del colonnato di piazza San Pietro, tra gli enormi fusti turgidi tuscanici, si coglie l'eco del mondo arcaico delle forre e tornano alla mente le parole di Virgilio sulla « solennità sinistra » dell'ambiente romano. Una solennità che qui non preannuncia la presenza di Giove, ma prepara a varcare la soglia della basilica di San Pietro, che dopo il Pantheon è forse la manifestazione più grandiosa della « interiorità » romana.

A partire dalle prime chiese edificate all'epoca di Costantino, l'architettura romana di carattere sacro ha sempre conservato i suoi caratteri tipici. I temi basilici di chiusura e assialità si concretizzarono sin dalle origini in strutture centralizzate e longitudinali, adottate rispettivamente dal battistero, la tomba e la basilica adibite al culto pubblico, con

una distinzione apparente profondamente significativa che interpreta l'esistenza come un « percorso » tra i due caposaldi della nascita e della morte²¹. In entrambi i casi, la chiesa primitiva si distingueva per una « interiorità » intensa. All'esterno l'edificio era quasi neutro, salvo per un certo rilievo conferito alla facciata principale, esso era concepito come guscio neutro attorno ad un interno dall'articolazione doviziosa. Il tema deriva in genere dall'Antichità ma con l'interpretazione cristiana raggiunge un significato diverso. L'interno del Pantheon è già una rappresentazione del cosmo. Lo spazio è composto di tre zone sovrapposte: la prima di carattere scultoreo, la seconda con un'articolazione più semplice e regolare, la terza rappresentata dalla cupola a conformazione geometrica, che manifesta l'armonia eterna. Nella chiesa paleocristiana riecheggia questo tipo di differenziazione, ma mentre il carattere chiaramente antropomorfo della zona inferiore è attenuato, la zona superiore è trasformata in un campo celestiale smaterializzato che si espande in superfici continue di mosaici scintillanti.

Le chiese rinascimentali e barocche ripresentano gli stessi temi con ulteriori interpretazioni. Anche qui l'esterno è di secondaria importanza, fatta eccezione per la facciata principale che viene sempre più accentuata, operazione questa che per quel che riguarda la chiesa barocca indica un ritorno al rapporto attivo tra interno ed esterno, tipico per l'architettura romana antica. Soltanto le cupole che superano i tetti degli edifici sono forme scultoree pienamente articolate, come a segnalare la presenza nell'urbe dei valori rappresentati dalla chiesa. Queste cupole sono anche eminentemente romane nell'equilibrio armonioso dei « movimenti » orizzontali e verticali, fondamentalmente diversi dai profili « anelanti » delle chiese bizantine e orientali. Gli interni del Barocco romano adottano nuovamente e con piena fiducia gli organi antropomorfi dell'architettura classica. Persino lo spazio ridottissimo del San Carlino, opera del Borromini (1639 ss.), è circoscritto da un colonnato di fusti scultorei, e a San Giovanni in Laterano, il medesimo architetto impiega una successione ritmica di pilastri giganti. Le chiese barocche preservano in genere il carattere primordiale tipico dello spazio romano e rifuggono dalla smaterializzazione mistica degli edifici centroeuropei²².

I romani trattarono lo spazio come i greci avevano trattato la forma scultorea. Applicando gli ordini classici alle delimitazioni degli interni e degli spazi urbani, trasformarono la chiusura amorfa in una totalità strutturata in cui le proprietà delle delimitazioni intervengono a determinare il carattere degli spazi. Benché non sia possibile rivestire una delimitazione spaziale di una presenza pari a quella di una forma corporea, le mura possono essere trasformate in impalcature scultoree come fece il Bernini con il colonnato di piazza San Pietro. La soluzione romana « normale » applicava in genere le membrature classiche al muro continuo. Lo stesso metodo venne adottato per il Pantheon, le grandi *thermae*, la basilica di Massenzio e le chiese barocche. Riguardo all'architettura romana possiamo dire che la massa e lo spazio erano « dati » a priori come totalità primordiali. « Colui che scava uno spazio nella roccia tenera non si costruisce un « opposto » che lo confronta, come il tempio greco... Penetra invece nella materia amorfa e la sua attività creativa



consiste nel plasmarsi uno spazio esistenziale»²³. La frase del Kaschnitz von Weinberg definisce felicemente le diverse posizioni assunte dai greci e dai romani. A noi resta da aggiungere che i romani adottarono gli ordini classici per poter «umanizzare» il loro spazio esistenziale.

Per concludere possiamo visitare piazza Navona dove lo spazio esistenziale romano ci accoglie sotto forma di archetipo. La qualità essenziale della piazza non è la monumentalità ma l'invito al ritorno alle origini, alla riscoperta dell'ambiente «idilliaco» delle forre e degli insediamenti spontanei. Le sue proprietà caratteristiche concretizzano il paesaggio locale e la cortina murale di colore oro bruno ricorda il tufo dell'Etruria. All'articolazione delle delimitazioni partecipano anche le proprietà antropomorfe classiche, con la cupola di Sant'Agnes come manifestazione corporea di primo piano. Nessuna delle due componenti predomina poiché è stato raggiunto un equilibrio ideale tra natura e cultura. A piazza Navona si ha veramente l'impressione di star «dentro», vicino alla terra, alle cose tangibili dell'esistenza quotidiana, pur continuando ad essere partecipi di una totalità culturale più vasta. Non fa meraviglia che sia diventata il ritrovo pubblico per eccellenza della capitale. La sintesi di cultura e natura è condensata e visualizzata nella grande fontana del Bernini, ove elementi naturali come l'acqua e le rocce si congiungono alle figure umane e ai simboli religiosi. Davanti alla chiesa di S. Agnese c'è anche un altro elemento prettamente romano: l'ampia scalinata. Le scale a Roma non vengono impiegate per creare delle distanze tra diverse zone esistenziali, ma per riesumare l'articolazione del terreno. Le grandi scalinate romane riavvicinano alla terra e accrescono il senso di appartenenza al luogo.

4. Il *genius loci*.

Con l'analisi della struttura spaziale e del carattere della regione romana, abbiamo dimostrato come Roma costituisca il centro di un paesaggio che comprende «tutto». Nel Lazio sono presenti sia le arcaiche forze ctonie, che i caratteri antropomorfi degli dei classici e l'ordine cosmico astratto del cielo. Questi significati si manifestano in un ambiente eccezionalmente ricco e variato. Incontriamo in Etruria il «mondo sotterraneo» delle forre, ascendiamo i colli Albani per visitare i «nuovi» dei, e tra i due regni si inserisce la campagna a quel livello quotidiano, dove si svolge la vita giornaliera degli uomini. Il ruolo di *caput mundi* che Roma riveste è determinato indubbiamente dalle naturali condizioni del suolo. Assai più che altrove, convergono a Roma tutte le categorie basiche dei significati esistenziali. L'accentramento non consiste soltanto nella collocazione strategica della città, ma in una simbologia attiva dei vari significati. L'ambiente delle forre ricompare infatti nelle strade e nelle piazze spettatrici del vivere quotidiano della città, e gli dei vengono fatti scendere dai colli per dimorare nei templi urbani. Da quei templi essi divulgano la loro influenza a tutto l'ambiente: forme classiche compaiono sulle facciate e nei cortili delle case e dei palazzi, «umanizzandone» la struttura «naturale». La sintesi ctonio-classica costituisce l'essenza dell'«idillio» romano. Nella città greca invece, le forze ctonie si sottomisero ai «nuovi» dei, e l'ambiente sog-



giacque ad una completa trasformazione classica. Quanto si guadagnò in contenuto umano andò perduto nella separazione dalla realtà locale preesistente.

La sintesi romana comprende anche la dimensione cosmica che da tempi immemorabili è associata al corso del sole. A riceverne i raggi, sorge proprio a nord di Roma il monte Soratte: «*Vides, ut alta stet nive candidum Soracte*», canta Orazio²⁴. Ancor oggi la montagna affascina il visitatore della campagna laziale. La qualità della luce è indubbiamente uno dei grandi fattori ambientali che hanno concorso a determinare il *genius loci* romano. Una luce che a Roma non possiede né la forza divoratrice del sole del deserto né le vibrazioni atmosferiche che brillano nel paesaggio nordico. La luce romana tenace e fida mette in risalto le proprietà scultoree degli oggetti e percorrendo il tufo oro bruno illumina l'ambiente di irradiazioni fervide e rassicuranti. La dimensione cosmica oltrepassa comunque le proprietà della luce. Essa implica anzitutto un sistema di direzioni che concorrono a formare uno schema di riferimento valido per tutti i fenomeni. I punti cardinali trasmettono all'uomo una base generica incrollabile in un mondo in continuo mutamento. Non appartengono infatti ad un luogo ben preciso ma hanno quella validità universale che ha trasformato lo schema *cardo-decumanus* nel simbolo naturale dell'Impero romano²⁵. Sarebbe una restrizione imperdonabile interpretare questo schema soltanto come espressione di potere quando si tratta invece di una concretizzazione dell'armonia cosmica inerente ad ogni fenomeno. L'ammissione dei punti cardinali ai maggiori tipi edilizi ha reso possibile il completamento della sintesi romana.

Questa sintesi trovò a Palestrina la sua conferma. Il luogo è tale da permettere alla natura di rivelarne l'ordine nascosto, non resta all'uomo che renderlo chiaramente manifesto con l'edilizia. Invece con il Colosseo e con il Pantheon la sintesi diviene simbolicamente presente nell'ambiente urbano costruito dall'uomo. Il Colosseo raduna la materia primordiale, gli ordini antropomorfi e gli assi cosmici in maniera essenziale. Per il suo ruolo di fulcro urbano, esso espone «pubblicamente», a piena apertura, la presenza della sintesi. Il Pantheon inversamente, manifesta gli stessi significati come realtà «interne» e trasmette l'idea della sintesi romana non come fatto umano di sovrapposizione alla natura, ma ambientale, per cui la cognizione della verità dipenderebbe dalla penetrazione delle cose. Ambedue gli edifici richiamano alla mente le parole di Heidegger: «essere sulla terra significa essere sotto il cielo». Il Colosseo si apre in direzione verticale ed è coperto dalla volta celeste. All'interno, l'orizzonte irregolare e «profano» della capitale si smemora ed una cornice imperturbabile costituisce la base naturale della cupola astratta che lo sovrasta. L'uomo non ha mai realizzato la presenza del cielo in modo più convincente²⁶. Nel Pantheon l'universo si raccoglie sotto una volta di edificazione simbolica. È importante rilevare come i cassettoni del soffitto non si riferiscano al centro di una sfera iscritta ipoteticamente. La cupola è connessa geometricamente col centro del pavimento ossia con il centro stesso della terra, e l'asse verticale che scaturisce dalla larga apertura allo zenit, unifica la terra e il cielo, anche come luce, in una totalità significativa.

L'architettura di Roma raduna e visualizza un ambiente « completo ». Questa raccolta comprende ovviamente anche le influenze da altre culture. Goethe disse che Roma « elargiva una dimora a tutti gli dei ». Le influenze non rimangono allo stadio di importazione straniera, in quanto, grazie alle molteplici strutture del Lazio, ciascuna ha avuto la possibilità di identificarsi ad un riferimento locale. Se i colli Albani non ci fossero stati, gli dei classici non avrebbero trovato a Roma una dimora conforme. Se la campagna non avesse posseduto la sua struttura solenne e grandiosa, l'immagine dell'ordine cosmico universale sarebbe apparsa solo come prodotto remoto dell'immaginazione umana. Il significato del detto famoso: « tutte le strade portano a Roma » consiste proprio nella capacità ricettiva congenita alla capitale. Potremmo aggiungere che tutte le strade portano anche fuori di Roma.

Nel corso della storia, l'autorità e versatilità del *genius loci* romano ha trasmesso all'architettura urbana una grandezza e un'autoaffermazione più che uniche. Persino il limpido ed elegante Quattrocento si ammantò di una consistenza nuova sotto l'influenza dell'antichità romana. Senza Roma è inconcepibile un grande *interno* unificato come il Sant'Andrea dell'Alberti a Mantova. La facciata riproduce l'arco trionfale romano, simbolo della città come luogo cui tutte le strade convergono. La crisi del Cinquecento non ridusse, come altrove, l'architettura romana ad un gioco arbitrario di forme, ma riportò in auge il risveglio delle forze ctonie. Questo appare evidente nelle ville di Bagnaia, di Bomarzo e di Tivoli, dove si prova un autentico ritorno alla natura. Al proposito, è interessante notare come il Cinquecento preferisse la « natura selvaggia » dell'Etruria e di Tivoli all'ambiente classico di Frascati che divenne invece il luogo alla moda nel Seicento. Ed è importante rilevare in questo contesto come anche l'arte tragica di Michelangelo abbia rispettato il *genius loci* romano. Autenticamente romani sono la prorompente plasticità e il peso immenso delle sue figure statuarie. Nel trattare i corpi da « prigionieri dell'anima » egli interpretò lo spirito locale aderente alla sua condizione. L'arte michelangiolesca non evase ai limiti romani e non divenne mai astratta e scorporata come quella del Manierismo nordico. In epoca barocca il *genius loci* e lo spirito contemporaneo aderirono perfettamente. Ambedue anelavano alla sintesi totale e trionfale che doveva poi convergere nell'opera esuberante del Bernini e negli spazi integrati e dinamici del Borromini. La personalità complessa di quest'ultimo riflette indubbiamente oltre a varie altre « influenze », un atteggiamento « romantico » in architettura, ma il concetto di spazio come unità chiusa e indivisibile resta sostanzialmente romano. Anziché emularsi, il Bernini ed il Borromini apportarono interpretazioni diverse allo stesso carattere locale.

Roma ha preservato l'identità fino ai tempi nostri. In periodo fascista, sulla coerenza « idilliaca » della capitale, fu operata una pericolosa aggressione, fermata comunque in tempo. Purtroppo, nemmeno l'edilizia contemporanea, sembra essere consapevole del *genius loci* urbano e la città preesistente oggi appare circondata da una cinta di edifici senza identità precisa. Soltanto nei Palazzi dello Sport di Nervi, si ha ancora l'impressione del senso dello spazio e della presenza scultorea che erano tipicamente romani²⁷. Ancora più peri-

colosa delle nuove opere edilizie è la distruzione graduale del paesaggio del Lazio. In passato distruggere Roma significava ritornare allà natura, e nel corso dei secoli le rovine di civiltà trascorse conferirono un'impronta emblematica al paesaggio romano. Da questa fascia protettrice, Roma riemerse sempre con identità immutata, ma oggi il suolo che conferiva presenza alla capitale, si va trasformando in pura rimembranza. Il Colosseo sta ancora in piedi, ma il rispetto per i significati che esso incarna è andato perduto. Questa è forse in senso metaforico la « caduta » del Colosseo!

¹ E. Guidoni, *Il significato urbanistico di Roma tra antichità e medioevo* in « Palladio » XXII, n. I-IV, 1972.

² G. Kaschnitz von Weinberg, *Mittelmeerische Kunst*, Berlino 1965. H. Kähler, *Wandlungen der antiken Form*, Monaco 1949.

³ H.P. L'Orange, *Romersk idyll*, Oslo 1952.

⁴ Un'introduzione generale sul carattere di Roma si trova in L. Quaroni, *Immagine di Roma*, Bari 1969. L'Orange, op. cit. p. 17.

⁵ Op. cit. p. 36.

⁶ Op. cit. p. 8.

⁷ G. Lugli, *Il Foro romano e il Palatino*, Roma 1971, p. 102. Anche in J. Rykwert, *The Idea of a Town*, Londra 1976, p. 114.

⁸ P. Portoghesi, *Le inibizioni in architettura*, p. 46 ss.

⁹ E' strano che i colli Albani non siano ancora stati fatti oggetto di uno studio monografico.

¹⁰ H. Kähler, « Das Fortunaheiligtum von Palestrina Praeneste », in *Annales Universitatis Saraviensis*, vol. VII, no. 3-4, Saarbrücken 1958.

¹¹ Per una topografia originale di Roma, vedi S. Muratori, R. Bollati, S. Bollati, G. Marinucci, *Studi per una operante storia urbana di Roma*, Roma 1963.

¹² Guidoni, op. cit.

¹³ Guidoni, op. cit. p. 6. E' significativo notare che Nerone costruì il suo palazzo dove ora si trova il Colosseo, esprimendo così il desiderio di « prendere possesso » della città.

¹⁴ Guidoni, op. cit. pp. 10 ss. L'autore sottolinea che le basiliche di S. Pietro e di S. Paolo furono edificate lontane dal luogo del martirio, per rendere possibile la croce simbolica.

¹⁵ Vedi S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Mass. 1967, pp. 82 ss.

¹⁶ Norberg-Schulz, *Significato...* p. 270.

¹⁷ Norberg-Schulz, *Architettura Barocca*.

¹⁸ Virgilio, *Eneide*, VIII, 327-58.

¹⁹ Portoghesi, *Le inibizioni...* pp. 44 ss.

²⁰ A. Boethius, *The Golden House of Nero*, Ann. Arbor. 1960, pp. 129 ss.

²¹ Norberg-Schulz, *Significato...*, p. 119 ss.

²² La cappella dei Re Magi rappresenta un'eccezione.

²³ Kaschnitz von Weinberg, *Mittelmeerische Kunst*, p. 513.

²⁴ Orazio, *Le odi*, libro I, IX.

²⁵ Cfr. Rykwert, op. cit.

²⁶ In questo contesto possiamo anche ricordare il *velarium* simmetrico, usato per proteggere gli spettatori dal sole.

²⁷ P.L. Nervi, *New Structures*, Londra 1963.

PIERO SARTOGO, ROMA

LA FALANGE DI ROMA REALIZZA L'ARMONIA FALANSTERIANA OCCUPANDO IL SETTORE NORD-OVEST SUBITO AL DI LA' DEL FIUME NELL'AREA COMPRESA TRA IL MAUSOLEO DI ADRIANO, LA VALLE DELL'INFERNO E LE FORNACI.

COLLABORATORI: SERGIO MICHELI, MASSIMO MAGISTRI
CONSULENTE: MASSIMO DI FORTI

AVVISO AI CIVILIZZATI

riguardante la prossima Metamorfosi Sociale.

Ai molti Civilizzati che desiderano sapere quale è la condotta conveniente ai loro interessi per impiegare utilmente il resto della Civiltà, ecco quanto posso dir loro a questo riguardo:

1° Non costruite alcun edificio; la distribuzione degli edifici civilizzati non è compatibile con le abitudini dell'Ordine combinato, e sarà necessario apportare enormi modifiche a tutte le vostre case per poterne fare un qualche uso; ma ne resterà inutilizzabile un gran numero. Questo non deve spaventare i proprietari, perché qualunque danno causato dall'instaurazione del Nuovo Ordine è indennizzato dalla Gerarchia sferica

Nell'ambito di una teoria della conoscenza della città come struttura formale, come artefatto volontario dove il dato fisico e l'ordinamento di un assetto esemplificano il momento delle scelte, appare necessario isolare dal contesto di molteplici fattori che concorrono a definire il fatto urbano, lo studio della struttura « geografica » della città. Lo studio « geografico » della struttura urbana con la individuazione della sua matrice individua gli elementi fisici dell'ambiente urbano (pur nella sua complessità) come campo già definito dalle pre-esistenze.

E' una lettura che intende la città non come cristallizzazione formalistica di architettura, ma come organismo vivo di cui vanno riconosciuti i lineamenti essenziali che ne contraddistinguono i tratti irrinunciabili della sua individualità.

I valori fermi sono così elementi di determinazione del problema di pianificazione e, di più, gli irrinunciabili elementi che devono rappresentare le costanti del processo di sviluppo. Ciò significa, in sostanza, riconoscere una larghissima latitudine nelle possibili trasformazioni d'uso delle strutture architettoniche della forma urbana e quindi una netta distinzione tra valori ad alta qualificazione formale — le « emergenze » — ed i valori funzionali.

Valori fermi o valori emergenti sono gli elementi ordinatori della città, riferimento necessario per riconoscere il suo processo di crescita, cioè la sua matrice di sviluppo.

Questi possono essere elementi morfologici naturali, un fiume, un rilievo collinare, o elementi « costruiti », un sistema di strade o di piazze, un tessuto urbano, o singole architetture: gli uni e gli altri caratterizzano la « unicità » e « irripetibilità » della città.

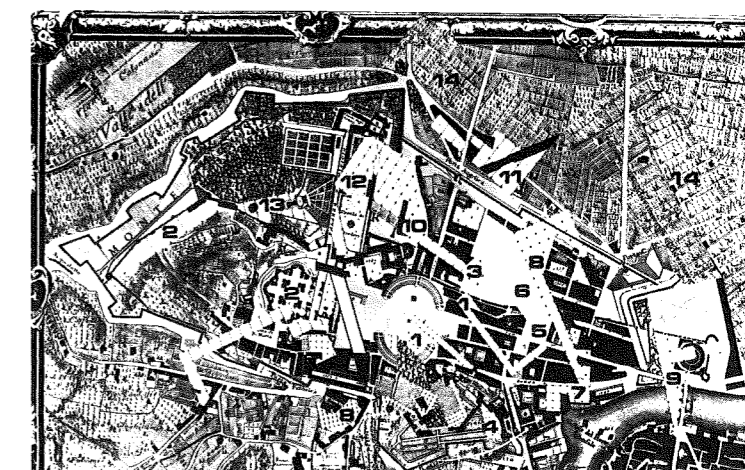
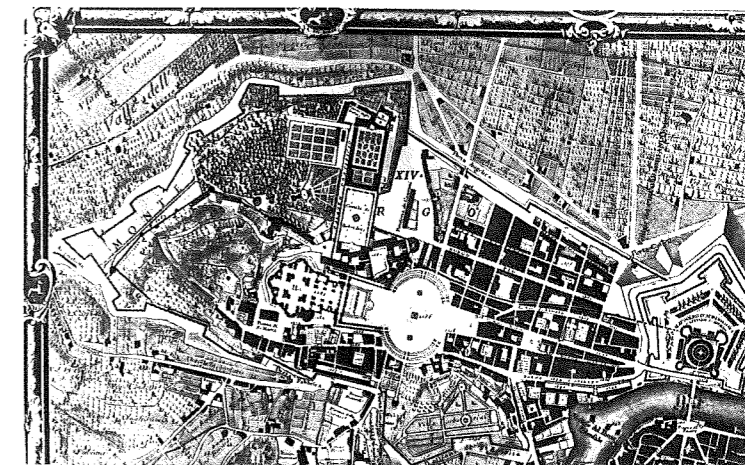
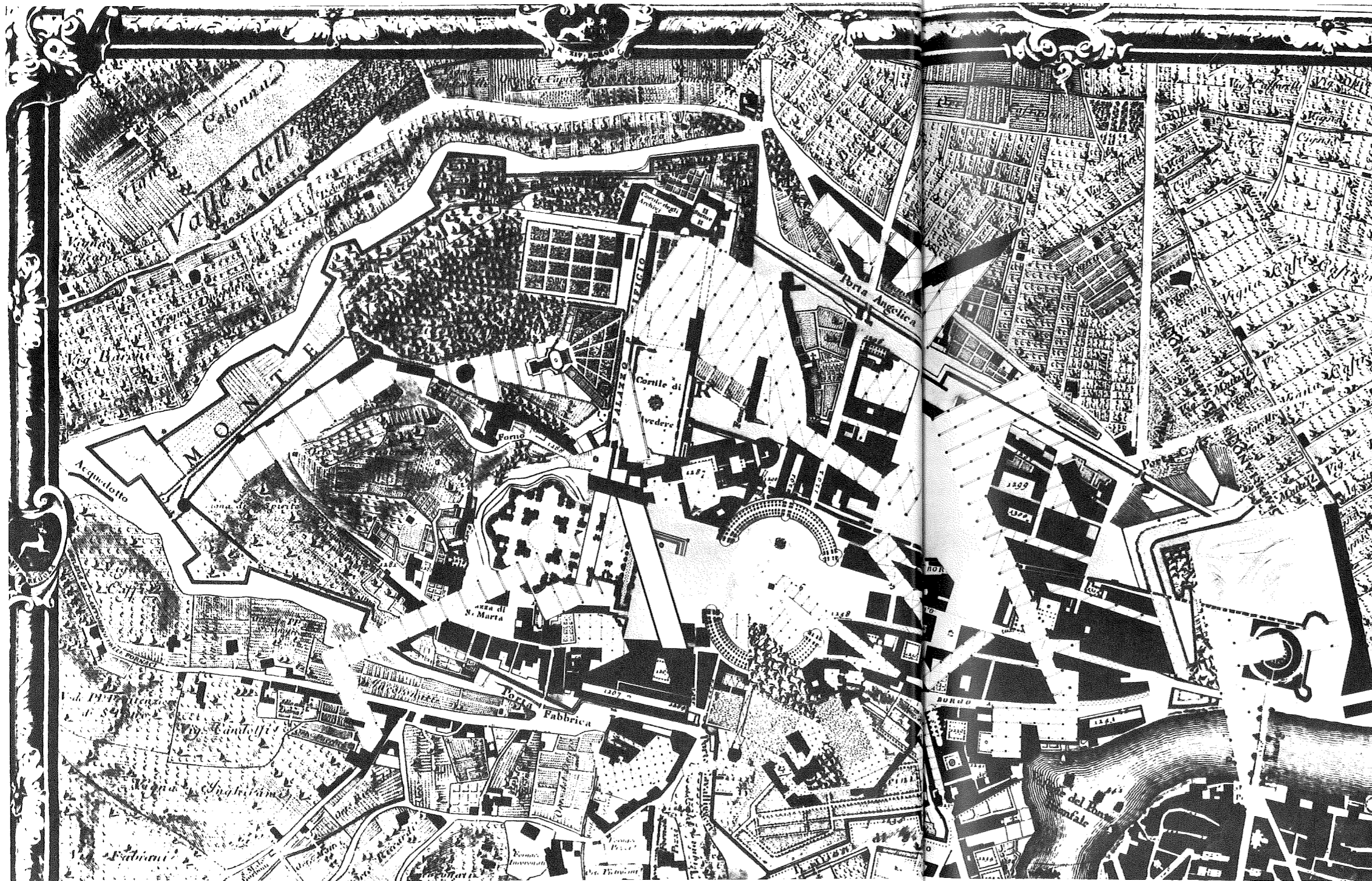
Il grado di trasformabilità e di rigidità del tessuto urbano è così scelta progettuale riferita sia alle parti definite della città attraverso il suo processo storico di crescita, sia ai nuovi interventi e agli interventi sostitutivi: attraverso di esso si stabilisce una gerarchia negli elementi costitutivi della struttura della città, e, in questa gerarchia, i limiti degli interventi.

I valori fermi o emergenti rappresentano dunque il risultato da un lato di una indagine conoscitiva (lettura geografica, morfologica, geometrica della città) che individua una matrice di sviluppo e dall'altro una scelta progettuale che individua il grado di trasformabilità del tessuto urbano all'interno della matrice di sviluppo.

Essi consentono di individuare una strategia di intervento che è guidata dal grado di trasformabilità di ogni singola parte della città, nel senso che la qualificazione e l'intensità dell'intervento saranno tanto maggiori ed esplicite quanto minore sarà il grado di trasformabilità del tessuto urbano sul quale si eserciterà l'intervento stesso.

Questa strategia consente di stabilire con il grado di trasformabilità delle singole parti del tessuto urbano un rapporto tra valori fermi e dinamica di sviluppo, potendosi manifestare quest'ultima nei modi dettati dalle scelte economiche e sociali là dove è massimo il grado di trasformabilità del tessuto urbano.

Le principali connotazioni cui riferire la lettura della città, nella sua dimensione complessiva, sono rappresentate da:



1 seristeri, 2 teatro d'opera, 3 cucina societaria, 4 centro relazioni amorose, 5 caravanserraglio, 6 piazza parata, 7 giardino invern, 8 abitazioni, negozi, centro commerciale, 9 orgia da museo, 10 grandi laboratori, officine, 11 costruzioni rurali, stalle, scuderie, 12 centro energetico, 13 tempio, 14 colture.

LE STRADE-GALLERIA

Gallerie interne, o strade-galleria, formanti peristilio chiuso e continuo.

Le strade-galleria sono un mezzo di comunicazione interno che basterebbe da solo a far disprezzare i palazzi e le belle città della Civiltà. Chiunque avrà visto le strade-galleria di una Falange, considererà il piú bel palazzo civilizzato come un luogo di esilio, un maniero di idioti che, in 3000 anni di studio sull'architettura, non hanno ancora imparato ad alloggiare sanamente e comodamente, in quanto hanno saputo speculare soltanto sul lusso semplice, senza alcuna idea del lusso composito o collettivo.

In Armonia il piú miserabile, un uomo che non ha un soldo bucato, sale in carrozza in un portico ben scaldato e chiuso; passa dal Palazzo alle stalle attraverso sotterranei ben finiti e pavimentati; va dal suo alloggio alle sale pubbliche ed ai laboratori servendosi di strade-galleria riscaldate d'inverno e ventilate d'estate. In Armonia si può percorrere in gennaio i laboratori, le stalle, i negozi, le sale da ballo, da banchetto, da assemblea, ecc., senza sapere se piove o se fa vento, se fa caldo o freddo.

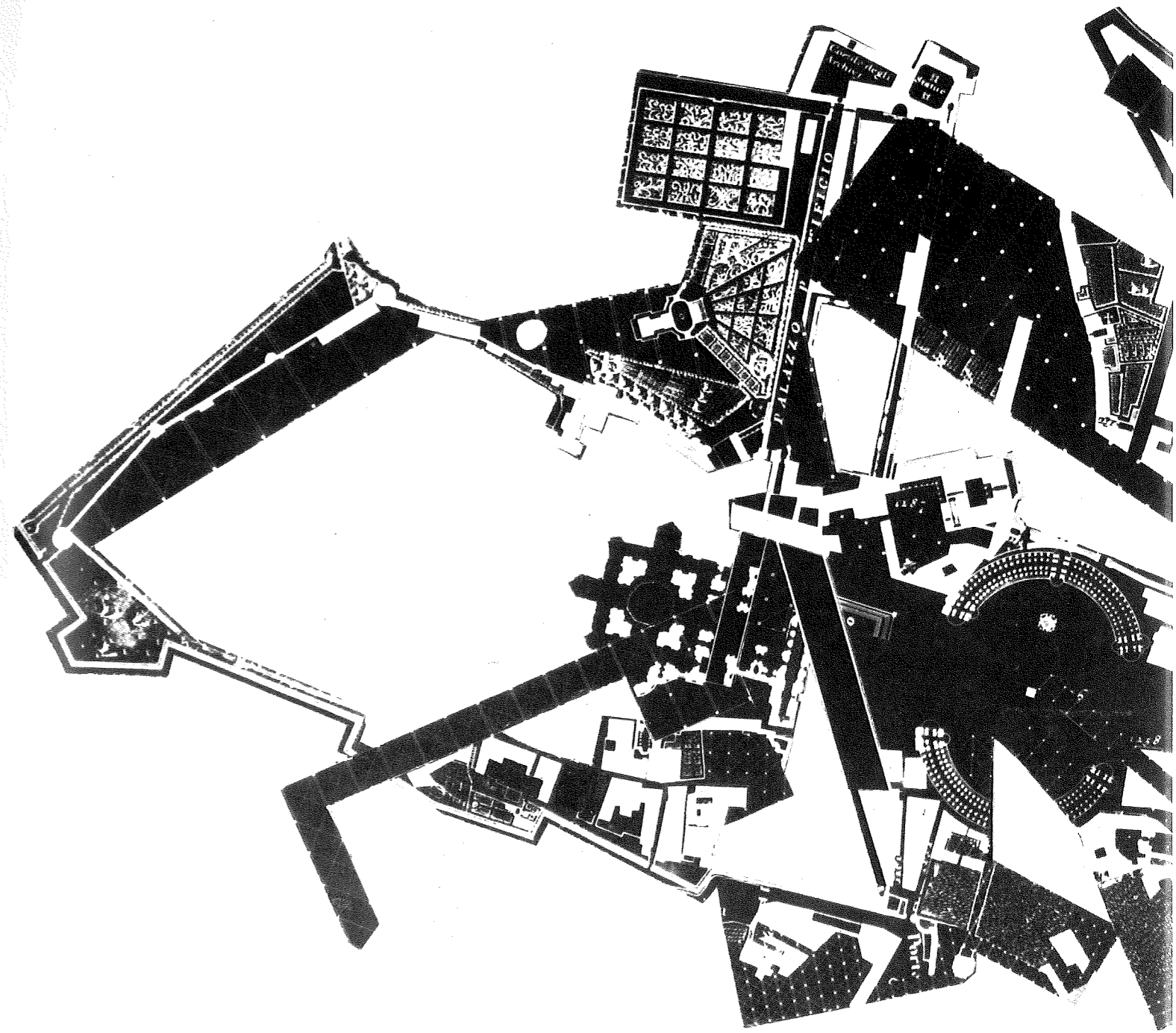
Chi ha visto la galleria del Louvre o Museo di Parigi può considerarla come un modello di strada-galleria di Armonia. che sarà, come quella, pavimentata in legno e posta al 1° piano, salvo le differenze dell'illuminazione e dell'altezza.

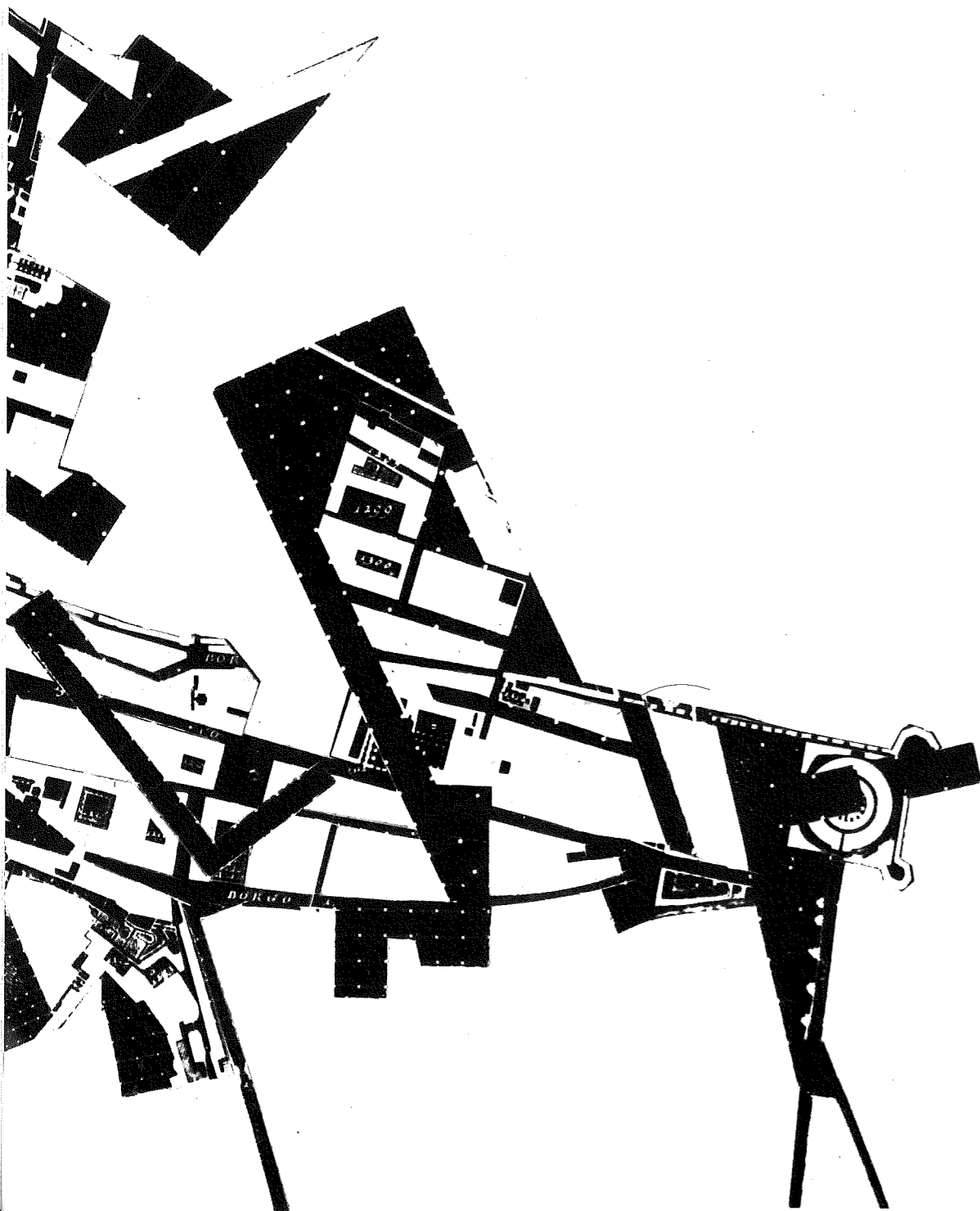
Le strade-galleria di una Falange non prendono luce dai due lati; esse sono affiancate agli alloggi, disposti in una doppia fila di stanze, una delle quali s'affaccia sulla campagna, e l'altra sulla strada-galleria. La strada-galleria deve essere alta tre piani perché gli alloggi che da un lato si affacciano su di lei sono disposti su tre piani.

Progetto di dimensioni.

Galleria	da 18 a 24 p.	} 12 tese o 72 piedi, -salvo avancorpo.
Stanza su galleria	20 p.	
Stanza sulla campagna	24 p.	
Due muri interni	4 p.	

Questa facilità di comunicazione al riparo dalle intemperie, che permette di andare durante le gelate d'inverno al ballo e agli spettacoli in abiti leggeri, con scarpe colorate, senza conoscere né fango né freddo, è un piacere così nuovo, che basterebbe da solo a rendere le nostre città ed i nostri castelli detestabili a chiunque avrà passato una giornata d'inverno in un Falansterio.





L'ORGIA DA MUSEO

Scelgo l'esempio piú appropriato alle prevenzioni civilizzate. Si tratta dell'orgia da museo, che è mista, dal momento che non procura il possesso ma soltanto i piaceri della vista e del tatto, nobilitati dall'amore delle arti e della natura.

L'orgia basata sull'entusiasmo dell'arte avrà come regola l'ammettere soltanto bellezze degne di servire da modello. Così in Armonia sarà composta l'Orgia da Museo, o esposizione della semplice natura: tutte le persone che vi prendono parte metteranno a nudo le bellezze degne di ammirazione; una donna che di veramente bello avrà soltanto il busto e il petto, scoprirà solo il busto; un'altra che non avrà di bello che la schiena e la curva delle anche oppure la coscia o il braccio, non scoprirà che queste parti; lo stesso faranno gli uomini. Le parti esposte saranno quelle giudicate degne di servire da modello agli artisti.

L'aletta riservata al caravanserraglio comprende le sale di relazione degli stranieri; vengono ospitati là perché non ingombrino il centro del Falansterio, e si spargano tra gli edifici rurali e i Gruppi dei campi e dei giardini, senza ammassarsi all'interno del palazzo.

Nella direzione tra L e L passa una grande strada, che separa il Falansterio dalle stalle; ma ci si guarderà bene dal far attraversare da strade la Falange di prova, che si dovrà invece difendere con palizzate dagli importuni.

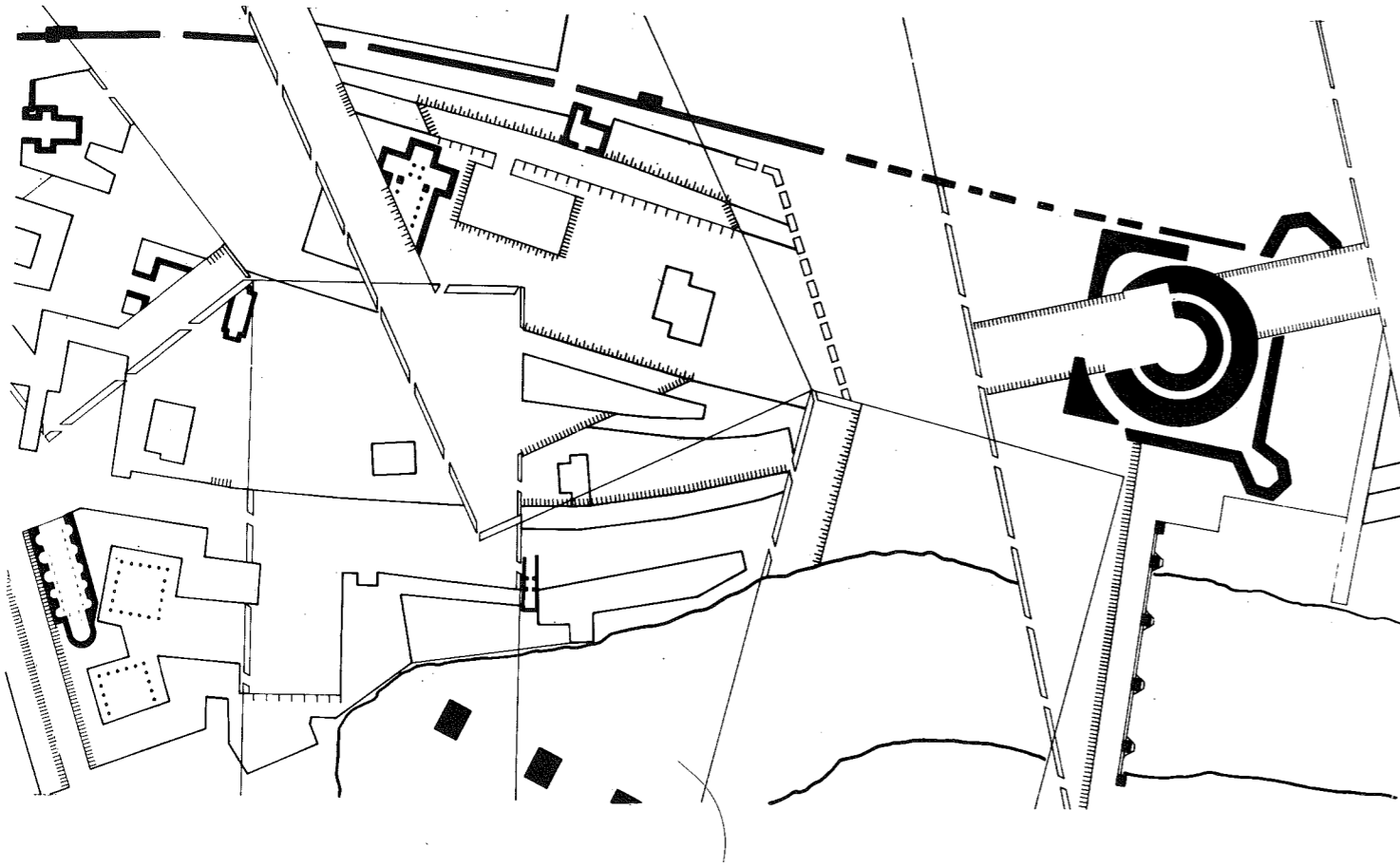
P: posto di parata al centro del Falansterio.

A: corte di onore, che fa da passeggiata d'inverno, piantata con alberi resinosi e sempreverdi.

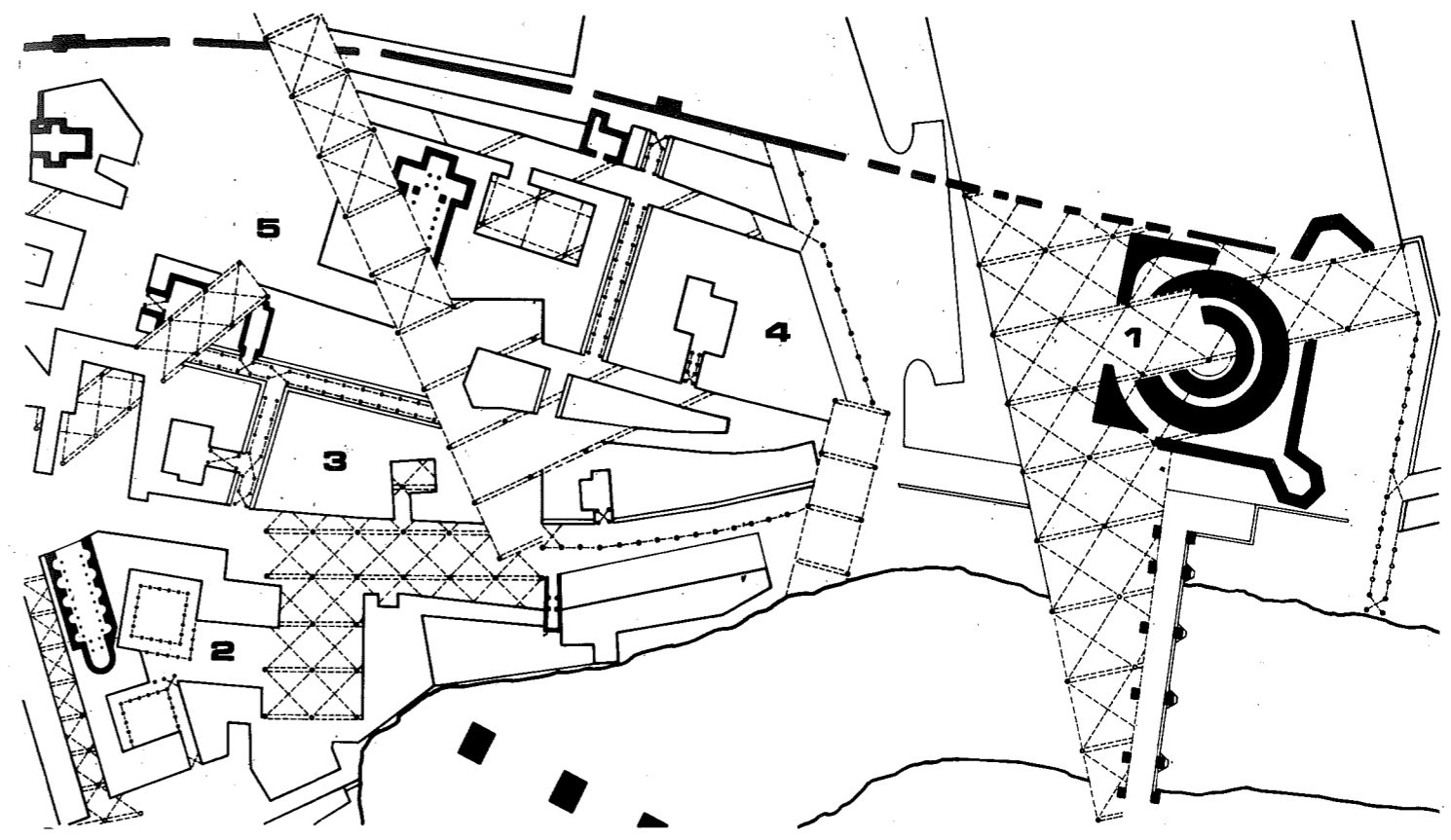
Il corpo centrale del Palazzo o Falansterio sarà destinato alle occupazioni tranquille, sale per i pasti, la borsa, il consiglio, la biblioteca, lo studio, ecc. In questo corpo centrale sono posti il tempio, la torre di comando, il telegrafo, i piccioni viaggiatori, il carillon da cerimonia, l'osservatorio, il cortile d'inverno, guarnito da piante resinose, e situato dietro al cortile di parata.

La metà sporgente del quadrato A, sul retro, è specialmente riservata per gli alloggi della classe ricca, che vi si trova piú lontana dal fracasso e piú vicina al prato principale e pure alla passeggiata d'inverno, conforto del quale le capitali civilizzate sono sprovviste, benché in quasi tutte la cattiva stagione duri piú della buona.

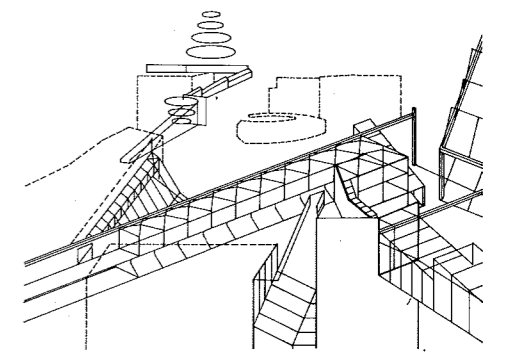
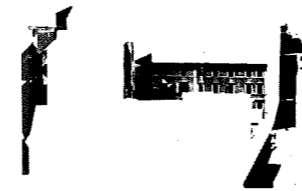
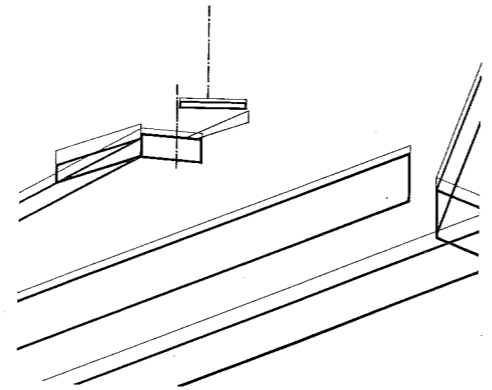
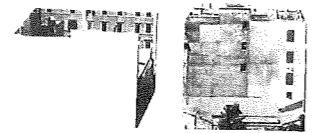
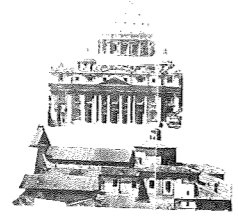
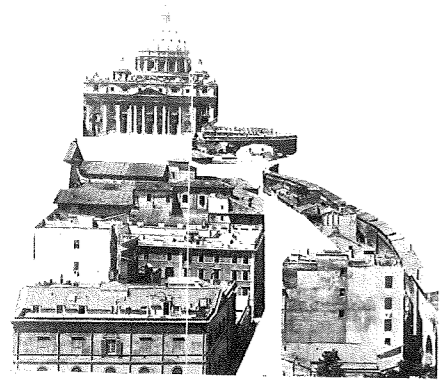
I giardini, per quanto è possibile, devono estendersi dietro al palazzo, e non dietro alle stalle, alle cui vicinanze meglio si addicono le grandi coltivazioni.

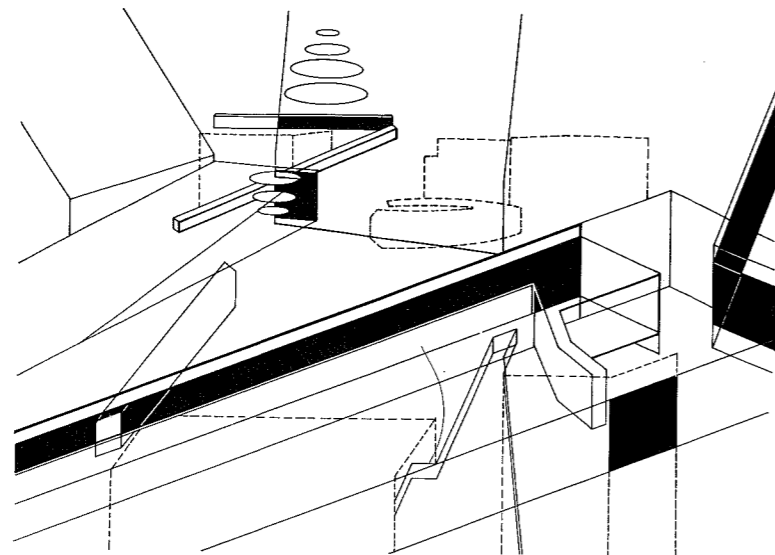


prestazioni percettive



sistema delle cavità
 1 orgia da museo, 2 giardino inverno, 3 caravanserraglio, 4 abitazioni, negozi, centro commerciale, 5 piazza parata.





IL FALANSTERIO

Disposizione del Falansterio e dei Seristeri.

Il FALANSTERIO o Maniero della Falange deve contenere, oltre agli appartamenti individuali, molte sale per le relazioni pubbliche: saranno chiamate *Seristeri* ossia luoghi di riunione e sviluppo delle Serie passionali.

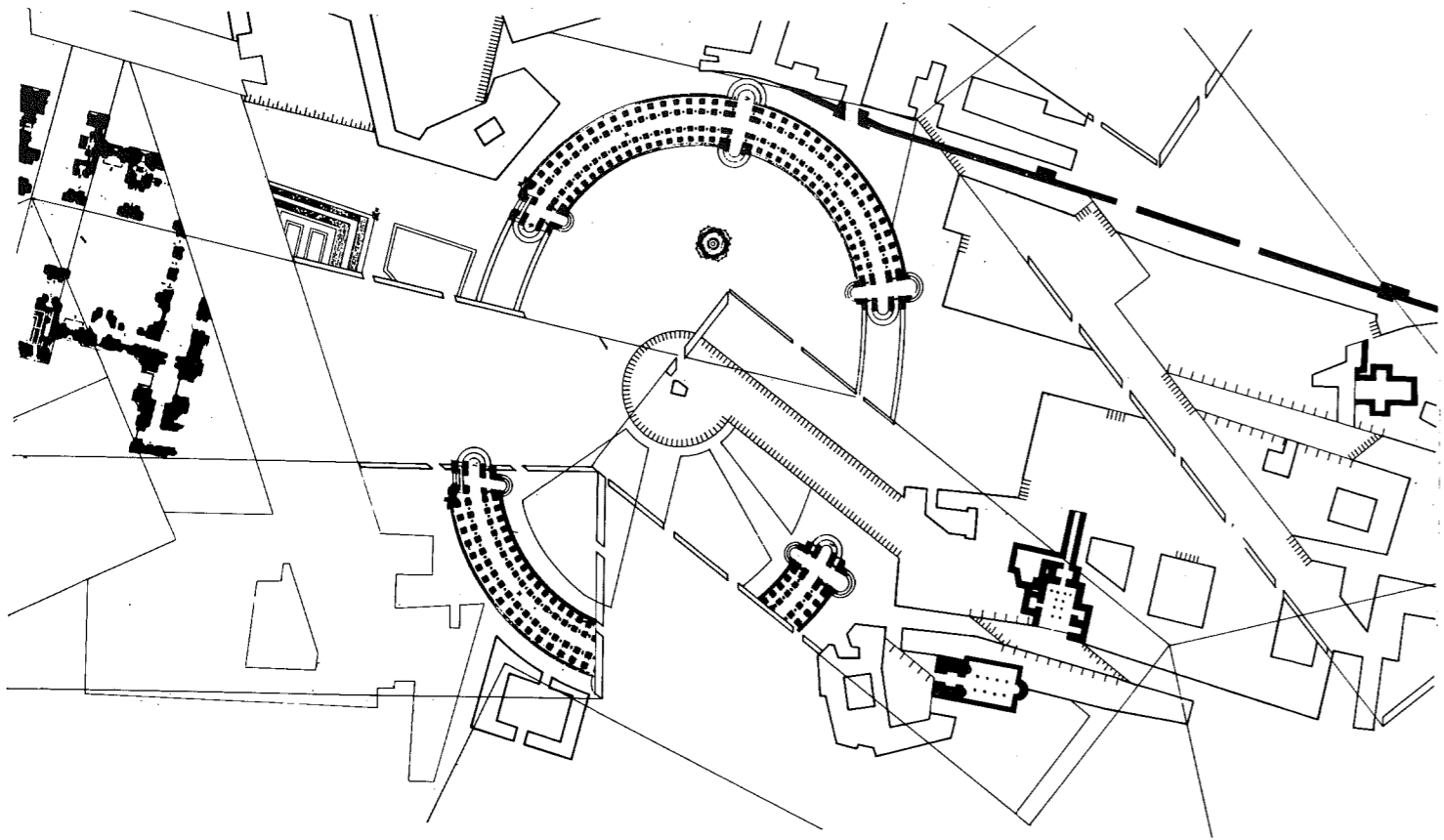
Queste sale non assomigliano per nulla alle nostre sale pubbliche, dove le relazioni avvengono al di fuori di una scala graduata. Una Serie non ammette simili confusioni: essa presenta sempre 3, o 4, o 5 suddivisioni, che occupano 3, o 4, o 5 locali attigui; seguendo questa disposizione verranno distribuiti i compiti degli ufficiali e dei societari. Ogni Seristerio di solito è dunque composto di tre sale principali: una per i gruppi di centro e due per le ali della Serie.

Inoltre, annesse alle tre sale del Seristerio devono trovarsi delle salette per i gruppi ed i comitati di Serie.

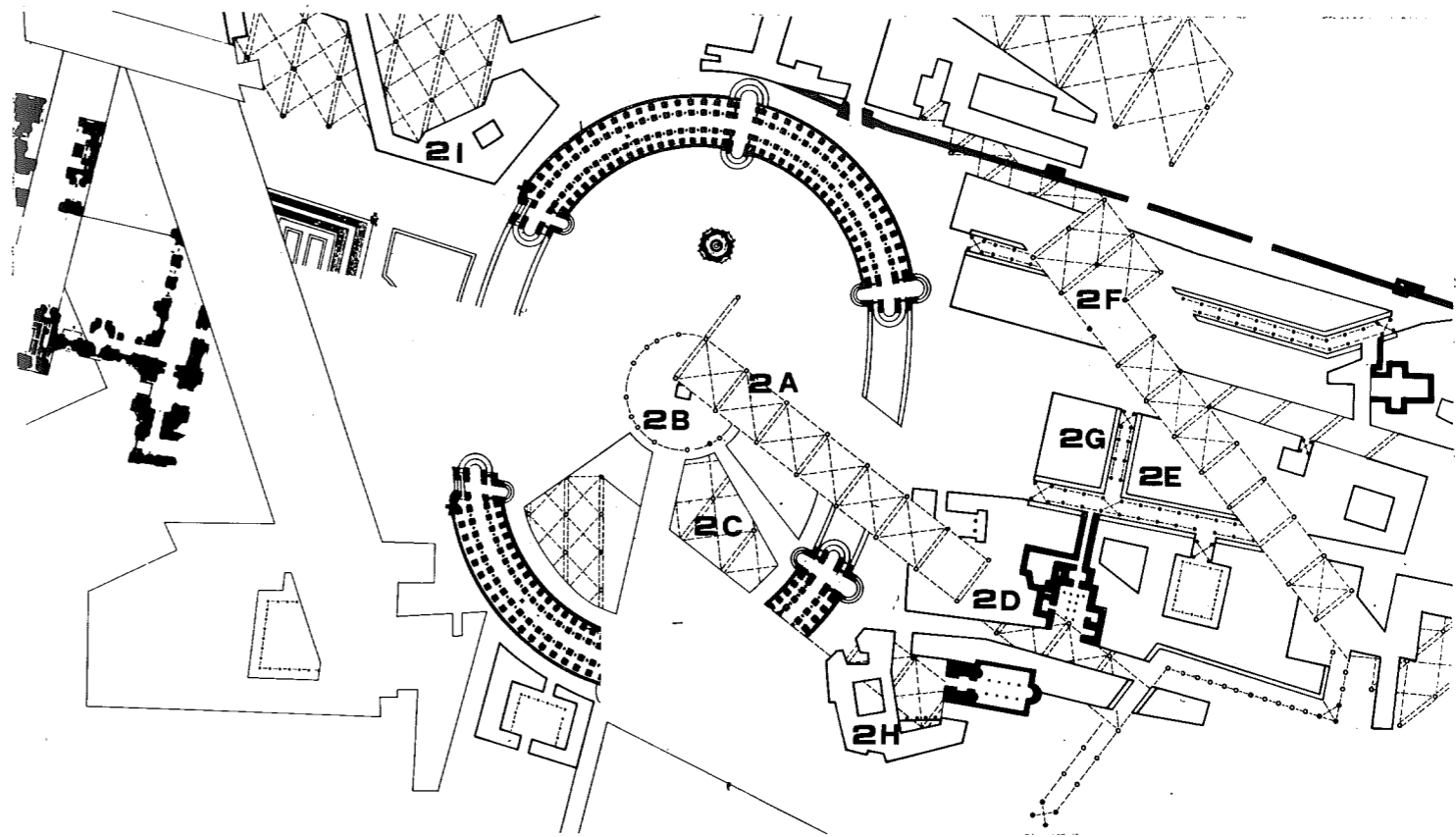
[...].

Per ogni tipo di relazione, si deve predisporre a fianco del Seristerio queste salette annesse che favoriscono le piccole riunioni. Di conseguenza un Seristerio, ossia luogo di riunione di una Serie, in sistema composito, comprende sale di relazioni collettive e sale di relazioni cabalistiche, suddivise per piccoli gruppi. Questo regime è molto diverso da quello delle nostre grandi assemblee, dove si vedono, anche presso i Re, tutta la compagnia riunita alla rinfusa, secondo la santa uguaglianza filosofica, con cui l'Armonia non può andar d'accordo in nessun caso.

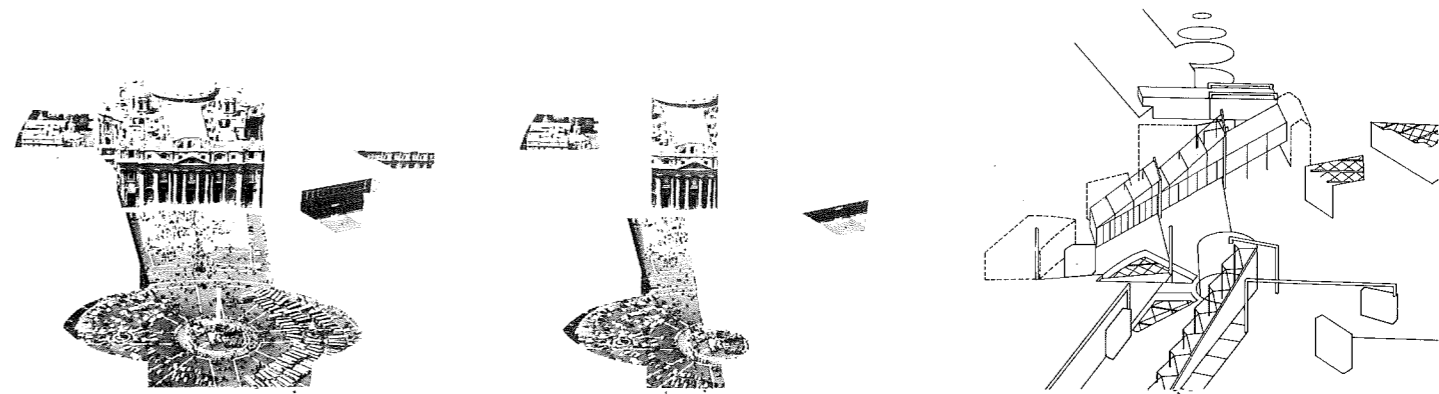
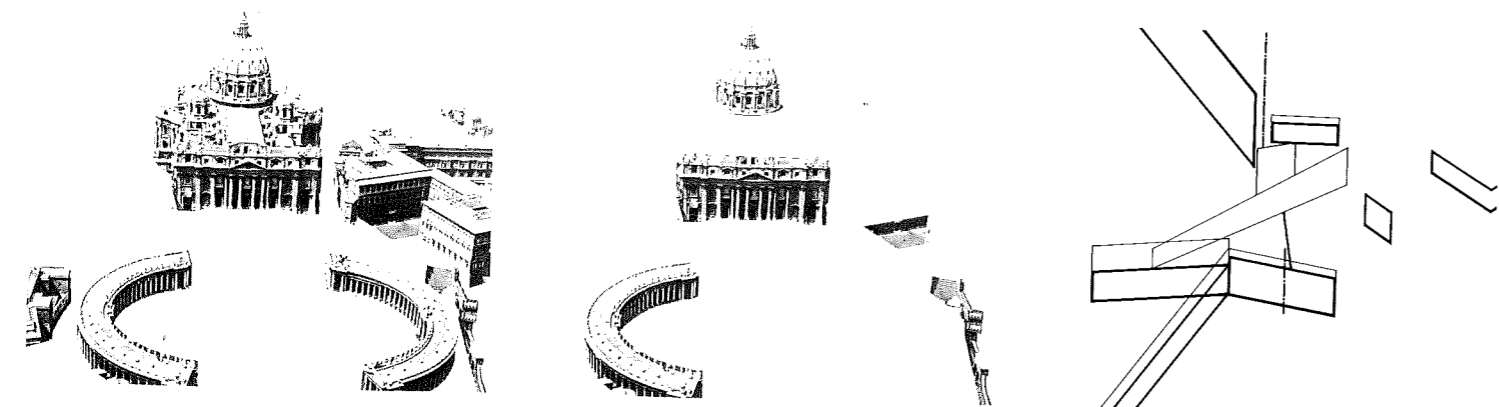
Il lusso degli Armoniani è quasi nullo in cose per le quali noi spendiamo inutilmente somme immense. Per alloggiare Lucullo a Roma occorre costruire un vasto palazzo: in Armonia egli si accontenterà di tre o quattro stanze; infatti in questo nuovo ordine la vita nelle Serie è troppo attiva perché si abbia tempo di risiedere nel proprio appartamento. Ognuno è continuamente nei seristeri, o sale pubbliche, nelle officine, nei campi, nelle stalle. A casa si sta solo in caso di malattia o per un appuntamento; e allora sono sufficienti una camera da letto e un salottino; cosicché anche l'appartamento della persona più ricca non ha più di tre stanze.

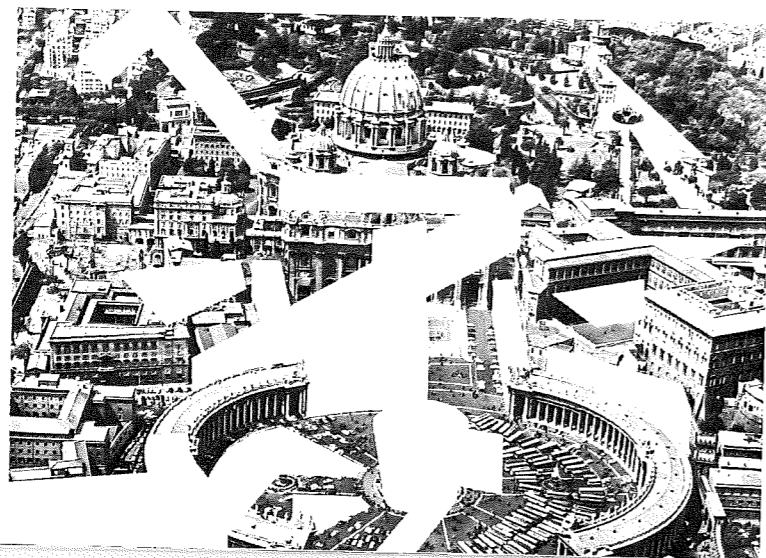
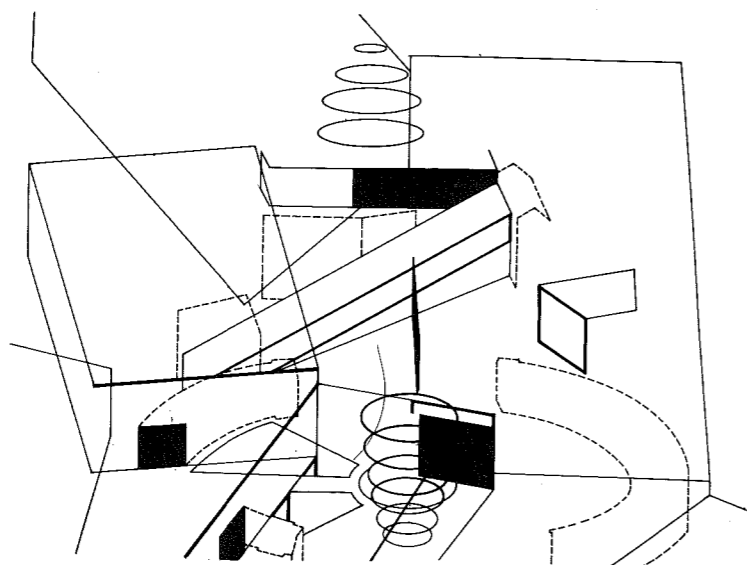
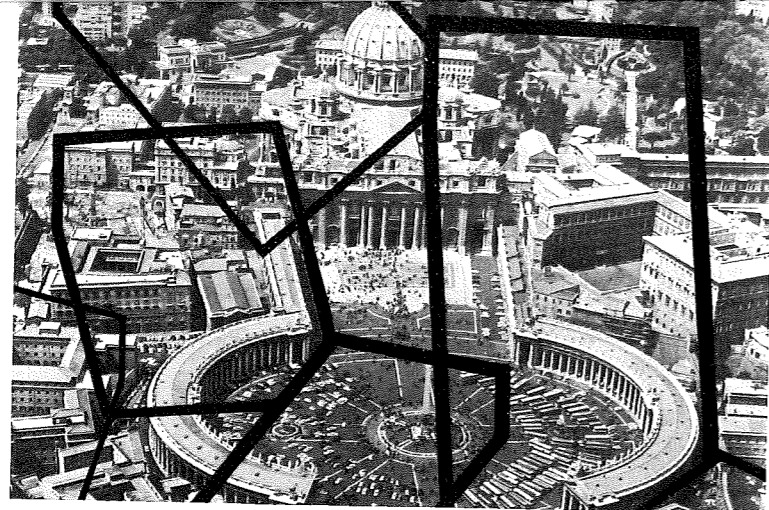


prestazioni percettive



sistema delle cavità
 2A camera ridondanza, 2B stazione metropolitana, 2C giornali,
 2D biblioteca, 2E audizioni musicali, 2F conservatorio, 2G arti
 visive, 2H fotografia, 2I seristerio bambini.





I BAMBINI E IL TEATRO D'OPERA

Per elevare all'unità di comportamento tutta la massa dei fanciulli, il mezzo piú potente sarà costituito dal teatro d'OPERA, la cui frequentazione è per l'infanzia d'Armonia un esercizio semi-religioso, emblema dello spirito di Dio e dell'unità che Dio fa regnare nel meccanismo dell'Universo. Il teatro d'opera è l'insieme di tutte le unità materiali: perciò tutti i piccoli Armoniani partecipano dalla prima infanzia agli esercizi dell'opera, per abituarsi alle unità materiali, avviandosi a quelle passionali.

Ho già osservato che un teatro d'opera è necessario a una Falange quanto i suoi aratri e il suo bestiame. Non soltanto per il vantaggio di poter dare nel piú piccolo cantone uno spettacolo altrettanto brillante di quelli di Parigi, Londra e Napoli, ma anche per educare l'infanzia e formarla al materiale dell'Armonia.

L'opera è la riunione degli accordi materiali, di cui offre una gamma completa:

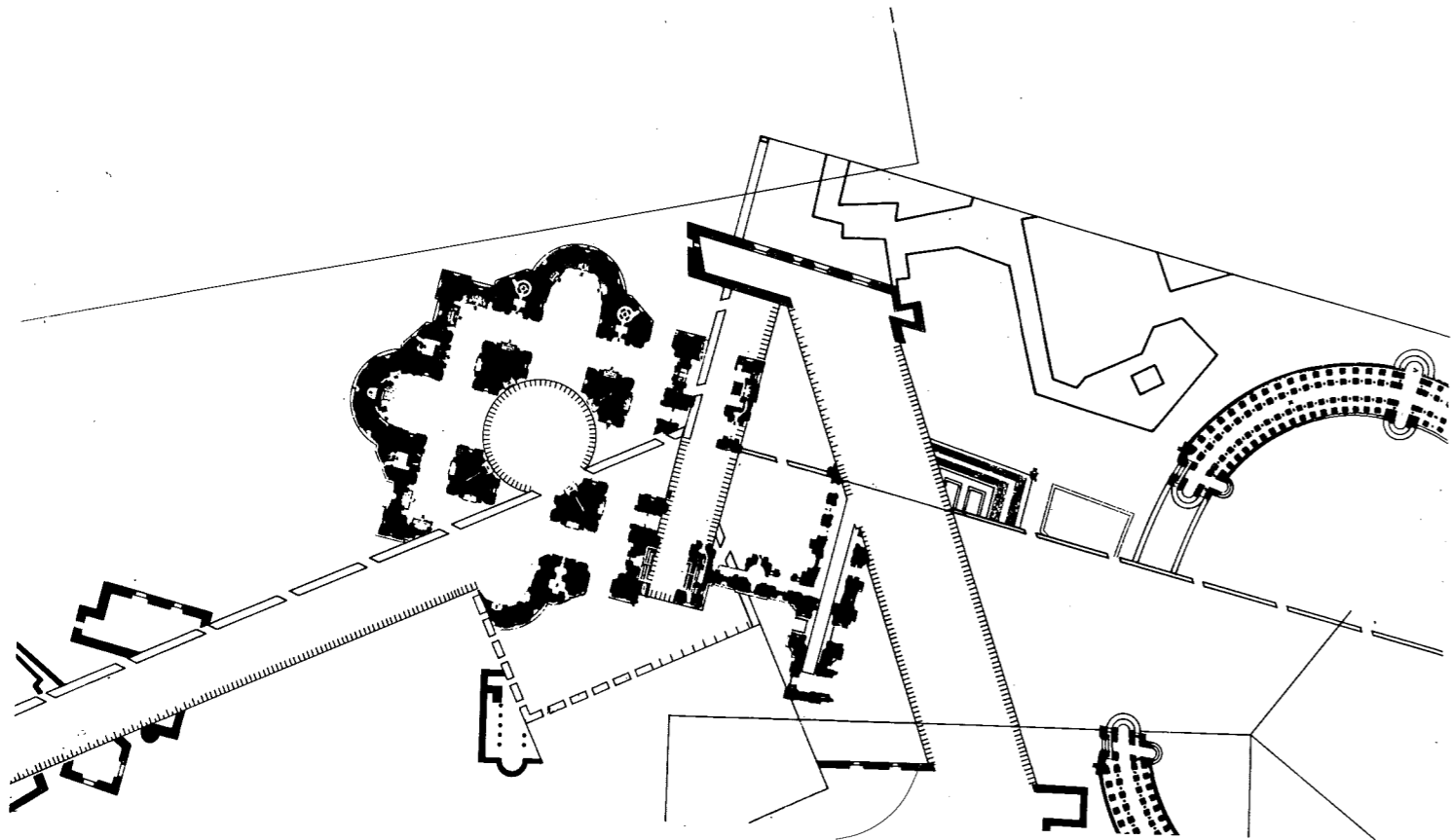
Partecipazione coreografica di tutte le età e sessi.

1. Canto o voce umana misurata.
2. Strumenti musicali, o suoni artificiali misurati.
3. Poesia o pensieri e parole misurati.
4. Pantomima o armonia del gesto.
5. Danza o gesto misurato.
6. Ginnastica o esercizi armonici.
7. Pittura e costumi armonici.

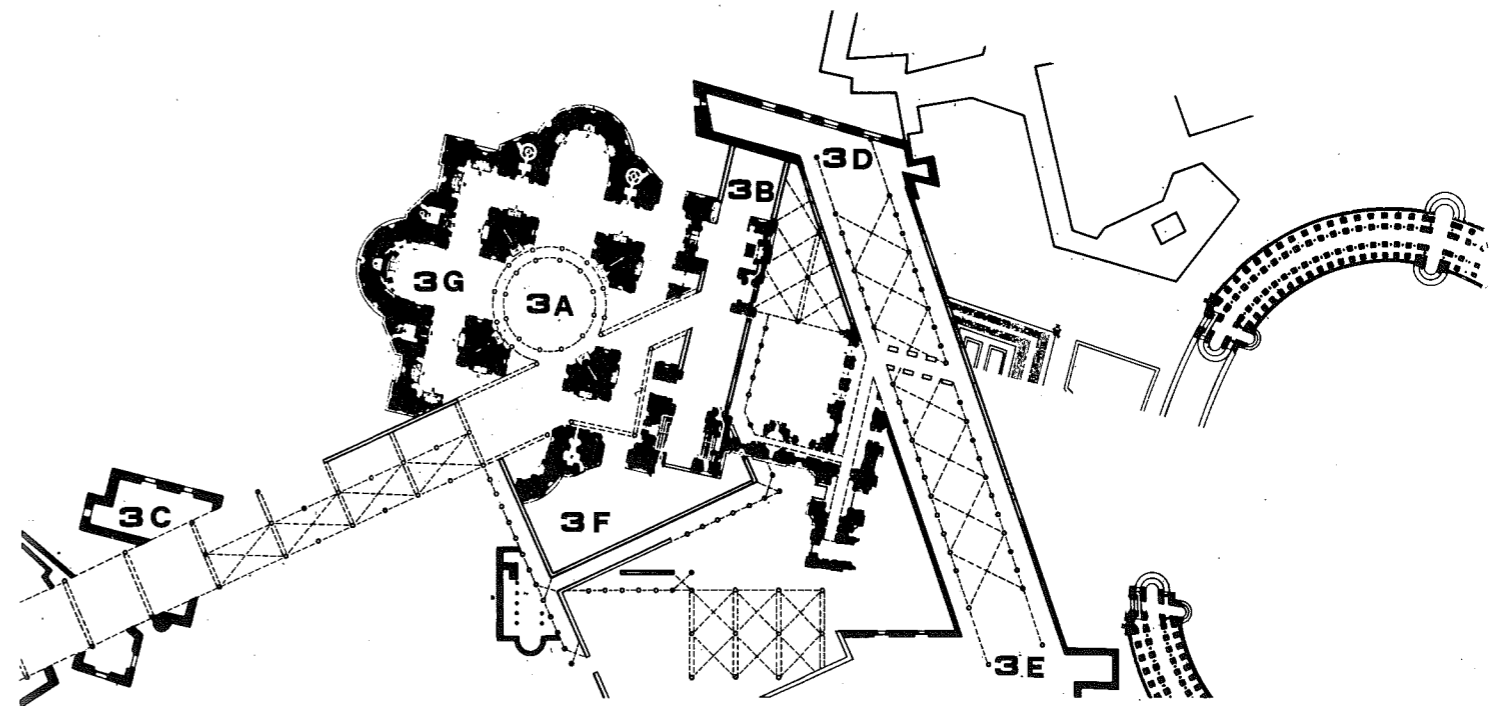
Meccanismo regolare, esecuzione geometrica.

L'opera è dunque l'insieme di tutte le armonie materiali e l'emblema attivo dello spirito di Dio o spirito di unità misurata. Ora, se l'educazione del bambino deve cominciare dalla cultura del materiale, è arruolandolo molto presto nel teatro d'opera che si potrà familiarizzarlo con tutte le branche dell'unità materiale, dalle quali si eleverà facilmente alle unità spirituali.

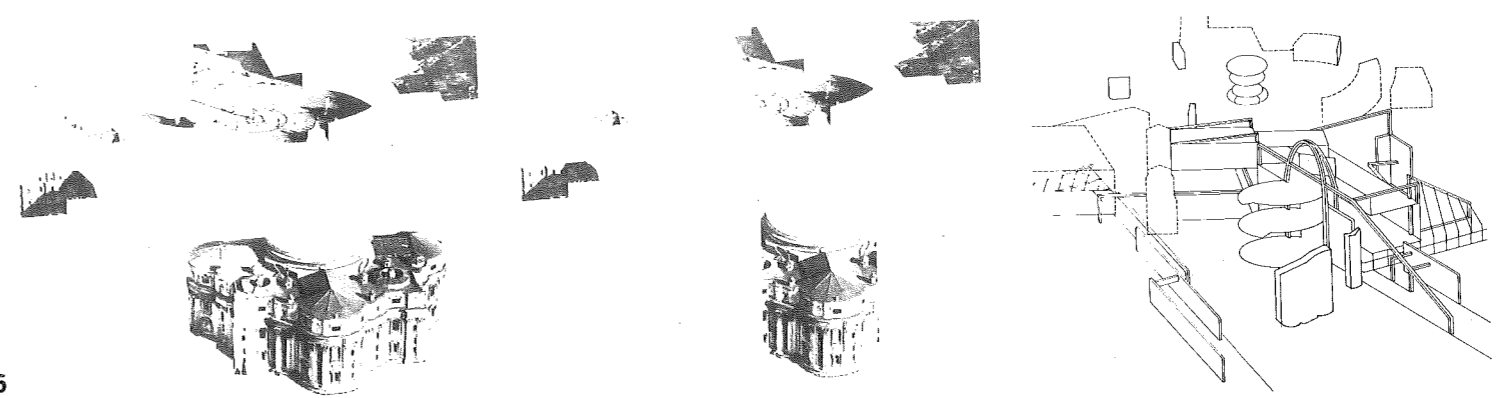
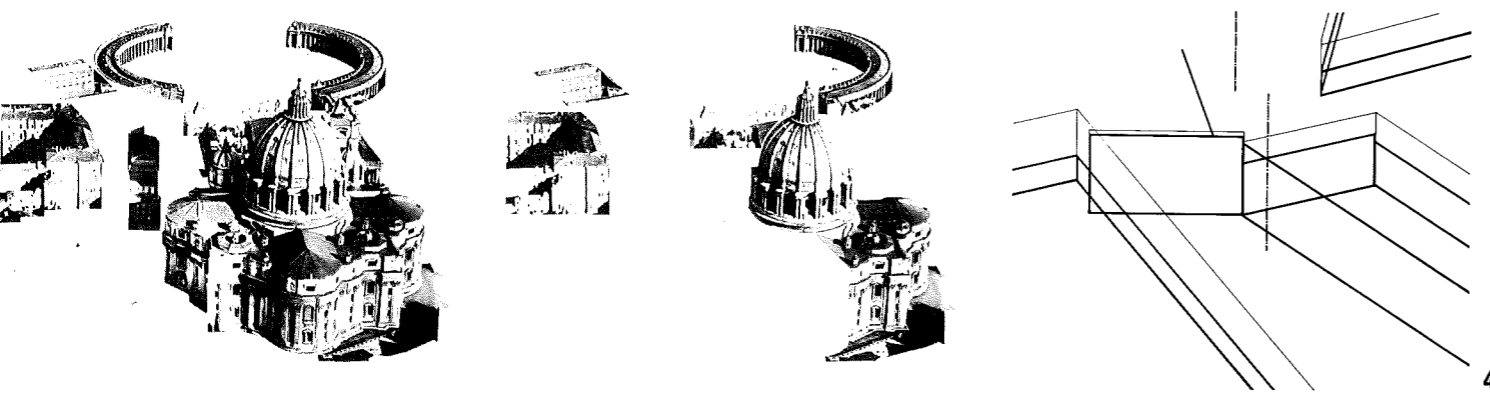
Il bambino deve esercitare due sensi attivi, gusto e odorato, mediante la *cucina*, due sensi passivi, vista e udito, mediante l'*opera*, e il senso del tatto nei lavori per cui ciascuno è piú portato.

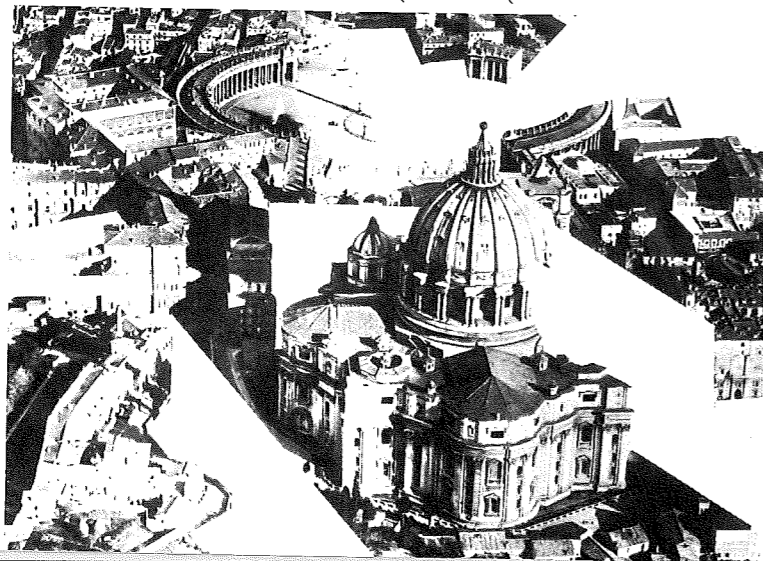
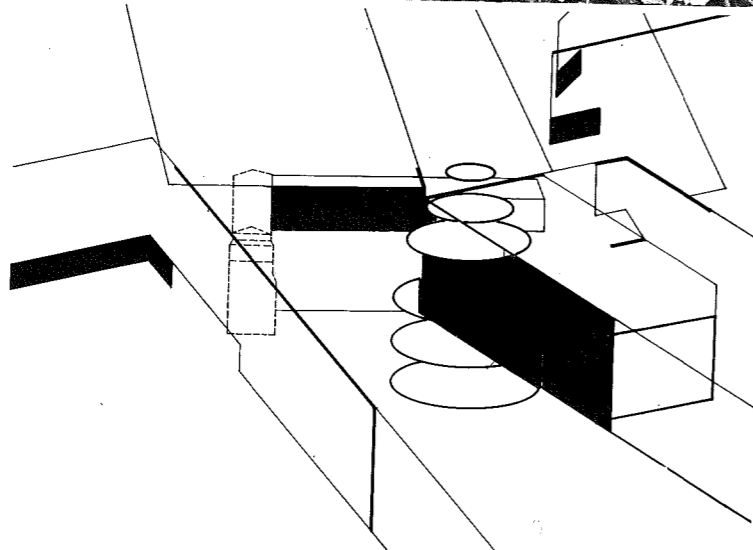
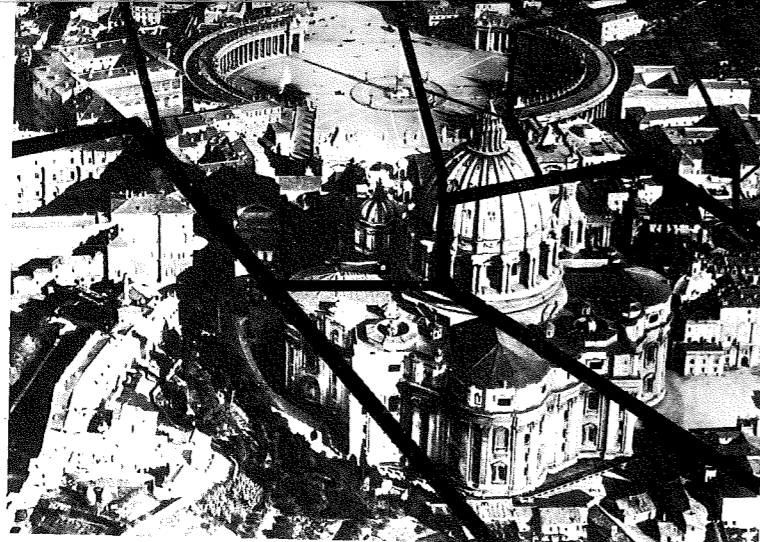


prestazioni percettive



sistema delle cavità
 3A danza, 3B arti visive, 3C poesia, 3D canto, 3E musica, 3F ginastica, 3G pantomima.





a) Emergenze.

Sono punti o linee di importanza topografica e funzionale sia naturali che artificiali, sono gli elementi ordinatori della città, cioè gli elementi della sua definizione formale.

Le emergenze sono valori fermi che determinano i caratteri di stabilità e continuità e che caratterizzano i tratti irrinunciabili d'individualità della città.

Nell'ambito di valutazioni percettivo-strutturali gli attributi che identificano le emergenze sono di « alta definizione » d'unità, uniformità, compiutezza, ripetitività, ecc.

b) Aree di collisione.

Sono determinate dalla contrapposizione di matrici diverse sia per trasparenza che per accostamento. Sono nodi di congestione delle pressioni interne alla città che possono divenire elementi energetici vitali per il problema di pianificazione.

c) Tessuto urbano.

La città tradizionale si presenta come una successione di spazi in cui il vuoto è la risultante di un processo per sottrazione da una massa solida costituita dal tessuto continuo. Ciò è evidente là dove il tessuto urbano è generato da sistemi a griglia. Questi sistemi sono considerati come matrici per la crescita e lo sviluppo nel tempo del tessuto stesso. Nell'ambito di valutazioni percettivo-strutturali gli attributi che identificano il tessuto sono di « bassa definizione » di complessità, discontinuità, diversità, disomogeneità, ecc. Applicando questa metodologia di analisi all'area di progetto (area di progetto intesa non in termini di confini fisici ma d'intorno percettivo, tale quindi da inglobare relazioni anche tra parti del territorio fuori dei limiti dell'intervento) sono stati individuati come:

a) Emergenze:

- l'asse Basilica di S. Pietro, Mausoleo di Adriano, come referente visivo alla grande scala (città papale e Borgo)
- il collegamento fisico-funzionale fra la città e il settore nord-ovest subito al di là del fiume e comprendente Ponte S. Angelo.

b) Aree di collisione:

- le aree in corrispondenza degli intorni di percezione delle emergenze.

c) Tessuto urbano:

- il nucleo di Borgo.

L'interpolazione per geometria di tali scelte determina la matrice di progetto che si configura secondo un sistema a crescita elicoidale definito dalla serie dei numeri 1.2.3.5.8.13.21.34.55.89.144.233, ecc.

Tale configurazione struttura le relazioni di spazio e tempo per cui anche situazioni topologiche diverse per latitudine ed entità entrano in rapporto diretto e tra esse congruente. In termini spaziali si tratta di far esplodere le attività nel territorio con « campi » di possibile uso, dislocazione ed allineamento delle volumetrie reali e virtuali e dai quali, per trasparenza ed accostamento, far emergere la morfologia del progetto definito dalla contrapposizione dei segni dell'ordito ai segni del contesto.

La individuazione poi, all'interno della matrice di progetto di parti con basso grado di trasformabilità — valori fermi — e di parti con alto grado di trasformabilità — aree dinamiche — destinate alla dinamica di sviluppo, consente una strategia per il controllo-verifica nel tempo della progettazione urbanistica. Tale strategia si basa sulla distinzione tra la sfera d'intervento più propriamente pubblica alla quale sono avocati gli elementi-guida formalmente definiti — le cavità urbane — quindi progettati nei loro valori architettonici e sulla definizione dei limiti delle aree dinamiche aperte ad una successiva determinazione architettonica — la sfera più propriamente privata — per le quali valgono indicazioni di assetto metaprogettuali.

In stretta relazione con l'impostazione metodologica prima richiamata, la risoluzione progettuale è fondata sui seguenti punti:

1. valore fermo — bassa trasformabilità — alta determinazione e qualificazione formale:

— sistema delle cavità pubbliche destinato a costituire intelaiatura di assetto e di qualificazione delle relazioni percettivo-formali tra le singole parti come insieme e la città.

2. aree dinamiche — alta trasformabilità — bassa determinazione e qualificazione formale:

— tessuti urbani con dinamica di sviluppo tale da consentire una labilità e mobilità tipologica nello spazio e nel tempo; sistema destinato a costituire il connettivo tra l'impalcatura (sistema delle cavità) e le condizioni specifiche relative ad ogni singola localizzazione, sia in relazione agli elementi del contesto (emergenze, tessuti, ecc.) sia in relazione alla morfologia di progetto.

Precisati tali principi, il problema resta quello di trasmettere quella congerie di « intenzioni » formali e figurali per tendere al controllo delle qualità di assetto architettonico che configurano la nuova città come artefatto riconoscibile.

Si è reso pertanto necessario l'approntamento di un sistema di codici segnici di tipo sintetico-concettuale, idoneo alla rappresentazione ed al controllo di realtà solo in parte prevedibili.

Metodologicamente si è scelta la strada di rappresentare la complessità dell'artefatto urbano per estrapolazione di « problematiche di settore » isolando di volta in volta gli elementi primari che compongono il sistema complesso.

Nell'ambito del controllo sulla forma dell'artefatto si sono isolate le « prestazioni percettive » riconoscendo a tale piano di lettura la capacità di registrare in termini fisici le emergenze, i valori fermi del contesto che costituiscono intelaiatura di relazione per il progetto. Ciò in relazione all'obiettivo d'individuare una matrice progettuale che ha nei riferimenti percettivi della Basilica di S. Pietro, di Borgo, del Mausoleo di Adriano, di Villa Barberini, di Porta S. Spirito, di Porta Angelica, i suoi riferimenti primari di contestualizzazione.

Il controllo delle « prestazioni percettive » consente inoltre di stabilire relazioni di congruità tra le diverse scale progettuali, diviene strumento che, accrescendo il dato conoscitivo sull'artefatto, consente una verifica delle premesse, dell'assetto e del risultato specifico ai singoli settori del progetto anche e durante le fasi del suo sviluppo.

COSTANTINO DARDI, ROMA
SETTE INTERVENTI INTORNO AL TRIDENTE
 COSTANTINO DARDI E MASSIMO COLOCCI
 CON ANNA CAPPELLETTI, MASSIMO FAZZINO,
 EMILIO PUGLIELLI, CECILIA POLIDORI,
 ARIELLA ZATTERA

1.
 Né i tredici anni che intercorrono tra la pianta di Roma del Nolli e l'*Iconographia Campi Martii* del Piranesi, né la problematicità profondamente diversa che le percorre, sono sufficienti a far apparire le due operazioni, rispetto alla nostra postazione storica, radicalmente distinte o antagoniste.

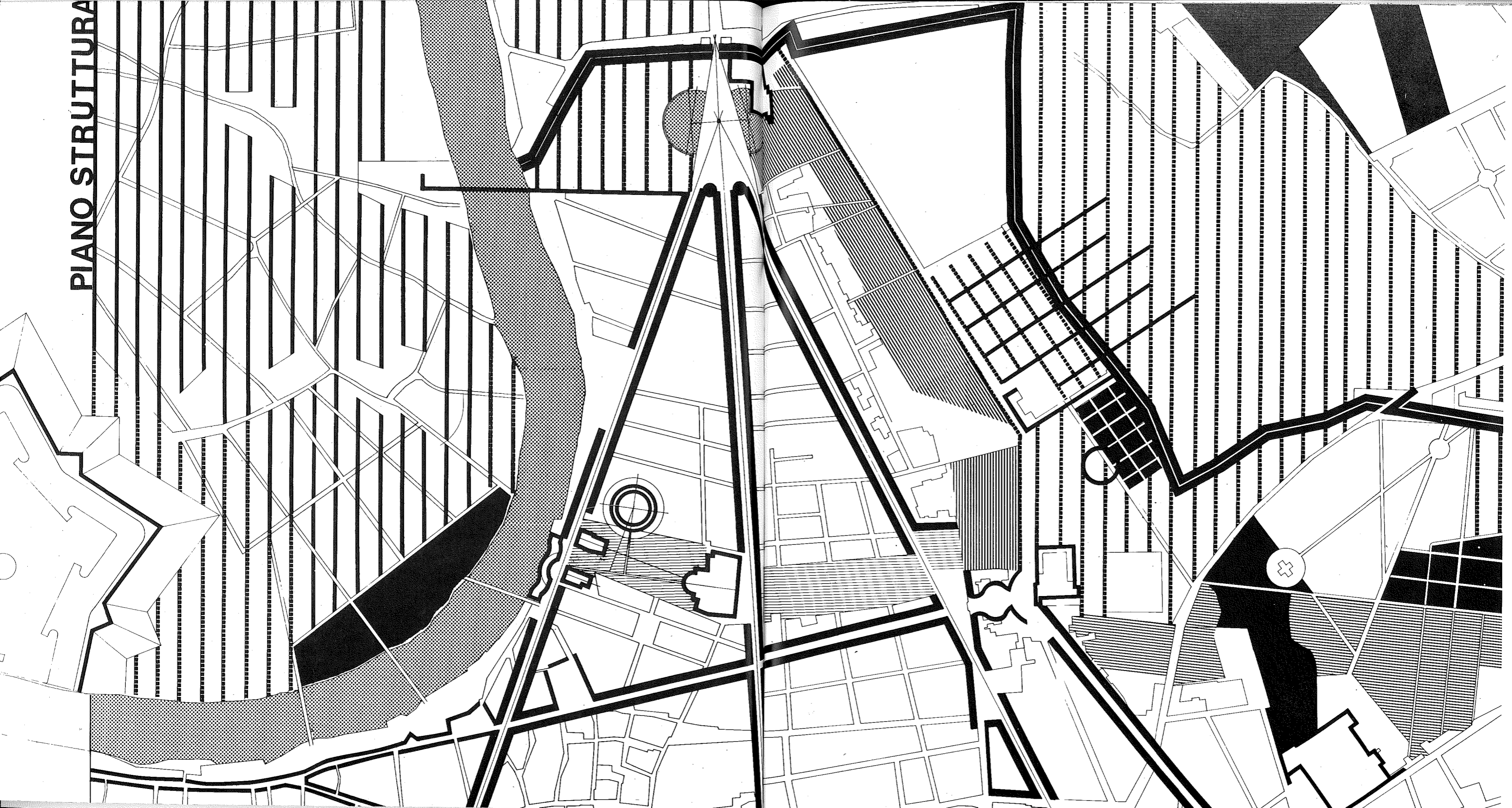
La rilevazione condotta dal Nolli attraverso processi di selezione e di riduzione, azzerando planimetricamente tutti i materiali (tessuti e morfologie edilizie così come monumenti, palazzi, corti, chiese, orti, ville, chiostri e giardini), rinunciando lucidamente ad elaborare un'interpretazione della città, come sino ad allora si era tentato con la formazione delle piante prospettiche, si costituisce come *analisi della struttura urbana*, capace di restituire, al di sotto dell'intrecciata figuratività dell'immagine, i molti strati dei diversi sistemi e le relazioni a questi sottese. A sua volta l'angoscioso scontro dei tipi architettonici e la lacerante dialettica delle forme pullulanti entro il Campo Marzio piranesiano rivelano assai chiaramente il *progetto critico* di mettere in discussione, attraverso l'esasperata attualizzazione della storia e per mezzo dell'azione combinata della rilevazione e dell'invenzione, l'unità organica della struttura urbana.

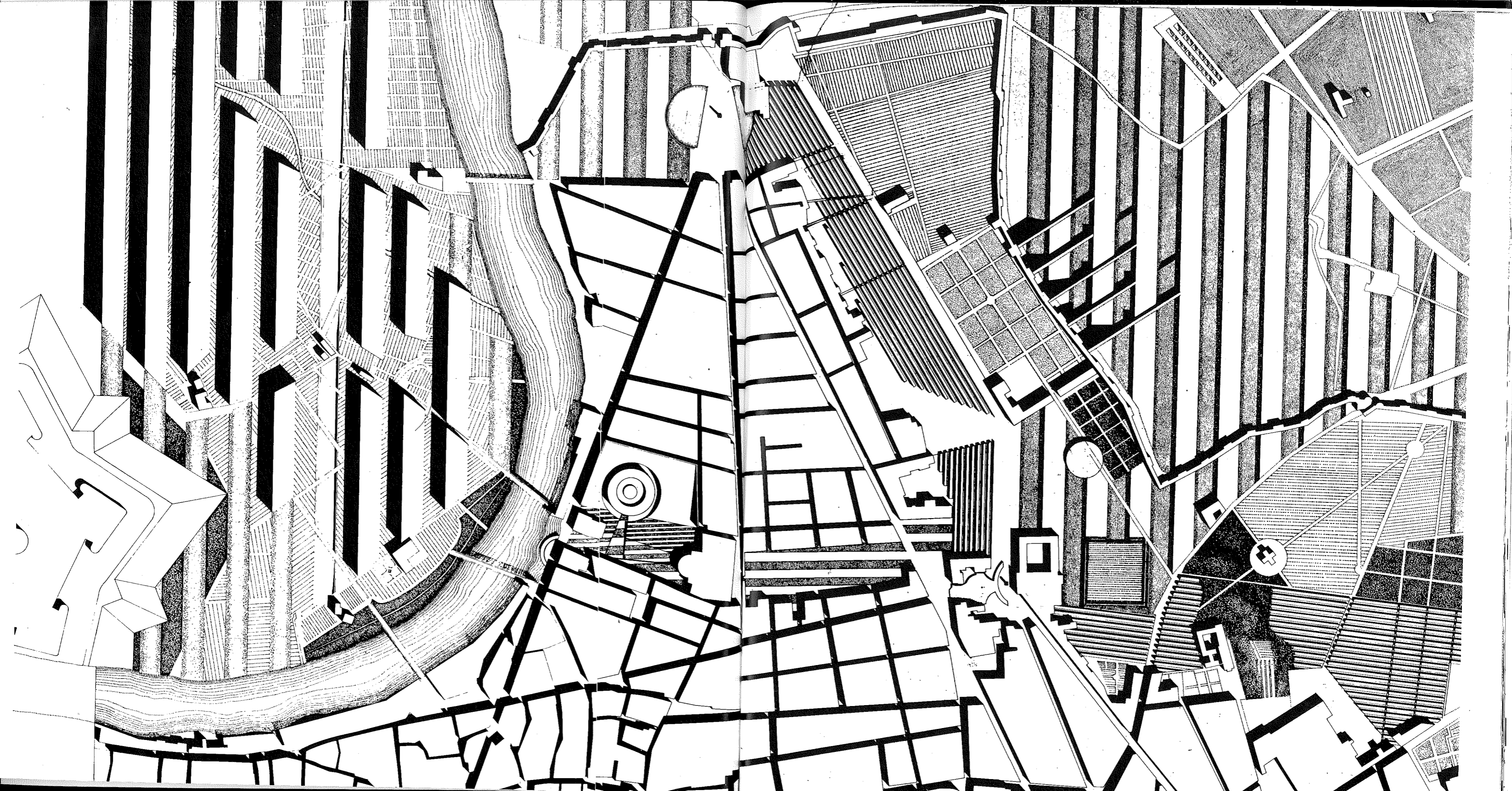
La dimensione descrittiva e filologica della prima operazione appare allora strettamente interrelata e fors'anche complementare alla dimensione proiettiva ed ideologica della seconda.

Prefigurare oggi attraverso sottrazioni ed addizioni un'esercitazione sulla pianta del Nolli, fermando l'orologio per un gigantesco *time out* di duecentotrent'anni, ha significato soltanto se tutte le indicazioni offerte dalla storia vengono correttamente assunte: la fine della dimensione conforme e dell'unità organi-



PIANO STRUTTURA





PIANO PROGRAMMA

UNITA

INSEDIATIVE

ABITAZIONI

SERVIZI

VIABILITA URBANA PRIMARIA

ATTREZZATURE

ATTIVITA PRODUTTIVE

ATTREZZATURE

ATTREZZATURE

RICETTIVE

E

DI

TRAFFICO

CULTURALI

SISTEMI DI CHIUSURE MOBILI CONTRO

PARCO DI VILLA ALTOVITI

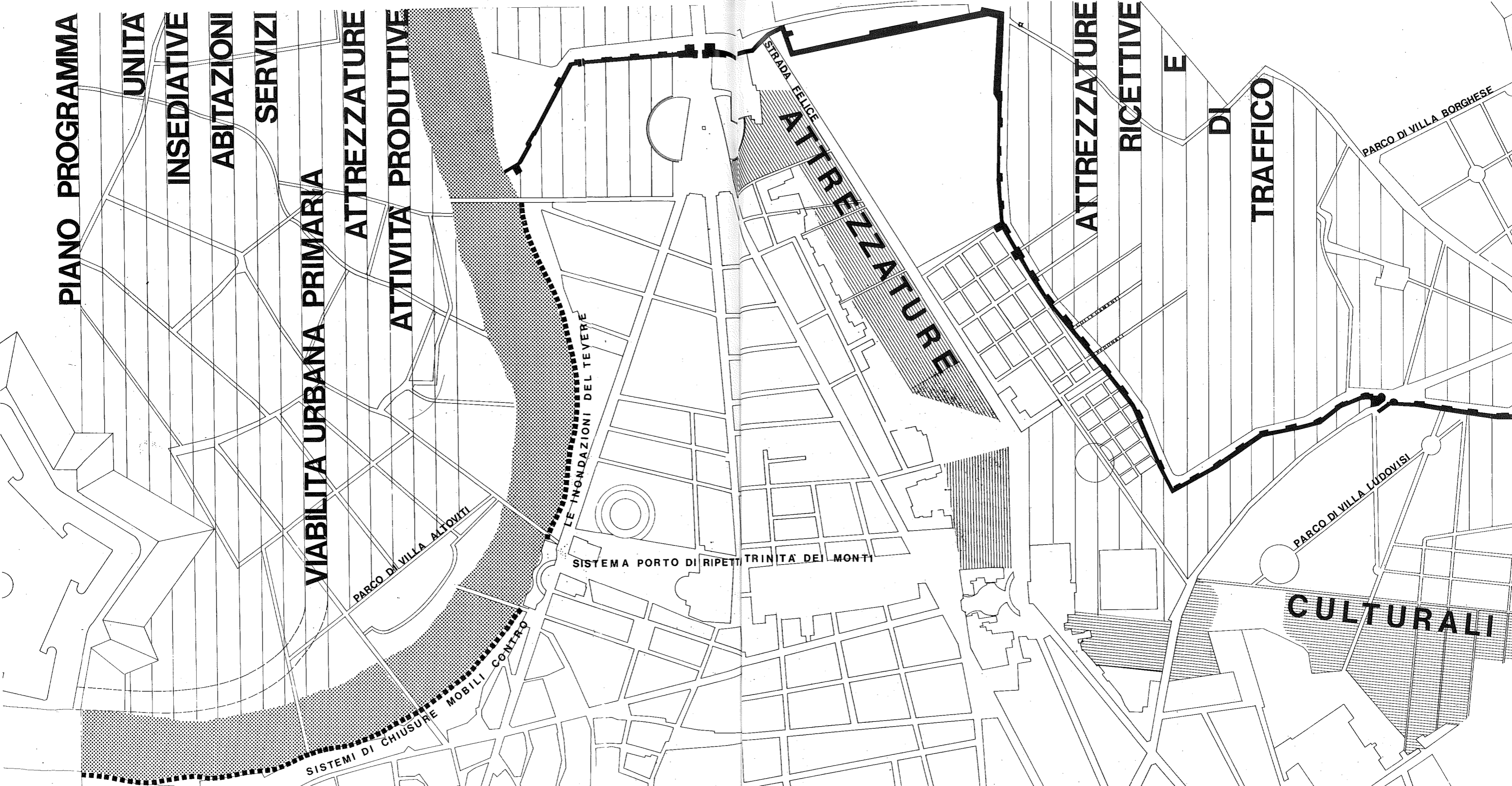
SISTEMA PORTO DI RIPETTA TRINITA DEI MONTI

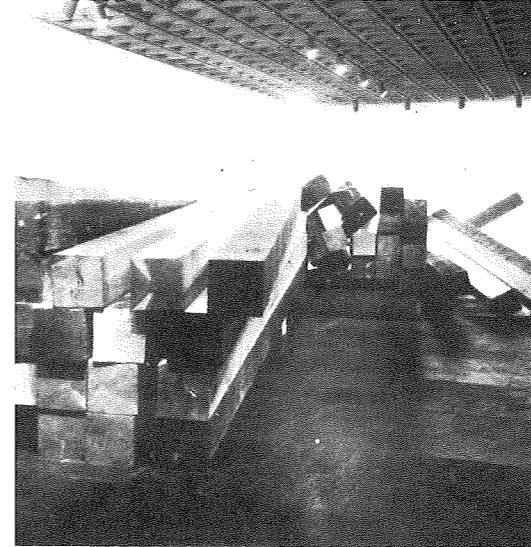
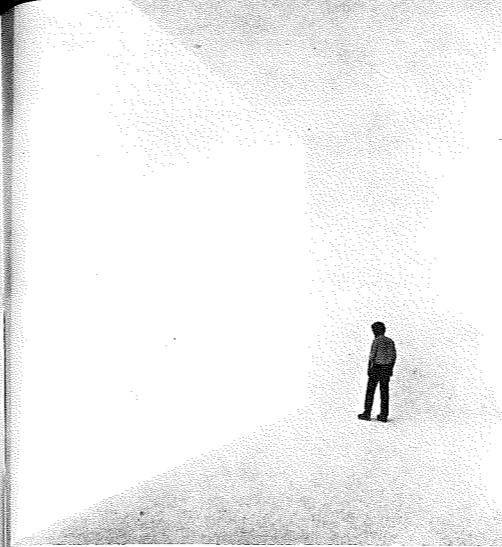
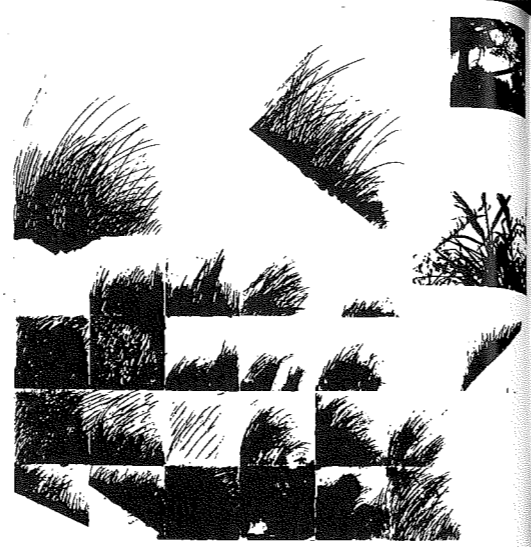
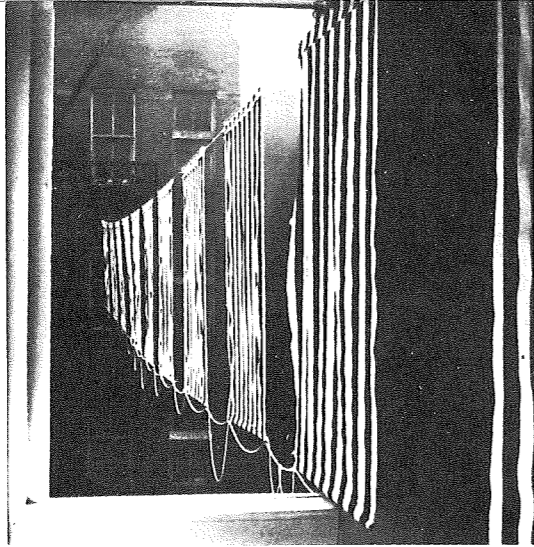
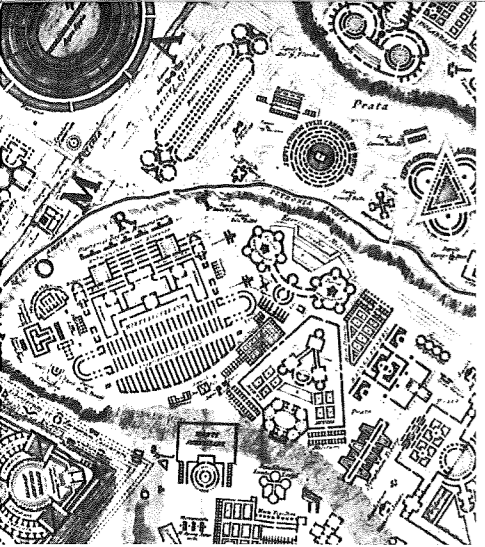
LE INONDAZIONI DEL TEVERE

STRADA FELICE

PARCO DI VILLA LUDOVISI

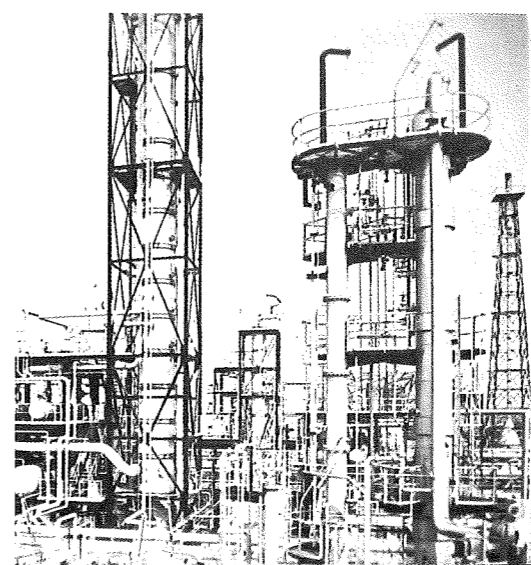
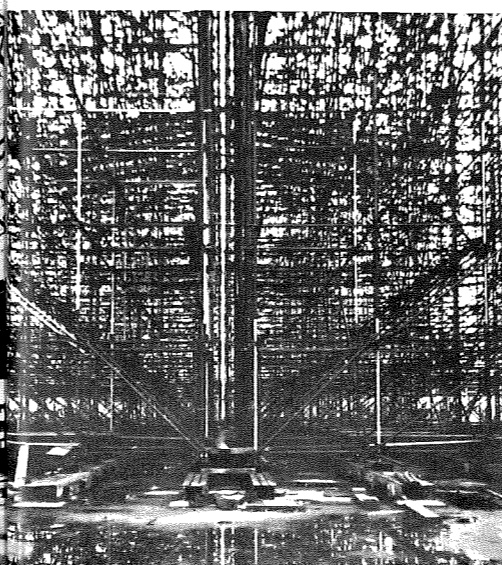
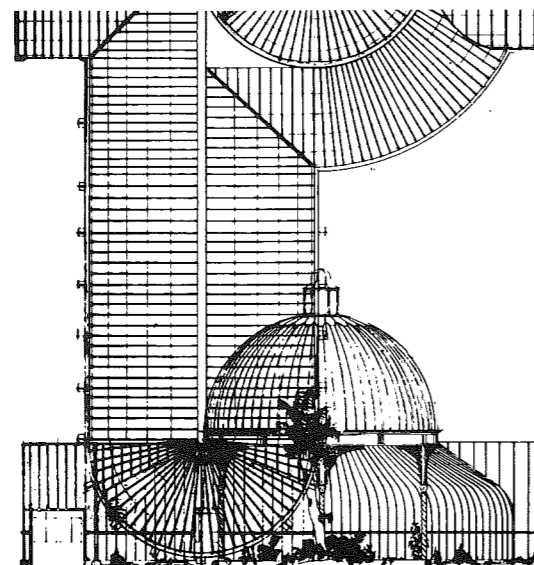
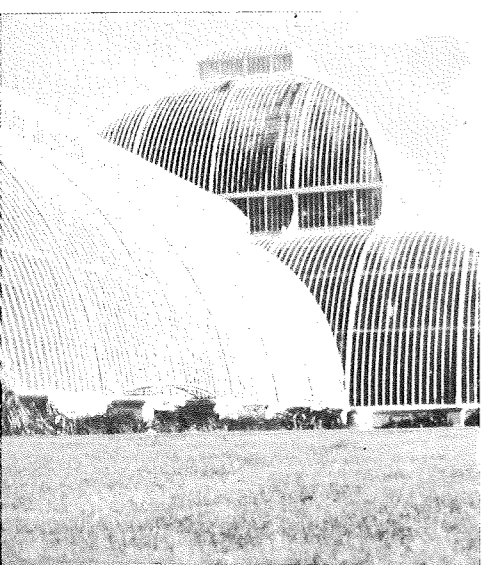
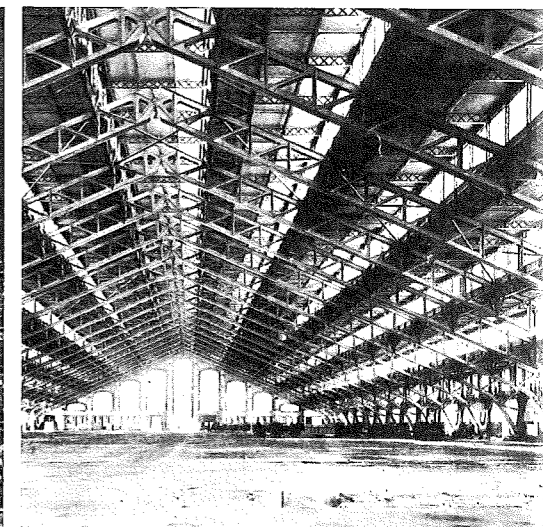
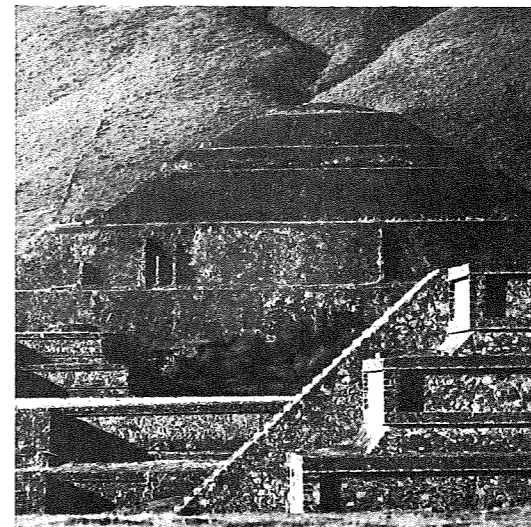
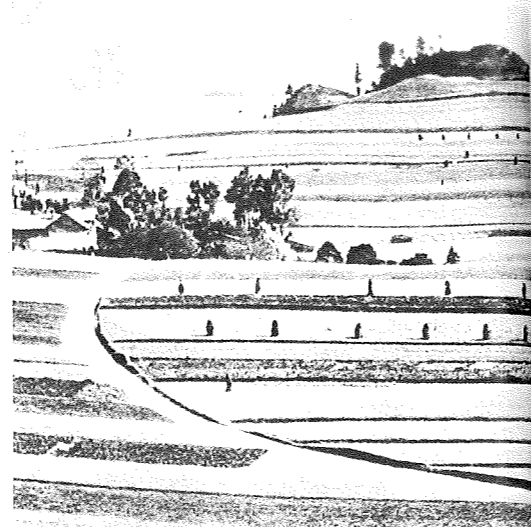
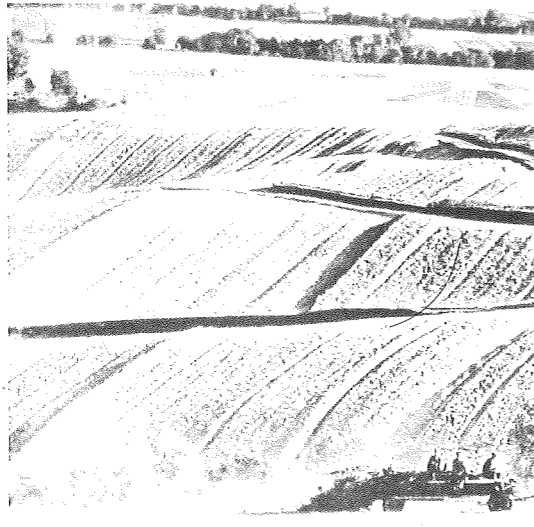
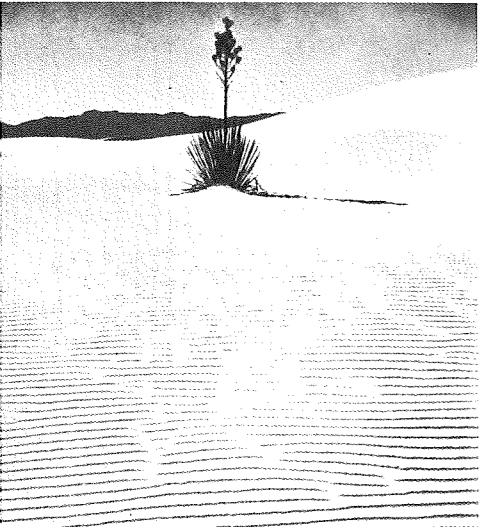
PARCO DI VILLA BORGHESE





Erratum Musical

Handwritten musical notation on a staff, with lyrics in French: "Fais une am-pri-è-te mar-quer des tri-une fi-gure sur une sur-face im-pri-m-un scin sur ci-me."



ca della città accanto agli strumenti ed ai risultati dell'analisi, utilizzati come materiali progettuali.

Tuttavia la dimensione del gioco sarà vera e completa soltanto se avremo deciso di dichiarare preliminarmente anche quali sono le sue regole, le sue norme e le sue deroghe: nel nostro caso l'urbanizzazione dei prati di Castello e di villa Ludovisi così come la formazione dei Lungotevere costituiscono domande effettivamente svolte dalla storia che sarebbe fuorviante rimuovere od ignorare anche nell'ambito di un'operazione condotta su Roma, com'era e come sarebbe potuta essere. Solo così anche una simulazione condotta sul filo della memoria, un esercizio svolto tra le maglie dei codici e negli interstizi tra le norme, una sperimentazione sviluppata su un frammento di città possono concorrere a tradurre un'idea più generale di architettura e di città, a disegnare, anche attraverso risoluzioni parziali ed interventi di dettaglio, le relazioni all'interno di una città contemporanea che recuperi in profondità il ruolo ed i segni della città antica.

2.

Il Tridente nasce come sapiente elaborazione compositiva di un programma di insediamenti urbani che ritrova sul terreno consistenti impegni e vincoli di carattere geografico, topografico, urbanistico, architettonico ed archeologico. Tra questi: la riduzione del piano conseguente alla convergenza che si determina a nord tra andamento collinare ed alveo del fiume; la presenza dell'asse forte della via Lata che sfilandosi dai fori punta con decisione verso la via Flaminia; la lunga strada di arroccamento alle spalle delle case sul Tevere, da ponte S. Angelo a porta del Popolo; la pedemontana che probabilmente correva ai piedi del Pincio. Un rudere romano in corrispondenza della chiesa di S. Maria dei Miracoli e l'innesto lontano su via della Scrofa determinano un rapporto tra l'asse della via Leonina (Scrofa-Ripetta) e quello della via Lata, che viene riproposto omologo tra via Lata e via Paolina Trifaria (Babuino) relazionandosi questa al piede lontano di Trinità dei Monti e realizzandosi con questa il disassamento prospettico e viario che caratterizza

la doppia strombatura dell'invaso spaziale di piazza di Spagna.

Coinvolgendo questi vincoli il Tridente promuove un'urbanizzazione moderna fondata su reticoli e tracciati come sperimentazione concreta e reale di un brano della città ideale, conseguita deformando elasticamente entro la piana rastremata di Campo Marzio un disegno la cui ascendenza lontana va ascritta alla grande tensione dei progetti d'utopia ed il cui esito finisce con l'assicurare l'intelaiatura di supporto ai palazzi che i nuovi patrizi corrono ad allineare lungo il corso, l'antica via Lata divenuta l'asse principale del nuovo quartiere barocco, ovvero alle nuove case d'affitto della borghesia commerciale che si vengono accostando, sullo stesso filo di gronda, agli alti palazzi. Il gran modello del Tridente è riconducibile all'intelaiatura del suo disegno viario e delle maglie edilizie ad esso sottese, tuttavia la sua definizione formale è pienamente realizzata soltanto attraverso l'apporto delle tre fondamentali cerniere di piazza del Popolo, di piazza di Spagna e del porto di Ripetta. Comune a tutte tre è la natura di cavi urbani, invasi spaziali disegnati a risolvere ciascuno un particolare problema di mediazione di quote e di raccordo di volumi: piazza del Popolo tra il Pincio ed il Tevere, piazza di Spagna tra Trinità dei Monti ed il piano, porto di Ripetta tra il piano ed il fiume. Inoltre due delle tre cerniere segnano inequivocabilmente i vertici del triangolo urbano determinato da via Condotti, via del Babuino e via di Ripetta, mentre il nodo costituito dal porto di Ripetta, assieme al mausoleo di Augusto ed alla chiesa di S. Carlo al Corso svolge il ruolo di cerniera sulla tangente all'arco del Tevere a metà della via di Ripetta, sottraendolo a piazza Borghese che, geometricamente al vertice, risulta in realtà defilata proprio dal suo mancato rapporto con il fiume.

3.

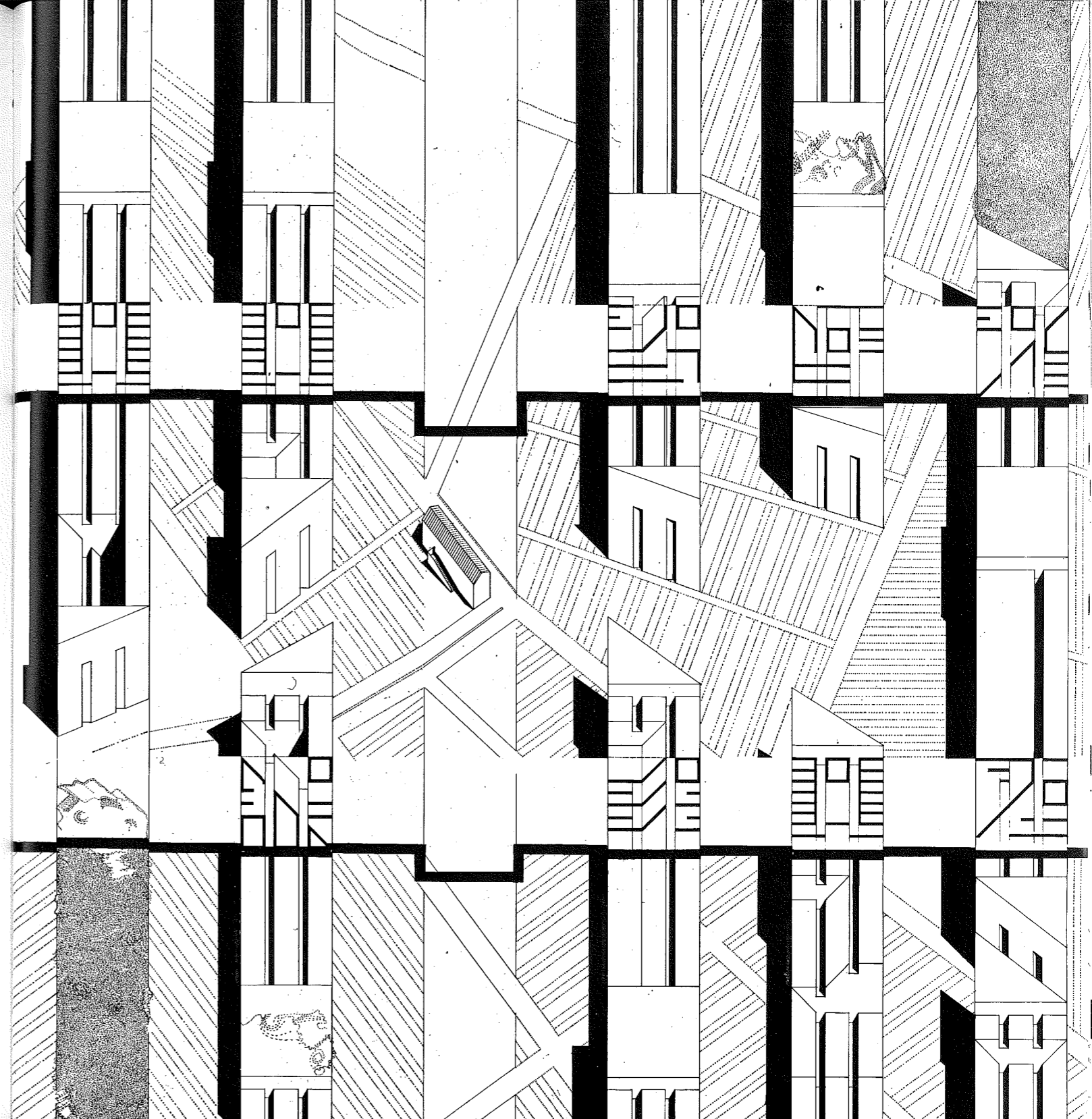
La storia di piazza del Popolo, la cerniera più significativa di tutto il sistema barocco a nord della città, dimostra assai chiaramente quanto la determinazione finale dell'immagine urbana, la sua struttura profonda sia condizionata da scelte che furono fatte, attraverso contributi diversi stratificati lungo

l'arco di due secoli, alla scala e nell'ambito del pensiero architettonico. La pianta prospettica del Tempesta del 1593 rileva le condizioni anonime del luogo antecedentemente agli interventi; nella pianta del Nolli l'assetto finale della piazza, ancora notevolmente incompleta rispetto alla sua configurazione finale era già stato, nonostante tutto, predeterminato.

Ciò è conseguenza diretta della realizzazione, ad opera del Rainaldi, a partire dal 1662 delle due chiese gemelle di Santa Maria dei Miracoli e di Santa Maria di Montesanto. La capacità di provocazione di questi oggetti (l'uno che diventa due e l'immagine che i nostri occhi mettono a fuoco pare sdoppiarsi per scaricare sulla piazza il peso delle due masse le cui dimensioni sono significativamente fuori scala rispetto ai profili delle tre strade concorrenti del Tridente) è funzione diretta del carattere pregiudiziale della risoluzione architettonica della carniere. Ciò vale anche per i molti progetti che il Valadier andrà approntando a partire dal 1793.

Il tentativo di chiudere con una soluzione congruente la configurazione convergente del Tridente parte da un primo progetto ed è affidato alla mediazione di due lunghi edifici porticati, di poco arretrati rispetto ai cannonchiali ottici di via di Ripetta e di via del Babuino, disposti tra le due chiese gemellari e porta Flaminia a formare una piazza tesa e strombata. Ma soltanto quando, dopo alterne vicende, nel progetto del 1810 si svilupperà il programma di introdurre all'interno delle mura alcuni dei caratteri spaziali della grande sistemazione naturale prevista per villa Napoleone, attraverso la dialettica dell'urbano-non urbano si metterà in moto il processo di formazione del Giardino del Grande Cesare recuperando alla piazza il disegno di due esedre e tra le chiese e la porta verrà posto in essere un processo di mediazioni non meccaniche ma logiche, non geometriche ma spaziali.

Misurarsi a metà del secolo con una situazione che sessantacinque anni più tardi troverà una sua risoluzione straordinariamente efficace, sarebbe una astrazione completamente ineffettuale: tentare di leggere nella risoluzione necessaria i caratteri del possibile inter-



ni alle opzioni di progetto può costituire forse verifica non inutile.

La proposta per Roma interrotta allaga l'area delle due esedre dell'ultimo progetto (c'è già nel 1850 una analoga proposta di Anonimo per una delle due), ma ruota la figura dei due specchi d'acqua sul filo della strombatura presente nel primo progetto, ricordato anche da un'intelaiatura metallica che protegge un percorso pedonale privilegiato. La didascalica e programmatica chiarezza dell'intervento neoclassico viene messa in discussione dalla conservazione del chiostro di S. Maria del Popolo, che rompe, sopravvivendo a se stesso, l'illuministico disegno delle mediazioni barocche.

Viene invece largamente rimessa in discussione la sistemazione del Pincio, sulle cui pendici non si registra più il raccordo della strada Felice con piazza del Popolo, né emergono autorevoli messaggi formali, ma il passaggio dalla grande piazza iscritta nel vuoto, dal frammento di paesaggio catturato entro le mura, alle sistemazioni a monte ed al disegno esterno viene realizzato attraverso una stratificazione di serre che dal Pincio scende a terra avvolgendo l'esedra e depositandosi ai piedi delle case di via Margutta a definire il passaggio dal rurale all'urbano per mezzo di questa trama di elementi trasparenti che alterano la luminosità naturale e determinano queste aree aperte e naturali ma schermate, mentre il terreno può essere attrezzato per gli spazi più diversi di incontro, di scambio, di relazione culturale, politica e sociale. Mediando il rapporto tra cielo e terra, schermando la luce, regolando l'ombra, diaframmando la pioggia e delimitando lo spazio, la serra può diventare uno strumento straordinario per abitare il mondo senza necessariamente alzar mattoni. Proprio perché estranea alla immagine della città essa può concorrere ad esaltare in maniera straordinaria i caratteri caldi e morbidi di questa, i segni forti e netti di quello che c'è, e di quello che viene conservato, sottolineandolo e cioè riscoprendolo.

4.

Il mausoleo di Augusto, riaffiorante come un punzone spaziale entro le maglie del Tridente a restituire la dimensione dell'originario impianto romano, viene riproposto entro una nuova strut-

tura di relazione che lega l'emergenza del suo volume primario, la cupola di S. Carlo al Corso e l'asse di simmetria alle due chiese di S. Rocco e S. Girolamo, affacciate su via di Ripetta. Una tessitura complessa di trame, alternate con fasce di pavimentazione e verde nella parte in piano e da elementi di copertura e vuoto sul piano inclinato, viene disegnata e arricchita attraverso il tracciamento degli assi ottici, ottenuto con sottili lame d'acqua o con variazioni di tessitura. A sua volta la grande copertura del piano inclinato, entro il quale viene parzialmente incastrata la mole del mausoleo, restituisce la memoria dell'antico assetto morfologico registrando attraverso rotture i fili di fabbrica dell'edificazione antecedente.

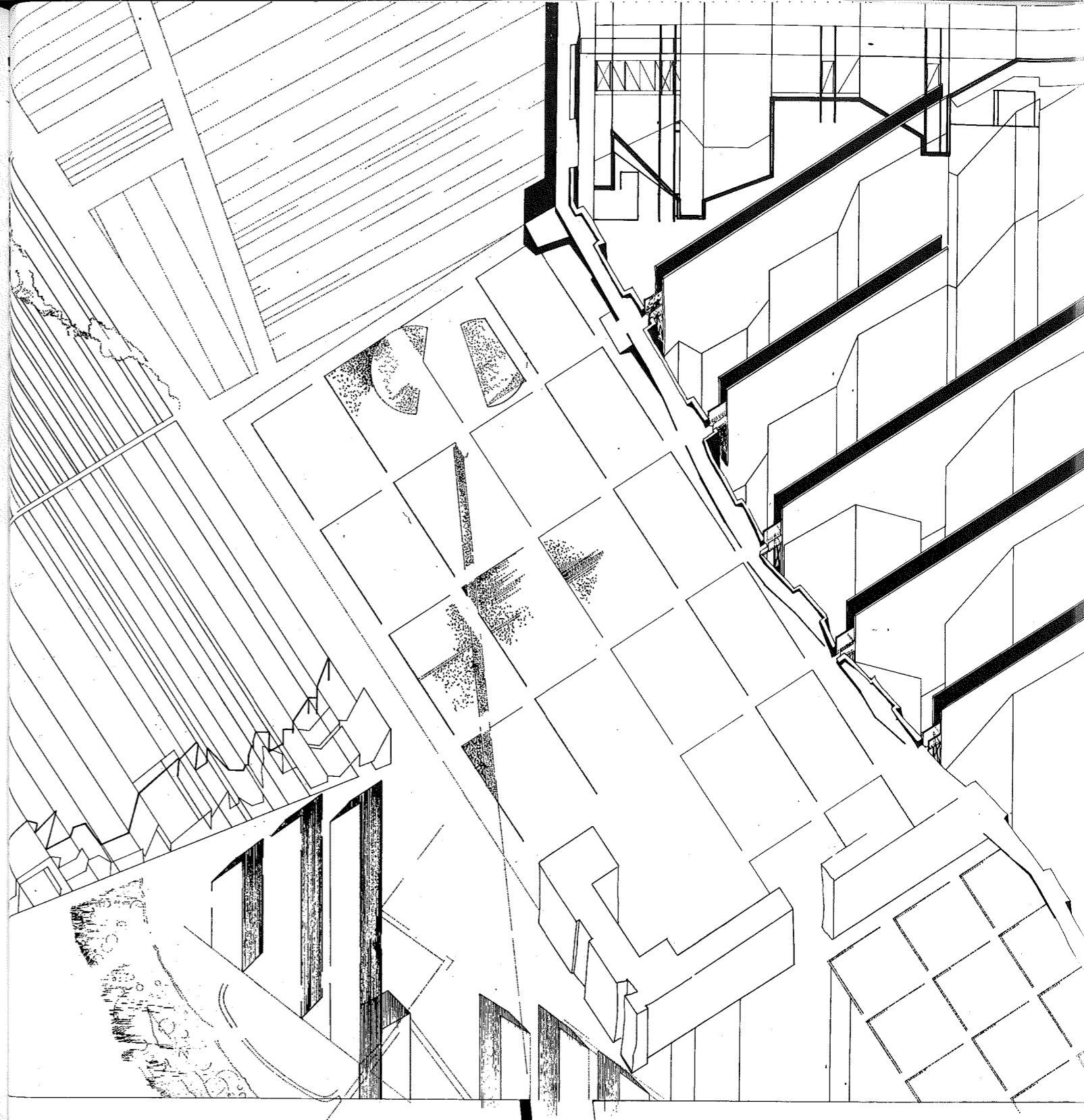
Dal nodo di piazza Augusto Imperatore si sviluppa un percorso interno agli isolati del Tridente in direzione di piazza di Spagna, a collegare i due fondamentali episodi architettonici della scalinata di Trinità dei Monti e del porto di Ripetta, investendo con continuità ed in profondità i tessuti intermedi e restituendo loro quei caratteri aperti di trasparenza ed accessibilità che avevano nell'originario frazionamento e nella prima fase di urbanizzazione, alla metà del XVI secolo.

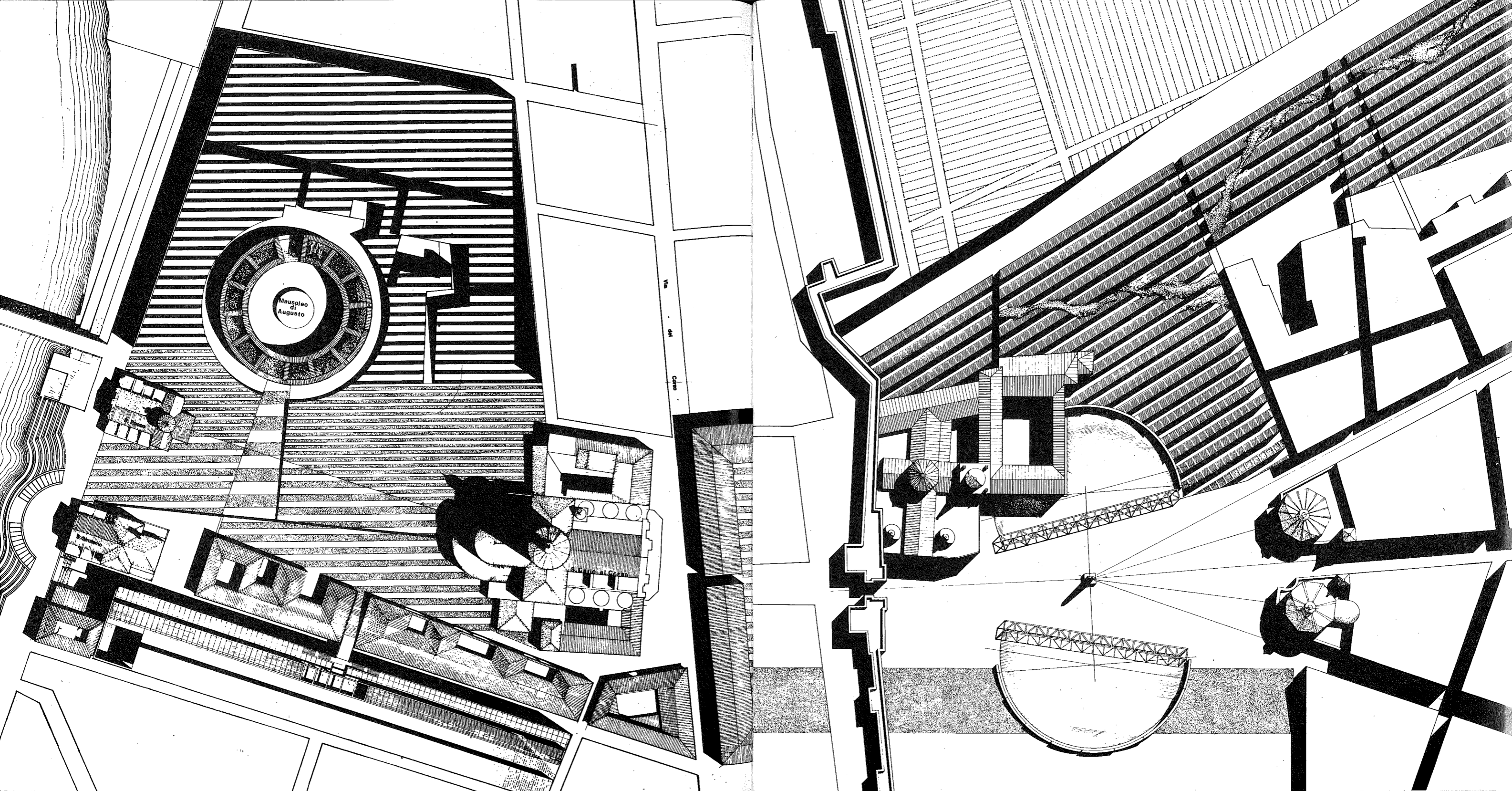
5.

L'altra sponda del Tevere, nell'area a nord del Vaticano dei Borghi e di Castel S. Angelo, per venticinque secoli rimarrà senza consistenti impegni edilizi. A parte, infatti, il trasferimento al di sopra del Campo Vaticano delle esercitazioni militari che fino all'età di Cesare s'erano svolte in Campo Marzio, una volta che ebbe inizio l'urbanizzazione di quest'ultimo, per un lunghissimo periodo della storia della città quest'area rimarrà a fronteggiare le maglie edilizie della città compatta costituendosi come un distinto da questa, campagna aperta disegnata a maglie larghe dall'andamento degli orti e dalle trame aeree delle vigne, tessitura trasparente del paesaggio contro le morfologie piene della struttura edilizia.

L'urbanizzazione dei Prati di Castello, prevista in due tempi dai Piani Regolatori del 1873 e 1883 e quella del quartiere di piazza d'Armi del 1908 risolvono il problema dell'aggiunta di una nuova quantità residenziale urbana ve-

rificando due diversi capitoli della storia dell'urbanistica barocca: da un lato la disponibilità elastica delle maglie edilizie a piegarsi e deformarsi plasticamente entro le risolte configurazioni contestuali in cui vengono calate, dall'altro l'articolata disposizione polare dei cavi urbani e dei volumi emergenti. Ma la replica otto-novecentesca, alterate le dimensioni e modificate le motivazioni, trascrive con ineffettuale retorica le qualità dinamiche dello spazio sistino-barocco e cancella d'un colpo i caratteri della storia agraria del contesto. Gli unici vincoli operanti sono costituiti dai ponti destinati a connettere la viabilità primaria dei nuovi quartieri alle posizioni dominanti della città antica. D'altronde la crescita e lo sviluppo della città per unità tipo-morfologiche ha assicurato, alla città borghese, un livello di razionalità costruttiva e linguistica che è stato raggiunto a scapito dei valori storici e dei segni stratificati sul terreno. Tipologia e contesto costituiscono per la cultura architettonica contemporanea ai termini di un'opposizione che va lucidamente letta per poter essere correttamente affrontata. L'urbanizzazione proposta per Prati di Castello e piazza d'Armi assume l'assetto e la tessitura dei luoghi, quali risultano sulla pianta del Nolli, come vincoli progettuali assai precisi. Su di essi vengono distribuiti lungo l'asse Nord-Sud una gamma di ruoli alternati positivo-negativi che definiscono le fasce entro le quali è possibile l'intervento edificatorio da zero fino al limite della sagoma geometrica prevista, ovvero tale intervento è tassativamente escluso. Il carattere concettuale attribuito alla sagoma limite non esclude che entro di questa vengano depositati i materiali più diversi, dagli ingombri edilizi tradizionali ai materiali d'accumulo inerenti la produzione della tecnologia e le immagini dell'architettura industriale, a consistenti elementi di vegetazione. L'elementarietà del disegno acquista complessità e spessore attraverso la sovrapposizione dell'originaria tessitura, gli episodi residui emergenti, le reti degli impianti e delle attrezzature sovrapposte come un circuito stampato alla griglia: l'astratta apertura della configurazione razionalista trova a terra, nello spazio storico, vincoli e punzoni, e li coinvolge progettualmente.





6.
Quanto a villa Ludovisi, l'accuratezza del suo disegno appare troppo rilevante perché si possa procedere alla sua urbanizzazione, nonostante l'esigenza pressante che la storia motiverà di localizzare una consistente quota di attrezzature e servizi ricettivi e terziari. L'area *extra-moenia* tra le mura aureliane e villa Borghese è apparsa allora più idonea per accogliere le funzioni di scambio che la città antica non può assolutamente recepire e di cui fortemente necessita per entrare nel circuito di relazioni della città contemporanea. Operando in scavo con lo stesso modulo figurativo e dimensionale con il quale nell'urbanizzazione dei prati di Castello si è proceduto in riporto, il terreno fuori porta Pinciana viene tracciato da lunghi e profondi solchi entro i quali si vanno ad installare le nuove attrezzature, che vengono poi collegate alla città attraverso percorsi diagonali costruiti su una serie di setti in uscita dalla trama dei viali interni a villa Medici.

ANTOINE GRUMBACH, PARIS
L'ARCHITECTURE AU DEFI

Sfida all'architettura
Archeologia inversa
Roma interrotta
Passeggiate romane
Archeologia vegetale
Finzioni:
Le Mura Aureliane
Via Nomentana
Via Salaria
La città sulla città
Porta Salaria

Parigi
novembre 1977

Sfida all'architettura.

Ciechi dinanzi all'insolito, al paradosso, alla complessità, al collage, in una parola al fatto che la città si costruisce sulla città, gli architetti che da un secolo hanno contribuito alla trasformazione dei centri storici ed al costituirsi degli agglomerati urbani hanno la coscienza cattiva.

I procedimenti di collage, aggiunta, sostituzione, combinazione, inglobamento, costituiscono utensili privilegiati per la creazione di sintagmi urbani. Queste figure della retorica urbana, frutto di un uso e di condizioni precise di produzione, si ripropongono come segni dell'uso e si identificano con la città.

L'architettura moderna fattasi internazionale sembra oggi attingere il culmine del proprio rifiuto della storia. Il produrre differenze per puro amore della differenza segna profondamente la realizzazione e i disegni che confondono gli oggetti costruiti con oggetti di consumo sottoposti all'alea del mercato ed alla necessità di cadere in desuetudine, per farsi sostituire da costruzioni nuove più « moderne », sempre più moderne. La modernità è divenuta il marchio di garanzia del consumo culturale in materia di architettura. L'accelerazione di questo fenomeno comporta un atteggiamento collettivo di rigetto che conferisce alla preservazione, alla conservazione del patrimonio un fascino e un'attrattiva senza limiti. Situazione questa che sfocia in una museografia urbana, sposata da tutti gli specialisti in « animazione ».

Archeologia inversa
ovvero

come ho realizzato alcuni dei miei progetti.

La ricerca dell'evidenza di un oggetto architettonico costituisce un presupposto che impone una forma di lavoro di cui è possibile tracciare le grandi linee. Poiché la finalità di un progetto è più o meno iscritta entro un programma, il lavoro si sviluppa a partire dalla ricerca di elementi stabili, che appartengano alla storia della lunga durata^(*). Per trascrivere architettonicamente tali oggetti, vengono scelti arbitrariamente un periodo storico e una mappa di riferimento (la Pianta di Roma del Nolli). In relazione agli elementi presenti all'epoca del piano di riferimento, vengono elaborati progetti. Si ricerca una coerenza fittizia con gli edifici o col trattamento della natura che vigeva nell'epoca considerata. Una volta decisi tali progetti, essi vengono riportati nel piano contemporaneo di cui va studiato il progetto. Si manifesta una situazione anacronistica, poiché il progetto viene disturbato, in tutto o in parte, dalla realtà contemporanea. Può allora effettuarsi una seconda serie di operazioni: essa consiste nel recupero del potenziale poetico dei frammenti o della totalità dell'oggetto che è il risultato della prima operazione. Il progetto contemporaneo si precisa in una combinatoria nella quale si mescolano frammenti di una storia precedente. E appunto a partire da questa finzione si elaborano oggi questi progetti, che cercano di realizzare l'evidenza, seguendo un percorso che si presenta come un'archeologia inversa.

L'architettura deve rispondere alla sfida di proporre oggetti costruiti che possano contemporaneamente iscriversi nella propria epoca e nella Storia. La natura di una produzione di oggetti costruiti la cui qualità primaria sarebbe l'indifferenza alla differenza, in una parola l'evidenza, ci viene indicata in base all'osservazione che l'architettura si situa anche in quella qualità che gli edifici acquisiscono quando divengono ru-
deri.

1977
passeggiate romane

1748
la pianta del Nolli

archeologia inversa

tre finzioni

Roma interrotta.

Partendo da un'analisi della situazione attuale, viene formulata un'utopia concreta: legare i grandi parchi delle ville mediante « passeggiate », attraversando i giardini e seguendo le strade, che si dispongono in continuo ai margini di una natura parassita, classificata mediante un'archeologia vegetale.

I problemi da risolvere per portare a compimento oggi questo progetto sono riportati sulla pianta del Nolli, scelta arbitrariamente come documento di riferimento storico, sorta di grado zero dei punti da risolvere. I progetti studiati nel contesto della Pianta del Nolli vengono poi riportati sulla pianta contemporanea. Tale operazione indica che ciò che costituiva un problema oggi era stato risolto mediante una finzione. Gli adattamenti necessari e il recupero del potenziale poetico di tali frammenti non faranno che accrescere l'evidenza delle soluzioni ottenute.

Questo approccio ai problemi della forma urbana e dell'architettura costituisce per noi l'Archeologia inversa. Tale procedimento si fonda su una critica del movimento moderno, che nell'ansia di appartenere al proprio tempo si è impegnato a produrre differenze, mentre l'architettura appartiene a quegli oggetti della lunga durata la cui qualità si iscrive nella permanenza, nell'indifferenza alla differenza, nell'evidenza del già lì.

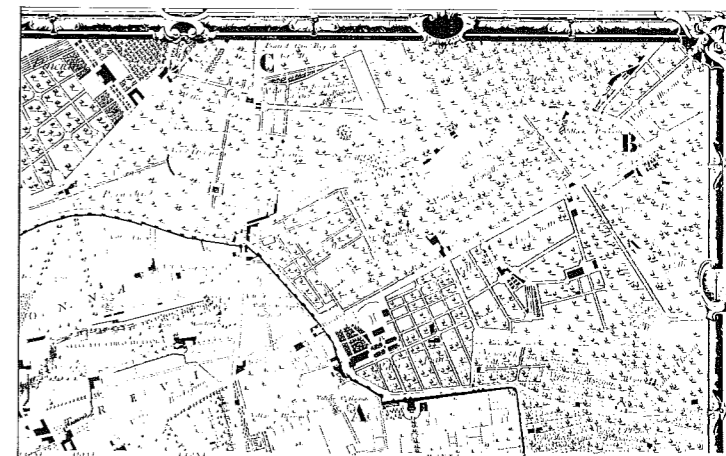
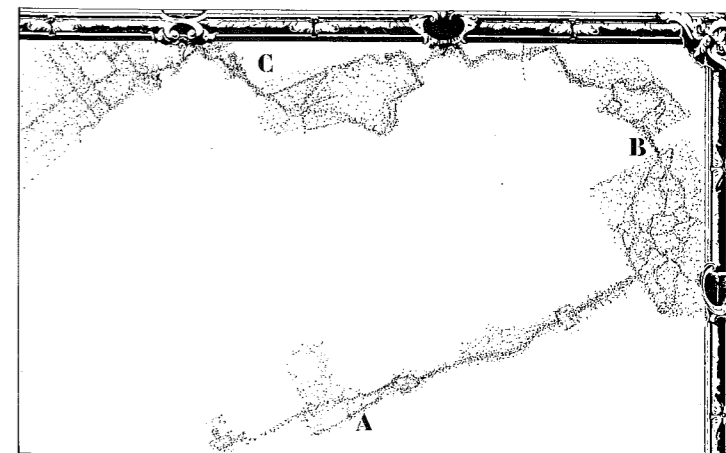
Per illustrare tale procedimento, sono state prodotte tre finzioni. Esse corrispondono a tre elementi della struttura della Roma antica: le Mura Aureliane, via Nomentana e via Salaria. Come contributo ad una lettura della dimensione sedimentaria delle città, sono stati scelti due luoghi: Porta Salaria e gli Orti Sallustiani.

L'insieme di questo lavoro intreccia tre intenzionalità:

1. chiarire i rapporti tra Storia e progetto (archeologia inversa);
2. riaffermare la dimensione sedimentaria delle città (la città sulla città);
3. render conto dell'arbitrarietà della ripartizione delle città (la Pianta del Nolli).

Passeggiate romane.

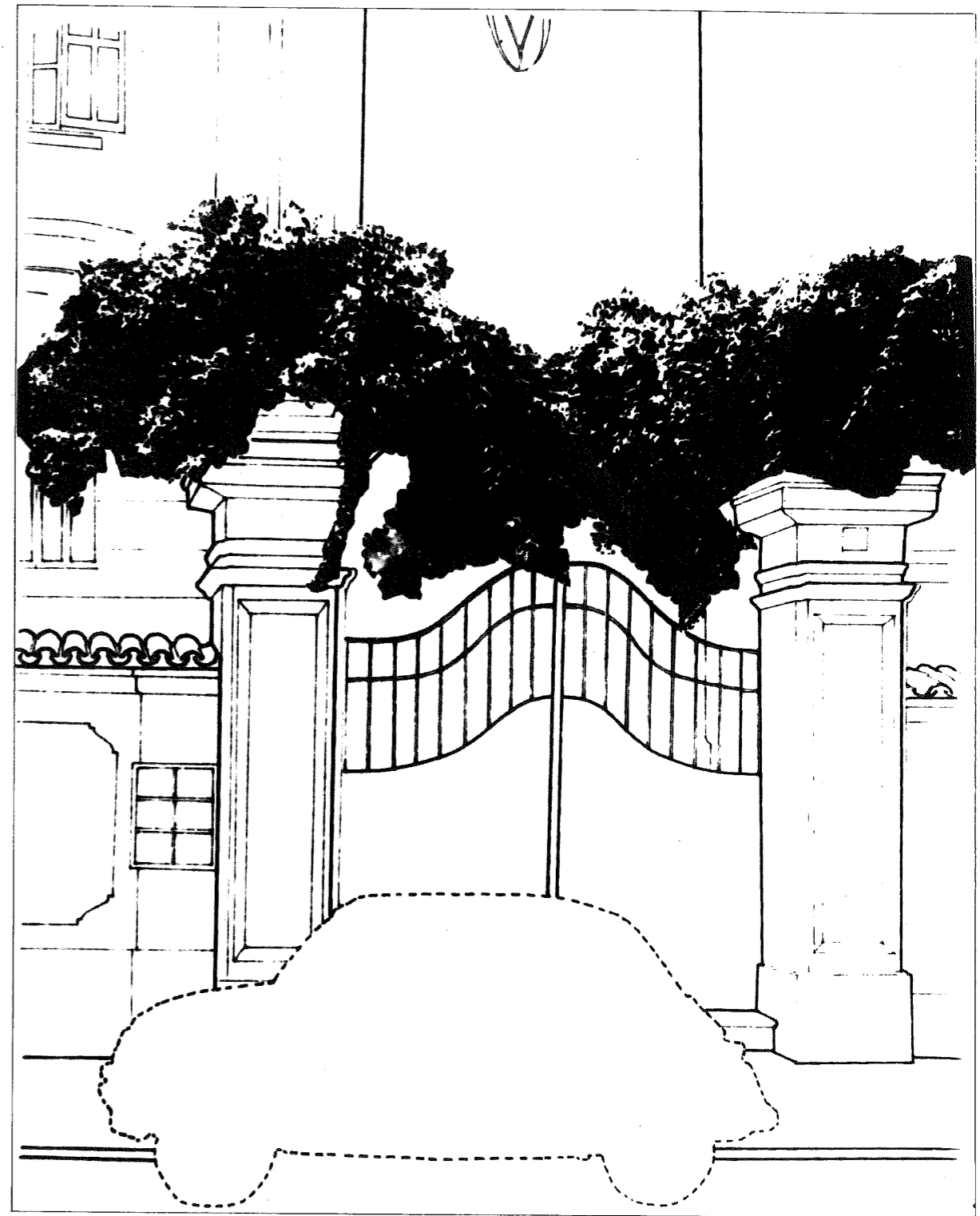
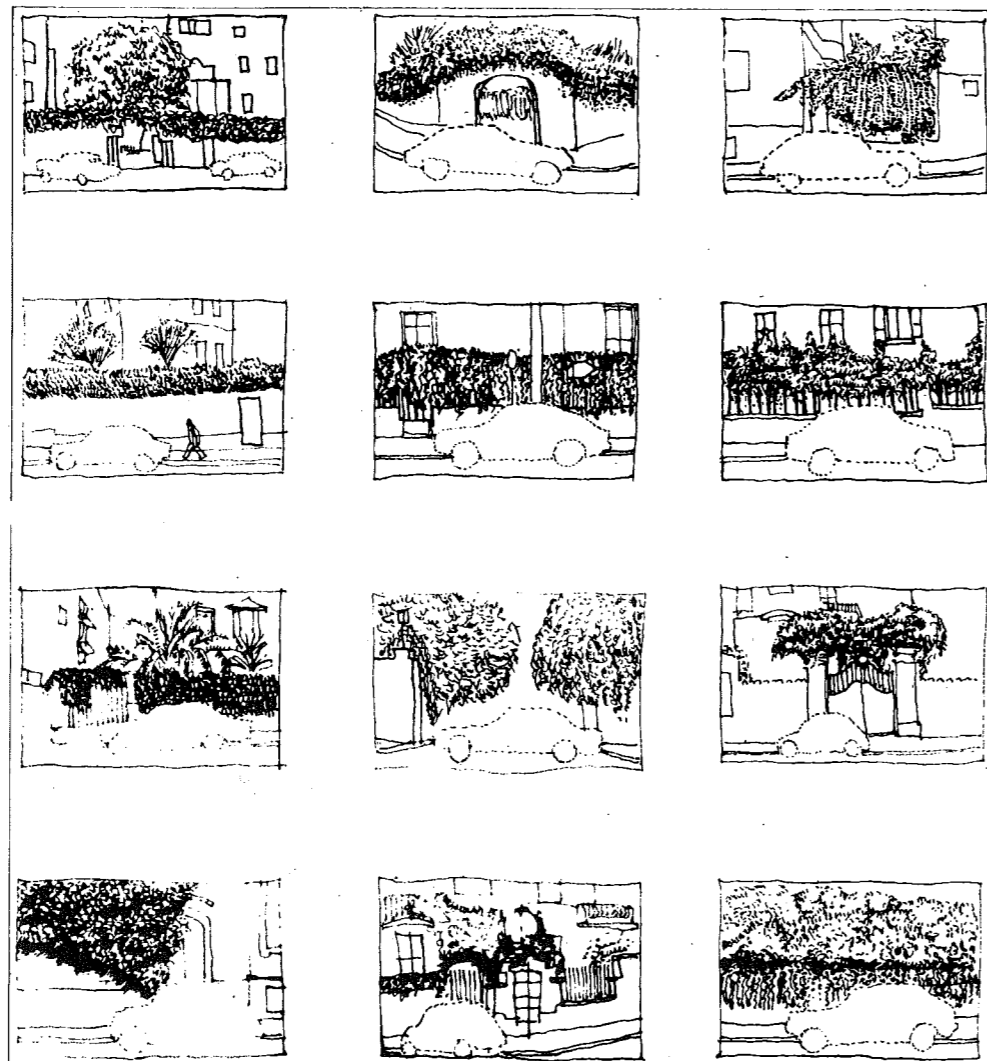
L'esistenza di grandi ville con i loro giardini (Torlonia, Albani), sia private che pubbliche, ci indica la possibilità di concepire una redistribuzione dei percorsi in questo quartiere di Roma. La natura del tessuto urbano vede, come dominante, piccoli edifici o grosse residenze borghesi, sempre accompagnate da un giardino che va da una bordura di aiuole ad un parco. Le strade e stradine di questo quartiere stupiscono per la continua presenza di riferimenti vegetali. Per accompagnare una passeggiata che collegherebbe le grandi ville, dall'ambasciata britannica a villa Borghese passando per le ville Torlonia, Paganini e Albani, si può tracciare un percorso vegetale che s'intrufola tra le case private ed i loro giardini.



(*) Cfr. Fernand Brandel, *La longue durée*, Annales E.S.C. n. 4, ottobre-dicembre 1958.

Archeologia vegetale.

Un'archeologia vegetale delle forme di vegetazione parassita che accompagna le linee di demarcazione tra l'ambito pubblico e quello privato rivela l'esistenza di una forma vegetale continua, le cui soluzioni sono innumerevoli. Mai catalogata, mai classificata, questa presenza permanente della vegetazione avviene, per il fatto che la si guarda, un oggetto culturale essenziale alla natura della forma urbana. E' una natura parassita che perpetua attraverso la storia l'indicazione della permanenza di forme vegetali e di essenze che sfuggono ai giardini accademici. Nella Roma antica, nel XVIII secolo o ai nostri giorni essa costituisce la testimonianza, la traccia sempre vivente del rapporto tra città e natura. Ieri come oggi, ciò che sfugge a tutti i piani urbanistici di Roma è questa dimensione di forme vegetali parassite che sfidano ogni forma di rappresentazione, mentre sono uno dei fili che intrecciano l'ordito della città.



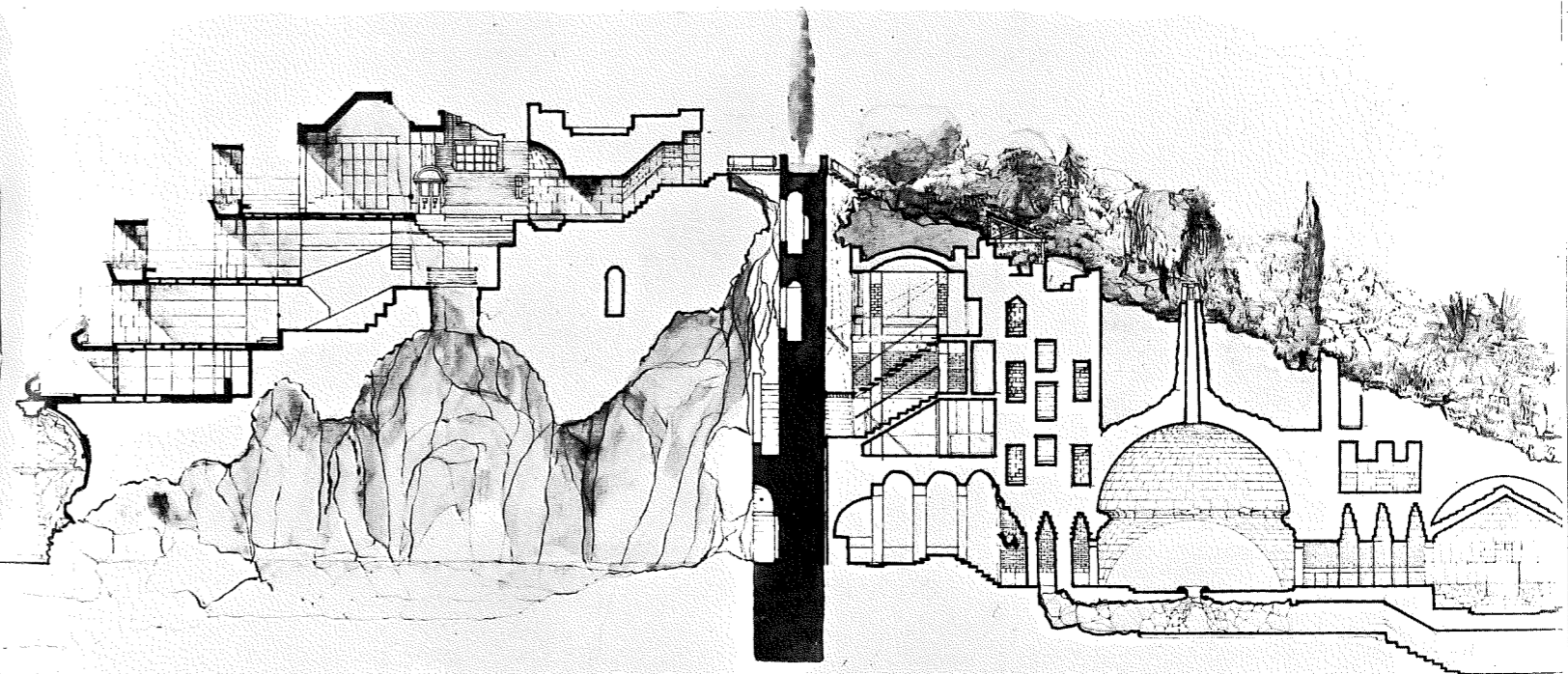
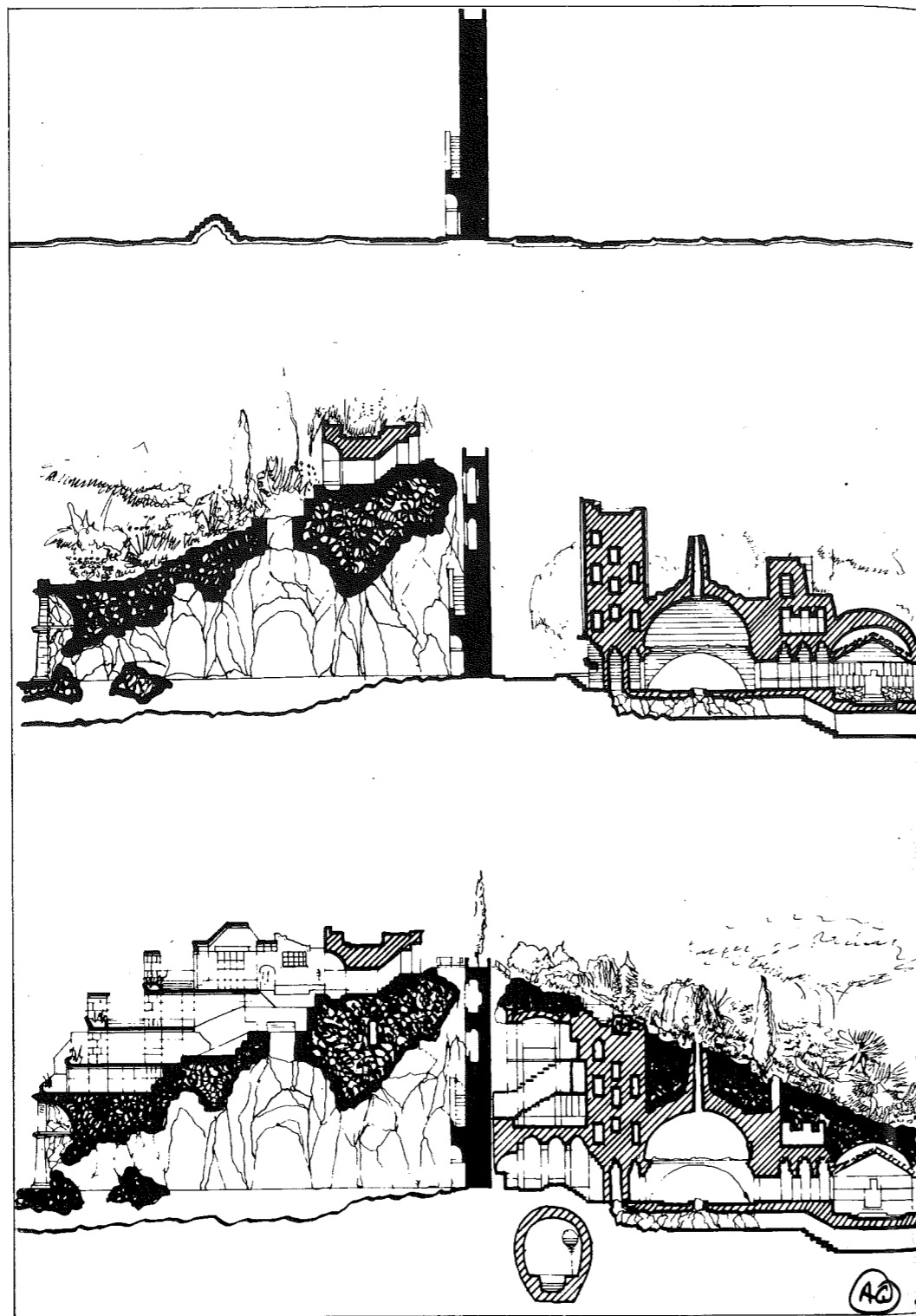
Finzione 1.
Le Mura Aureliane.
 Una costrizione deviata.
 Un limite celebrato.

La storia dei rapporti d'amore tra Roma e le sue mura è contrassegnata da eventi che rinviano a manifestazioni di celebrazione o aggressione: porta monumentale come Porta Pia, o breccia; militare come quella di Vittorio Emanuele; circolatoria come Porta Salaria.

La permanenza delle Mura Aureliane, che racchiudevano la parte essenziale della città quando Vittorio Emanuele penetrava in Roma nel 1870, sorprende se si fa un confronto con Parigi o con Vienna, dove lo sviluppo demografico e istituzionale comportò la soppressione delle cinte murarie. Il progetto di sviluppo radiale sull'asse via XX Settembre - via Nomentana, espressione della volontà di creare un asse repubblicano simmetrico a quello vaticano, spiega in parte il rispetto delle Mura Aureliane.

Lo spostamento di Porta Nomentana, conseguito alla rettificazione del tracciato della via, consentì, per l'esproprio dei terreni sui due lati della strada, la costruzione di villa Costaguti, poi Andosilla. Il sontuoso palazzo era accompagnato da giardini ricchi di giochi d'acqua, e alcuni edifici furono addossati alle Mura Aureliane. La Pianta del Nolli indica un certo numero di tali costruzioni, che hanno contribuito a radicare le mura nella forma della città.

Nel suo giardino, Costaguti fece innalzare, a ridosso delle mura, una vasta grotta artificiale nella quale numerosi ambienti con fontane completavano in modo eccezionale gli spettacoli acquatici, grazie ad una cascata che piombava dall'alto delle mura in un piccolo lago artificiale, il Lago dei Morti. Queste grotte erano sormontate da un giardino che consentiva a chi vi passeggiasse di raggiungere senza fatica la sommità delle mura, donde si godeva una bella vista sulla campagna romana. Claude Nicolas Ledoux, che soggiornò a villa Costaguti, offrì ai suoi ospiti un disegno per una porta della Grotta identica a quella delle Saline Reali di Arc e Senans.



All'esterno del muro, al di là del percorso circolare, si estende villa Patrizi, di cui parla Goethe nel suo Viaggio in Italia (luglio 1787): « Sono andato a villa Patrizi a vedere il tramonto, a godere dell'aria fresca, a colmare il mio spirito dell'immagine della grande città... ». Al di sotto dei giardini, viene inventata una singolare costruzione: l'architetto Lequeu ce ne ha dato disegni imperfetti. Nella sua raccolta, presenta questa costruzione come gotica, e si ha il diritto di chiedersi quali siano i legami che la connettono alla Porta di Ledoux per le Grotte di villa Costaguti.

Verso la metà del XX secolo, si opera un rovesciamento fra città e natura. Alphand propone di realizzare una cintura di giardini a piè delle mura. Questa proposta venne presa alla lettera dal marchese Francesco Patrizi, che lottizzò il terreno e coprì con le terre di riporto gli edifici gotici per realizzare un giardino che comunicasse con quello che copriva le grotte sull'altro lato delle mura. Era così realizzato l'inglobamento delle mura, ma gli archeologi non

seppero rassegnarsi a questa scomparsa, il che condusse a realizzare il « Museo delle Mura Aureliane », che permise di studiare da vicino una parte del muro. Le Corbusier e Henri Sauvage contribuirono a realizzare le sale esterne del museo. M.G... organizzò il dispositivo ingegnoso, all'esterno delle mura, che mediante un sistema di specchi e di lenti consentiva di percorrere con lo sguardo, a luce naturale, i resti interrati delle mura.

L'effetto indiretto di queste successive perversità ci offre oggi la soluzione elementare per superare, mediante la « Passeggiata romana » i sottopassaggi veicolari che serrano la città più strettamente di quanto mai le mura abbiano fatto. Inglobate parzialmente nelle mura, queste strade coperte di giardini svolgeranno il proprio ruolo senza nuocere. Tale ritorno di una natura che era stata ricacciata fuori della città consente di sciogliere le costrizioni cui la città induce e s'iscrive in quella dialettica delle costrizioni che caratterizza la formazione della città sulla città.

Finzione 2.
Via Nomentana.
 Fabbrica di una deviazione
 ovvero Della necessaria perversità de-
 gli oggetti costruiti.

La realizzazione della passeggiata progettata impone la soluzione del problema dell'attraversamento di via Nomentana, tra villa Torlonia, divenuta parco pubblico, e i giardini di villa Paganini. La storia dell'architettura e dell'urbanistica contemporanea ci ha offerto numerosi esempi di trattamento di tali separazioni (sempre contestabili) tra pedoni e traffico. L'impoverimento del vocabolario che esprime la crisi dei referenti spaziali (spazi verdi anziché giardini, cellula anziché appartamento) non ha risparmiato l'oggetto costruito che varrebbe a risolvere il problema dell'attraversamento di via Nomentana. Un passaggio sopraelevato, anziché un ponte, una passerella o un viadotto. Il quadro arbitrariamente scelto per risolvere il problema « Pianta del Nolli », risale ad un'epoca che non si è fatta particolarmente notare per le sue opere pubbliche; abbiamo dunque cercato di fondare il grado zero del nostro passaggio-passeggiata sull'epoca della Roma imperiale, in cui le opere pubbliche non temevano alcun tipo di attraversamento.

La finzione si radica dunque nel progetto di un acquedotto che termina sul lato nord di via Nomentana a mo' del pendio di una collina, mediante un serbatoio trasformato in teatro nautico, cinto da un emiciclo di gradinate. Quando il Cardinal Alberoni (1664-1752) si installò, al ritorno dalla Spagna, in una villa che Roisecco definisce « singolare » perché abbracciava una vasta distesa di campagna, fece edificare sull'impianto del serbatoio romano un'ala ove l'acqua versata dall'acquedotto si espandeva in successioni di vasche, il cui effetto visivo era accompagnato da una ricerca acustica cui si sono ispirati i maggiori organi idraulici. A questa sala circolare e labirintica si aggiunge una vasta terrazza, con la trasformazione della parte di acquedotto corrispondente. Viali di cipressi e numerose statue completarono quest'insieme, che il Nolli non rappresentò perché fu portato a compimento dopo la morte del cardinal Giulio Alberone nel 1750, quin-

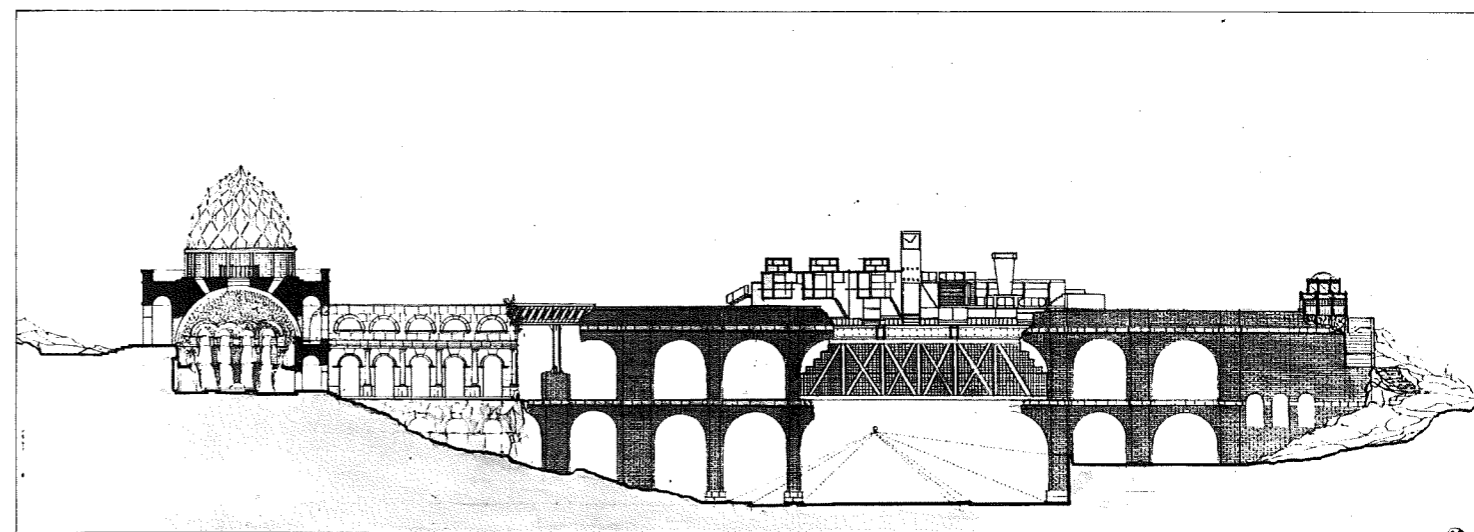
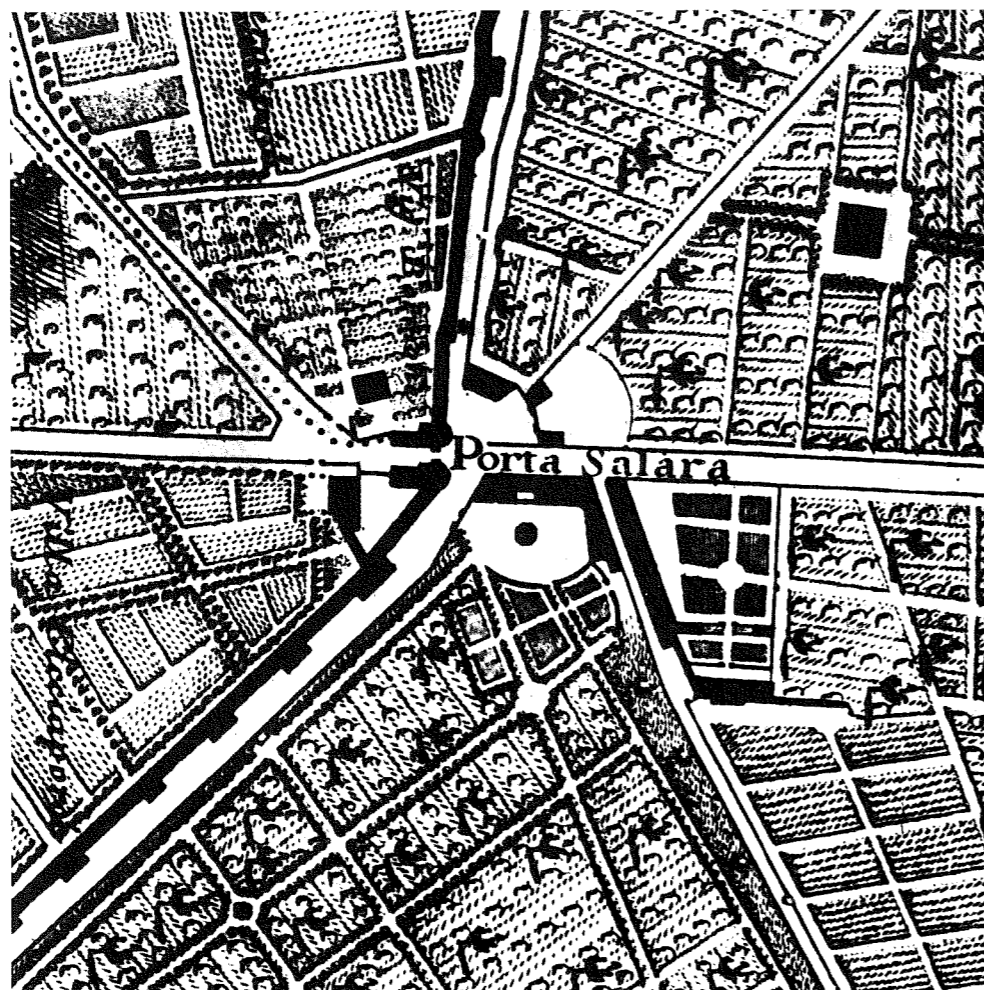
di due anni dopo la stampa della « Nuova Pianta di Roma » (1748). All'epoca della realizzazione di villa Torlonia, che si prolungò per tutta la prima parte del XIX secolo, la sistemazione dei giardini fu accompagnata da numerose costruzioni. Non si conosce esattamente chi, fra Antonio Sarti (1797-1880) e il veneziano Giuseppe Jappelli (architetto di una grotta sorprendente) realizzasse un padiglione sull'acquedotto del Cardinal Alberoni. Venne creata una scalinata, unitamente a un giardino su un poggio che consentiva di raggiungere senza sforzo il padiglione.

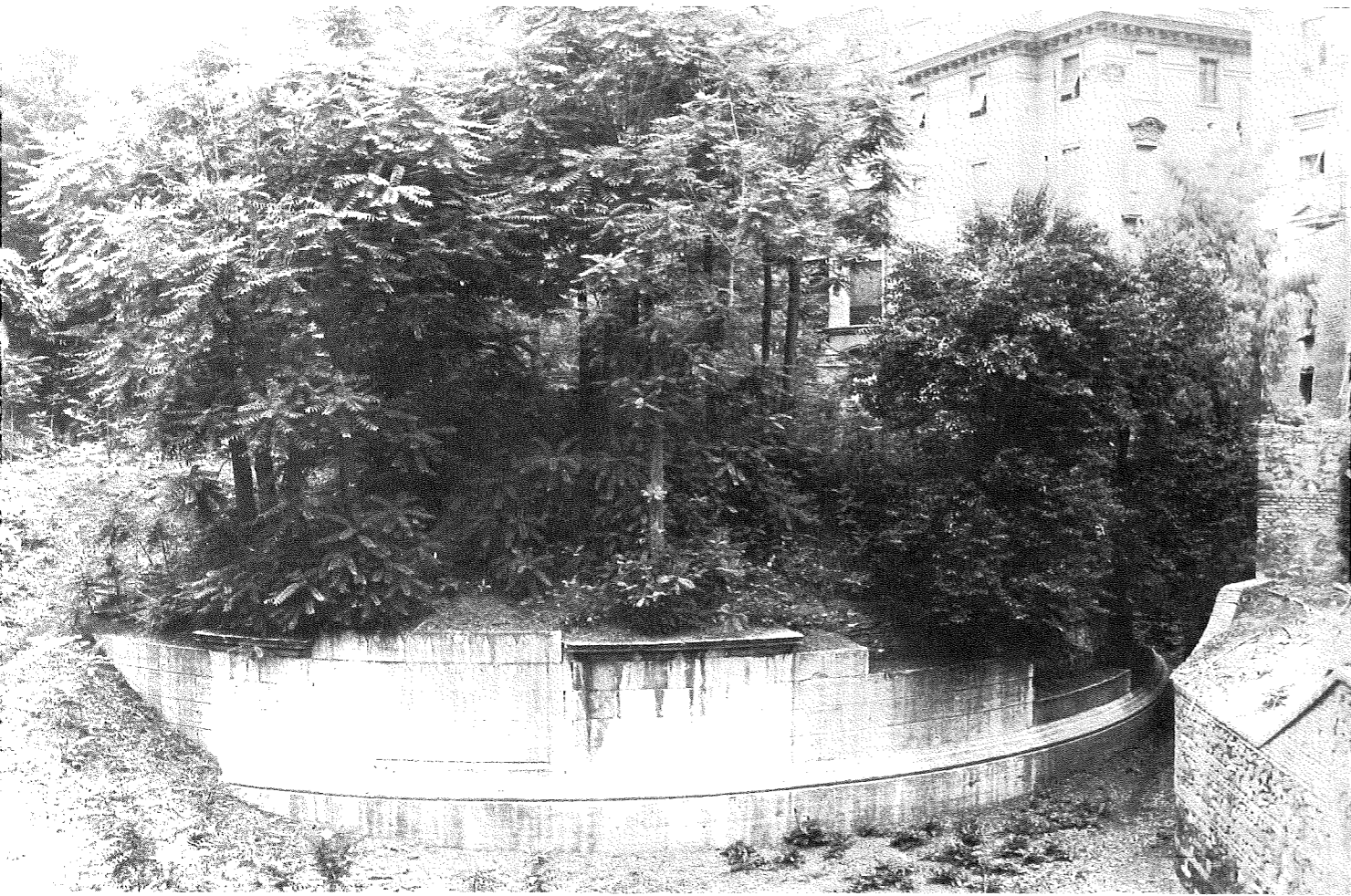
Dopo la breccia nelle Mura Aureliane dovuta a Vittorio Emanuele, la trasformazione di Via Nomentana in quartiere residenziale e amministrativo comportò la demolizione parziale dell'acquedotto per consentire l'allargamento della strada. Questa mutilazione non tardò molto ad essere riparata, dopo l'acquisizione di villa Alberoni da parte dei Torlonia all'unico scopo di riaprire la sala d'acque. Due architetti vennero chiamati a risolvere la frattura che l'epoca moderna aveva prodotto nella continuità dell'architettura romana del viadotto. Due ar-

chitetti che si erano segnalati per le loro realizzazioni sulla trasparenza letterale e fenomenica. Il primo, Pierre Charreau, aveva appena iniziato la costruzione della casa del Dott. Dalsace, in rue Saint-Quillaume a Parigi, casa che contrassegna la soluzione di una contraddizione fra trasparenza e funzione abitativa; l'altro architetto, Bruno Taut, era celebre per il suo padiglione di vetro all'Esposizione del Werkbund a Colonia nel 1914 ed era venuto a Roma prima di trasferirsi definitivamente in Turchia ove morì nel 1938. Pierre Charreau, che aveva fatto scivo-

lare una casa in vetro sotto un edificio antico, inserì un ponte vitreo ed una canalizzazione trasparente; Bruno Taut coprì la sala d'acque mediante una cupola in vetro simile a quella di Colonia. La costruzione di studi per artisti entro il ponte sotto l'edificio in vetro di Charreau può essere oggi sancita. Quando Le Corbusier venne in visita a Roma, riuscì ad incontrare Mussolini a villa Torlonia. Il colloquio è rimasto segreto, ma è noto che, indignato per l'architettura nella quale il Duce viveva, Le Corbusier gli lasciò qualche schizzo, tra i quali uno che mostra una

costruzione sopra via Nomentana, « De l'air, de la lumière ». La realizzazione di quest'opera fu affidata a Terragni, che ingaggiò un olandese di passaggio in vacanza a Roma, J.P. Oud. Il complesso costituito da questa costruzione è stato appena inventariato, in seguito al nostro intervento, nel quadro di una missione di riabilitazione dell'architettura impura. La prossima apertura di villa Torlonia al pubblico coinciderà col restauro, a cura dell'UNESCO, di questa realizzazione, che svolgerà il suo ruolo di fase superiore nella direzione di un'architettura sedimentaria.

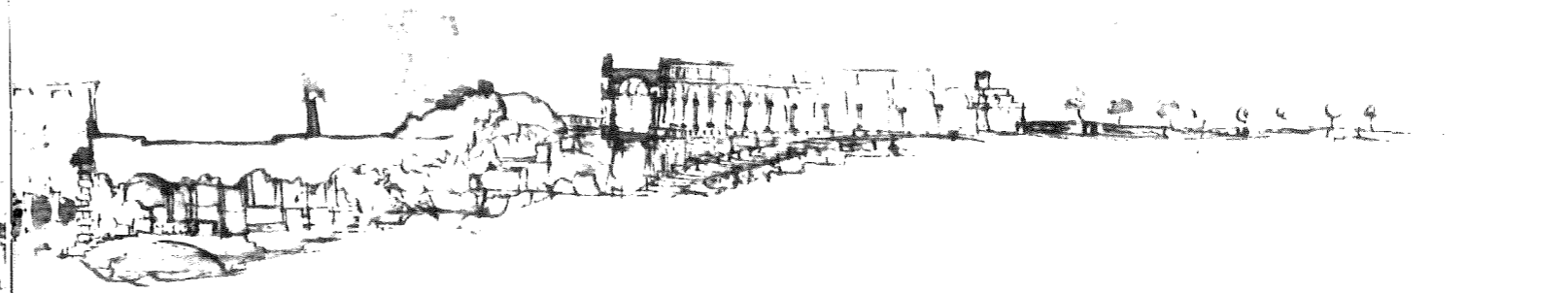
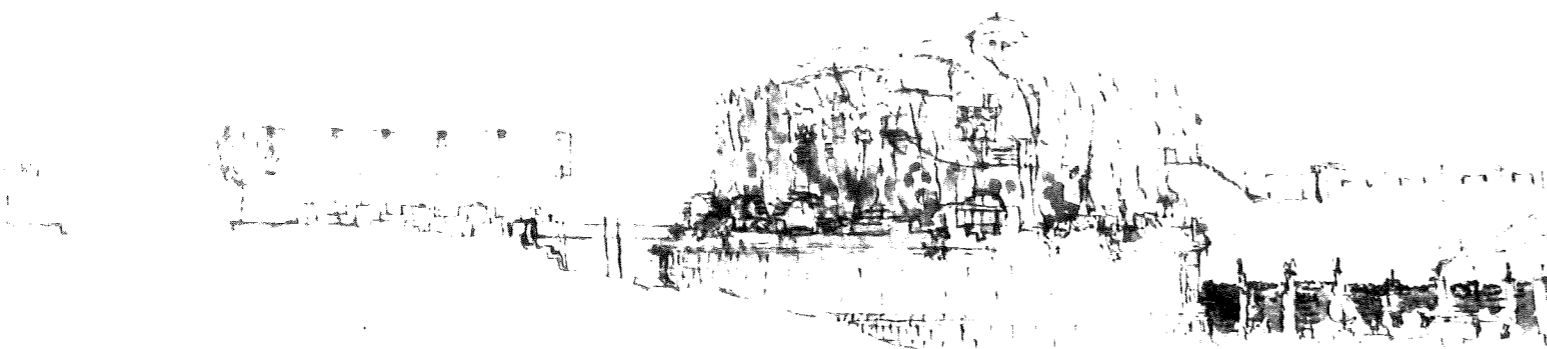




mausoleo di Lucio Peto.



villa Albani.



Finzione 3.
Via Salaria.
La Follia di Winckelmann
ovvero La città sotto la città.

Trecento metri all'esterno delle Mura Aureliane, sul terreno del n. 125 di via Salaria, si trova la tomba di M. Lucillo Peto. La tomba venne riscoperta nel 1855. Il proprietario l'aveva fatta costruire per sé e sua sorella. E' un mausoleo di forma circolare, costruito nei modi di un tumulo etrusco, misura m. 34,90; l'altezza originaria era di circa 16 metri. E' ormai dimostrato che cacombe di una certa importanza sbocavano all'interno di questo mausoleo; sottopassavano via Salaria e sfociavano nei terreni acquistati dal Cardinal Albani per costruirvi la propria villa.

La Pianta del Nolli del 1748 indica Villa Acoramboni Ercolani ed Orsi, ora Alessandro Albani Cardinale». Il palazzo venne costruito in connessione con vasti giardini di cui pare lo stesso Nolli fosse l'autore. La villa venne realizzata per ospitare una collezione di culture. Il Winckelmann, che giunse a Roma nel 1755, divenne intimo del Cardinal Albani a causa della comune passione per l'arte antica.

Un sistema di rigorosa corrispondenza con l'emiciclo posto sull'asse della villa si fonda la finzione di un edificio, detto « Folie » o « Capriccio di Winckelmann », consistente in un corpo a somiglianza del Ninfeo di villa Giulia, posto presso la via Flaminia. Sotto la via Salaria, questa costruzione comunicava con le catacombe, e da esse col mausoleo di Lucillo Peto. Winckelmann avrebbe personalmente seguito la costruzione del complesso, che serviva di cornice per le statue e racchiudeva tesori il cui studio il Cardinal Albani aveva affidato allo stesso Winckelmann. Una grotta, che si apriva con una Bocca della Verità simile a quella di Bomarzo, conduceva alle gallerie sotterranee. La Follia di Winckelmann è inquadrabile come la reificazione della Storia dell'Arte Antica nel XVIII secolo.

Winckelmann non si appagò di costruire il suo Ninfeo e di risistemare le catacombe; trasformò anche il tumulo di Lucillo Peto. Il suo incontro col Nolli indusse ad associarlo alla realizzazione di un labirinto vegetale popolato

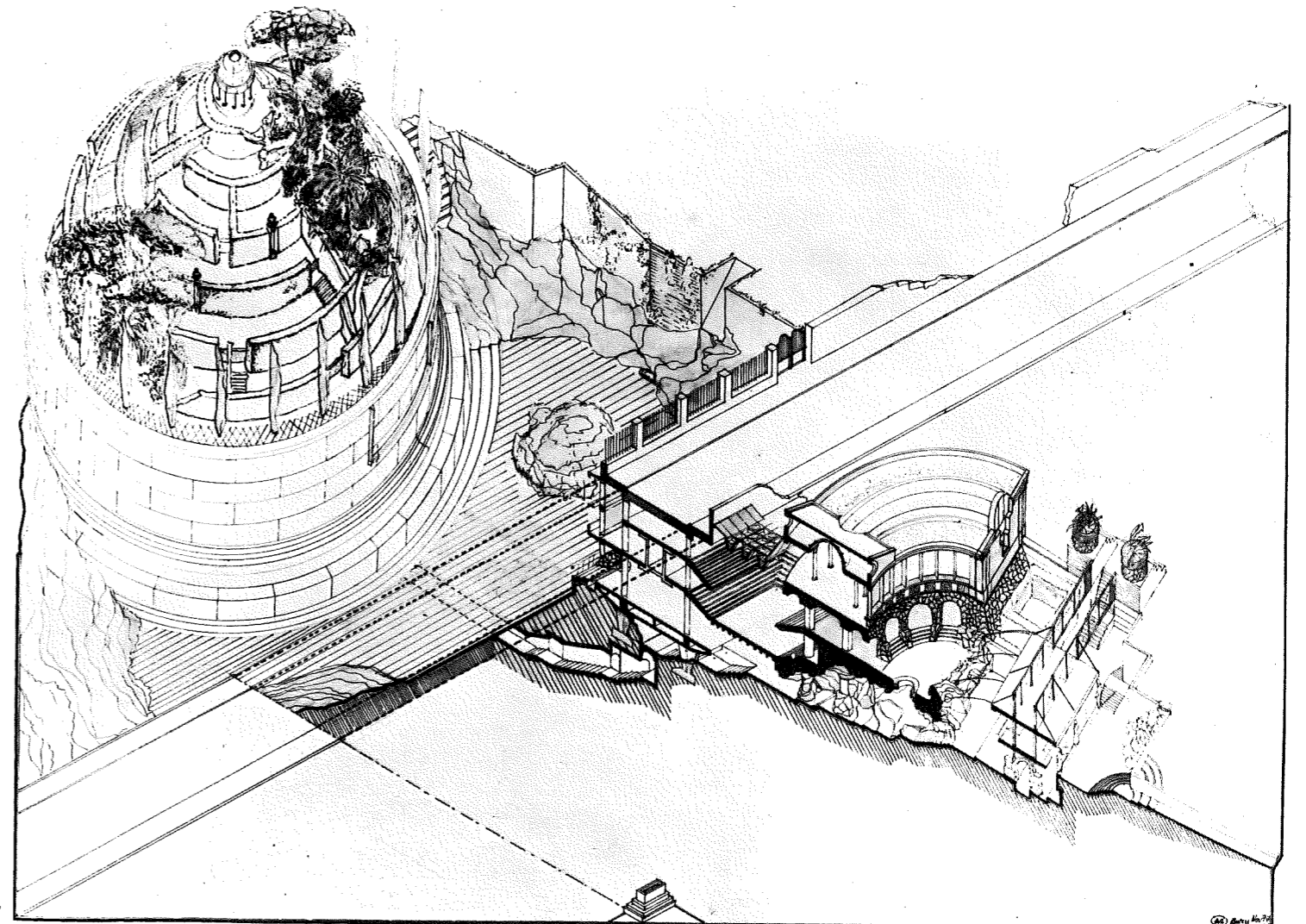
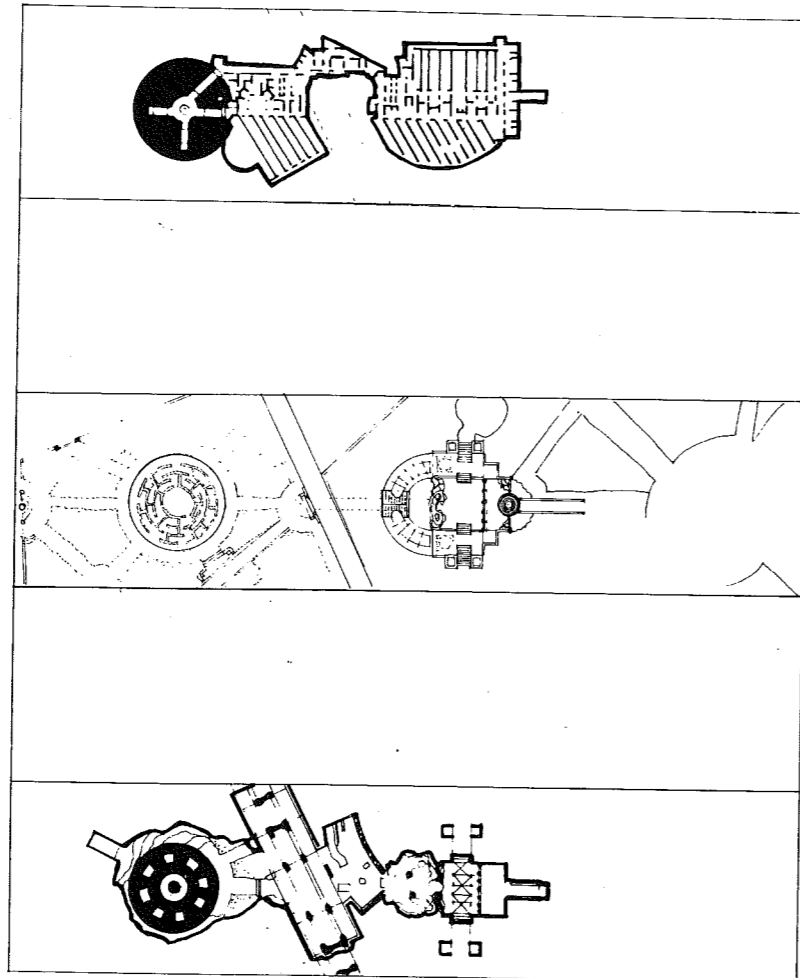
di statue e sormontato da un tempietto, in omaggio al Tempio di Vesta a Tivoli. Il complesso fu terminato nel 1767, contemporaneamente ai « Monumenti Antichi Inediti Spiegati ed Illustrati ». All'epoca del suo viaggio a Roma nel 1877, Alphand, ricevuto con gli onori dovuti all'autore delle Promenades de Paris, propose un progetto rimasto inedito, « Le passeggiate romane ». Esso completava le realizzazioni conseguite all'insediamento di Vittorio Emanuele e allo sviluppo dell'asse via XX Settembre - via Nomentana. Alphand, che a Parigi aveva dimostrato il proprio talento

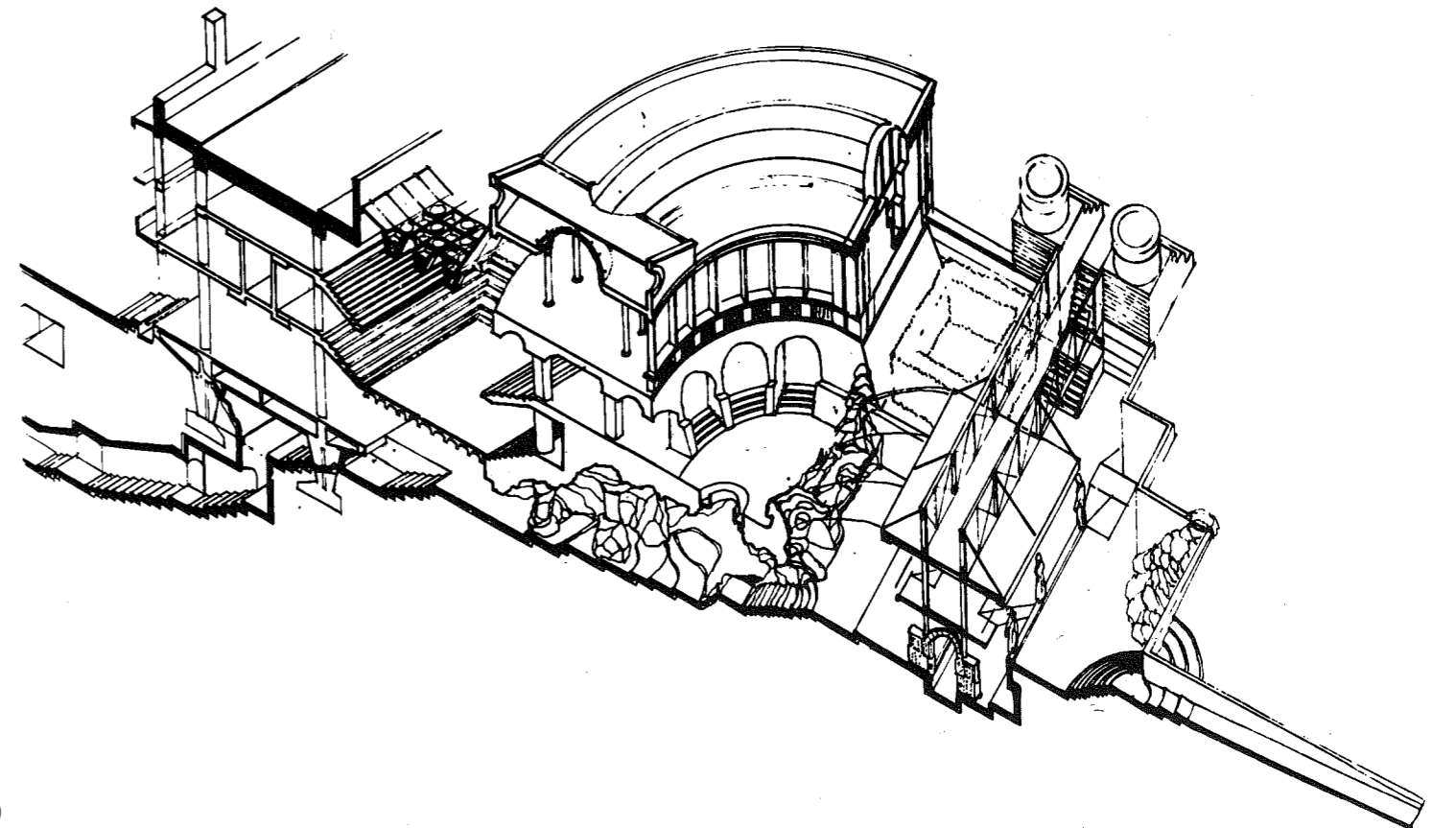
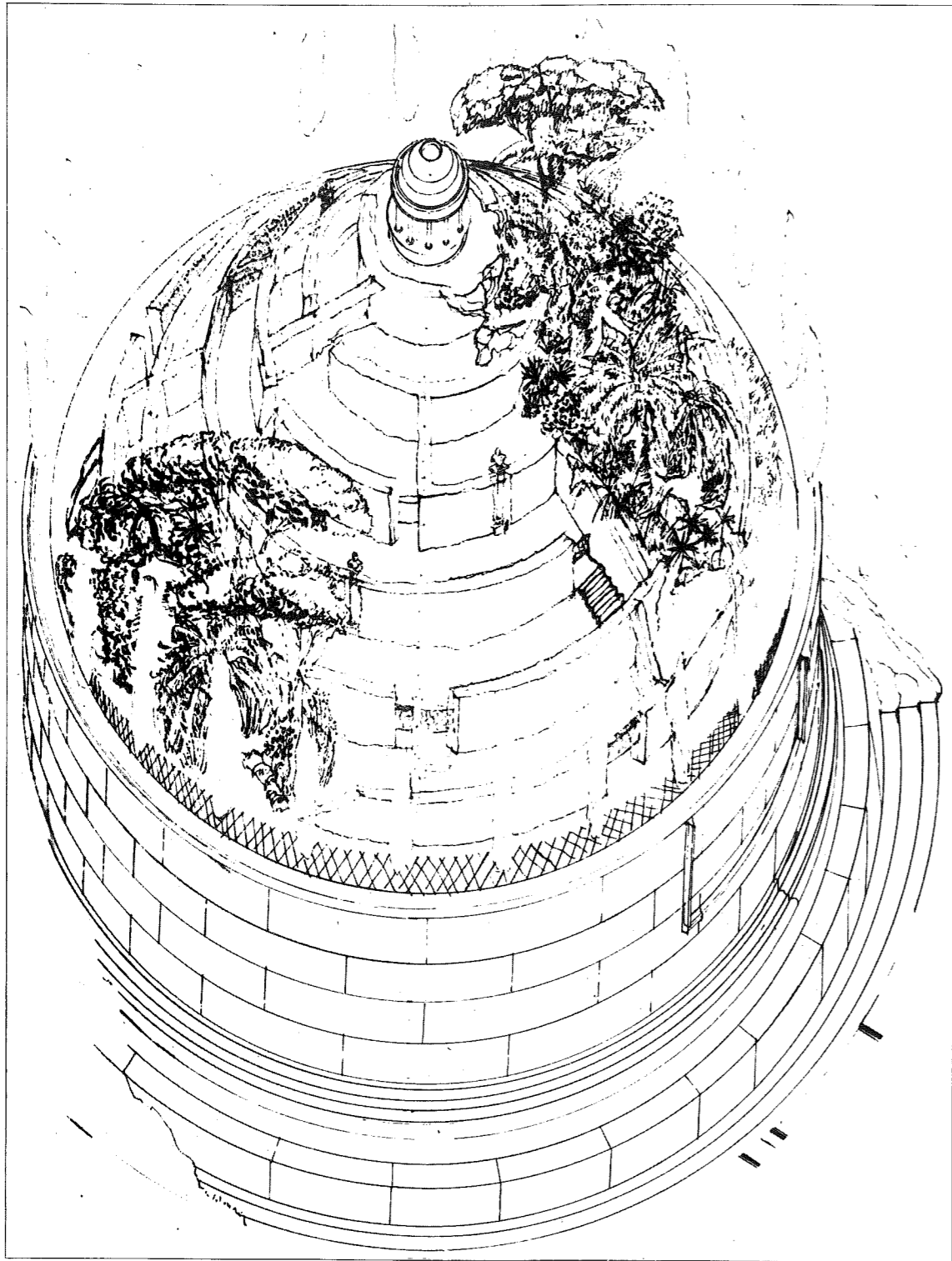
nell'arte di sistemare i ruderi, fu indotto a proporre una trasformazione dei giardini di Roma, introducendovi quelli all'inglese. Lo scetticismo delle autorità romane preposte ai lavori pubblici non impedì loro di approvare un esperimento puntuale di piantumazione sul tumulo di Lucillo Peto, grazie al principe Torlonia, che aveva comperato villa Albani e intendeva trasformarne il parco. Egli mise i propri giardini a disposizione delle capacità di Alphand, che fu incantato nel trovare sulla sommità del tumulo un tempio, costruito da Winckelmann, identico a quello che

egli stesso aveva fatto edificare sui Poggi di Chaumonts. Le idee urbanistiche di Le Corbusier, dopo la sua conferenza a Roma nel 1936, ebbero accoglienza favorevole presso un gran numero di architetti romani. Il Piano di Algeri del 1930 e la concezione di un'autostrada sovrapposta agli alloggi trovò in via Salaria un'interpretazione sorprendente: fu infatti sotto la strada che vennero realizzati gli elementi di una città lineare e « radieuse ». L'importanza delle costruzioni romane situate sotto il livello stradale autorizza tale inversione, consi-

stente nel costruire la città sotto la città, realizzando opere mediante l'esproprio pubblico delle vie romane.

L'apertura al pubblico di villa Albani e la sistemazione delle collezioni antiche ha reso necessaria una costruzione metallica e gallerie coperte che si sovrappongono al Ninfeo di Winckelmann. Integrato nella passeggiata che sfocerà in villa Borghese, questo elemento che sottopassa via Salaria appartiene a quell'architettura sedimentaria che l'occhio miope dei critici d'architettura è incapace di percepire.



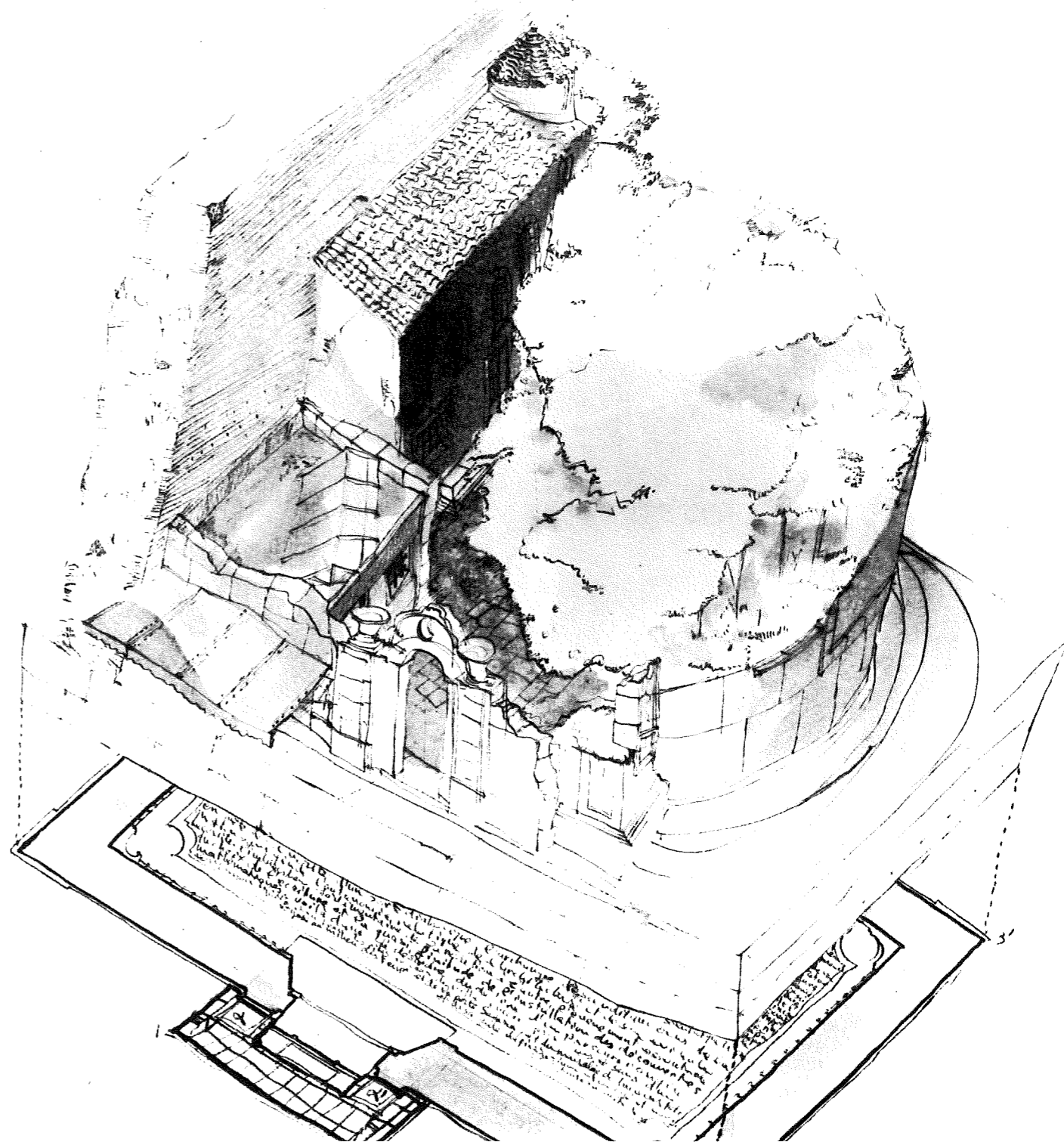
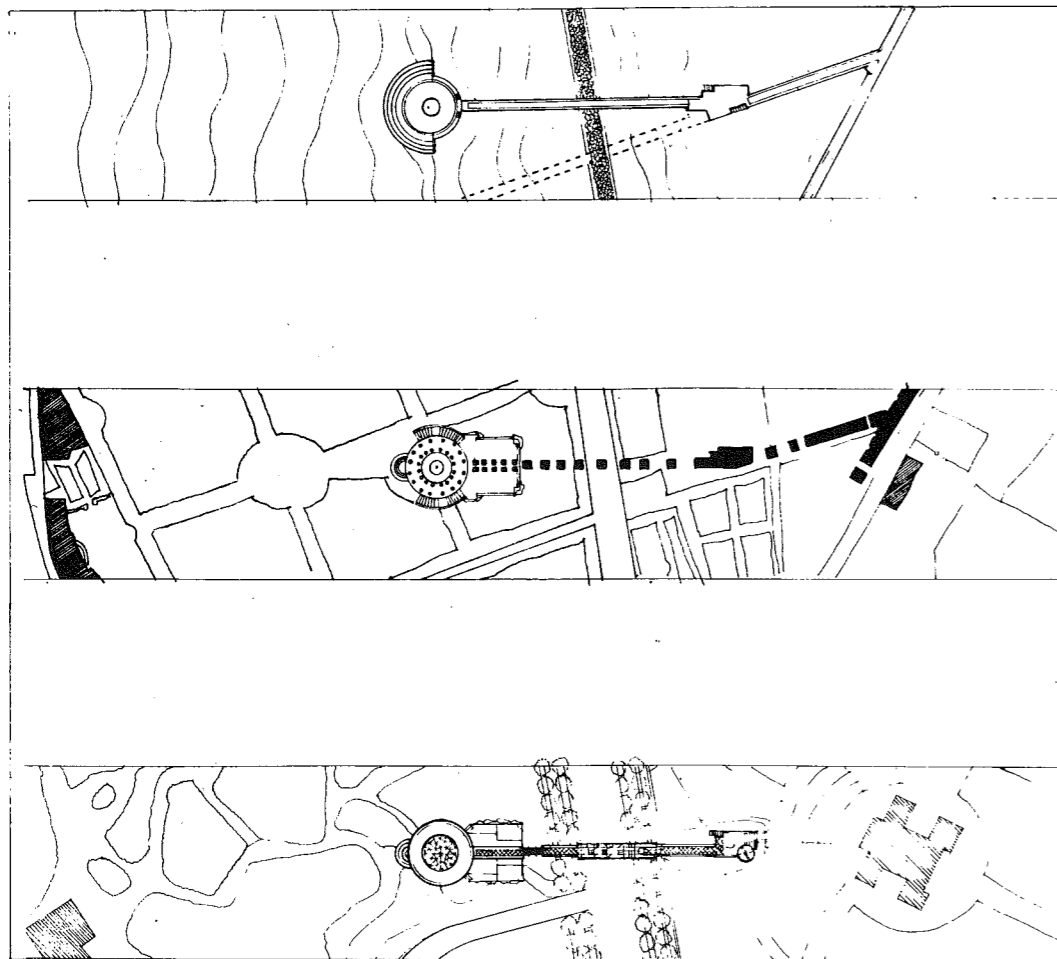


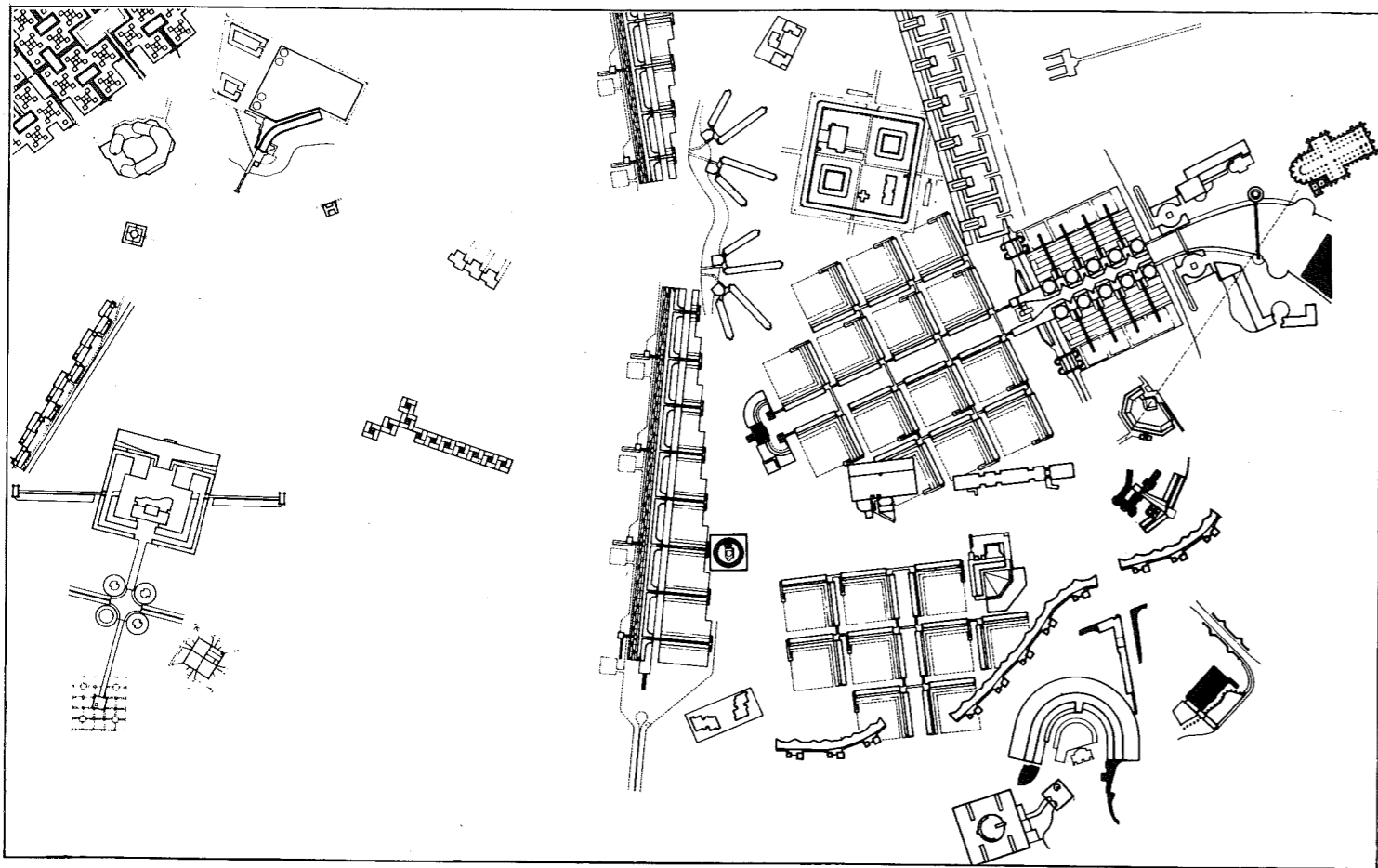
La città sulla città.
Porta Salaria.

Frammenti che risultano da eventi innumerevoli, intreccio di storie sedimentarie mutuamente parassite, monumenti nel senso di monumentum, ricordo, si distribuiscono nelle città. Mai inventariati, mai visti anche se guardati, questi complessi caotici possono divenire, per uno squilibramento dello sguardo, luoghi privilegiati i cui aspetti compositi e sedimentari costituiranno qualità. Sempre stigmatizzati, mutilati, giudicati da archeologi, storici dell'arte o autorità maniache dell'igiene, questi luoghi celano qualità che derivano dalla loro stessa complessità. Porta Salaria e Piazza Sallustio: due luoghi monumentali di un intreccio di costruzioni e di usi diversi, farragine composta di un bar rinserrato tra ruderi antichi di costruzioni che spaziano su tutta la sto-

ria della città e di briciole di giardini fattisi segreti pur conservando il carattere pubblico — e tutto in mezzo ad automobili e parcheggi, in mezzo al formicolare.

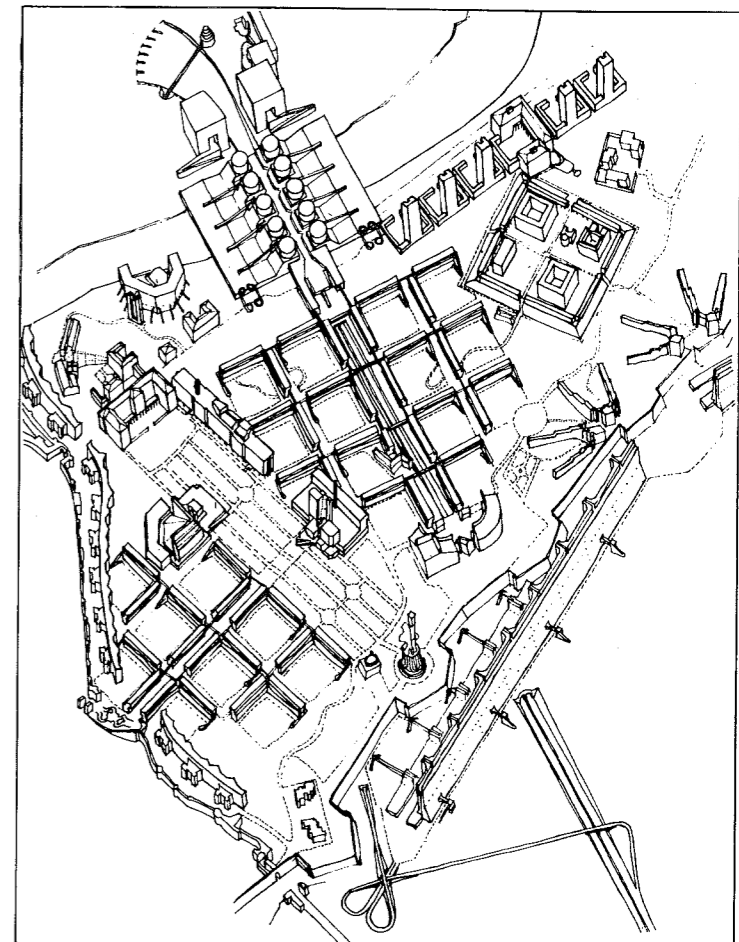
Questi luoghi nella Pianta del Nolli si radicano nel fatto che vengono nominati. Quest'avventura della nominazione li iscrive nella biblioteca di Babele, ove le perversità delle parole sono riconosciute e apprezzate per la pluralità dei sensi che nascondono. In questa classificazione dell'inclassificabile viene alla luce una nuova carta monumentale che rivela i luoghi o sfiora l'intreccio dei significati della città, come quella delle parole, in complessi costruiti attraverso un groviglio di storia in contraddizione.





JAMES STIRLING AND PARTNER
 JAMES STIRLING
 MICHAEL WILFORD
 RUSS. BEVINGTON
 BARBARA WEISS

JAMES STIRLING, LONDON
 CORREZIONI ALLA PIANTA DI ROMA DEL NOLLI
 (LA SOLUZIONE MAF)
 e note in merito all'abdicazione postbellica della professione pro-
 gettuale



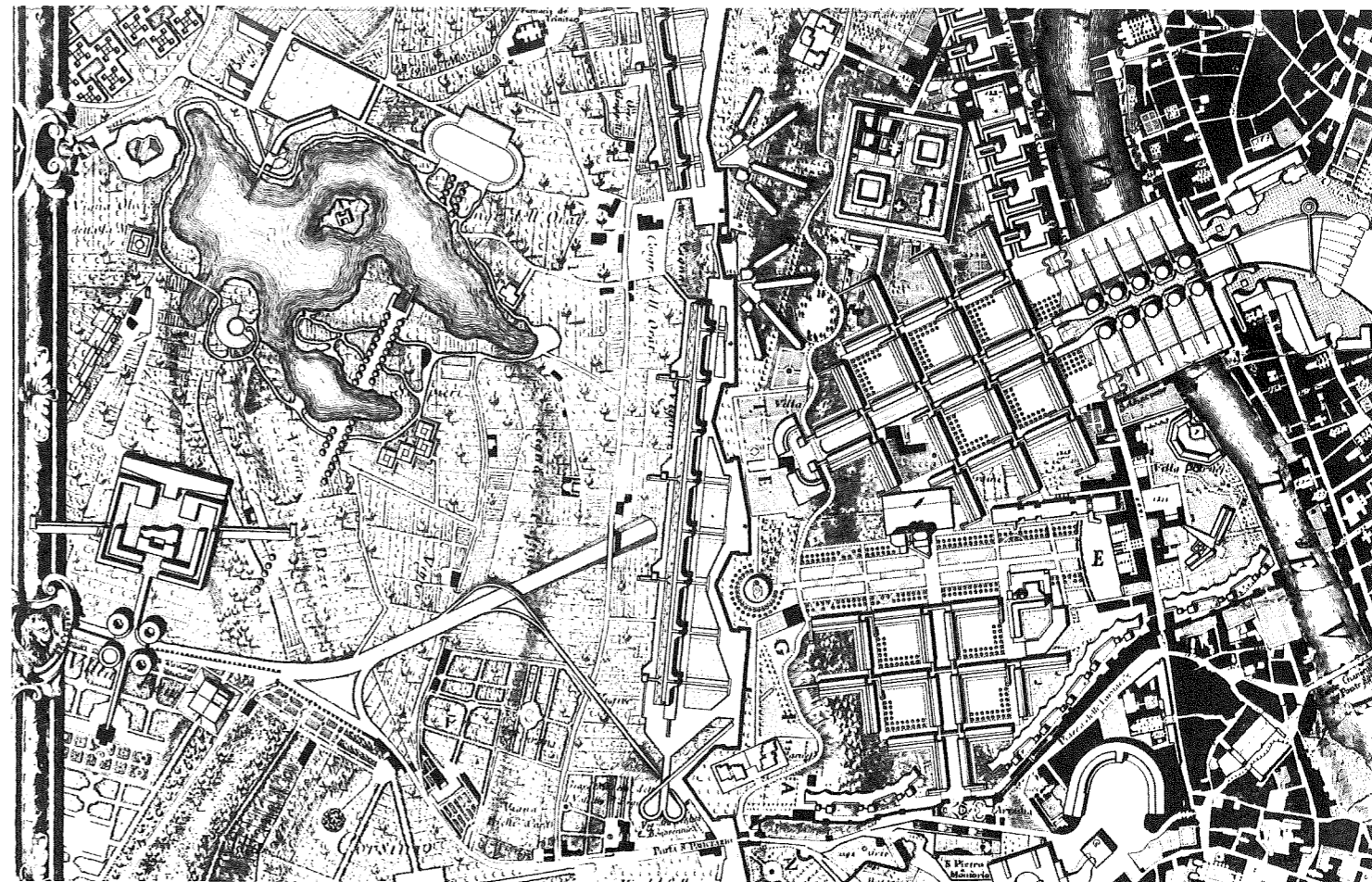
La megalomania è privilegio di un'eletta minoranza. Piranesi, che tracciò il suo piano nel 1762, era senza alcun dubbio un *Megalomane Architetto Frustrato* (MAF), come pure Boullée, Vanbrugh, Soane, Sant'Elia, Le Corbusier ecc., ed è in questa insigne compagnia, da architetti *MAF*, che avanziamo la nostra proposta¹. L'architetto megalomane è frustrato al massimo grado a proposito di progetti disegnati ma non costruiti, e una prima decisione fu quella di correggere la pianta del Nolli incorporandovi tutte le nostre opere non realizzate. Non passò molto che già tentavamo di incorporarvi l'opera completa²; così, affinché l'effetto seguitasse a reggere, era necessario un metodo rigoroso. Perciò la selezione dei progetti (1 e 2) è limitata a quelli che si attagliano ad aspetti del contesto, e che si associno o allo stato delle cose nel

1748 (3) o ai progetti di JS nel momento in cui furono stesi — talvolta ad ambedue. I progetti sono disposti per prototipi, con gli edifici-mura posti in relazione, o a rinforzo, del Gianicolo o delle Mura Aureliane. Talvolta la topografia ha influenzato la scelta, con edifici-colle sul pendio del Gianicolo ed edifici-riva a fronte Tevere. Ci sono progetti che possiedono una parallela relazione con i contesti formali costruiti. C'è pure uno scambio di monumenti, per es. la torta di compleanno di JS al posto di Garibaldi. Si è dovuto compiere una selezione tra gli edifici e i luoghi esistenti, essenziale a preservare/integrare/intensificare, il che, unitamente a considerazioni con-texturologiche, associativistiche, topografiche, prototipiche, tipologiche, simboliche, iconografiche ed archeologiche ha contribuito a integrare i pro-



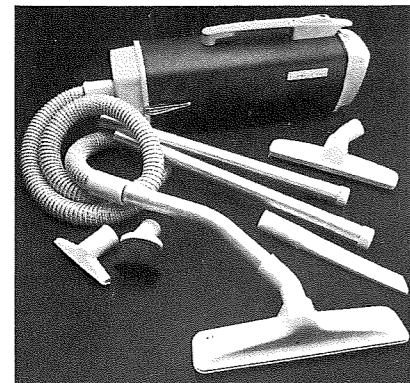
getti di JS (anche quelli di S&G e di JSLP)³. C'era, tuttavia, un obiettivo più vasto: conseguire, con la nostra proposta, una densità ambientale simile a quella che si è sviluppata per via storica. Così la nostra soluzione *MAF* (*Maestri di Architettura Fascino*) dà un'alternativa agli edifici e ai contesti oggi esistenti e forse conterrebbe una quantità non dissimile di zone di lavoro e di residenza, di istituzioni e di spazi pubblici, ecc. Si invita, pertanto, al confronto (4 e 64). Questo modo di progettare « con-texturologico-associativistico » è in qualche modo in parentela col processo storico quantunque senza tempo) mediante il quale la creazione della forma costruita viene direttamente influenzata dalla configurazione precedente, e sta a confermare e completare

quanto già esiste⁴. Processo che può assomigliare a quello di « Collage City »⁵ (e all'insegnamento di C. Rowe), nonché al metodo di lavoro di qualche architetto (per es. O.M. Ungers), e si pone a confronto con l'irrazionalità della maggior parte delle progettazioni del dopoguerra — che passavano per « razionali » ma giungevano non di rado a un rovesciamento delle priorità naturali (ci si rende oggi conto con stupore che le « New Towns » esercitano un effetto debilitante sulle città antiche che avevano lo scopo di rilanciare, alleviandone la pressione). Una sequenza tipica di progettazione « razionale » è anzitutto il disegno di servizi fognanti, « parti dell'infrastruttura », il cui tracciato detta la rete stradale. Ciò, a sua volta, detta la disposizione degli edifici, e ne risulta

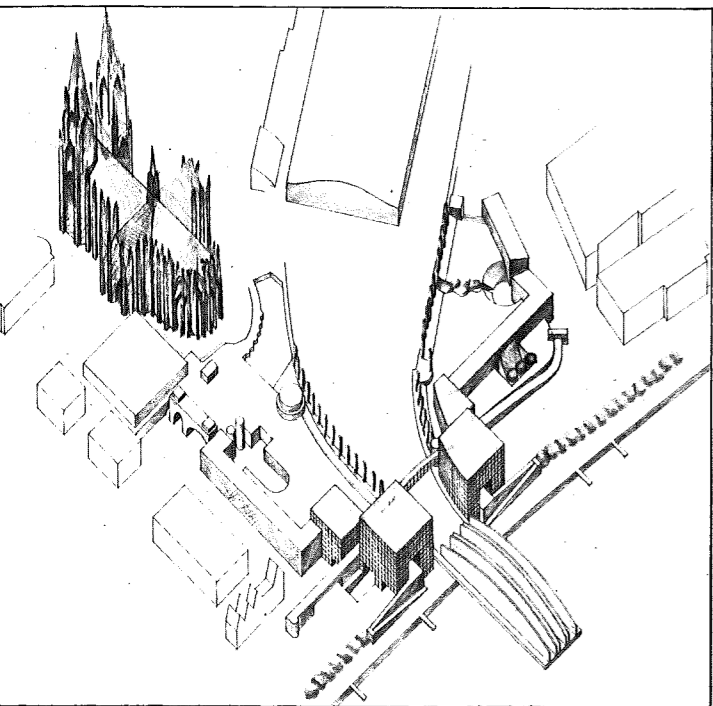


un ambiente miserabile — particolarmente in rapporto alle residenze, ultime nella catena degli eventi, il che frequentemente va a finire con le previsioni economiche che saltano e i finanziamenti ridotti al minimo. A un altro livello si pone la distruzione operata dagli urbanisti nel dopoguerra⁶ di magnifiche città ottocentesche, per es. Liverpool, Glasgow, Newcastle, tutto in nome del « progresso », ciò che significa demolizione di edifici « anacronistici » e loro soppiantamento mediante la combinazione letale tra strade urbane di comunicazione veicolare e architettura moderna (commerciale), qui definita « il moderno a blocco » (casa *a blocco*, ovvero casamatta; testa *a blocco*, ovvero manichino; *spezzablocchi*, ovvero martello pneumatico; *bloccato*). Interessi e commer-

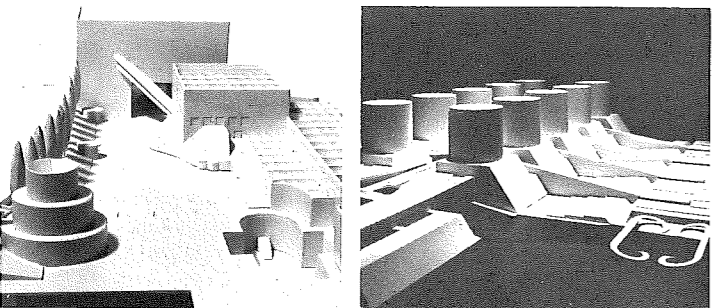
cialismo corrompono le possibilità qualitative del disegno urbano, e procedimenti irrazionali, con priorità rovesciate, sembrano costituire i ferri del mestiere della professione urbanistica. Così le città hanno perduto la propria identità e gli abitanti delle città sono stralunati da problemi di memoria mentre i loro figli crescono nelle plaghe del Kitsch e dei rifiuti. Almeno nel Regno Unito va certamente presa in considerazione la possibilità di smobilitare la professione degli urbanisti (ad eccezione forse di un ruolo onorevole come Conservatori delle Risorse nazionali). Fino all'ultima guerra il disegno urbano veniva realizzato relativamente bene da architetti seri (cioè, non commerciali), ed è preferibile tornare a quello stato di cose.



6



10



NOTE CORRETTIVE... E ITINERARIO EDUCATIVO.

a) Chi risiede a Roma può usufruire della nuova autostrada che consente una comunicazione diretta dall'Oratorio dei Filippini e dalla Chiesa Nuova (5) alla Via Aurelia. Dal casello di pedaggio, un gigantesco aspirapolvere a depressione (6) risucchia l'eccesso di automobili dalle strade di Roma. Quest'autostrada, detta qui « strada a depressione » — Vacuum Strada — passa sotto il Tevere e il Colle del Gianicolo. Si notino simili relazioni nel progetto per Colonia del 1975 (7 e 8) per il ponte Hohenzollern e le linee ferroviarie che attraversano il Reno (qui, il Tevere) sull'asse del Duomo di Colonia⁷ (qui, l'Oratorio). In questo caso le linee ferroviarie sono diventate l'autostrada e la stazione il casello di pedaggio⁸.

b) L'irreparabile frattura urbana che di solito si verifica tra le rive del fiume (come tra Westminster e la South Bank) è stata qui superata mediante la costruzione di una piattaforma sul Tevere, nello spirito di una Place de la Concorde (9): tanto larga da essere, più che nello spirito di un ponte, in quello di un raccordo autostradale. (Una simile piattaforma, ahimé, avrebbe potuto costituire un obbiettivo significativo del Festival of Britain nel 1951). La (piatta)forma del progetto Siemens del 1969 (10), col suo grande vialone e i giardini sull'acqua che lo fiancheggiavano, è sembrata appropriata al luogo e alle funzioni relative. Il complesso include uno shopping centre, torri per uffici e parcheggi multipiani, tutti facilmente accessibili dai residenti su ambedue le rive del Tevere⁹.

c) Il complesso Siemens si lega strettamente ad una nuova comunità residenziale che si espande sulle pendici del Gianicolo. (Quartiere Runcorn 1967, (11), e relazione con l'edificio centrale o « Shopping City »).

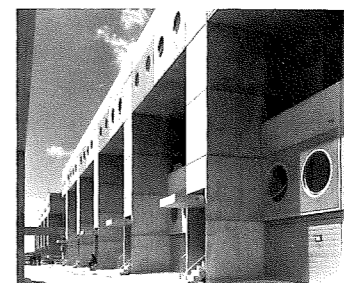
Gradoni residenziali sono raggruppati intorno a piazze neoclassiche, con l'incremento in altezza delle case impiegato ripetitivamente per costituire il muro (del palazzo, cfr. Nash). I gradoni o terrazze sono collegati da ponti, che superano la Vacuum Strada ed anche il pendio del Gianicolo. La zona residenziale studentesca verso Nord, e l'Università a Sud, sono connesse da questi passaggi pedonali sopraelevati.

d) L'asse della Vacuum Strada si focalizza su villa Lante (12), l'opera giovanile di Giulio Romano che contiene alcune tra le qualità originali delle sue opere meglio note. La villa è preservata e la sua importanza intensificata (al modo in cui la casa settecentesca generò la pianta del St. Andrews Arts Centre, del 1971, 13). Le ali ricurve laterali degli annessi creano una sorta di stanza urbana all'aperto¹⁰.

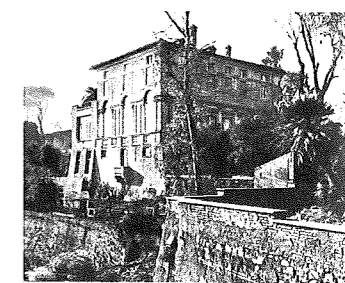
e) Un sentiero serpeggia lungo il crinale del Gianicolo da Porta S. Pancrazio al Vaticano, collegando villa Lante (Arts Centre) a una nuova comunità studentesca (dormitori di St. Andrews del 1964, 14). Si entra negli edifici dalle Mura Gianicolensi (North Haugh) mediante lunghe scale a scendere. Ogni residenza è progettata « a gambe divaricate » e finestre ad angolo, in modo da offrire ad ogni stanza una veduta sulla Città Eterna (le alture scozzesi). Tra le gambe di ciascun edificio il declivio della collina diviene un giardino parzialmente chiuso, per l'uso privato dei residenti¹¹.



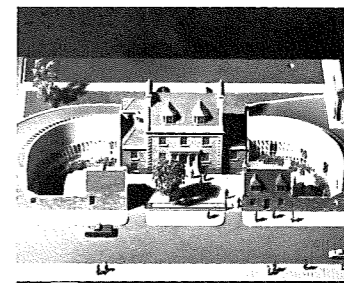
9



11

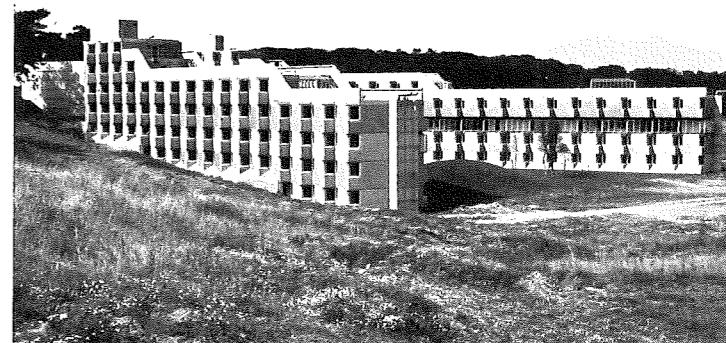


12

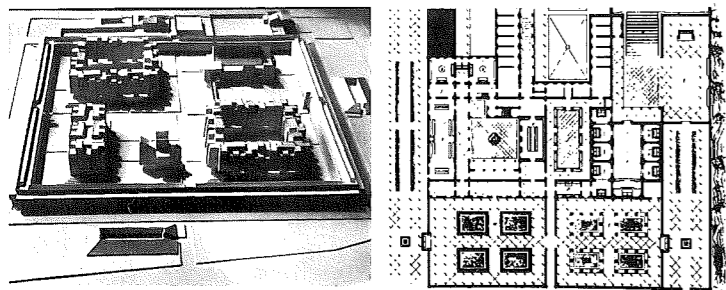


13

14

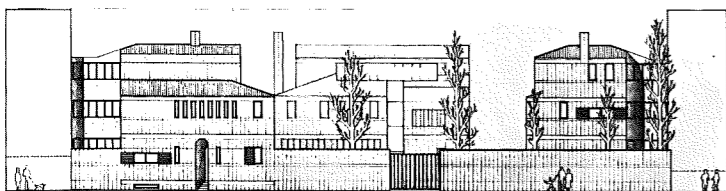


- 5. Oratorio dei Filippini e Chiesa Nuova, 1145-1605.
- 6. Aspirapolvere, « Vacuum Strada ».
- 7.8. Colonia, 1975.
- 9. Piazza della Concordia.
- 10. Siemens, 1969.
- 11. Runcorn, 1967.
- 12. Villa Lante, 1524.
- 13. St. Andrews, Centro Arti, 1971.
- 14. St. Andrews, Dormitori, 1964

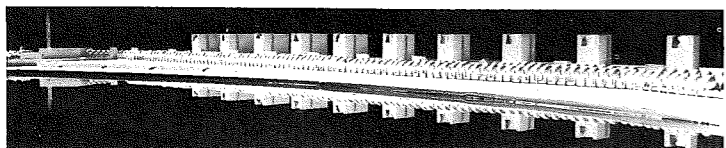


15

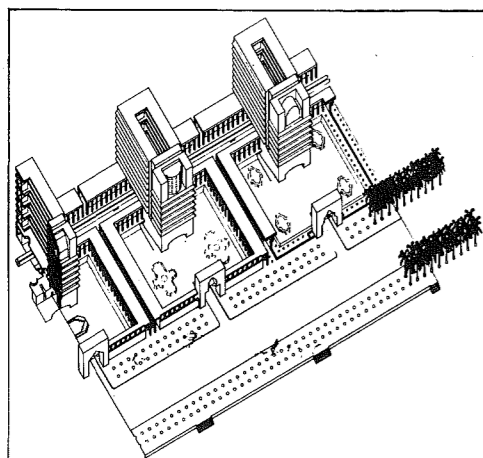
16



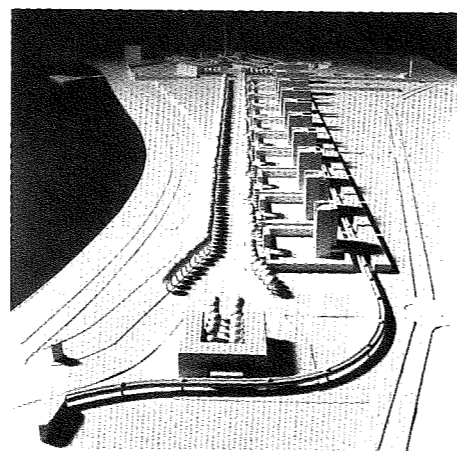
17



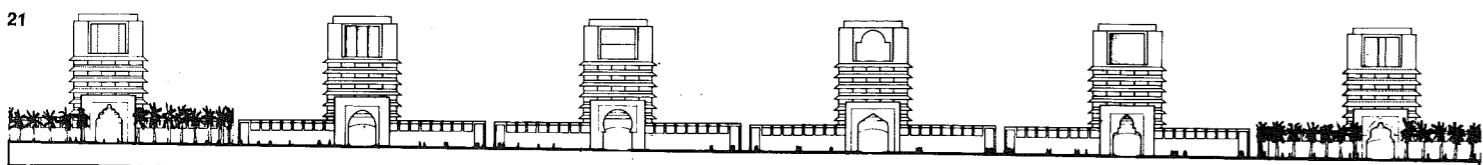
18



19



20



21

f) Nei pressi si trova un college residenziale maschile (Churchill College, 1958, 15), che incorpora il Convento di S. Onofrio (16). « Come prima fase costruttiva, aveva lo scopo di completare un muro esterno delle stanze del college, fissandone così l'identità e l'entità territoriale. Le stanze degli studenti nel muro esterno si raggruppano intorno a torri scale in cui si penetra uscendo da un chiostro che cinge il cortile. Anche il tetto è una strada pedonale, come le mura intorno a una città... »¹².

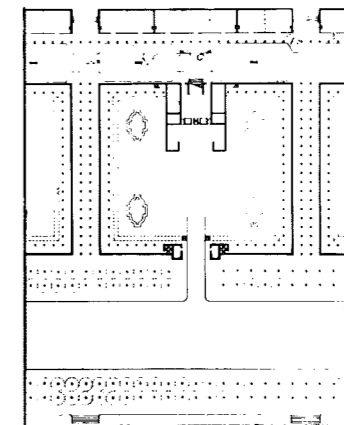
g) Presso il Churchill College è situata la residenza romana di Basil Mavrolean, un armatore greco miliardario che venerava Winston Churchill. (Anche la sua casa londinese, progetto 1957, 17, doveva collocarsi vicina a quella di Churchill). Fu proposto un amalgama murato costituito di tre case, una per ciascuno dei figli e una per lui; la sua è quella centrale. Da questo complesso si ha un breve passaggio pedonale fino al ricostituito Porto Leonino con le banchine di attracco e un traghetto che porta al nuovo terminal di approdo sulla riva opposta (studio per New York, 1968). Da qui parte una monorotaia pubblica per raggiungere il Banco di S. Spirito (Broadway).

h) Lungo il Tevere (golfo di Doha) si allineano gli edifici di undici ministeri (Centro Governativo a Doha, 1976, 18-22). Il programma esige che ogni ministero avesse una propria identità, mentre le zone dei piani uffici erano simili. Gli uffici del ministro, in sommità di ciascuna torre, guardano sul fiume¹³. L'ingresso ai cortili porticati si ha su via della Lungara. L'impianto incorpora palazzo Salviati (23) e la facciata del Sangallo. I cortili sono trattati a verde in modo individualizzato, con disegni diversi di specchi d'acqua e giardini. Il livello superiore del porticato guarda su via della Lungara (il New Mall fuori della Corniche) offrendo una balconata per consentire la vista di cortei d'automobili e processioni d'impiegati, e la veduta del Tevere (golfo di Doha).

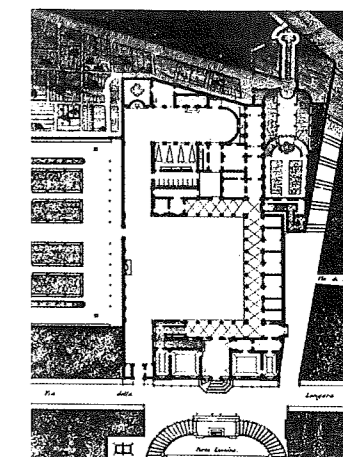
i) Proseguendo lungo via della Lungara, la strada rettificata da Giulio II, si raggiunge il nuovo Campus universitario. Vi si penetra da palazzo Corsini (24), rifacimento settecentesco del precedente palazzo Riario. In questi edifici Cristina di Svezia fondò nel 1700 l'accademia letteraria degli Arcadi. Oggi esso ospita parte della collezione della Galleria Nazionale d'Arte Antica. Lo scalone monumentale è il cuore del progetto; da esso si diparte l'asse principale di un giardino geometrico che è stato esteso e leggermente riallineato, concludendosi al piede di JS, maggiore del naturale, su una torta di compleanno (25) che ha sostituito Garibaldi a cavallo (26). Questo giardino vede disporsi, ai bordi, un Istituto di Ingegneria (Leicester 1959, 27), e uno d'Arte (Sheffield 1953, 28) comprendente una scuola di architettura, ed anche una Facoltà di Storia (Cambridge 1964, vedi anche il piano di West Road che proponeva il raggruppamento intorno ad un giardino degli edifici accademici, 29 e 30).

88

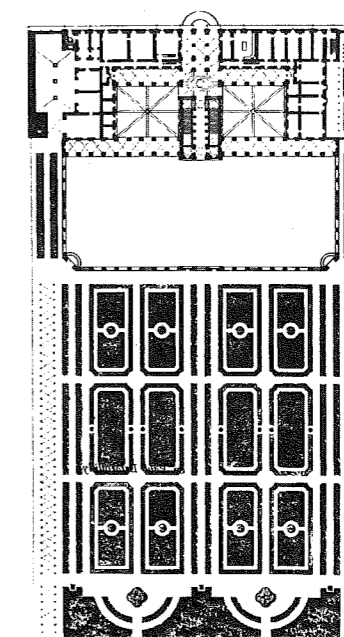
89



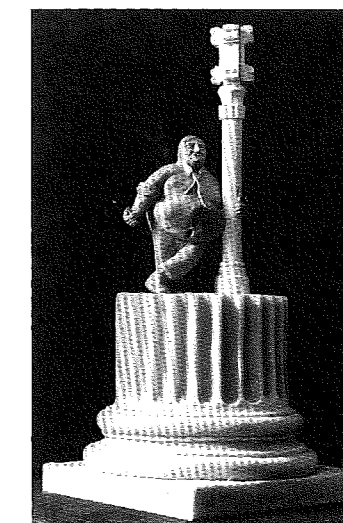
22



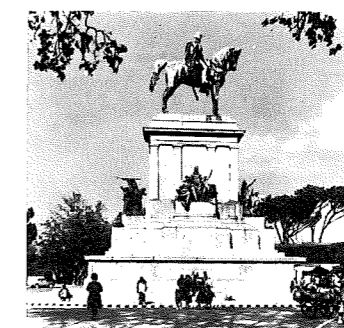
23



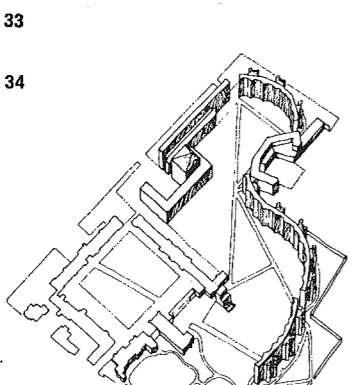
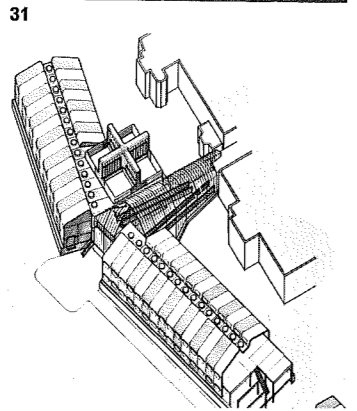
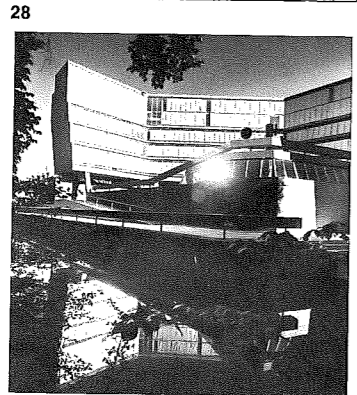
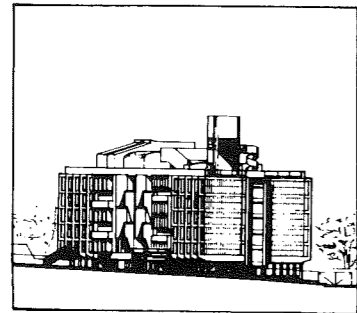
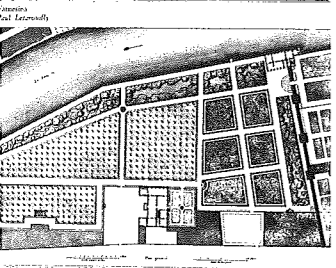
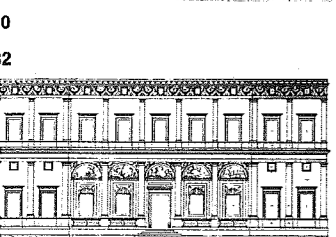
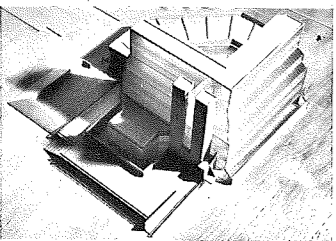
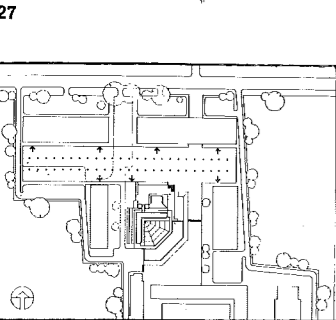
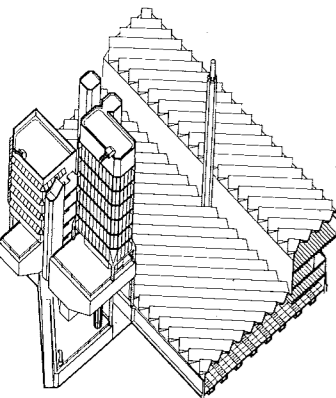
24



25



15. Churchill College, 1958.
16. Convento di S. Onofrio, 1446.
17. Residenze Mavrolean, 1957.
18-22. Centro governativo a Doha, 1976.
23. Palazzo Salviati.
24. Palazzo Corsini.
25. Torta del (50°) compleanno di JS.
26. Monumento a Garibaldi, 1895.

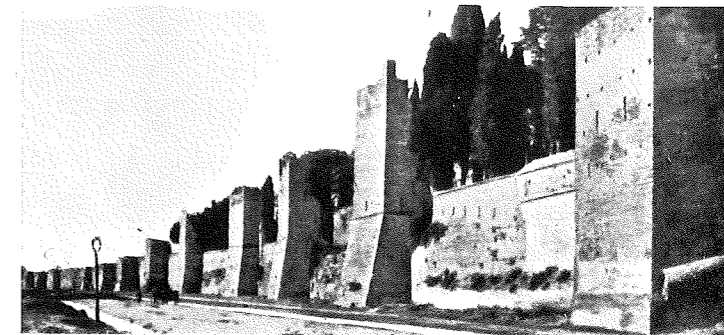


j) Dall'altra parte di via della Lungara rispetto a palazzo Corsini, e affacciata sul Tevere (fiume Cherwell e Angel Meadow) si trova una nuova residenza studentesca (Queens a Oxford, 1966, 31). L'asse della Magdalen Tower punta qui all'Oratorio dei Filippini. Il lungotevere, oggi strada di traffico convulso, che separa il giardino della Farnesina dal fiume, viene riportato a uno stato più primitivo, aggiungendo un percorso pubblico pedonale e ormeggi per chiatte/barche. Da questo percorso pedonale una rampa conduce al nuovo edificio. Una terrazza gradonata nel cortile crea un punto alto, per contemplazioni e declamazioni, e a questo livello è posto un emblema rotante.

k) La villa Farnesina (32) è situata nel medesimo bel giardino sul Tevere. Fu costruita originariamente dal Peruzzi per la ricca famiglia di Agostino Chigi. « Sotto un unico tetto si ritrovano tutte le caratteristiche di una villa, di un palazzo e di un teatro ». Oggi l'edificio è usato dall'Accademia dei Lincei e dal Gabinetto Nazionale delle Stampe. Qui è necessaria un'estensione della Farnesina; una serra vetrata connette i due edifici, vecchio e nuovo (Olivetti a Haslemere, 1969, 33). La congiunzione tra la serra rastremata e la villa si verifica in angolo, toccando così il meno possibile le facciate peruziane.

l) Parallelo alle Mura Aureliane si ha un « muro » di abitazioni per studenti (Selwyn College, 1969, 34). Questa costruzione lineare presenta a nord una facciata vetrata continua e sul retro, vicino alle Mura Aureliane, (35) si hanno torri di comunicazione verticale. Similmente le Mura Aureliane incorporano molte torri e presentano sulla cresta un passaggio pedonale continuo. Il muro dell'edificio nuovo è spezzato in due punti, sulla Porta Settimiana e, per consentire un collegamento pedonale su fino al Bosco Parrasio penetra nella zona di Trastevere.

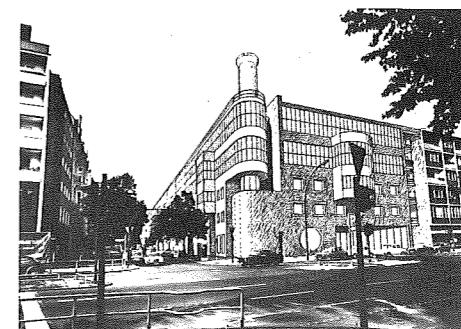
m) Entrando in Trastevere da via della Lungara ci si trova di fronte ad un edificio in facciata e d'angolo, che ha il fine di rafforzare il fronte della Strada della Scala e il lato est di Piazza delle Fornaci (Meineke Strasse a Berlino, 1976, 36-39). « Per rimediare ai danni perpetrati su questa strada nel dopoguerra dall'architettura moderna e dal commercialismo (il garage multipiani nella Meineke Strasse) e recuperarvi un carattere misto-residenziale piacevole mediante l'inclusione di un edificio nuovo interposto tra il garage e il lastricato... La nuova facciata consente alla chiesa di S. Maria della Scala (garage) di funzionare adeguatamente nascondendone l'aspetto grossolanamente fuori scala... L'angolo è stato disegnato a mo' di cardine, per rendere meno brutale la transizione tra la Strada della Scala (Meineke Strasse) e Piazza delle Fornaci (Lietzenburger Strasse)... Usare il linguaggio ormai acquisito della strada (vale a dire, tipi di finestre, portoni di accesso, frontoni, balconate ecc.) e i materiali tradizionali degli edifici antichi (cioè murature, coloriture ecc.). Il nuovo edificio comprende elementi architettonici di incrostazione (la facciata cieca), un porticato (la forma della casa), un portale (ingresso alla chiesa/garage), di cardine (transizione angolare)... »¹⁴.



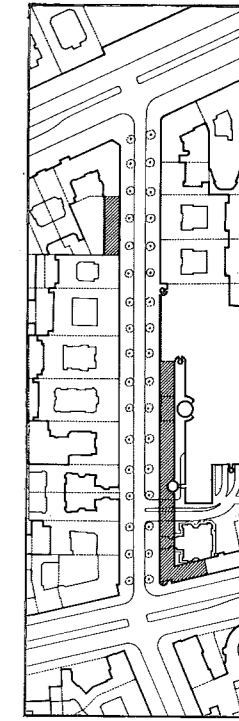
35



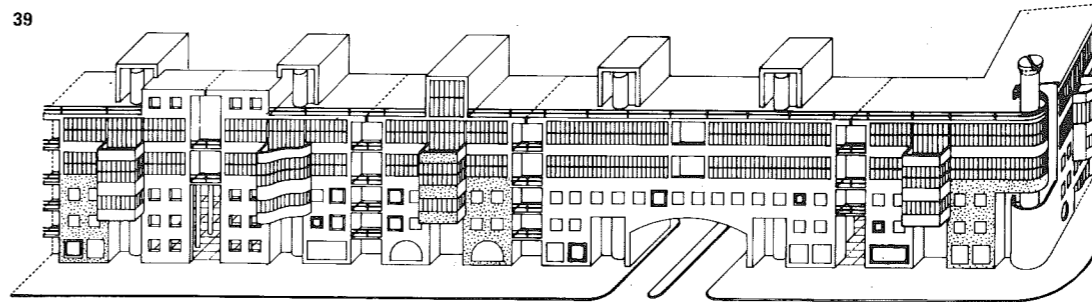
36



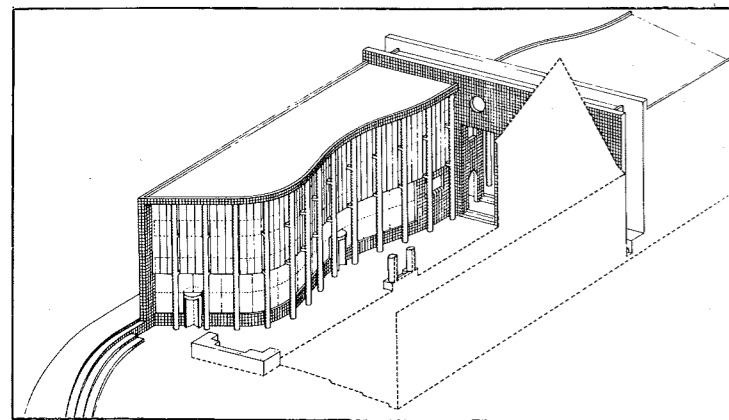
37



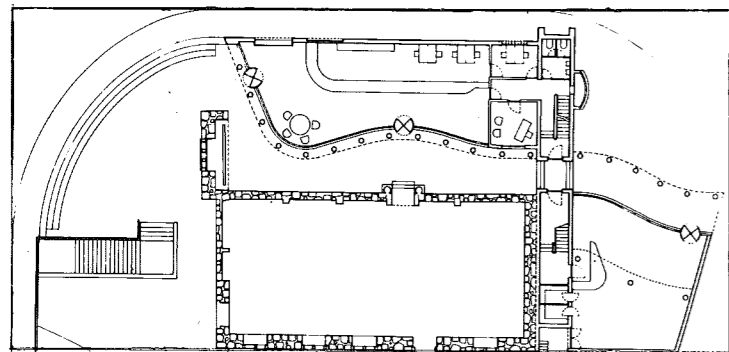
38



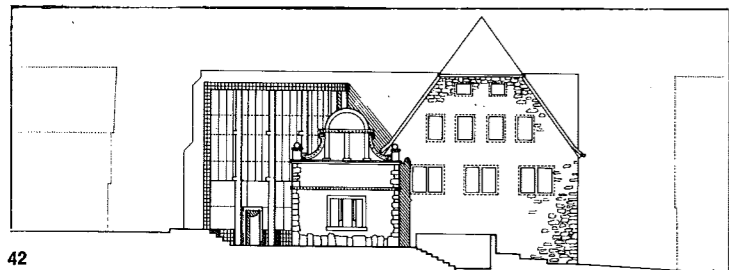
- 27. Leicester, 1959.
- 28. Sheffield, 1953.
- 29.30. Cambridge 1964.
- 31. Oxford, 1966.
- 32. Villa Farnesina, 1508-11.
- 33. Olivetti, Haslemere, 1969.
- 34. Selwyn, 1959.
- 35. Mura Aureliane, 272 d.C.
- 36-39. Meineke Strasse, Berlino, 1976.



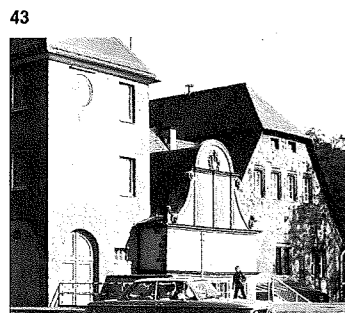
40



41



42



43

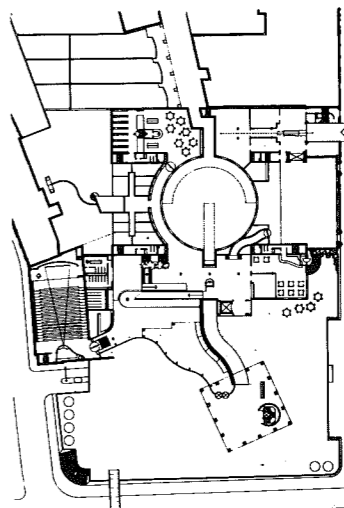
40-42. Banca di Dresda, Marburgo, 1977.
 43. Antico Mulino e frontone rinascimentale, Marburgo.
 44-45. Centro cittadino di Derby, 1970.
 46-47. Düsseldorf, 1975.
 48. Tempietto di Bramante e il cortile circolare, 1502.
 49. Tempietto e Fontana Paolina.
 50. I Gradini degli Arcadi, 1725.



44

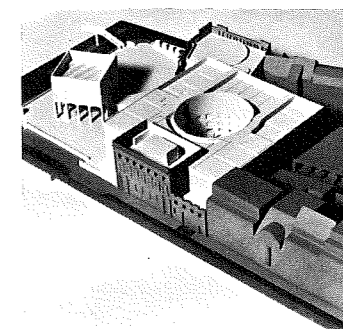


45

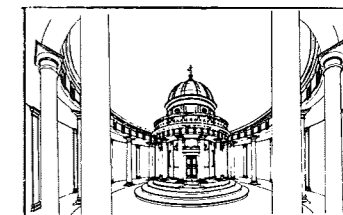


46

49

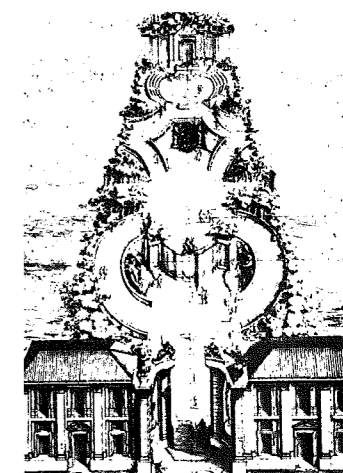
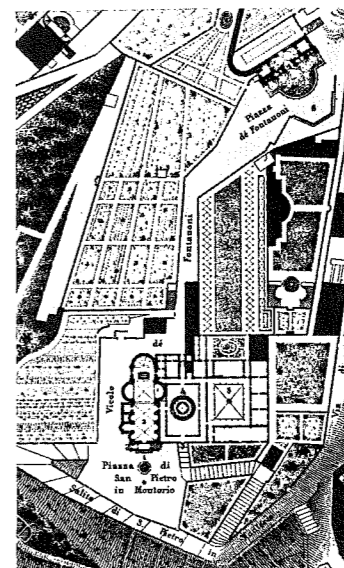


47



48

50

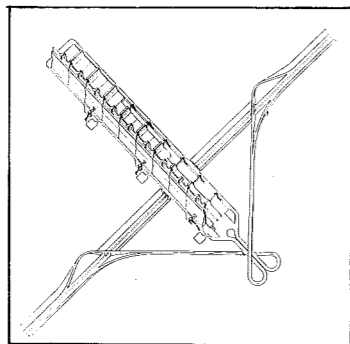


n) La strada che conduce a ponte Sisto attraversa una zona di vie e costruzioni medievali. Un nuovo edificio, che contiene in mutuo compromesso negozi, uffici e una banca (40-42) è stato progettato in modo da preservare gli edifici storici importanti (l'Antico Mulino e il frontone rinascimentale del progetto per Marburgo, 1977, 43). Il colonnato che separa ed unifica la nuova e l'antica costruzione porta al ponte. « Lo spazio tra il nuovo edificio e l'antico mulino è disegnato come un passaggio pedonale serpeggiante simile ai molti vicoli di Roma (Marburgo)... »¹⁵.

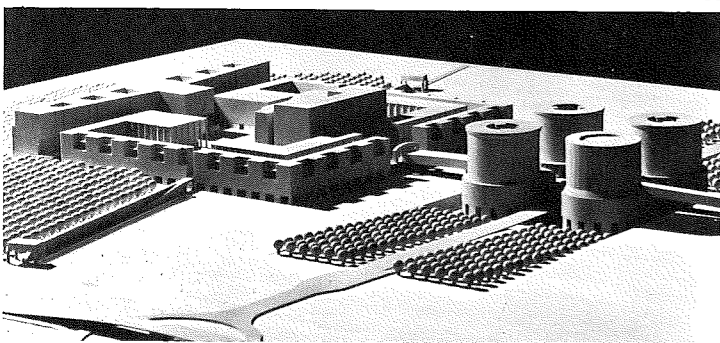
o) Continuando a procedere in Trastevere si raggiunge una piazza nuova (centro cittadino di Derby, 1970, 44 e 45). I bordi dell'urbanistica medievale sono qui riordinati in modo da definire uno spazio centrale; elemento focalizzato (la facciata inclinata del palazzo delle assemblee a Derby) è il padiglione d'ingresso a un nuovo museo (Kunstgalerie di Düsseldorf, 1975, 46 e 47). La nuova piazza, con il suo porticato di negozi e impianti d'uso civico, rappresenta un'alternativa laica a piazza di S. Maria in Trastevere, centro religioso, da molti secoli, della zona.

p) Il nuovo museo di architettura contiene, come elemento fondamentale, il Tempietto del Bramante. Lo si potrà vedere nel giardino circolare del museo, in una sistemazione simile a quella originariamente ideata dal Bramante. Serlio descrive la sistemazione, non realizzata, intorno al tempietto, come « una colonnata circolare concentrica incorporata all'interno del cortile attuale »¹⁶. Il rapporto tra i due elementi circolari concentrici — Tempietto e cortile (48) — è espressione del simbolismo religioso rinascimentale. Un passaggio pubblico pedonale (Ratinger Mauer a Düsseldorf) serve di collegamento dal padiglione d'ingresso, attraverso il predetto giardino circolare, fino alla famosa Fontana Paolina (40). Non lontano dal museo si trova la Salita degli Arcadi (50), alloggi di un gruppo di poeti che tendevano a « far tornare la poesia alla purezza della tradizione classica »¹⁷. Essi conducono inoltre ad un'altra zona di residenze e all'università.

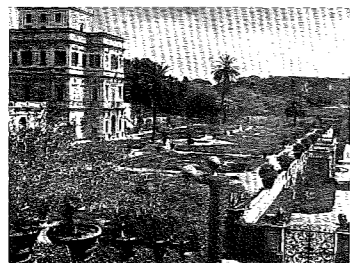
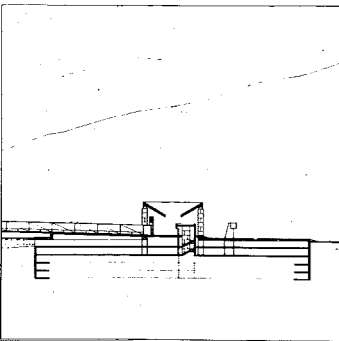
- 51. Dorman Long, 1965.
- 52. Centro amministrativo della Regione Toscana, 1976.
- 53. « Giardino ».
- 54. Villa Doria Pamphili, 1644-52.
- 55. « Portale ».
- 56. « Isola ».
- 57. Il Centro della Regione in confronto di scala con Piazza della Signoria, Ponte Vecchio e Palazzo Pitti.
- 58. « Giardino-Portale-Isola ».
- 59. Stourhead, XVIII secolo.
- 60. Casa ampliabile, 1957.
- 61. Progetto di villaggio, 1955.



51

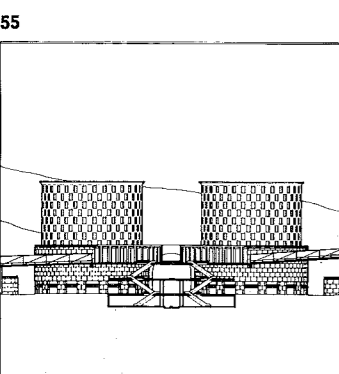


52

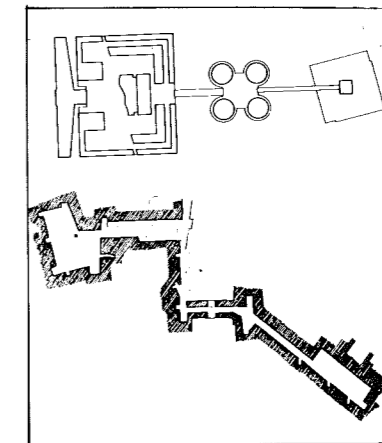
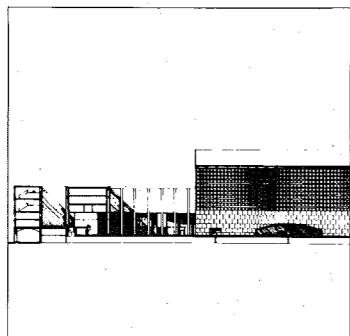


54

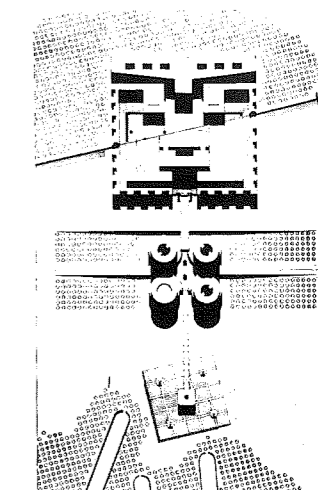
53



56



57

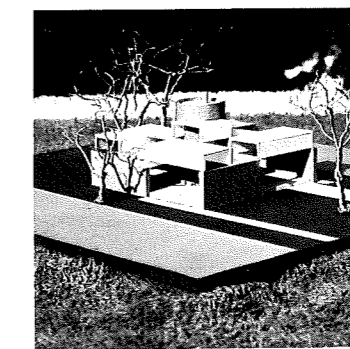


58

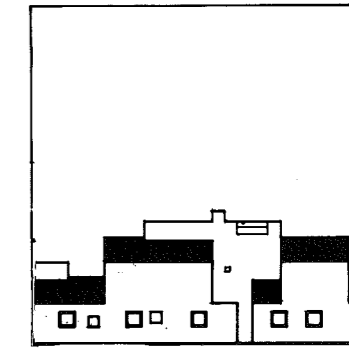


59

60

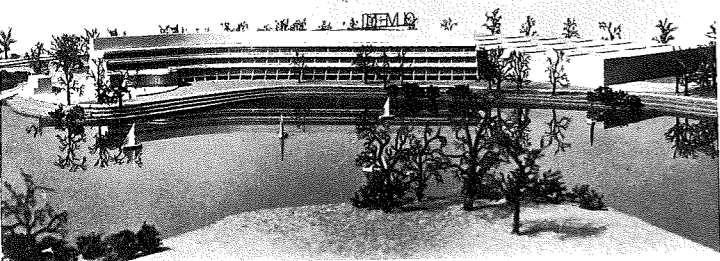


61

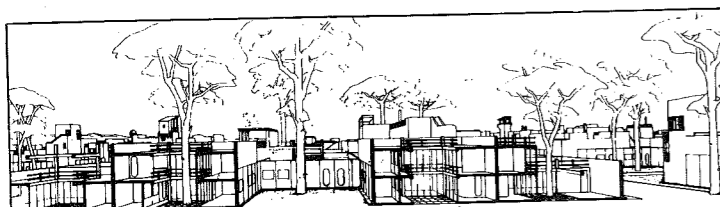


q) La via che da Roma conduce in Toscana passa sotto Porta S. Pancrazio, una delle principali della città. Le Mura Gianicolensi vennero costruite da Papa Urbano VIII (1623-44) secondo i principi dell'architettura militare rinascimentale, pur tenendo presente il profilo specifico del colle. Si propone, a complemento di esse un nuovo edificio-muro (Dorman Long, 1965, 51). Queste mura lungo la cresta del colle separano l'area storica dalla Campagna Romana, e la forma dei nuovi edifici rafforza la funzione difensivo/protettiva del Gianicolo, assorbendo le espansioni post-belliche nella zona intorno a via Gregorio VII. L'accesso veicolare avviene dalla Vacuum Strada; e qui si ha un parcheggio multipiano in basso, con ascensori che conducono ai livelli di uffici in alto. Per agevolare il movimento del personale in queste vaste costruzioni un tapis roulant al primo piano interconnette tutte le torri di ascensori.

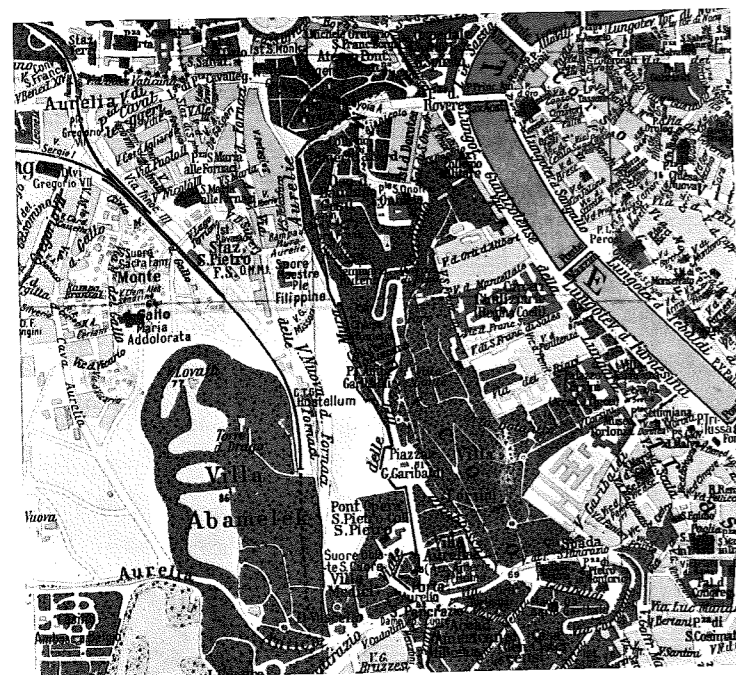
r) Sulla via Aurelia, qualche chilometro dopo porta S. Pancrazio e presso il raccordo della Vacuum Strada è collocato il nuovo centro amministrativo di Roma (progetto per Firenze, 1976, 52, architetti Castore, Malanima e Rizzi in collaborazione con JS&P). La città decide di svuotare i vari palazzi del centro storico dei loro uffici regionali e amministrativo/giudiziari, restituendoli all'uso residenziale. Il progetto del nuovo centro ha rapporto col concetto « giardino-portale-isola » (58). Il giardino di villa Doria Pamphili è la soglia, il gradino di accesso ad una sequenza di edifici nuovi; ed è anche l'involucro superiore di un ampio parcheggio sotterraneo. Sopra la rampa ascendente d'uscita di questo parcheggio si ha un padiglione d'ingresso (villa Pamphili, 53 e 54), che fa da portico al ponte che valica fino al « portale ». Il portale (55) è un complesso di edifici che comprende un albergo e tre torri uffici; è, nel senso più ampio, un accesso a Roma da ovest e dalla Vacuum Strada fino ai nuovi sviluppi sul Gianicolo. A livelli più bassi, questo accesso diviene un nodo di scambio tra le strade, il parcheggio e la stazione della metropolitana. Un ponte chiuso conduce all'isola, « La base dell'isola è un vasto parcheggio a livello del suolo, con numerose scale che conducono alle piazze e alle costruzioni soprastanti... Gli edifici regionali e giudiziari e i negozi, gli uffici e le unità residenziali sono collocati in varie piazze e strade pedonali a diversi livelli, benché tutti siano connessi da porticati e terrazze (56)... La relazione tra le costruzioni e lo spazio urbano ha proporzioni simili a quelle di Firenze, vale a dire Piazza della Signoria (57), Piazza della SS. Annunziata ecc., e un 'miscuglio' di uffici ed unità residenziali più negozi, bar ecc., che dovrebbe mantener vive queste piazze giorno e notte... »¹⁸.



62



63



64

s) A nord, sono stati creati un nuovo parco e un lago, ad uso ricreativo pubblico. La zona intorno al lago è trattata paesisticamente secondo la tradizione dei giardini settecenteschi inglesi, compreso l'accurato posizionamento di «folies» architettoniche o «capricci» (cfr. Stourhead, 59), come un gruppo di rigide case Dom-ino (1951) e una casa ampliabile (1957, 60), e un villaggio modello (1955, 61), e molte altre cose, tutte collegate da sentieri pedonali lungo il lago. Il sito più pittoresco lungo la riva è occupato dal Castello (Olivetti a Milton Keynes, 1971, 62), che presenta generosi impianti sportivi e un suo pontile per imbarcarsi. L'isola al centro del lago reca un padiglioncino (casa sull'Isola di Wight, 1956). Cinge questo lussuoso complesso una comune residenziale rurale (Lima 1969, 63), consistente in grappoli di case aggruppate intorno a patii centrali. Via Gregorio VII riporta a Roma.

62. Olivetti, Milton Keynes, 1971.
63. Lima, 1969.
64. Attuale mappa turistica della zona.

¹ « Gli architetti avevano di solito bisogno di re e dittatori per scatenare la propria megalomania, ma oggi san farlo meglio da sé. Secondo loro le notevoli somme di danaro che impiegano vengono loro date per giocare, esattamente come a un bambino (o a un Rembrandt, quanto a questo) si regala una scatola di colori di poco costo. Così, Gropius fugge Hitler e infligge a New York il Pan Am Building. Stirling infligge a Cambridge la casa di vetro. Le residenze di Lloyd Wright sono celebri per essere un inferno a viverci. Perfino Saarinen ci rifila l'incostituibile Opera House di Sydney del suo protetto. Il fattore comune è un completo disprezzo per la gente che ci deve vivere (e a me, Dio mi protegga, fra poco toccherà di vivere nella casa di vetro!). Tutto ciò è nella tradizione autentica di Vanbrugh e di Gilbert Scott. Nulla importa a costoro se non la loro reputazione nei libri di storia dell'arte. Non che siano non-democratici, sono anti-democratici: strutturalmente fascisti. Quel che sorprende è che Hitler era un pittore mancato, Stalin un prete mancato. Fossero stati architetti mancati, avrebbero versato non fiumi di sangue, ma oceani interi ». Hugh Brogan, « The Cambridge Review », ottobre 1968.

² 30 su 50.

³ Progetti di *Stirling and Gowan*: Casa sull'isola di Wight, 1956, tre case per B. Mavrolean, 1957; Casa ampliabile, 1957; Churchill College, 1958; Aula magna universitaria, 1958; Selwyn College, 1959; Facoltà d'ingegneria dell'Università di Leicester, 1959; Casa per anziani, 1960; Orfanotrofio, 1960.

Progetti e lavori di *JS and Partner (Michael Wilford)*: Direzione Olivetti, 1971; Centro Arti St. Andrews, 1971; Museo di Düsseldorf, 1975; Museo di Colonia, 1975; Meineke Strasse a Berlino, 1976; Centro governativo di Doha, 1976; Centro direzionale della Regione Toscana, 1976 (con Castore, Malanima, Rizzi); Dresdner Bank a Marburgo, 1977.

⁴ « La gamma (in un edificio) di forme e configurazioni cui il pubblico comune può associarsi, con cui ha familiarità — e con cui può identificarsi — a me pare essenziale... l'edificio, nel suo insieme, può pensarsi come un assemblaggio di elementi comuni riconoscibili da parte di una persona normale e non soltanto da parte degli architetti. Per esempio, in un edificio che abbiamo realizzato qualche anno fa (1966) nell'università di Oxford lo scopo era che chiunque potesse riconoscere gli elementi storici del cortile, delle torri all'ingresso, dei chiostri; ed anche un elemento centrale che sostituisse la tradizionale fontana o la statua del fondatore del college. In questo modo noi speravamo che gli studenti e il pubblico non si sarebbero sentiti dissociati rispetto al proprio passato culturale... ». Conferenza di JS., Secondo Congresso internazionale iraniano di architettura, Persepolis 1974. Si veda *Connexions*, « Architectural Review », maggio 1975.

⁵ *Collage City*, Colin Rowe e Fred Koetter, « Architectural Review », agosto 1975. Ripubblicata nella Warehouse Press e nella MIT Press.

⁶ Adottato o commissionato dal governo centrale o locale.

⁷ « Malgrado le ovvie caratteristiche di estrema singolarità, questo importantissimo sito (a Colonia, presso il duomo) è stato attraversato da rotabili di comunicazione veloce che, unitamente alle strade di servizio, coprono gran parte della superficie del

lotto ». Note dell'Amministrazione comunale agli architetti del nuovo museo: tanto, a testimonianza per l'Arte Urbanistica.

⁸ La piazza triangolare del progetto per Colonia costituisce un'alternativa moderna più valida della creazione ottocentesca di Corso Vittorio Emanuele, perché il progetto di Colonia mantiene la configurazione originale della piazza. Questa è dominata da due edifici religiosi; tuttavia, prevale l'Oratorio dei Filippini, a causa della « straordinaria densità e intensità di immagini, che fa subito dell'inserito borrominiano il vero protagonista dello spazio circostante ». Portoghesi, *Roma Barocca*, Roma 1966.

⁹ Il Lungotevere sinistro a Roma ha serbato sempre un proprio carattere peculiare. Trastevere, quartiere medioevale, possedeva e tuttora possiede la caratteristica di un quartiere di lavoratori, mentre la zona del Gianicolo si è sviluppata lentamente come residenza « suburbana » di persone agiate, e come sede di numerosi conventi e monasteri. Oggi ospita pure la principale prigione di Roma, Regina Coeli (« la polizia è riuscita con successo ad impedire ai dimostranti di raggiungere la prigione di Regina Coeli posta sulla riva di Trastevere, bloccando tutti i ponti. Ciò ha prodotto ulteriore caos nel traffico ». « The Guardian », 7 marzo 1977). L'incrocio della Siemens si protende dal tessuto saldamente connesso della riva destra fino a via della Lungara, approssimativamente nel punto dove oggi esiste Ponte Mazzini. La Siemens incorpora il cortile del Convento di San Giacomo, e costituisce un tentativo di urbanizzare la zona ad ovest del Tevere.

¹⁰ « L'idea di città come collage di 'tipi' sottendeva tutto il Congresso di Architettura Razionale (marzo 1975)... Nella mostra compariva il minuscolo progetto di una galleria d'arte per St. Andrews, che connetteva tre edifici esistenti, impiegando un muro ricurvo per creare spazi interni di esposizione ed un cortile esterno di ingresso... Questa tecnica del collage, come quella del paesaggio urbano, può includere frammenti storici di reazioni intellettuali popolari ad un edificio o ad una città. Distrugge il progetto totalitario, l'«estetica della macchina» del Bauhaus, ma conserva certi tipi ideali ». G. Shane, « The Architects Journal », 16 luglio 1975.

¹¹ Quanto all'allusione sessuale, cfr. C. Jencks, « Architectural Association Quarterly », 7 settembre 1972. Si tenga anche conto delle lettere di JS. e Jencks.

¹² Dalla relazione di progetto.

¹³ Dalla relazione di progetto. « La superficie di ciascun ministero può accrescersi indipendentemente mediante l'estensione orizzontale delle torri in direzione opposta alla riva. L'altezza di tutte le torri rimane pertanto costante, evidenziando l'esigenza, contenuta nel bando, che gli architetti non devono manifestare fisicamente alcuna gerarchia politico-burocratica.

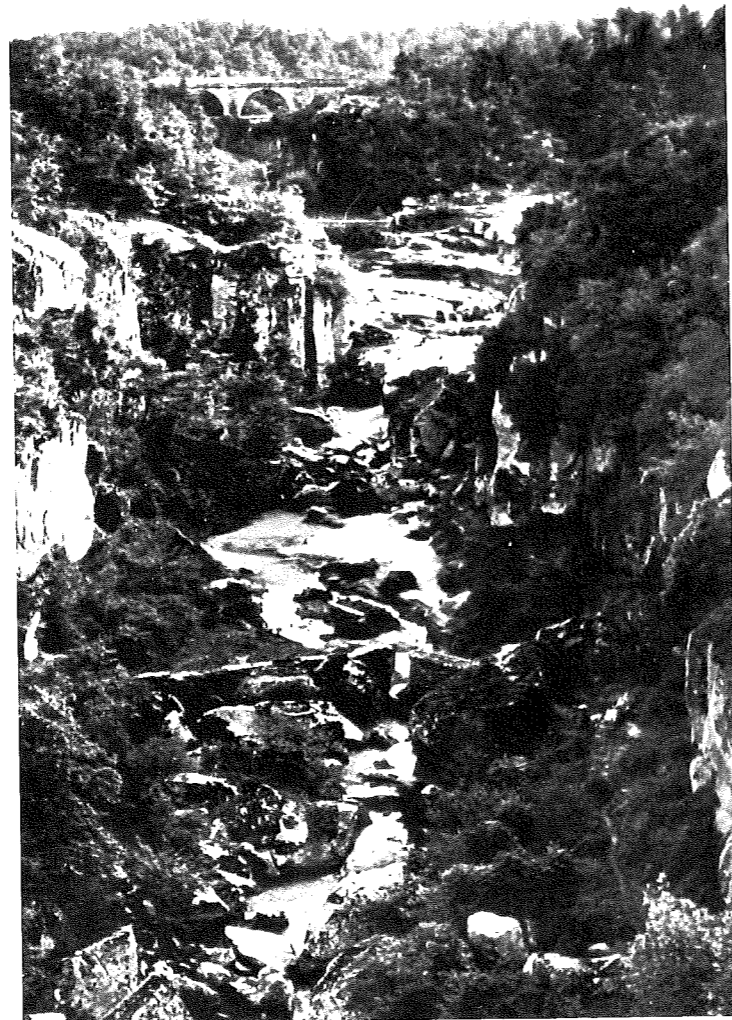
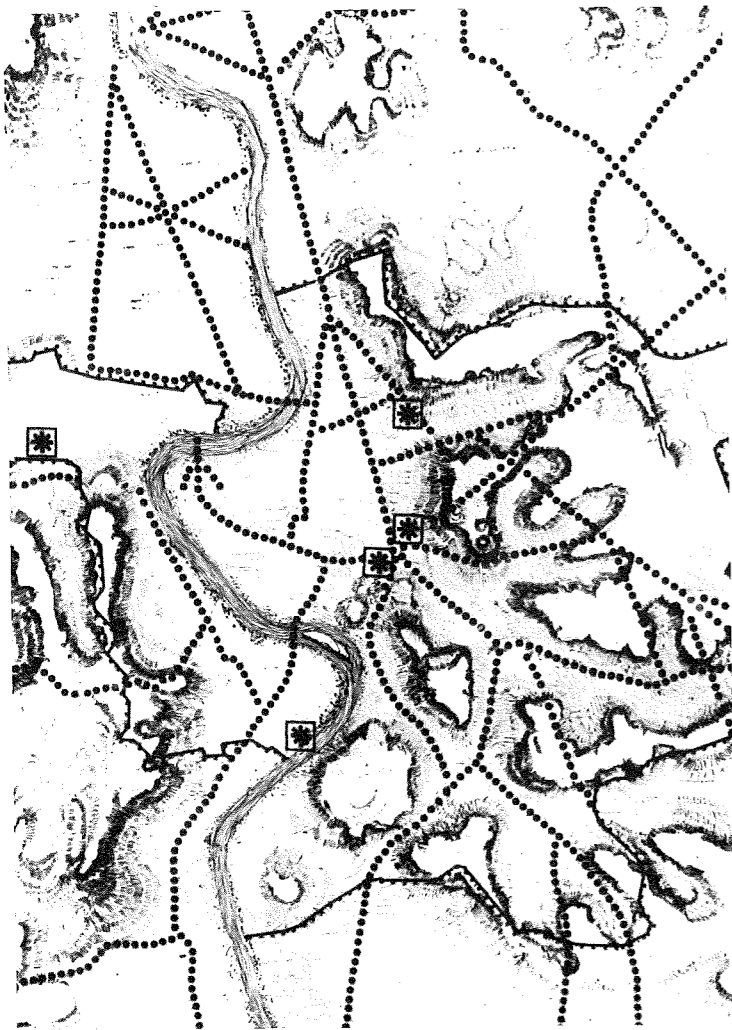
¹⁴ Dalla relazione di progetto.

¹⁵ Dalla relazione di progetto.

¹⁶ Portoghesi, *Roma del Rinascimento*, Milano 1972.

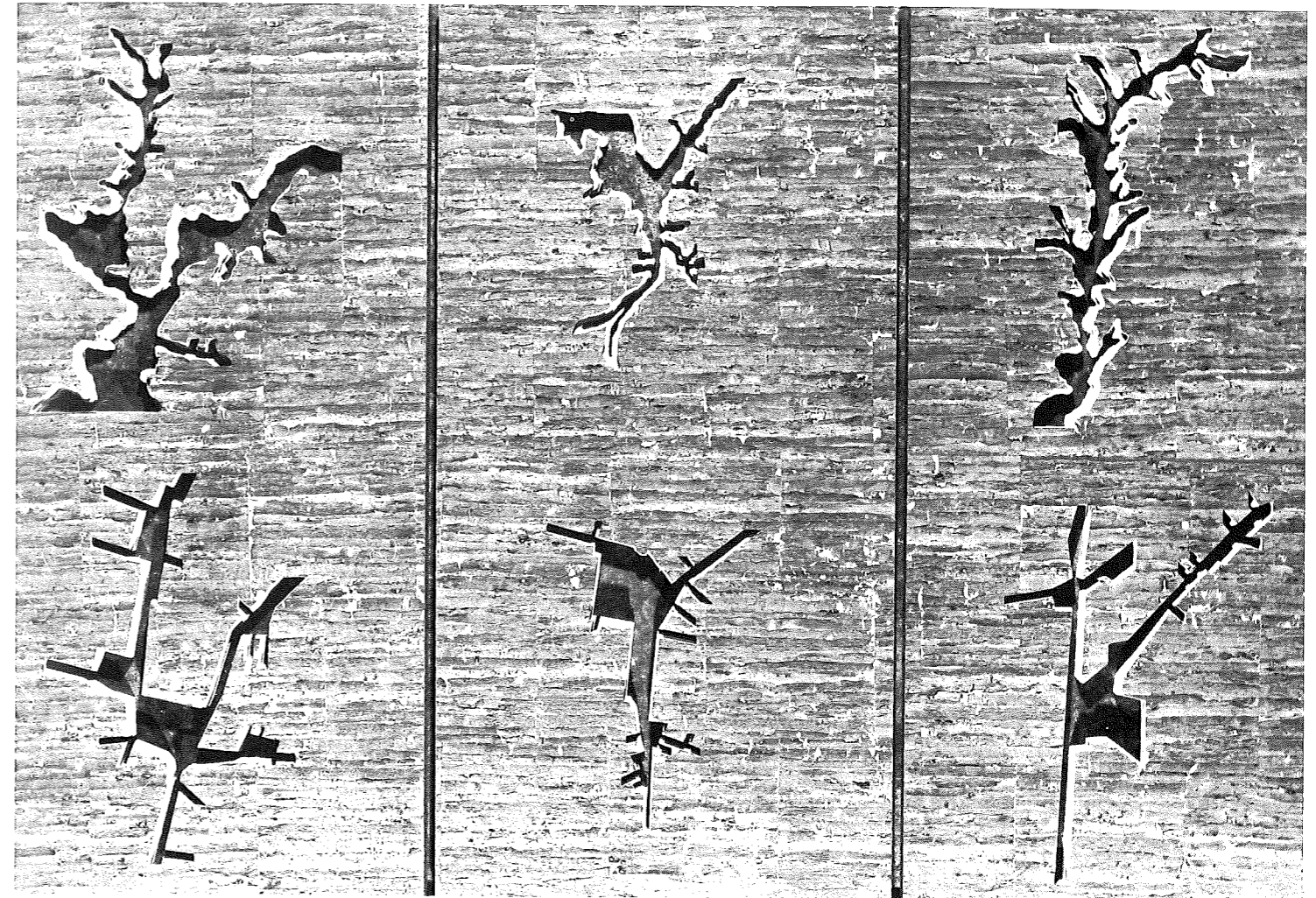
¹⁷ Portoghesi, *Roma Barocca*, Roma 1966.

¹⁸ Dalla relazione di progetto.



Roma prima di Roma: una planimetria dell'ambiente fisico confrontata con un'immagine della forra di Chia.

A destra: Orografia di una forra in prossimità di Orte confrontata con la planimetria di una zona intorno alla fontana di Trevi; una forra nei pressi di Bomarzo confrontata con la planimetria di una zona intorno alla piazza del Quirinale; una forra in prossimità di Civitella Cesì e una zona intorno a S. Lorenzo in Lucina.



PAOLO PORTOGHESI E VITTORIO GIGLIOTTI, ROMA
ROMA INTERROTTA

COLLABORATORI: M. BERNABO', G. DE BONI, L. MANCINI, M.L. RUSSO, E. NORBERG SCHULZ, M. ALAMANNI, A. MARIANI, G. PALMA.

« Le mie proposizioni illustrano così: colui che mi comprende, infine le riconosce insensate, se è salito per esse — su esse — oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo che v'è salito) ».

L. Wittgenstein, *Tractatus*, 6.54

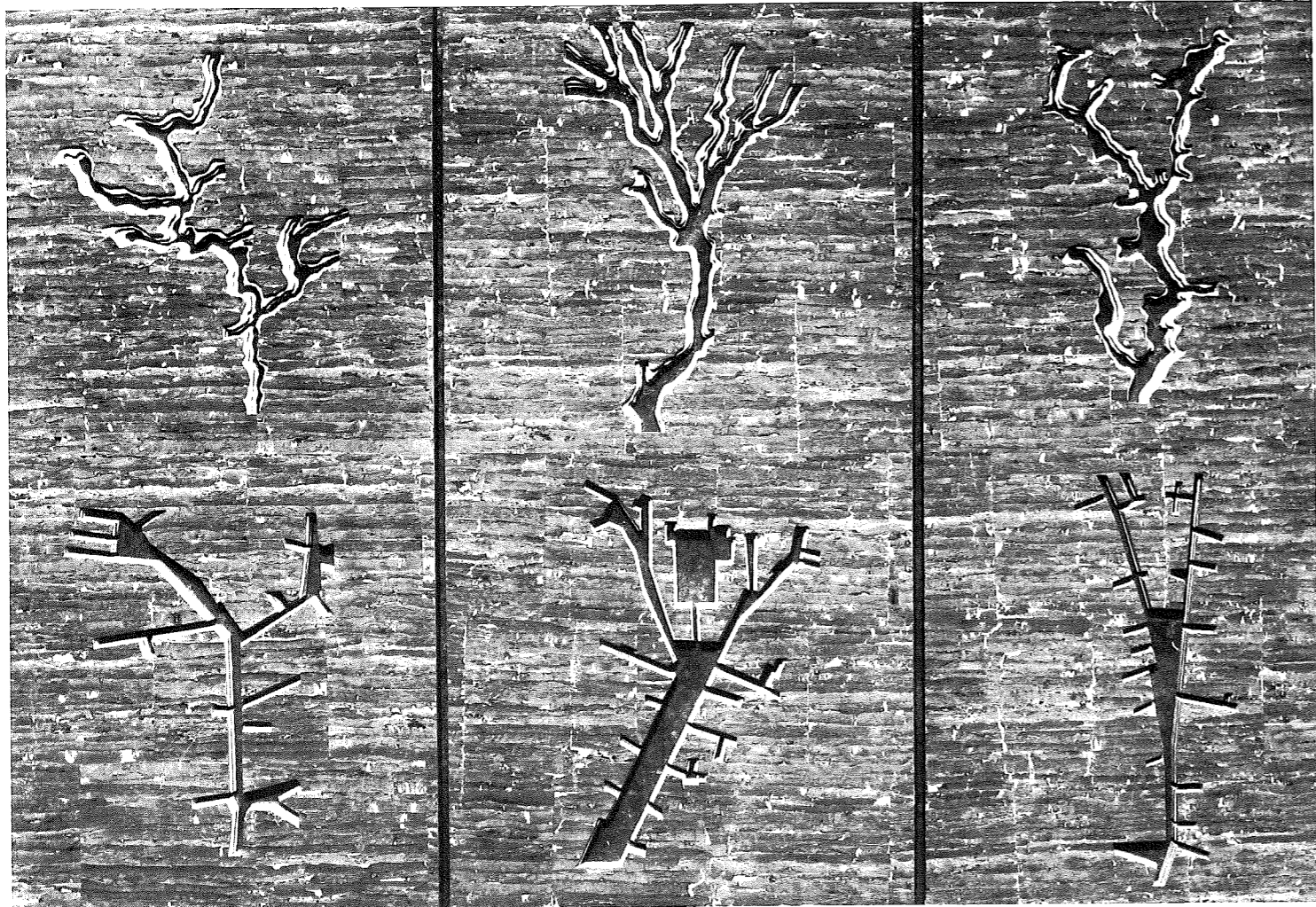
Un intervento progettuale che prende le mosse da un documento, come la pianta del Nolli, vecchio di due secoli, sottintende un giudizio drasticamente negativo su tutto quanto è stato costruito a Roma da allora in poi, a partire quindi dal 1748.

Pur senza condividere appieno questo giudizio indiscriminato, specie per quanto riguarda le espansioni del secolo scorso, dobbiamo ammettere che la rimozione immaginaria della terza e della quarta Roma ha il merito di facilitare, nel momento progettuale, l'istituzione di un rapporto critico di continuità tra la città storica e la città presente.

98 99 E' un semplificare i problemi e quindi un allontanarsi dalla

realtà e dalla sua complessità disarmante; ma è anche un modo per verificare in modo diretto se è ancora possibile riprendere un discorso interrotto: quello dello sviluppo coerente di un luogo che, pur trasformandosi, mantiene la sua identità inconfondibile, continua ad esprimersi con una logica sua propria.

Se divenisse possibile indagare sulle difficoltà del dialogo, della continuazione della città antica non attraverso la mimesi ma usando parole nuove, forme nuove e specifiche del nostro tempo, l'aver semplificato i problemi, aver accettato il rischio dell'evasione, vorrebbe dire aver usato la scala di Wittgenstein che può essere gettata dopo esservi saliti.



Orografia di una forra in prossimità di Bassano in Teverina confrontata con la planimetria di una zona intorno al Palazzo Carpegna; una forra nei pressi di Barbarano Romano e la planimetria di una zona intorno alla piazza SS. Apostoli; una forra in prossimità di Calcata e una zona intorno alla via dei Giubbonari.

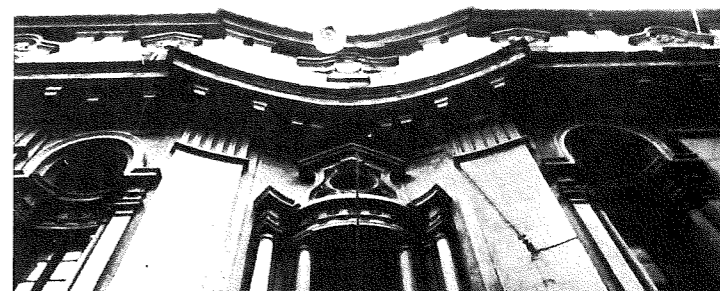
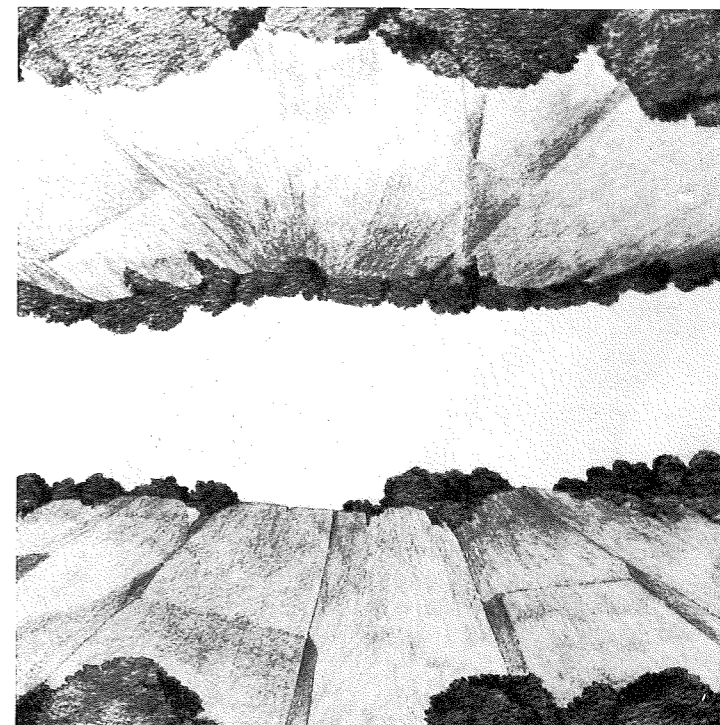
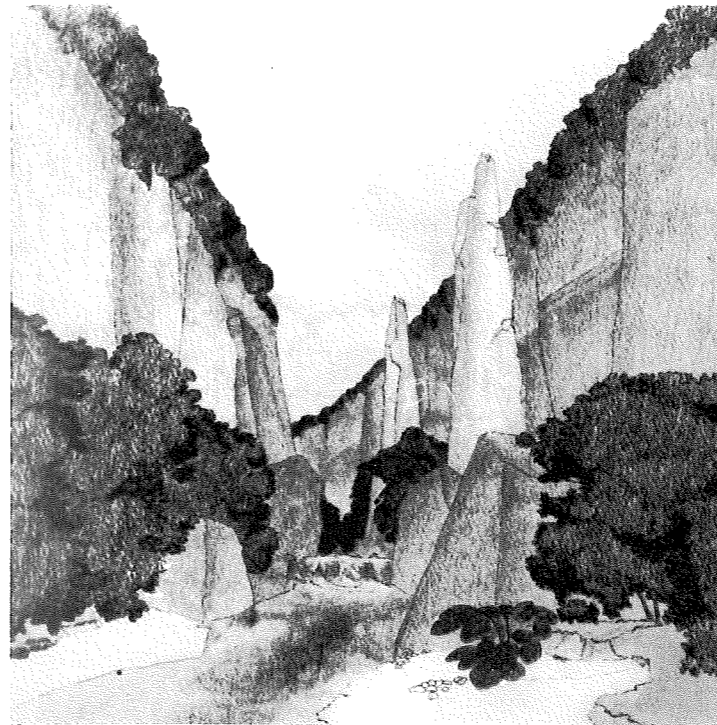
Il giudizio, il gioco, il sogno, la ricerca rigorosa sono i diversi strati che si sovrappongono e si compenetrano nel nostro lavoro.

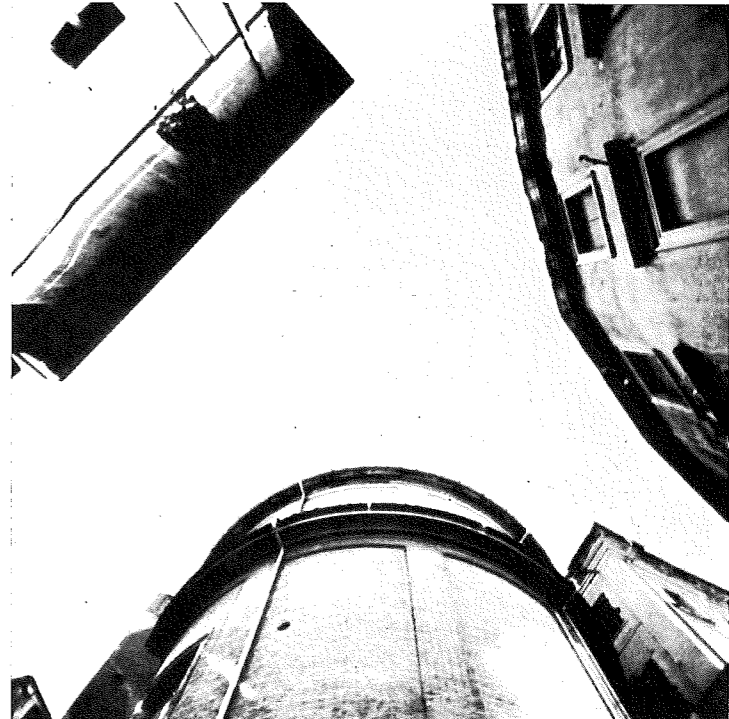
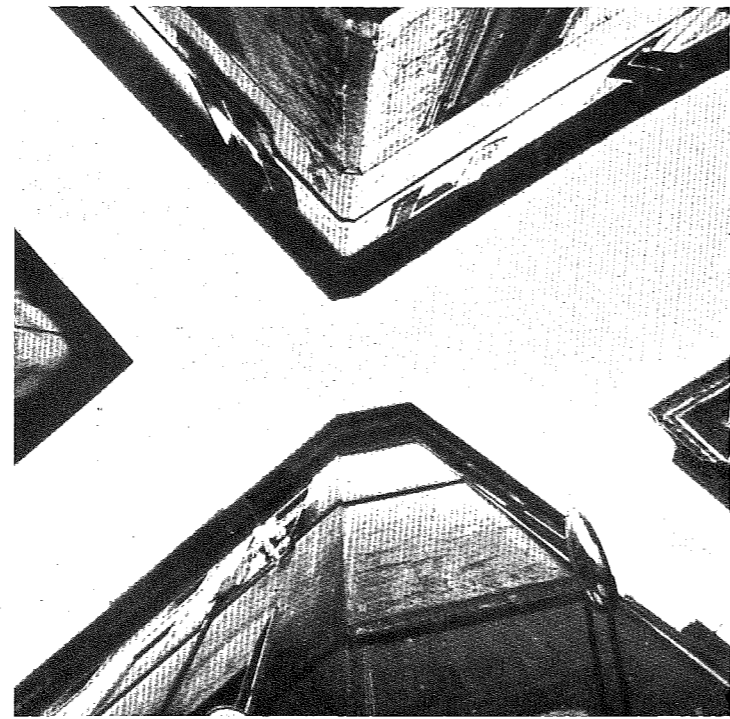
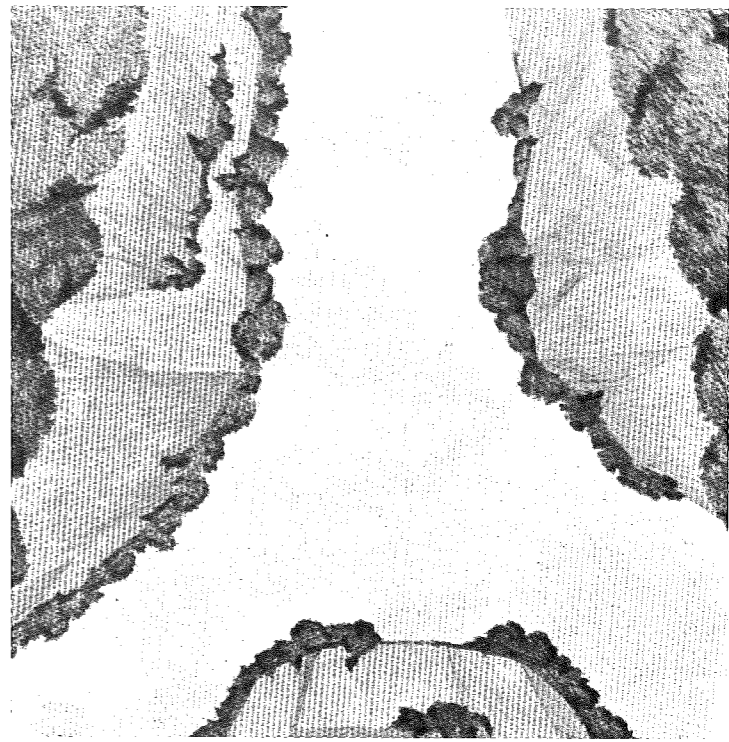
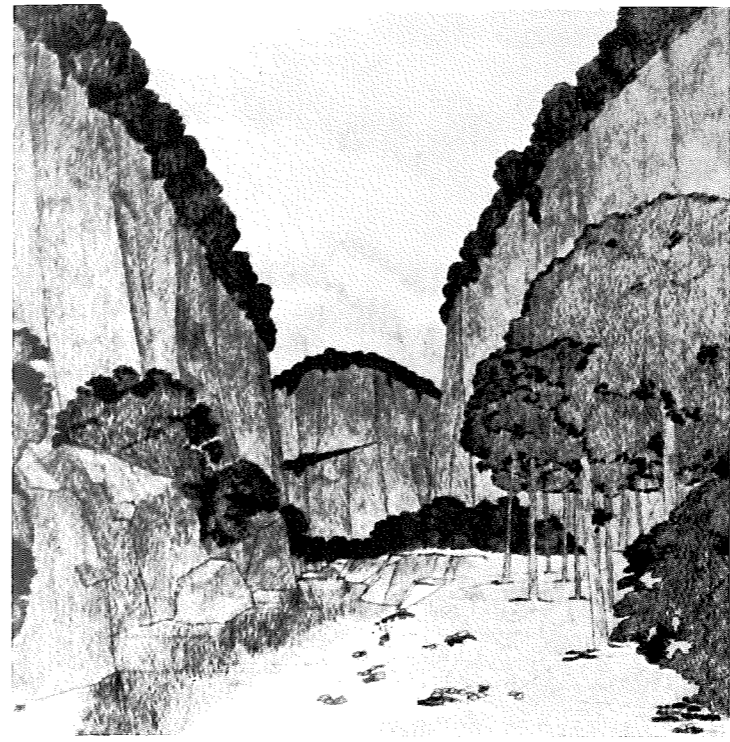
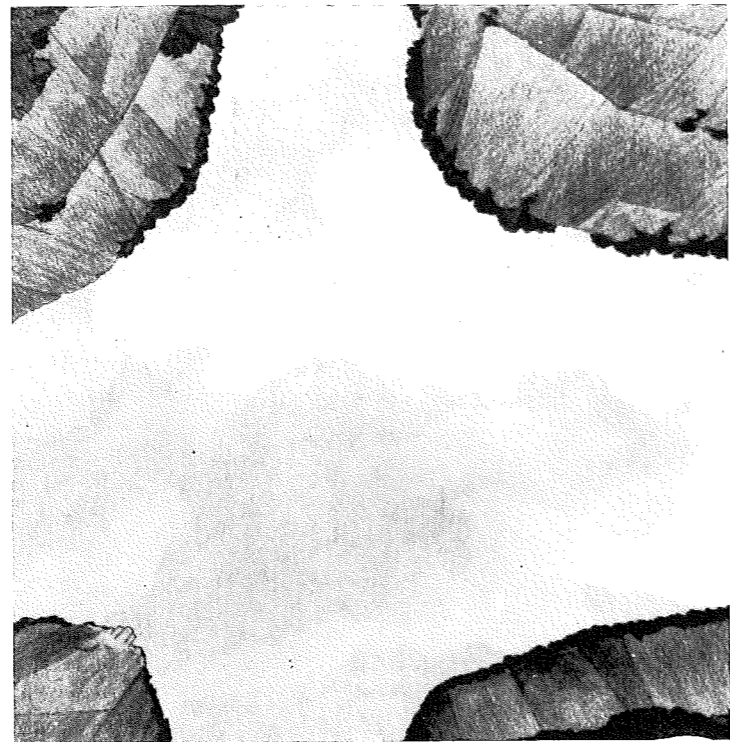
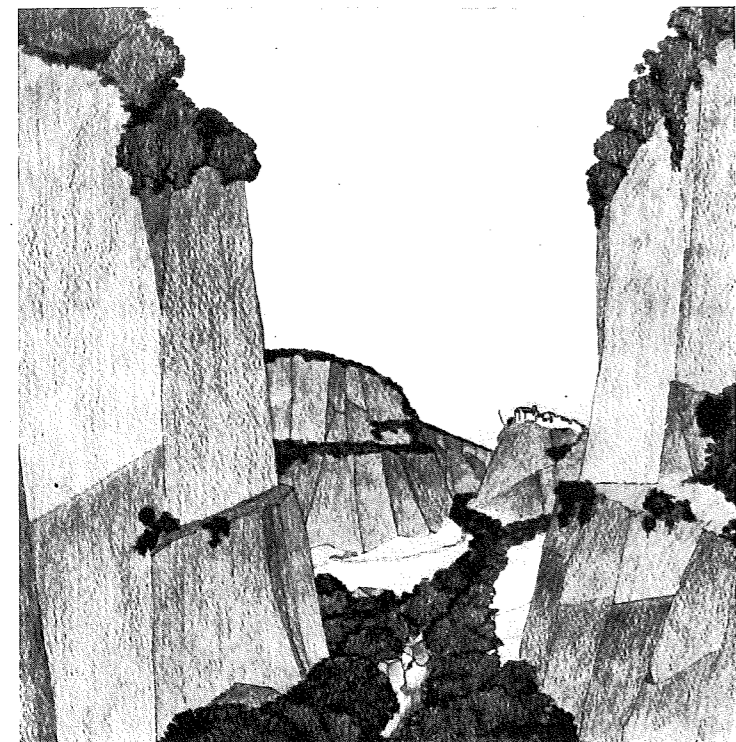
Roma si può considerare una città « interrotta » se si riflette sul fatto che dopo aver attraversato per secoli un processo di crescita e di contrazione di tipo organico mantenendo una coerenza profonda, è stata poi inglobata all'interno di un corpo estraneo che l'ha circondata e soffocata. Almeno a partire da un certo periodo le leggi di sviluppo hanno perduto la loro specificità, il *genius loci* ha cessato il suo lungo dominio. Morta la lingua e il dialetto, è rimasto l'esperanto, la lingua artificiale che la pronuncia dialettale

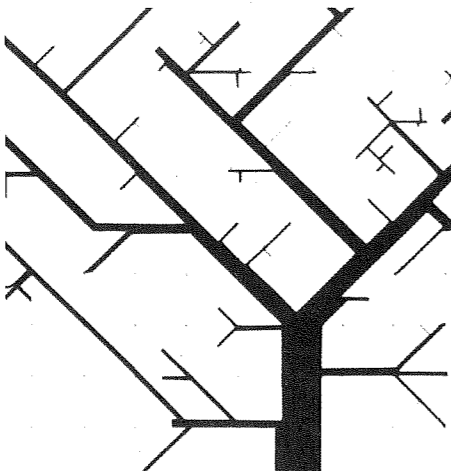
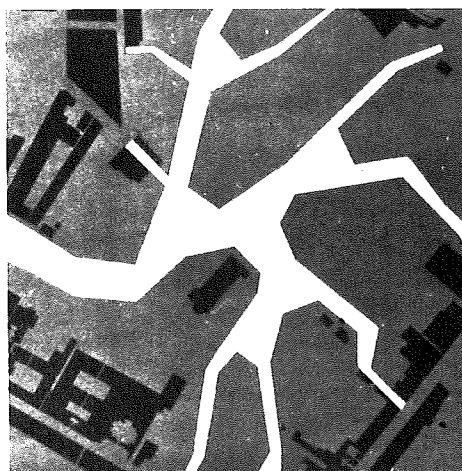
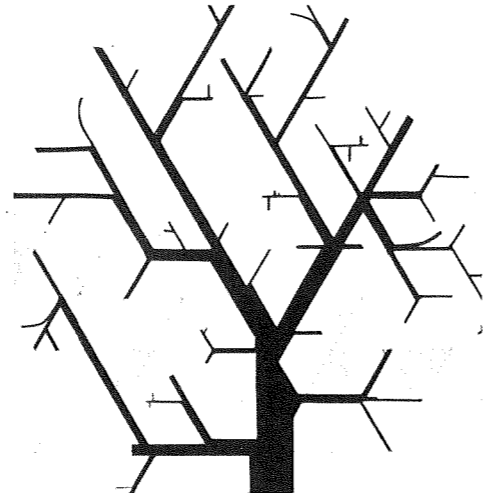
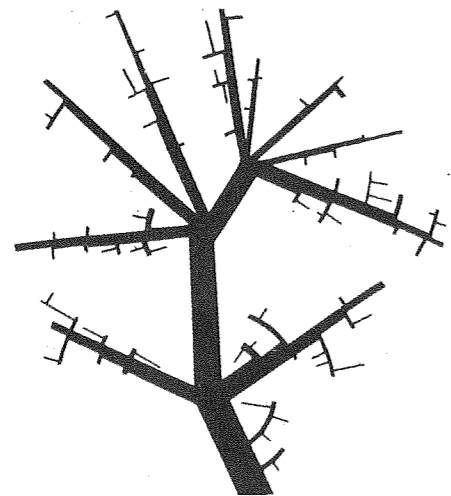
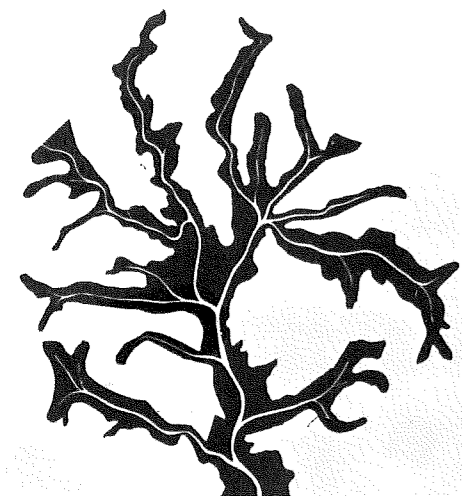
Analogie tra l'ambiente fisico ed urbano: veduta di una forra nei pressi di Barbarano confrontata con la via di Panico; veduta di una forra nei pressi di Pitigliano confrontata con uno scorcio dal basso di via Propaganda Fide.

non basta a radicare in un luogo.

La continuità, la coerenza con cui la città si è sviluppata per secoli era il frutto di condizioni sociali e culturali sparite per sempre; leggi non scritte ma spontaneamente partecipate da generazioni di costruttori hanno garantito la conservazione di certi caratteri, di certe invarianti, mentre il rapporto diretto con l'ambiente fisico era determinato dall'uso dominante delle materie più facilmente estraibili. Perdute queste radici culturali spontanee, nel mondo moderno esse possono essere sostituite solo dalla consapevolezza, dal controllo razionale del progetto, dallo studio analitico della struttura della città e da una immaginazione ar-







La struttura spaziale creata dall'erosione delle forre del territorio romano può essere razionalizzata secondo più ordini geometrici: triangolare, ortogonale, policentrico. Tentativo di definire una struttura analoga capace di mettere in relazione i punti singolari del vecchio tessuto urbano secondo un ordine organico.

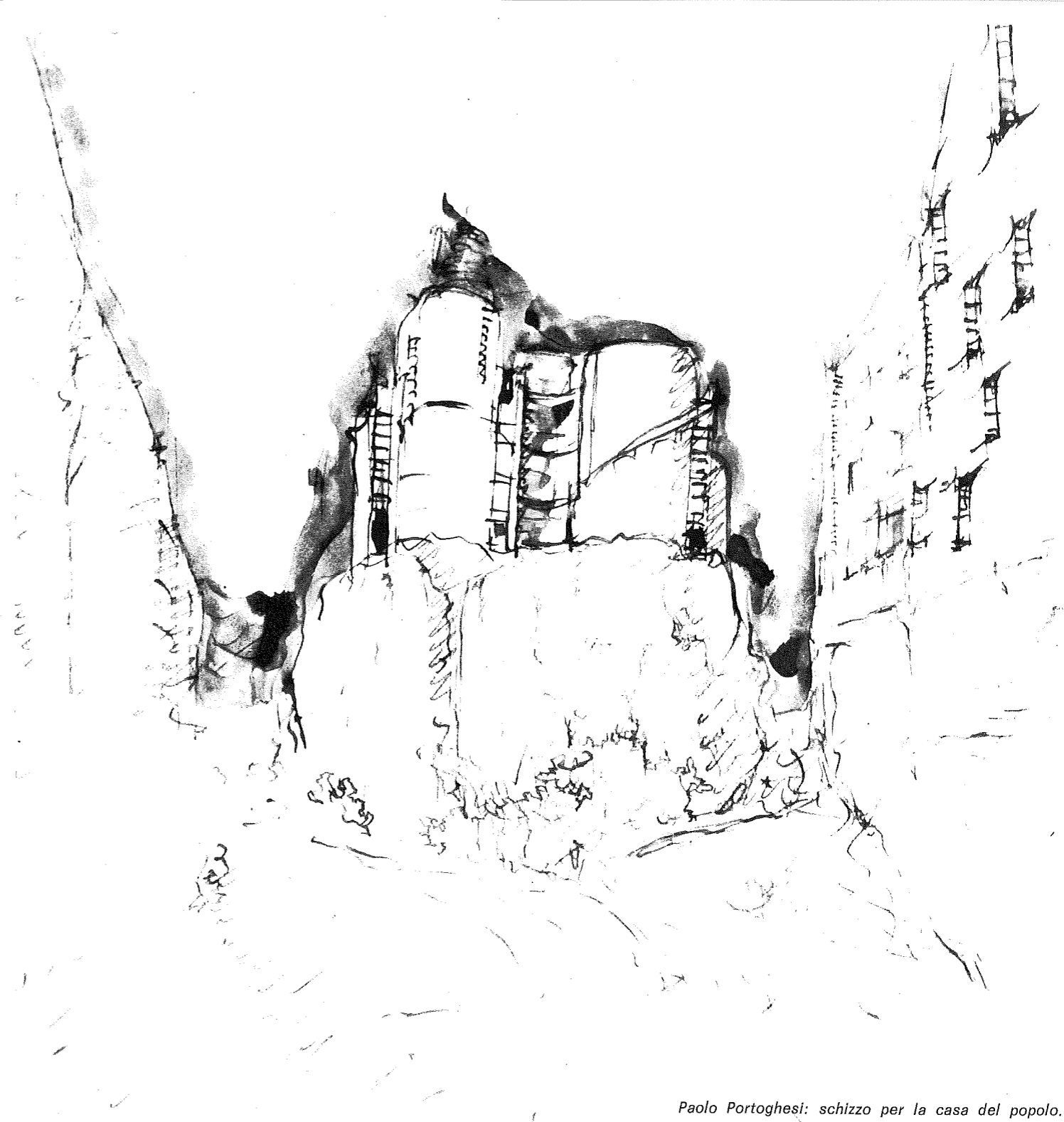
chitettonica permeata dalla memoria. La via della consapevolezza è più difficile e più lunga. Interrotti i canali della continuità culturale, riallacciare il colloquio tra antico e nuovo, vuol dire tornare a comprendere l'antico nelle sue strutture profonde: è un po' come decifrare una lingua senza conoscerne la grammatica e il vocabolario; ma è anche l'unica strada possibile.

Il metodo della ricerca

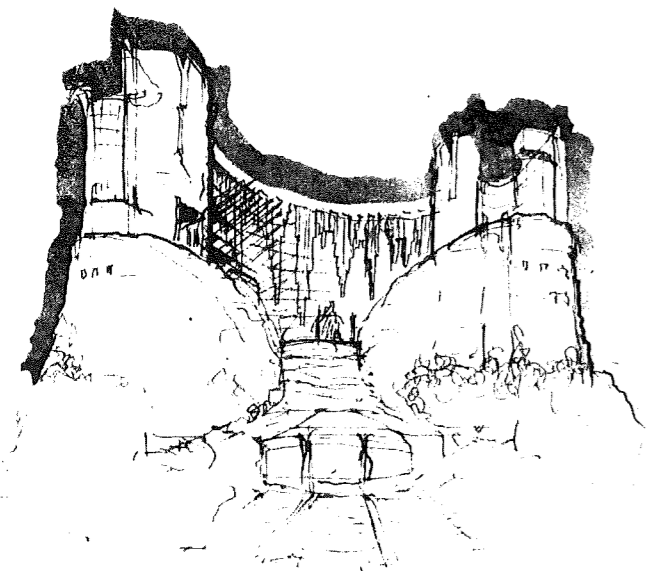
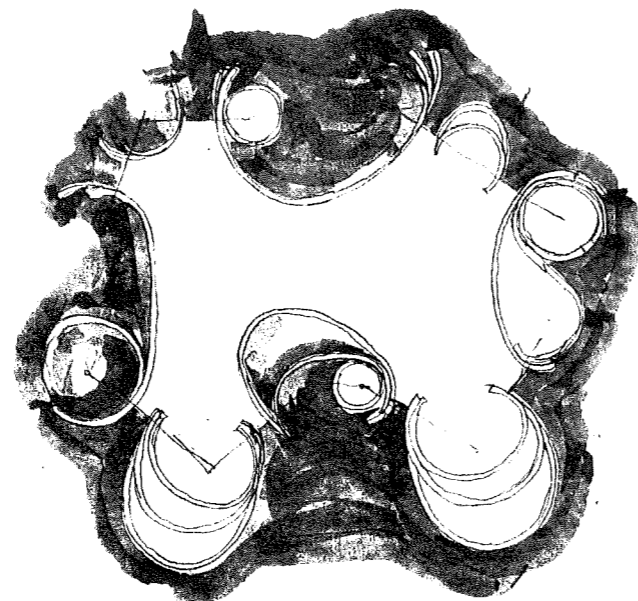
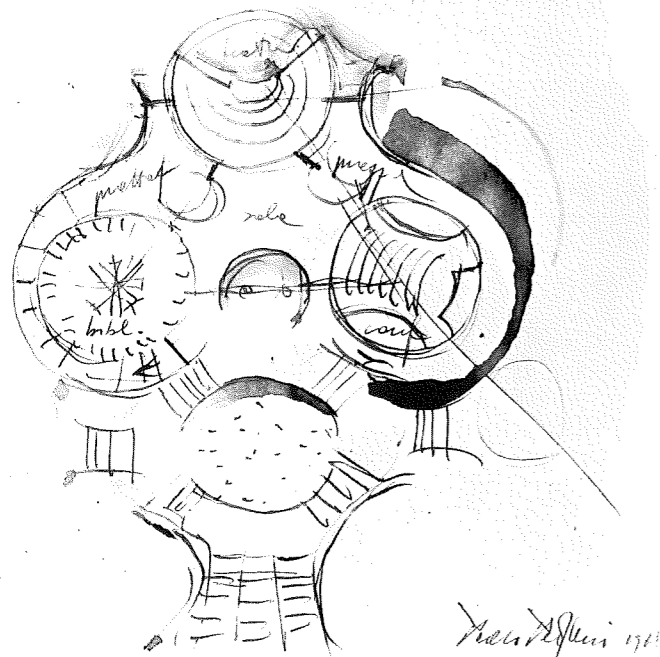
La tavola della pianta del Nollì toccataci in sorte lasciava pochi margini d'arbitrio. Nessuno squilibrio da compensare.

Analogie tra l'ambiente fisico ed urbano: la forra del Treia confrontata con la piazza della fontana di Trevi; confluenza di due forre nei pressi di Calcata confrontata con uno scorcio dal basso di un crocicchio a via della Renella.

Analogie tra l'ambiente fisico ed urbano: biforcazione di una forra nei pressi di Barbarano Romano confrontata con lo sfondo di via dei Pianellari; la stessa forra vista dal basso confrontata con uno scorcio della tribuna di Tor de' specchi.

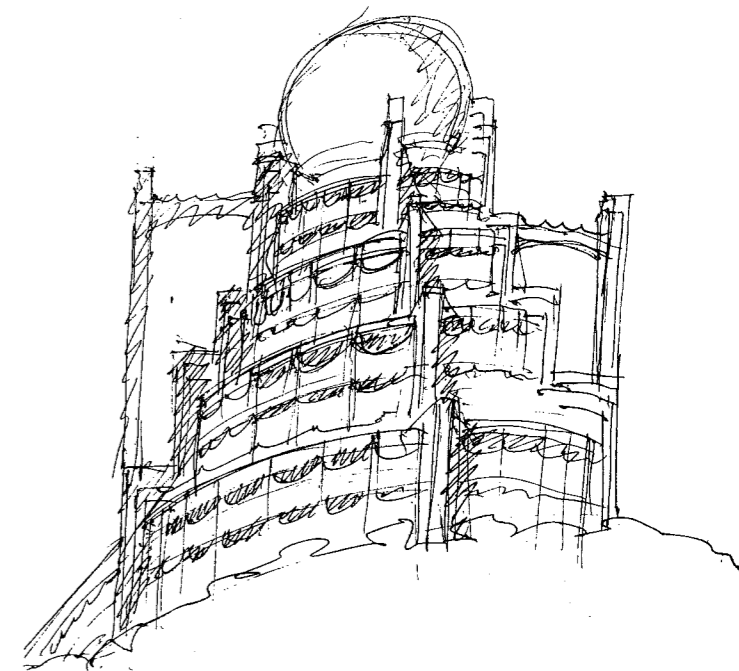
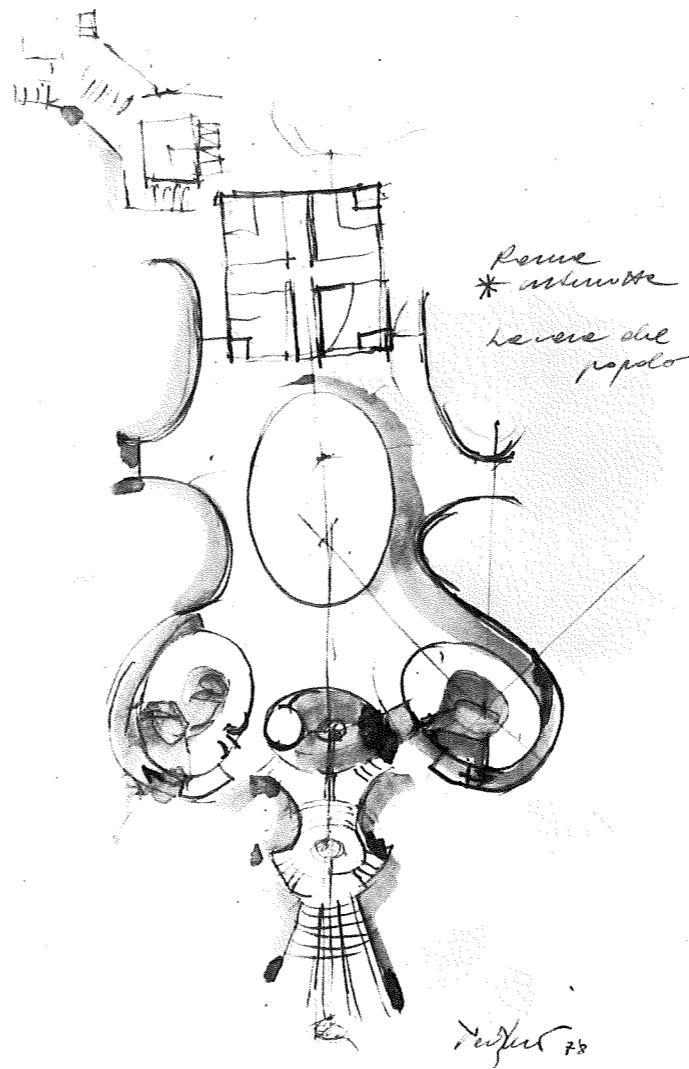


Paolo Portoghesi: schizzo per la casa del popolo.



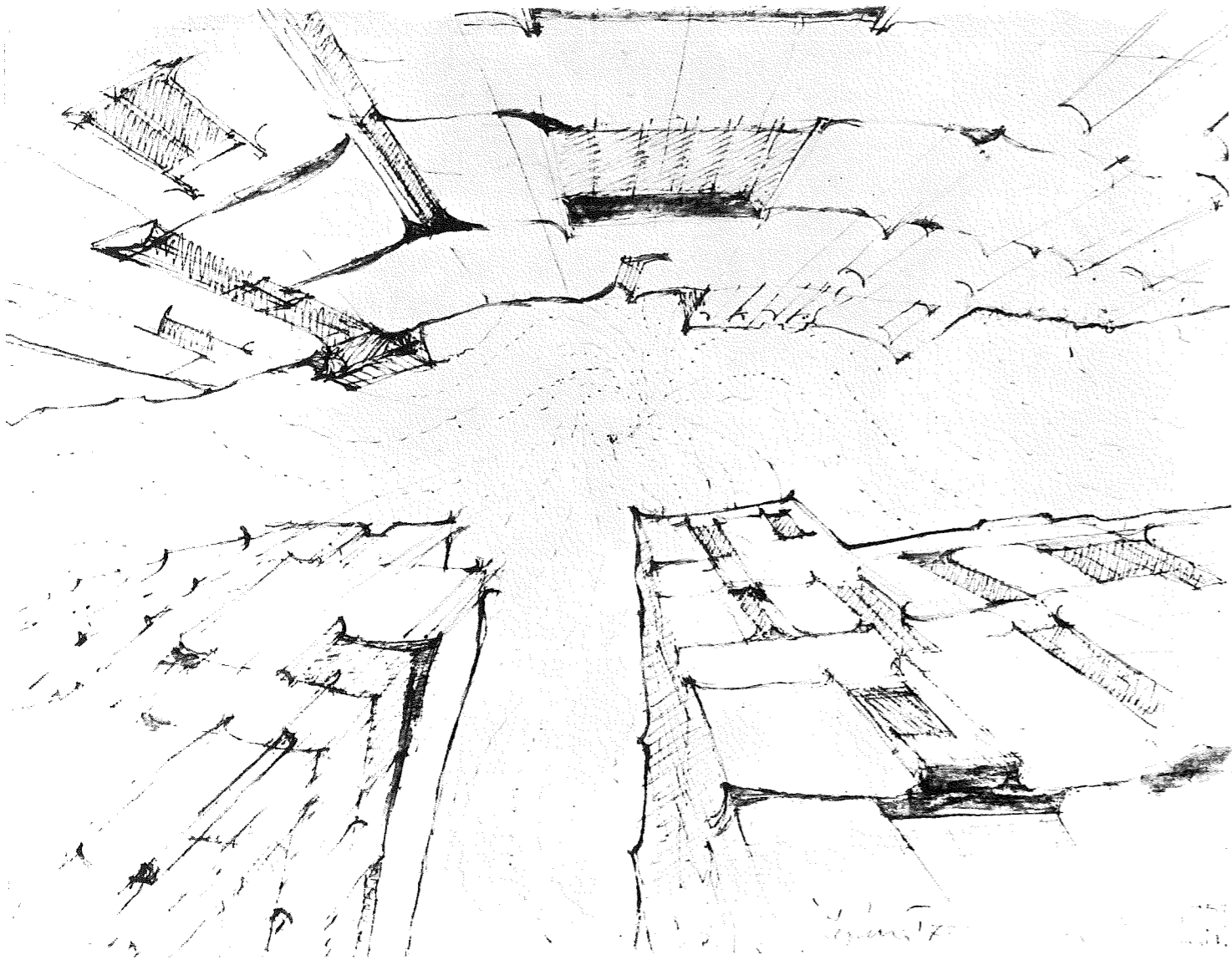
Paolo Portoghesi: schizzi per la casa del popolo.

nessun errore da riparare. Il cuore della città, il suo centro laico, la sua compagine stratificata e complessa, ma dotata di un ordine organico, che le trasformazioni successive hanno alterato. A rigore nessun intervento era necessario od opportuno. E' solo quindi a titolo di ipotesi teorica che abbiamo collocato il nostro intervento in una delle pochissime smagliature del tessuto urbano comprese nella tavola a noi assegnata, quella dei giardini e delle vigne comprese tra la via Paola, la via Felice e la via Panisperna, la zona dove sarebbe sorta via Nazionale, in asse con le Terme di Diocleziano. Alla scelta dell'area ci spingeva anche una singolare coincidenza, giacché questo progetto è stato disegnato



nella grande casa (l'attuale palazzo Rospigliosi-Pallavicini) che il Cardinale Scipione Borghese costruì nei primi anni del Seicento in cima al Quirinale, ai margini di quell'area. Il metodo che abbiamo seguito per recuperare le radici troncate e riacquisire una coerenza con lo sviluppo organico della città antica si basa anzitutto sul riferimento all'ambiente fisico in cui Roma è sorta, inteso come matrice originaria dell'ambiente costruito che ad esso lentamente si è sostituito. Per farsi un'idea del paesaggio di Roma prima della costruzione della città, bisogna guardare la scogliera di tufo della rupe Tarpea o quelle lungo la via Flaminia, prima e dopo la villa di Papa Giulio. Le ricostruzioni

archeologiche ci mostrano non i mitici sette colli sorgenti dalla pianura, ma una serie di insenature che dalla valle del Tevere si insinuano sui fianchi di una zona pianeggiante sopraelevata formando una serie di contrafforti. I colli non erano altro che questi contrafforti di forma peninsulare e le insenature intermedie, prodotte dall'erosione, dovevano essere molto simili alle forre tipiche del Lazio settentrionale, come si vedono ancora oggi a Veio, a Barbarano, a Calcata. In tutta questa zona, al paesaggio « esterno » fatto di montagne, di colline, di brevi tratti pianeggianti, si contrappone come un controcanto un paesaggio « interno », fatto di valli profonde racchiuse tra pareti di tufo come un ambiente o una strada

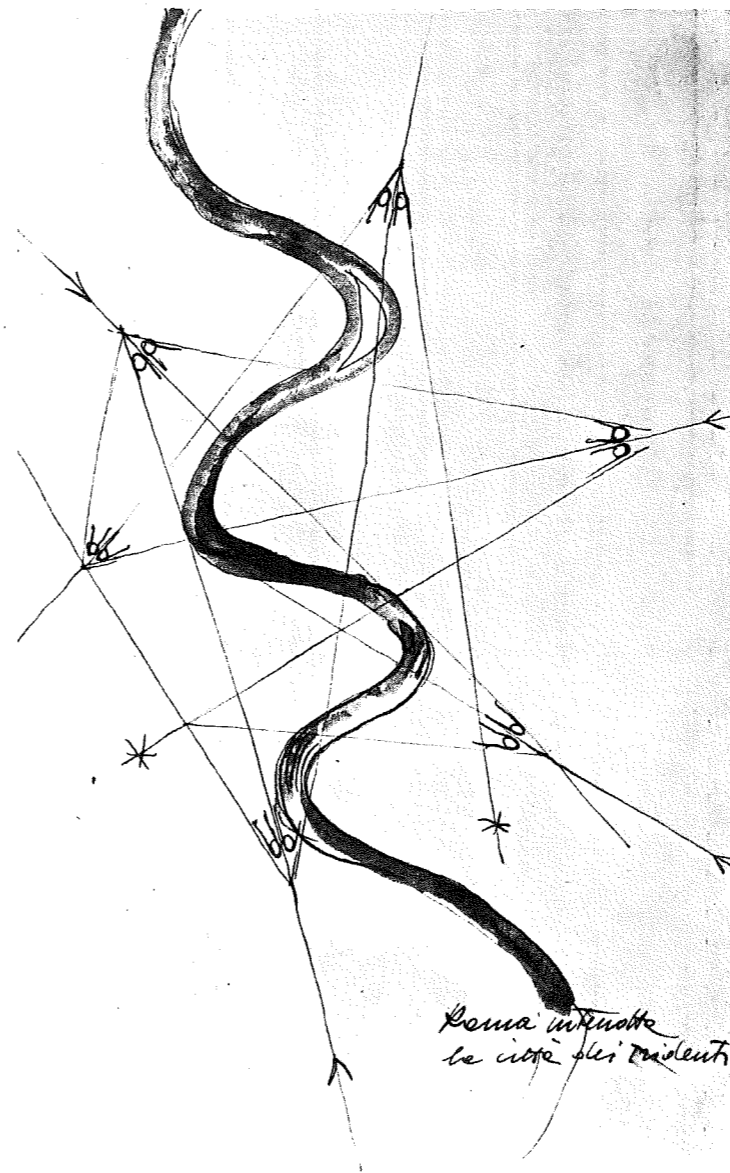


Paolo Portoghesi: schizzo per una strada.

sono racchiusi tra mura costruite dall'uomo. Queste valli, che a tratti si stringono come fossati e a tratti si allargano come conche ridenti, sono — in un paesaggio scarso, povero di vegetazione corporosa e nei mesi estivi bruciato e arido come una pelle disseccata — riserve straordinarie di vegetazione rigogliosa, fragrante di profumi intensi e di rugiade come quella di un sottobosco.

La sezione trasversale di queste depressioni presenta una tipologia variabile ma unitaria come se la disposizione della vegetazione rispettasse delle regole prestabilite; dove la valle è più stretta non esistono coltivazioni e la fessura si presenta dall'alto interamente coperta dalla macchia, ad ecce-

zione delle pareti verticali di tufo che ne segnano i confini; dove la valle si allarga le coltivazioni agricole occupano fasce intermedie tra i dirupi immersi nella macchia e il corso d'acqua attorniato da una vegetazione selvaggia a foglia caduca; si hanno così ordini di fasce parallele dai contorni variabili in continua osmosi l'una rispetto all'altra. Percorrendo in senso longitudinale questi spazi interni della terra si possono cogliere in una successione alterna, piena di inattesi rovesciamenti, tutte le forme tipiche che abbiamo ricordato, passando dalla immagine di una natura selvaggia « prima dell'uomo » a quella di una natura misurata e dominata dall'uomo attraverso le coltivazioni ma senza alcun

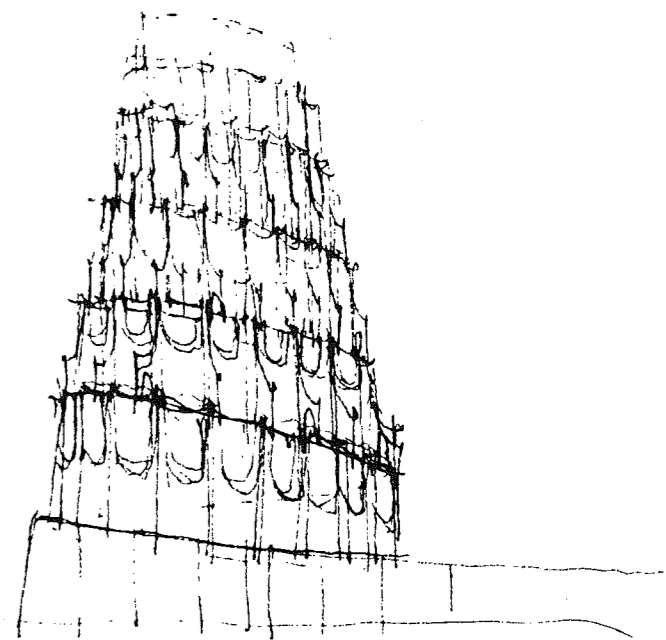


Roma interrotta
le città dei rudenti

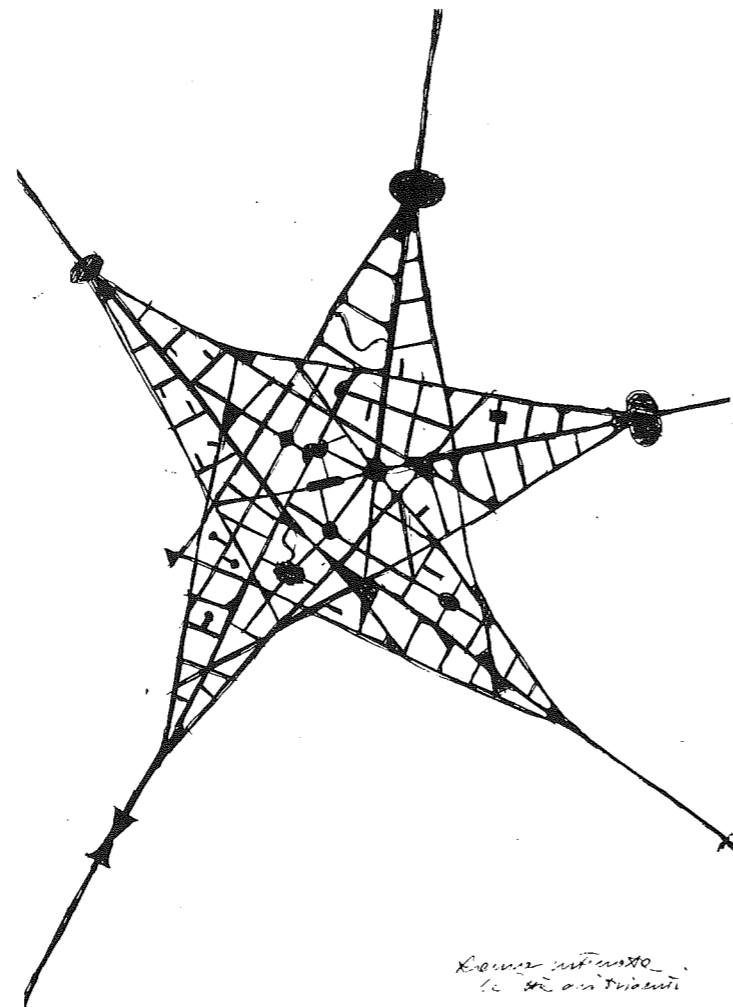
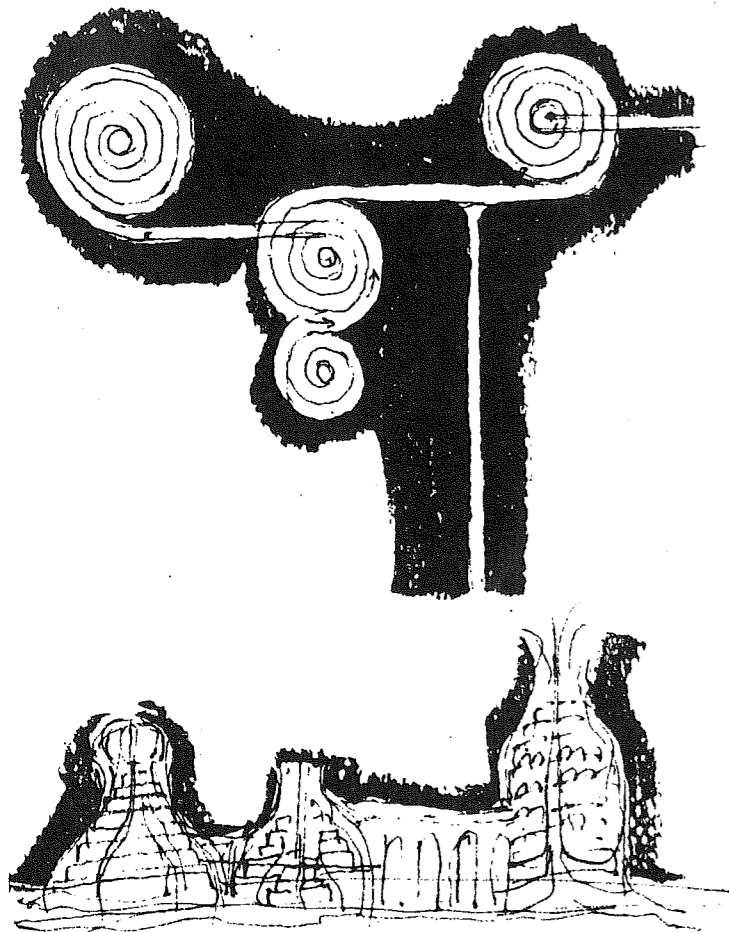
segno « costruito » della sua presenza, fino alla immagine degli insediamenti raccolti in cima a isole o penisole che interrompono il vuoto delle forre, erte come acropoli in cui l'uomo insidia alla natura il ruolo di protagonista contrapponendo al tufo degli speroni rocciosi il tufo costruito delle case disposte come cristalli di rocca in fasci di volumi d'altezza variabile.

Negli spazi interni naturali caratteristici del paesaggio delle forre, ora contratti ora distesi, sempre nell'imminenza del passaggio tra diastole e sistole si può forse cogliere una delle strutture invariabili dell'architettura nata nei secoli sul bordo del Tevere; quella strutturalità basata sulle cavità ri-

Paolo Portoghesi: a sinistra, studio preliminare per « Roma interrotta »; a destra, primo schizzo per la casa del popolo.



sonanti, sugli spazi raccolti e fascianti e poi improvvisamente dilatati a perdita d'occhio, sulla sequenza di spazi sempre diversi incatenati gli uni agli altri come i tempi successivi di un'azione drammatica, sulla densità degli elementi plastici, sugli sbattimenti di luce che introducono la vibrazione del chiaroscuro nella inerzia delle muraglie di pietra. Forse è guardando alle scogliere di tufo dell'alto Lazio che si può comprendere meglio il filo che lega il muro di confine del Foro di Augusto all'abside di San Pietro o alla facciata di San Carlino, le pareti di mattone delle basiliche, la facciata di Santa Maria in Ara Coeli e il tiburio di Sant'Andrea delle Fratte, lo spazio di via Monserrato e



Paolo Portoghesi: a sinistra, studio per le attrezzature collettive; a destra, studio preliminare per « Roma interrotta ».

quello di piazza Sant'Ignazio. Le tavole che illustrano il metodo seguito nel progettare procedono per coppie di immagini accostate in modo da stimolare insieme l'analisi strutturale e la suggestione emotiva, cercano di ricostruire l'effetto psicologico del « già vissuto » che provocano vicendevolmente le immagini delle forre per chi ha ancora negli occhi le immagini delle strade e delle piazze di Roma e le immagini delle piazze e delle strade di Roma per chi ha ancora negli occhi le immagini delle strette valli racchiuse tra le muraglie di tufo. La tipologia degli spazi pulsanti delle vie del quartiere del Rinascimento, delimitate da quinte che seguono contorni spez-

zati e mistilinei, degli slarghi triangolari, delle biforcazioni, delle spine, dei tridenti, condizioni tipiche dello spazio urbano di Roma, attraverso l'accostamento delle immagini sono riportate alle tipologie delle forre con la loro struttura ad albero che si manifesta in forme infinitamente differenziate.

L'intervento progettato nell'area tra il Quirinale e l'Esquilino si propone, partendo dalla pianta del Nolli, di percorrere a ritroso molti altri secoli, fino a ricostruire per ipotesi l'ambiente fisico originario, prima che alluvioni, crolli, rinterri, determinati dalle alterne vicende della città storica, ne alterassero i connotati riducendo i dislivelli, appiattendolo la



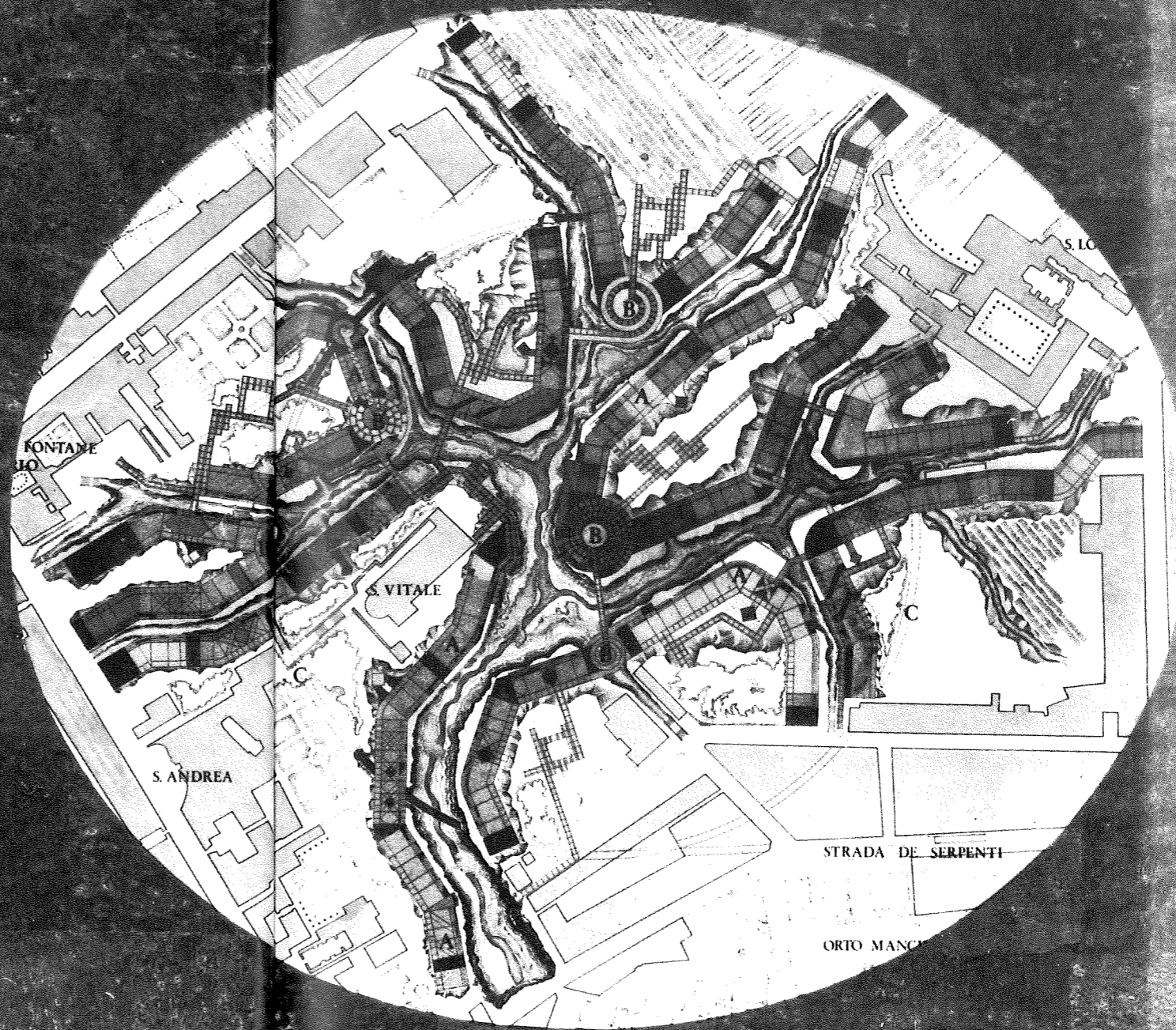
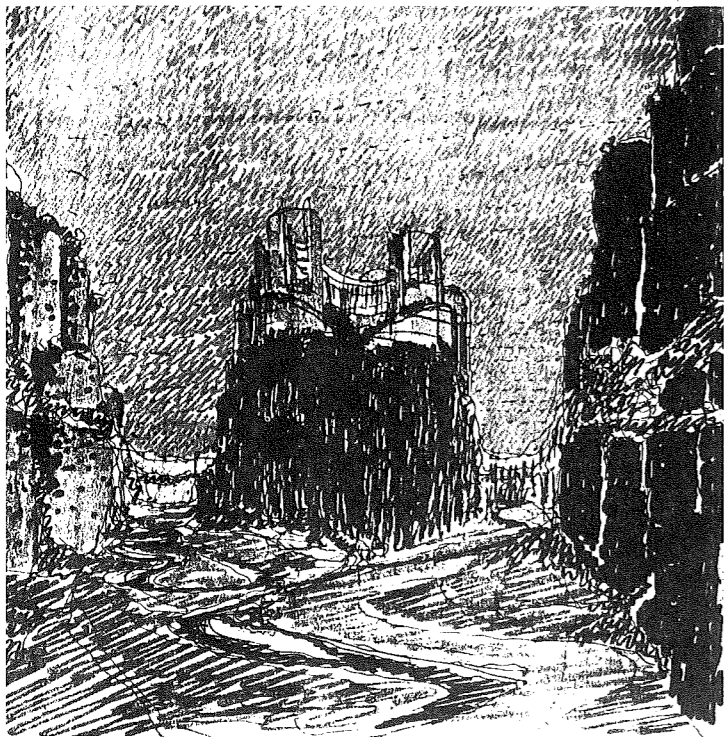
Paolo Portoghesi: schizzo per la casa del popolo.

originaria fisionomia del terreno. E' facile pensare che tra i due colli, nel fondo di una forra scorresse originariamente un fossato. I fossi del paesaggio antico ancora oggi scorrono sotterranei nella città, lambiscono le fondazioni degli edifici e lentamente creano delle voragini. Sotto via Capo le Case un fiume sotterraneo scende verso il Campo Marzio e ogni tanto minaccia la stabilità del campanile di Sant'Andrea delle Fratte.

Abbiamo provato ad immaginare che l'area scelta per l'intervento potesse improvvisamente liberarsi dei sedimenti prodotti dalla natura e dall'uomo e tornasse ad essere come al tempo dei primi insediamenti umani. Questo ritorno all'am-

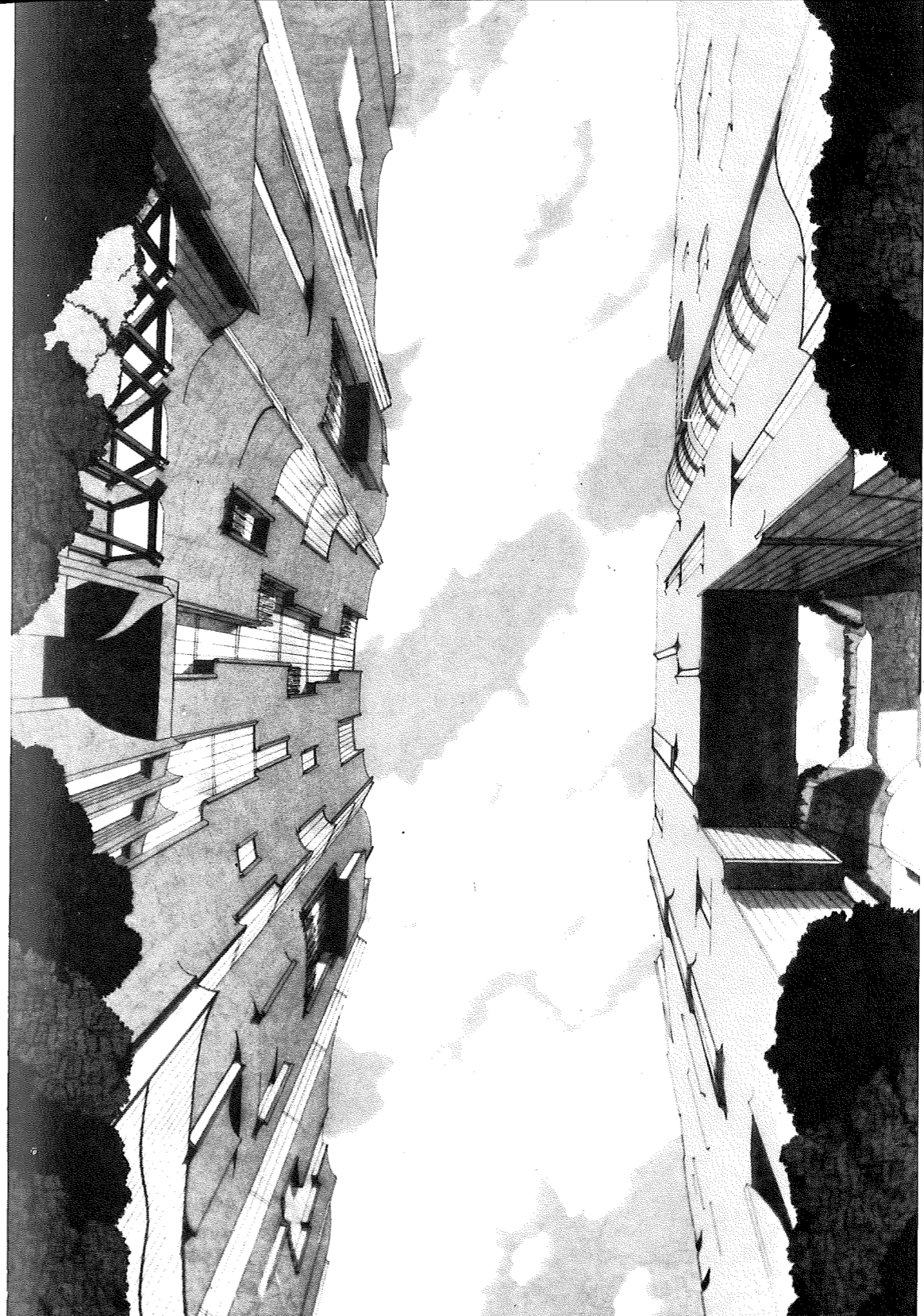
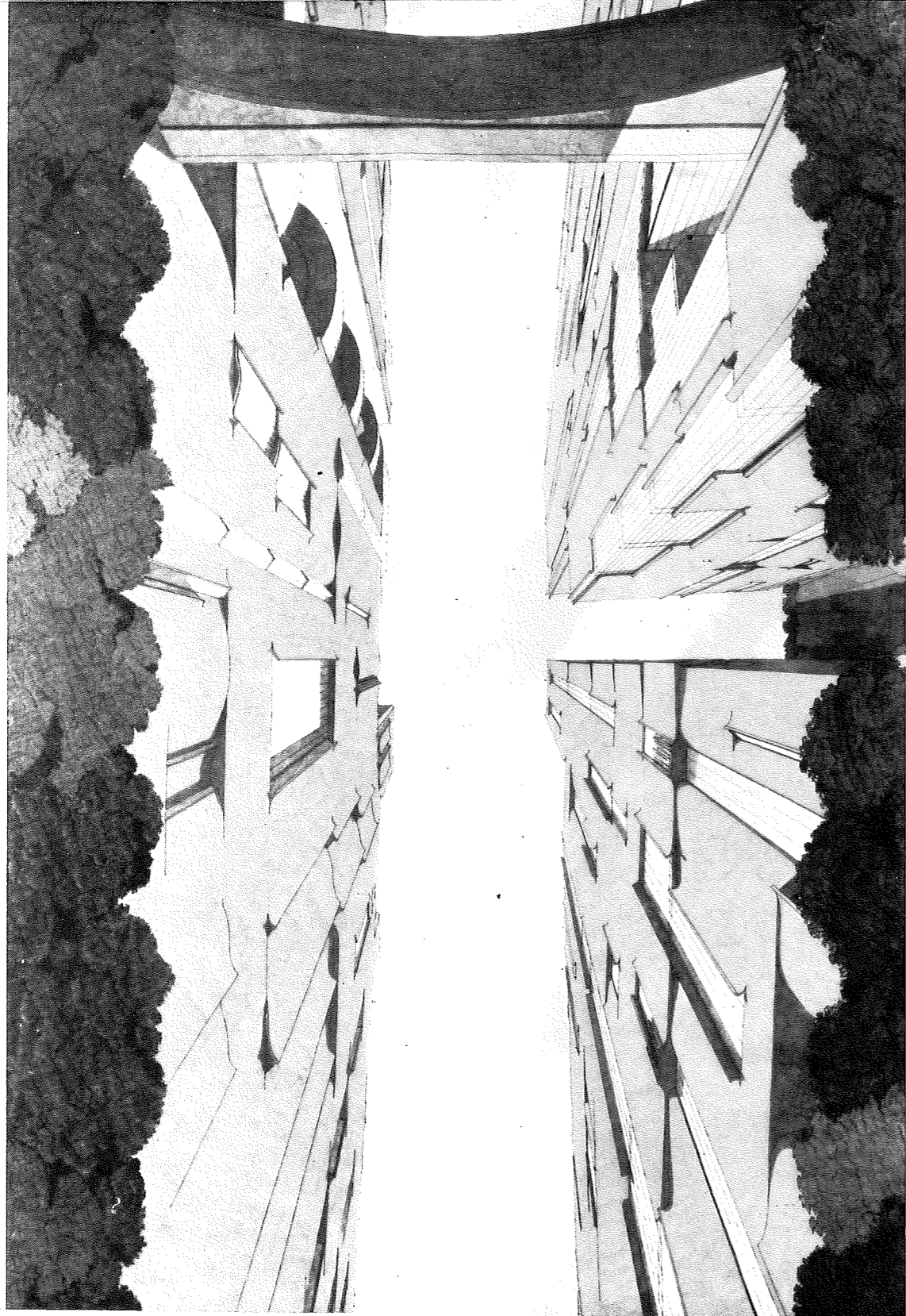
biente fisico originario era anche il modo migliore per ritrovare il « futuro » nel « passato », per ipotizzare un intervento nel cuore della città antica che potrebbe spostarsi, senza perdere significato, ai margini della città nuova, dove spesso la natura è ancora quella delle forre vergini, quella di « Roma prima di Roma ».

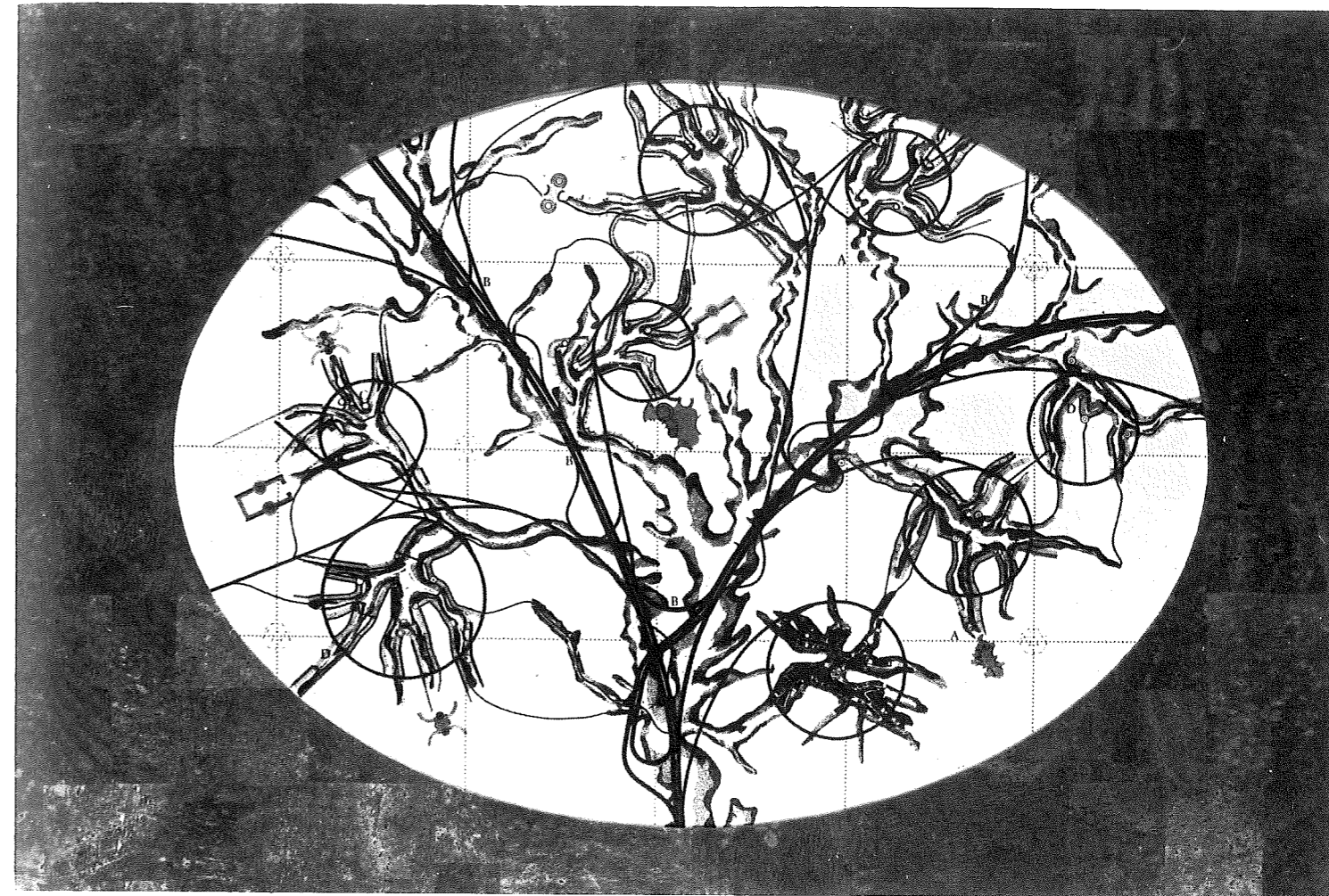
Che l'ottica dell'intervento sia quella della città futura è evidente anche nella scelta tipologica: non un quadro monumentale da aggiungere ad altri nella « scena della storia » al di sopra del tempo, ma un pezzo di città quotidiana, fatta di case, di botteghe, di portici, di servizi collettivi intrecciati tra loro in un tessuto continuo. Anche l'immagine della



In alto, Paolo Portoghesi: schizzo per la casa del popolo; a destra: planimetria dell'intervento. A, residenze con percorsi pedonali coperti, attrezzature commerciali ed artigiane; B, servizi collettivi di quartiere, case del popolo; C, anello di circolazione veicolare; D, zona verde continua in fondo alla forra.

Scorcio dal basso di una strada dell'intervento progettato.





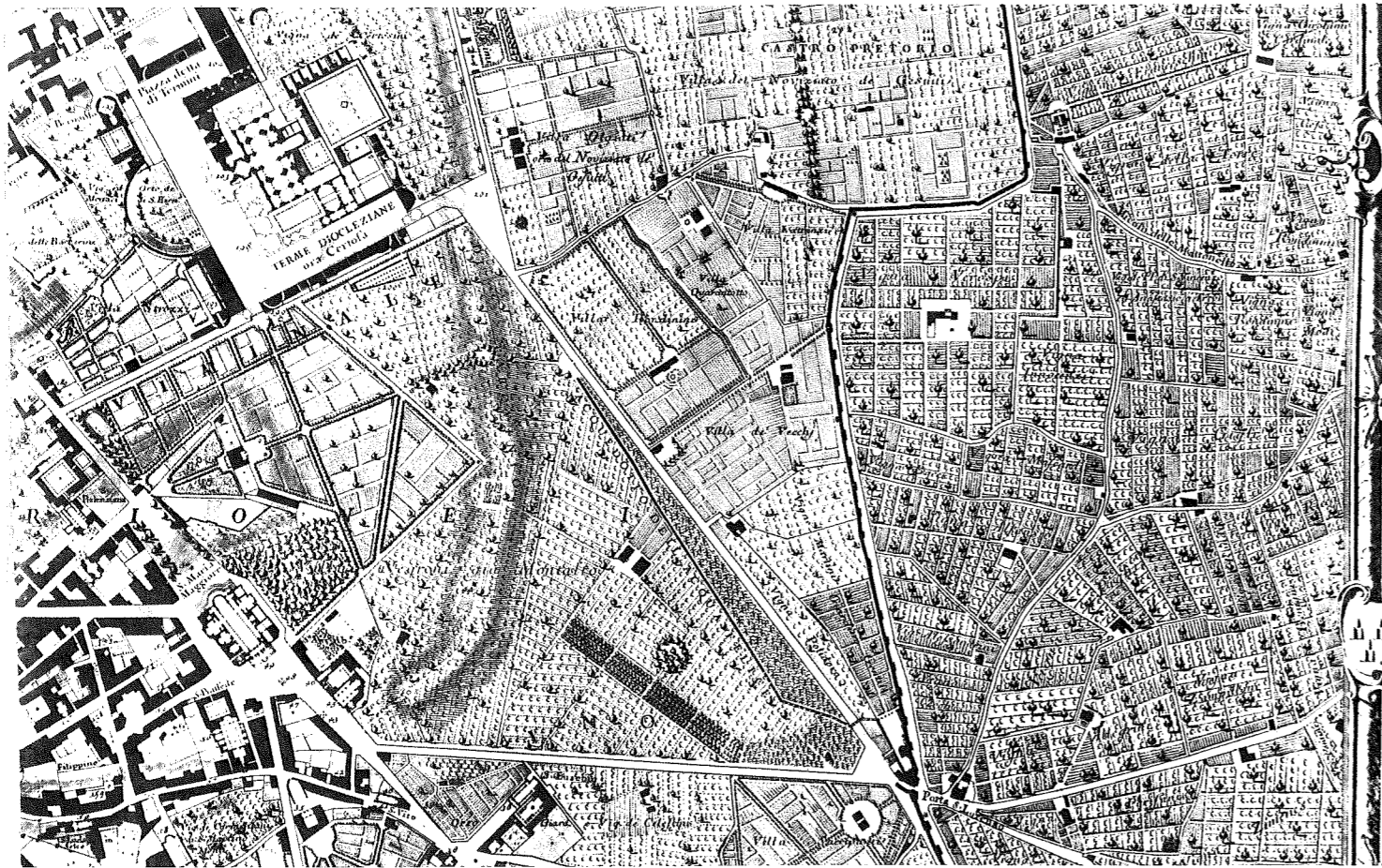
◁ Scorcio di un nodo stradale dell'intervento progettato. Veduta dei servizi collettivi e di una casa del popolo.

Generalizzazione del metodo usato per l'intervento.

natura, il verde pubblico, che l'urbanistica prescrive concentrato in zone separate dalla città, in isole contrapposte alla trama del costruito, penetra qui con violenza nella città, entra nel suo corpo come una mano, con le sue dita articolate, penetra in una massa liquida, e l'ossatura di queste mani è l'acqua dei fossati che confluiscono in un unico corso. Nel disegnare il tracciato delle strade è servita di modello la struttura ad albero delle forre dell'Alto Lazio. Le punte dei rami dovevano coincidere con i punti di confine della rete stradale come era ai tempi del Nolli. Alla forma definitiva si è arrivati attraverso un processo di razionalizzazione geometrica, avendo negli occhi però i risultati dell'analisi com-

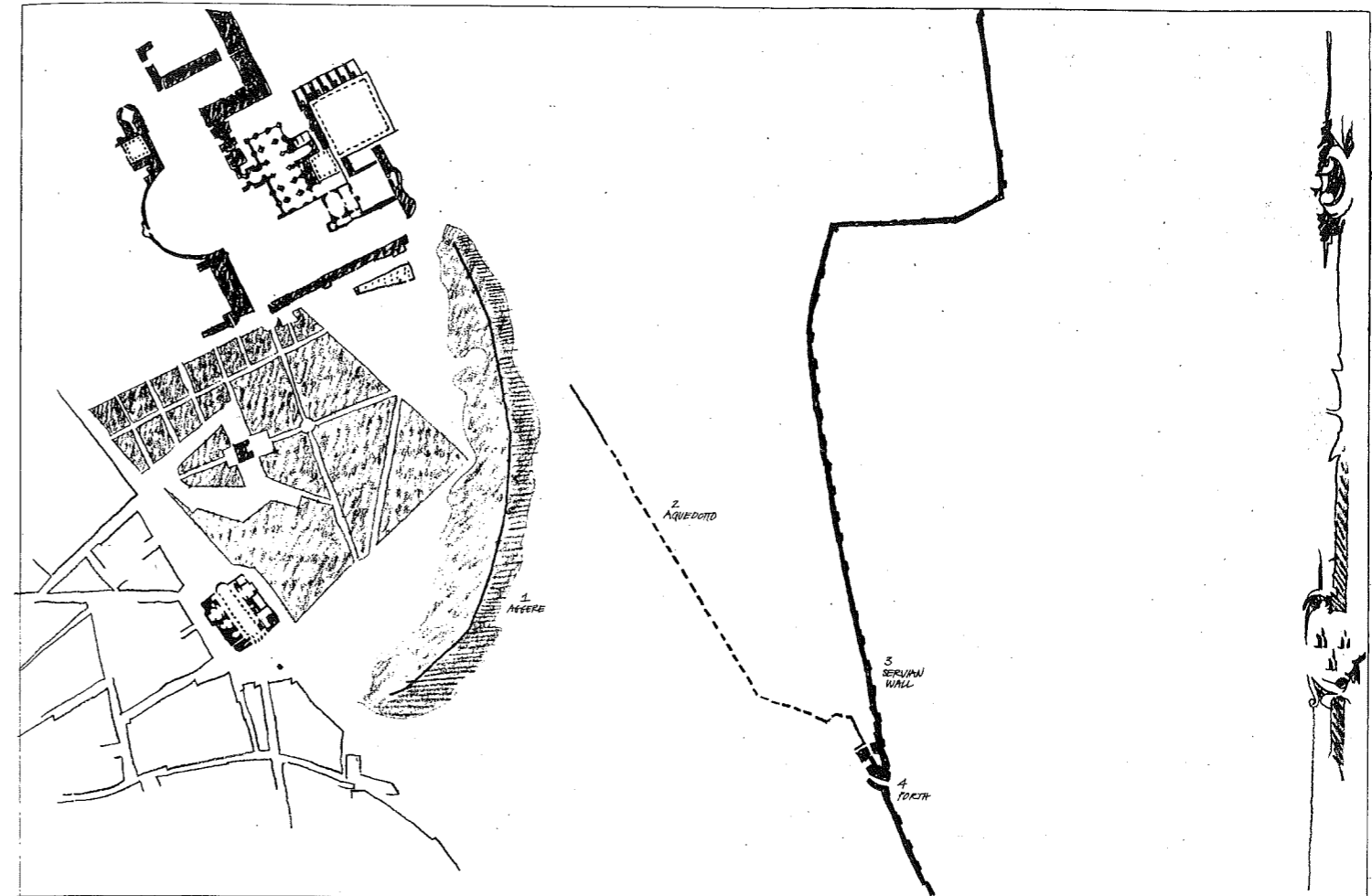
parativa sintetizzata nelle tavole che mettono a confronto gli spazi delle forre e quelli delle strade e delle piazze romane.

Naturalmente tutta la ricerca tende a scegliere, all'interno di quel nodo di contraddizioni e di alternative che è l'organismo di Roma, una parte ben definita del suo corpo e della sua eredità, non la città rappresentativa, non la grande oratoria di Apollodoro di Damasco, di Rabirio o di Gianlorenzo Bernini, piuttosto la città, nata in tempi avversi, appoggiandosi ai ruderi, poi rivissuta e riorganizzata con il linguaggio cordiale del tardo Barocco, la città in cui piccolo e bello sono due qualità in stretto rapporto: fino all'identificazione.



ROMALDO GIURGOLA, NEW YORK
ROMA INTERROTTA

MITCHELL/GIURGOLA ARCHITECTS, NEW YORK
ROMALDO GIURGOLA
HAROLD GUIDA
SIGRID MILLER
GIANFRANCO ALADEFF



planimetria diagrammatica.

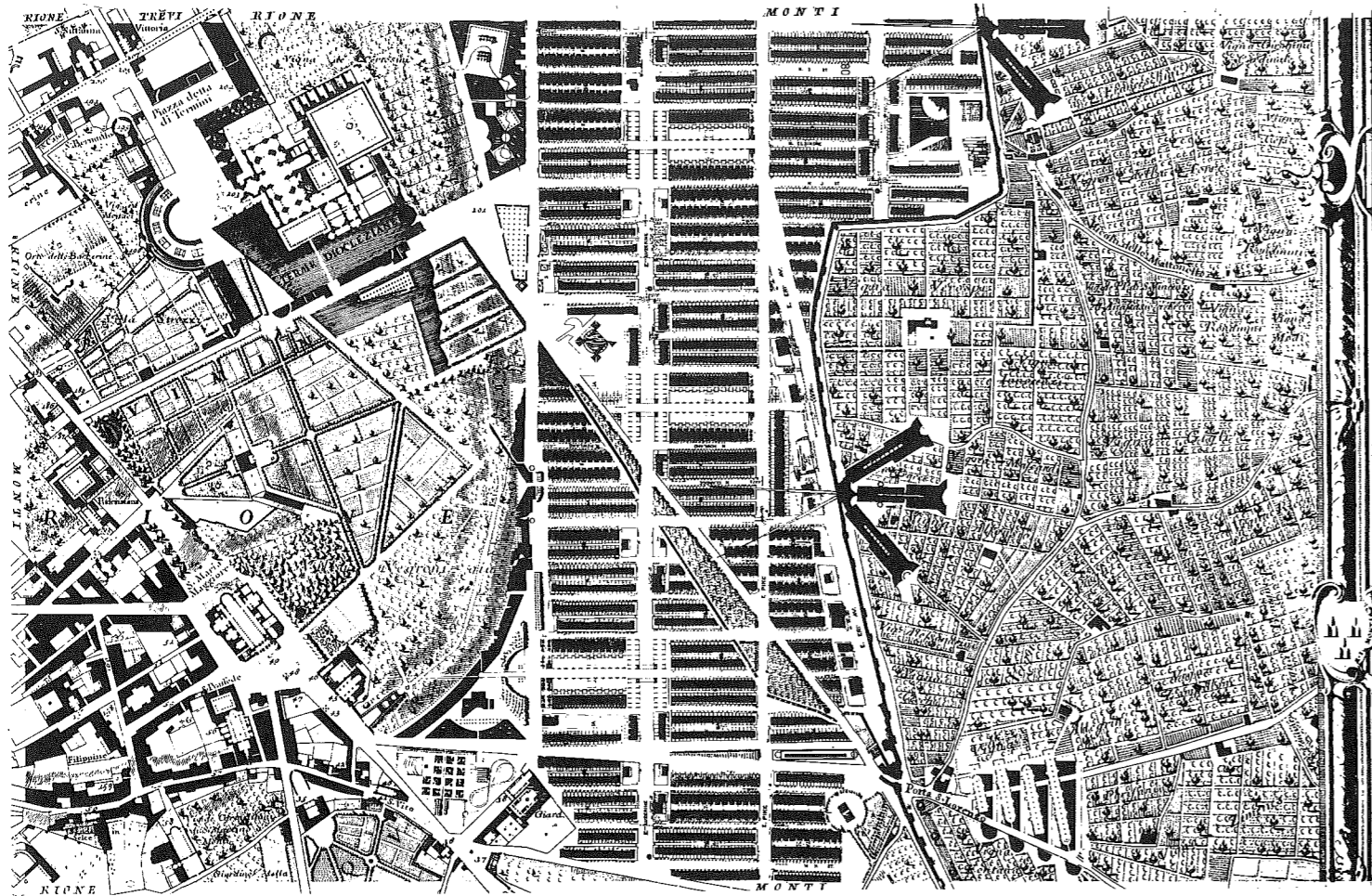
01.1. Lo spazio urbano, in quest'area della città, presenta tre diverse dimensioni:

- a) lo spazio della zona est, densamente edificata, il cui bordo è costituito dalla grande tangente di Sisto;
- b) il perimetro avvolgente del verde, delle ville, dei resti dell'Aggere Serviano, dell'acquedotto e dei ruderi termali;
- c) l'aperta campagna sul lato est, coperta dalle spalliere dei vigneti, fino alle colline; in realtà il lembo estremo che abbia relazione con la città.

Ciascuno spazio possiede una configurazione distinta, una scala inequivocabile.

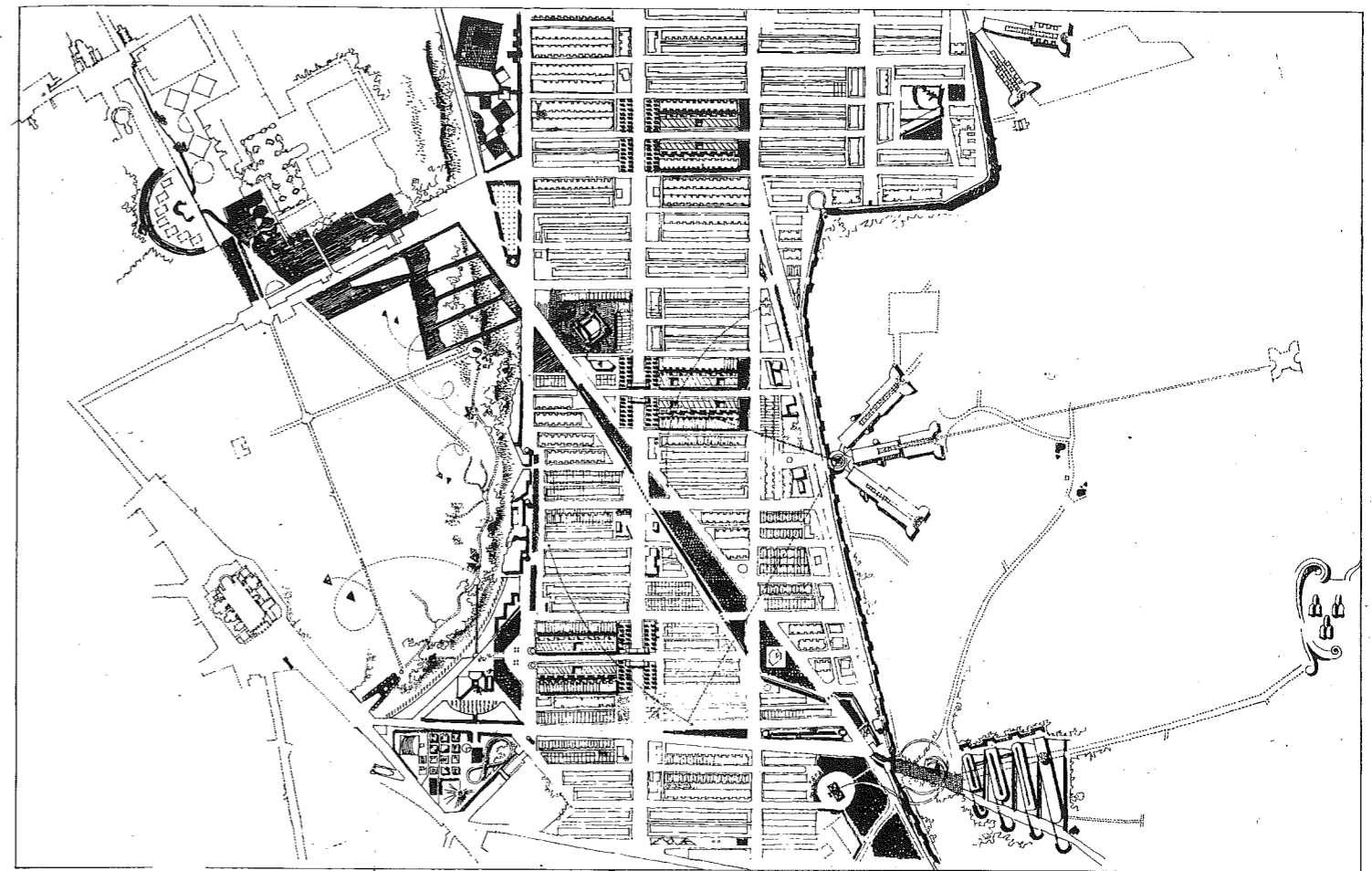
La Basilica motiva le direzioni delle strade, come rifugio ultimo al di là del quale l'architettura si fonde nelle forme del terreno con le direttrici lineari di Villa Montalto e i ruderi termali ridotti a forma naturale.

Sulle Mura Aureliane, Porta S. Lorenzo si lega all'acquedotto mediante un nodo inseparabile, unico, nel quale confluiscono la gente ed i beni di consumo.



pianta del Nolli riveduta.

2.3. Le Mura Aureliane genereranno nuove strutture urbane: all'interno di esse si evolverà una struttura di vita e di lavoro, di commercio e di produzione. E' intorno a queste Mura che la gente costruirà le proprie case e i luoghi deputati a fatti comuni — officine, piazze del mercato, luoghi di apprendimento, e ricreativi — come ha sempre fatto e farà — come a Filadelfia... Costruiranno case efficienti, pianificate con semplice logica, dotate di portici e giardini, che alterneranno l'uso degli spazi senza alcuna ambiguità per quanto riguarda ciò che rientra nell'ambito privato e ciò che, invece, appartiene alla vita collettiva. Verrà realizzato un grande parco lineare, ripristinando la valle costituita dall'antico Aggere; si planteranno alberi tropicali sul fondo, ed essenze montane sulla cima; nei giorni di festa, la gente della città farà volare gli aquiloni. Costruiranno canali, sinuosi a seconda delle dolci ondulazioni del suolo. Al termine dell'acquedotto, inonderanno i ruderi delle Terme per andare in barca sul lago così formato. Intorno alle Terme rivivranno il mondo edonistico dell'antica Roma, mentre i monaci di S. Maria degli Angeli veglieranno salmodiando, nella loro chiesa rimasta intatta. Le Mura, che non dovranno più difendere nulla e nessuno, ali-



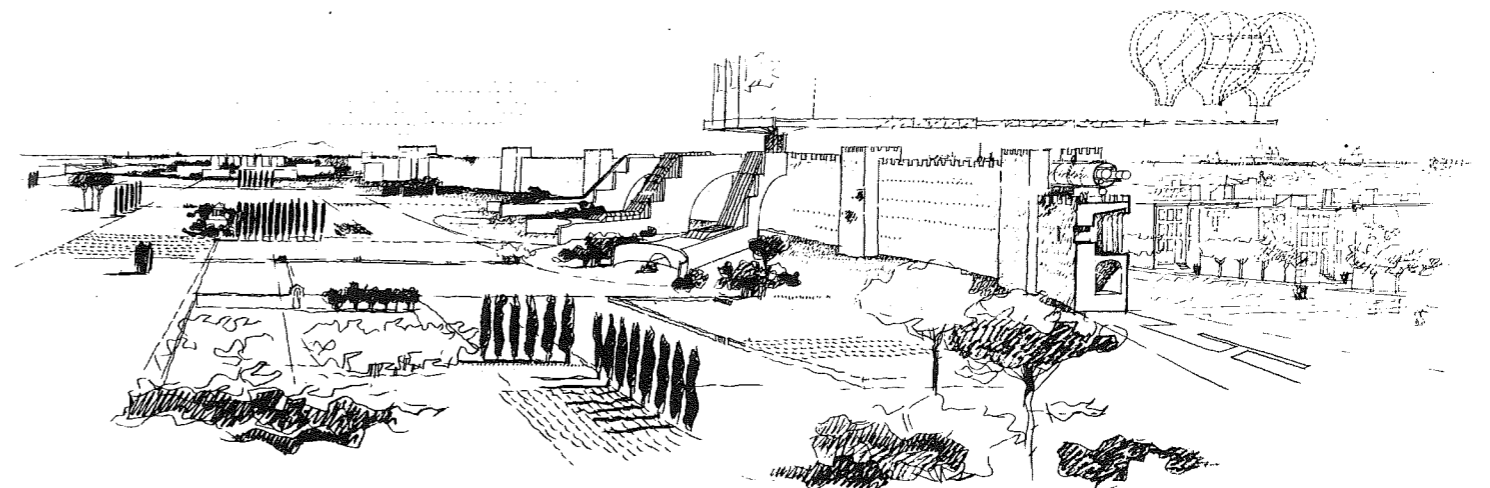
planimetria d'impostazione.

menteranno la città; dentro di esse si costruiranno condotte per fornire ininterrottamente, passando lungo il perimetro, i prodotti necessari ai mercati e alle officine. Il servizio sarà integrato da vaste zattere sostenute da aerostati, eliminando così il bisogno di veicoli di trasporto pesante nelle strade. Gli agglomerati degli edifici di trasformazione si stenderanno dalle Mura fino alla campagna ad est; la farina diverrà pane, i grappoli d'uva si muteranno in vino, le arachidi nell'olio relativo. A Porta S. Lorenzo si realizzerà una struttura di sosta, insieme locanda e luogo di istruzione. Un luogo in cui chiunque intenda emigrare nella città si tratterà per un certo periodo, per imparare qualcosa sulla vita che vi si svolge, prepararsi ad essa, migliorare le proprie capacità, in modo da poter affrontare la vita urbana su una base consistente, unitamente ai suoi compagni. Le strutture della città antica sono salde, e qui i problemi si risolvono al modo tradizionale; ad est, oltre le Mura, il lavoro si armonizza con i cicli naturali. E' nell'intervallo tra le due antiche Mura che il processo vitale trasforma la zona e i problemi si ripropongono...



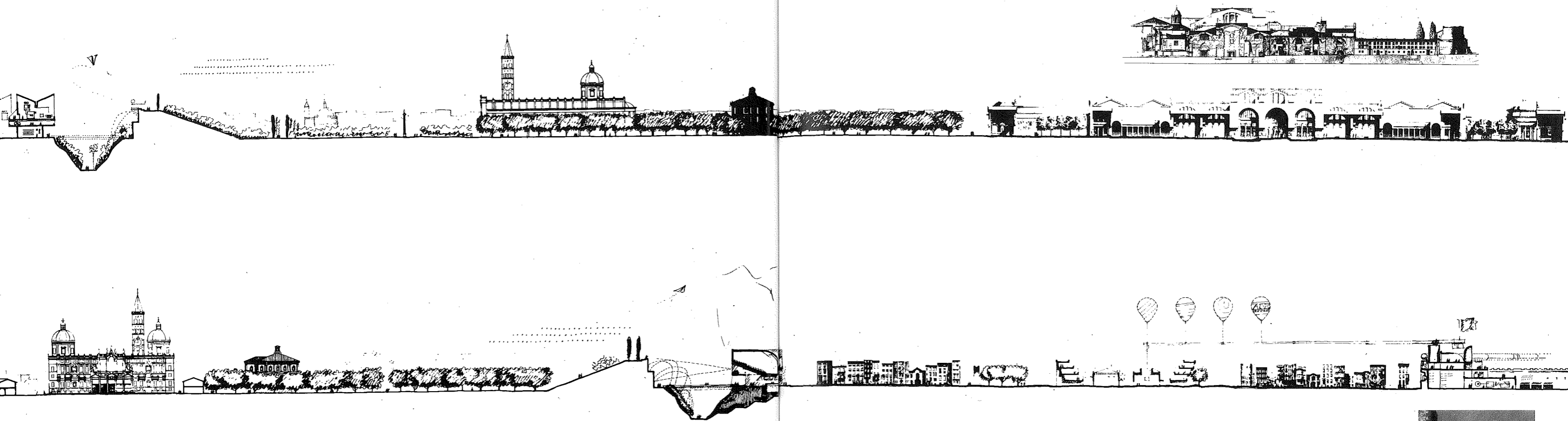
4. Il Quartiere con le officine al bordo del parco, verso ovest. Residenze e luoghi di lavoro sono costruzioni progettate per l'uno e l'altro uso, in modo da assicurare una buona scala di vita, sia di vicinato che privata. Uno studio per quest'uso alternato è in corso, nell'A.D. 1977, per una zona di Filadelfia; potrebbe localizzarsi anche a Roma.

schizzo generale verso ovest.

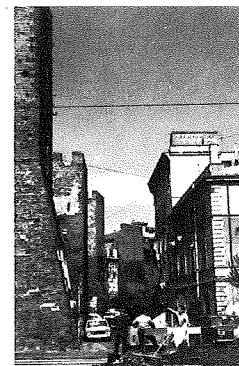


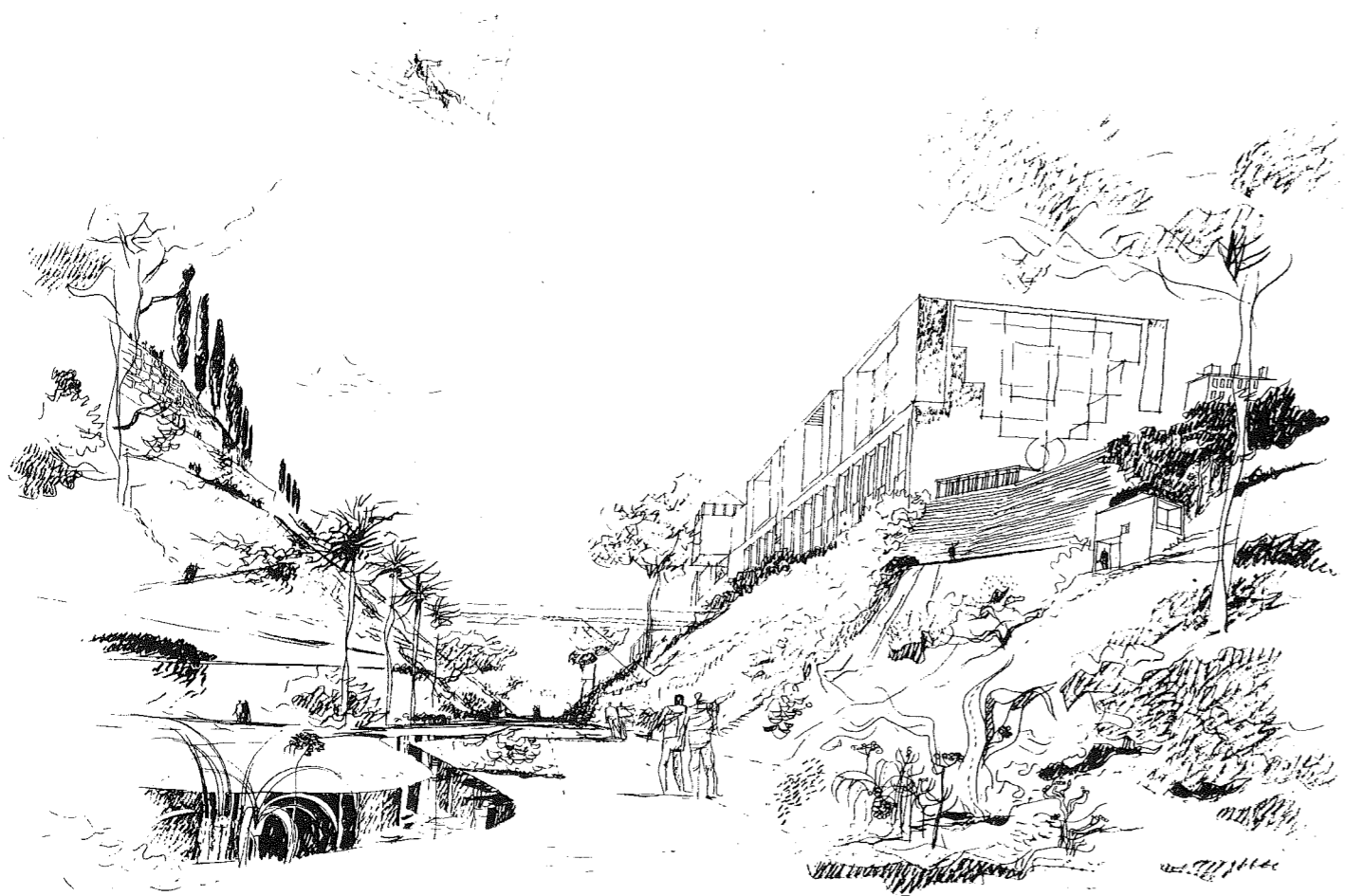
mura e fattorie.

5. Le Mura Aureliane nutrono la città: su di esse si installano condotte, per trasportare continuamente cibi e materiali ove occorra. Gru rotanti saranno al servizio delle fabbriche e delle officine riducendo, se non eliminando, il trasporto pesante su strada. Gli edifici deputati alla trasformazione trasferiranno e raffineranno i prodotti dei campi.

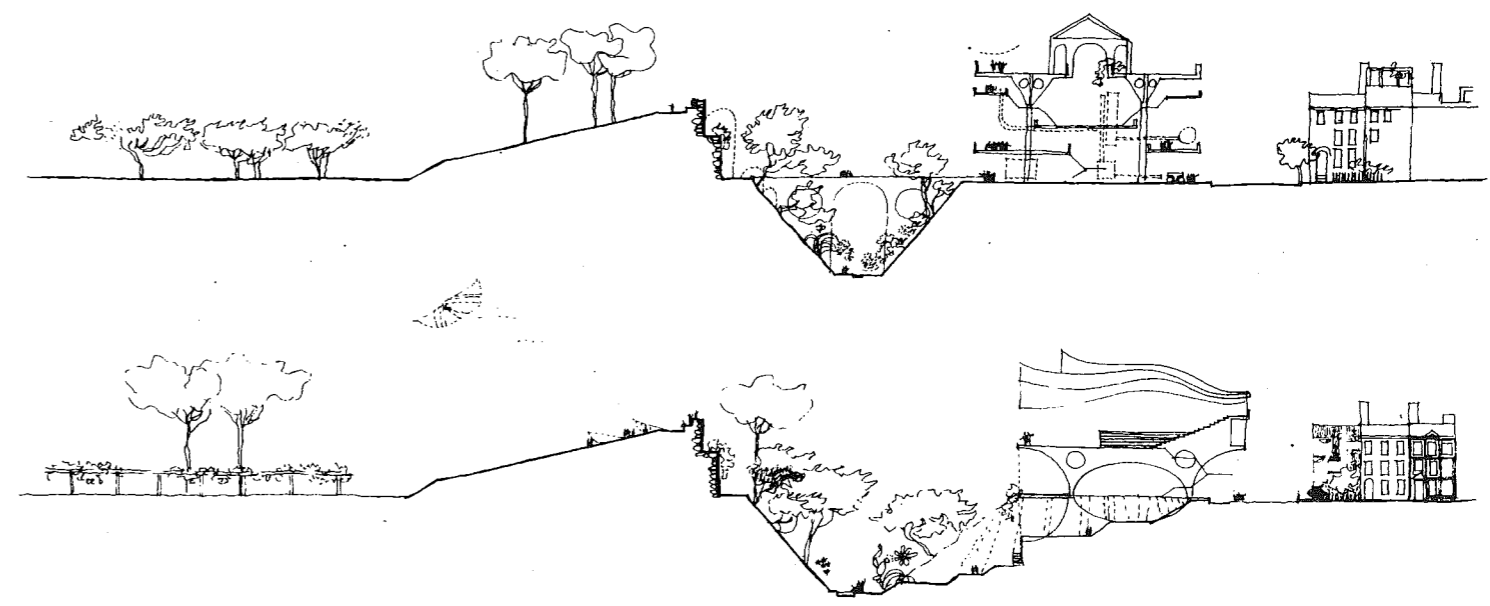


6.6a. Queste sezioni concernono la scala. Ad esclusione delle Terme e della Basilica, gli edifici sono sempre più bassi degli alberi. Il Parco si ricava dal ripristino dell'Aggere Serviano; la terra di riporto è impiegata per costituire un declivio all'interno delle Mura.

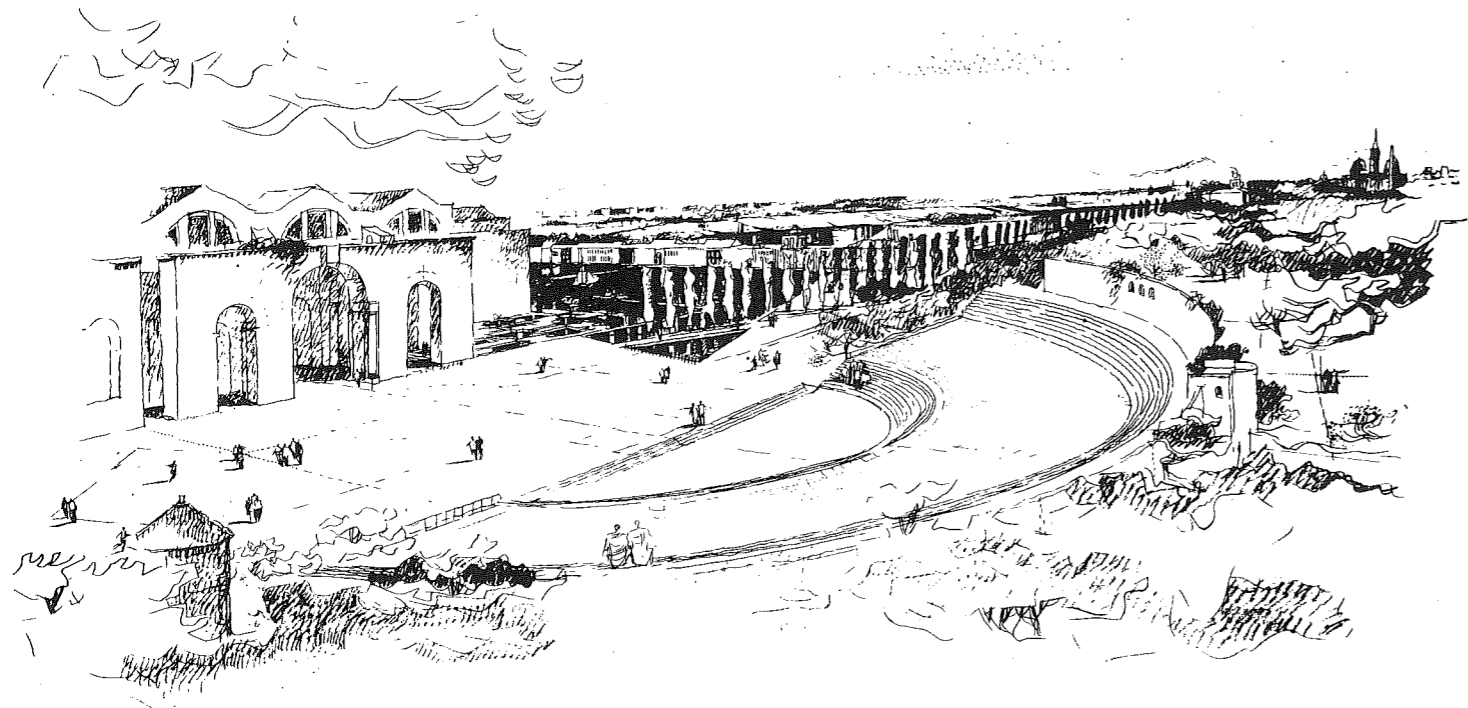




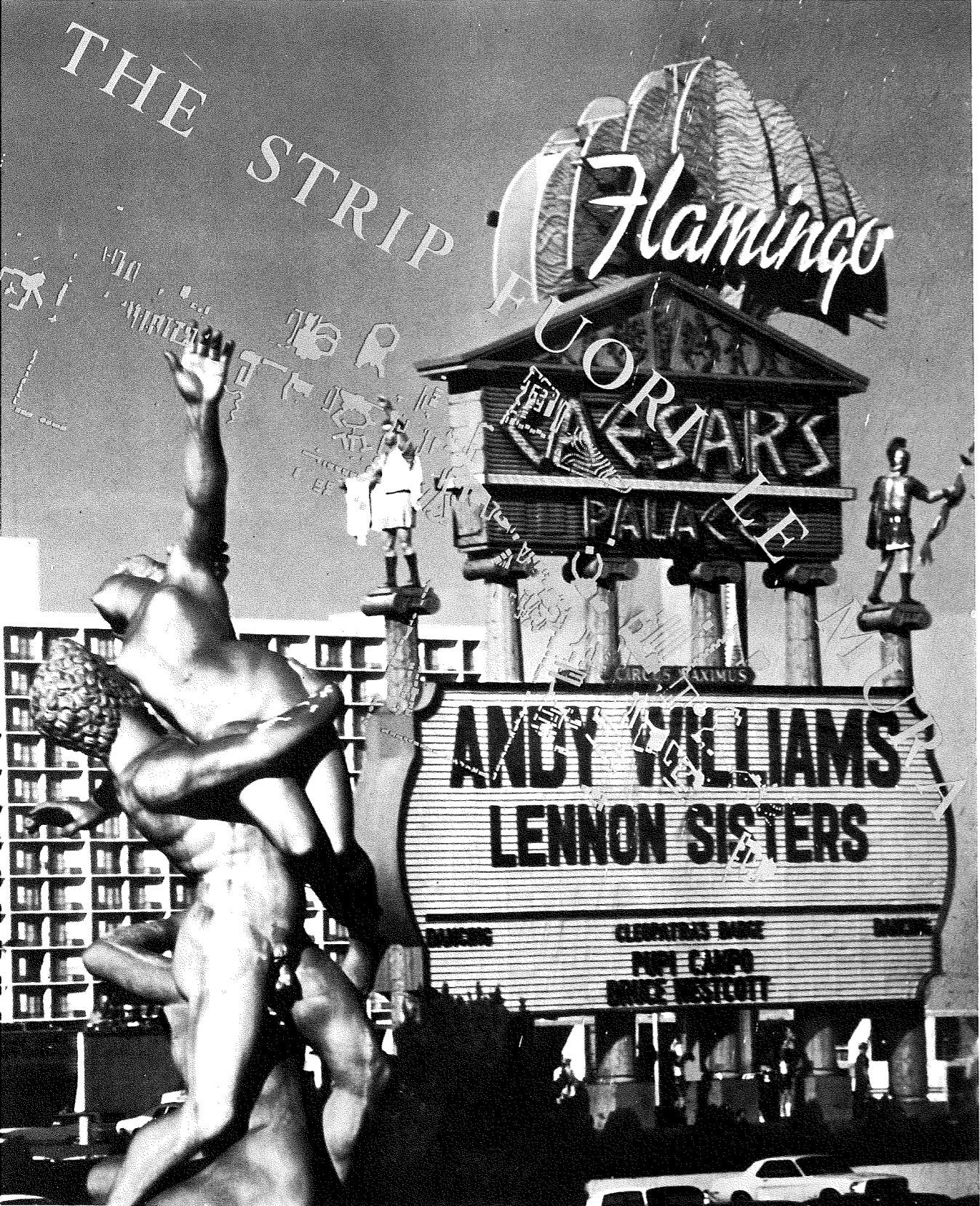
7. Il Parco è costituito da piante di diversa origine. Gli edifici delle officine e quelli comunitari si porranno di fronte ad esso.



8. Sezioni sul Parco, sull'Aggere, sulle officine e sull'edificio comunitario.



9. Veduta dello slargo di fronte a S. Maria degli Angeli, destinato a sport all'aperto e sull'acqua.

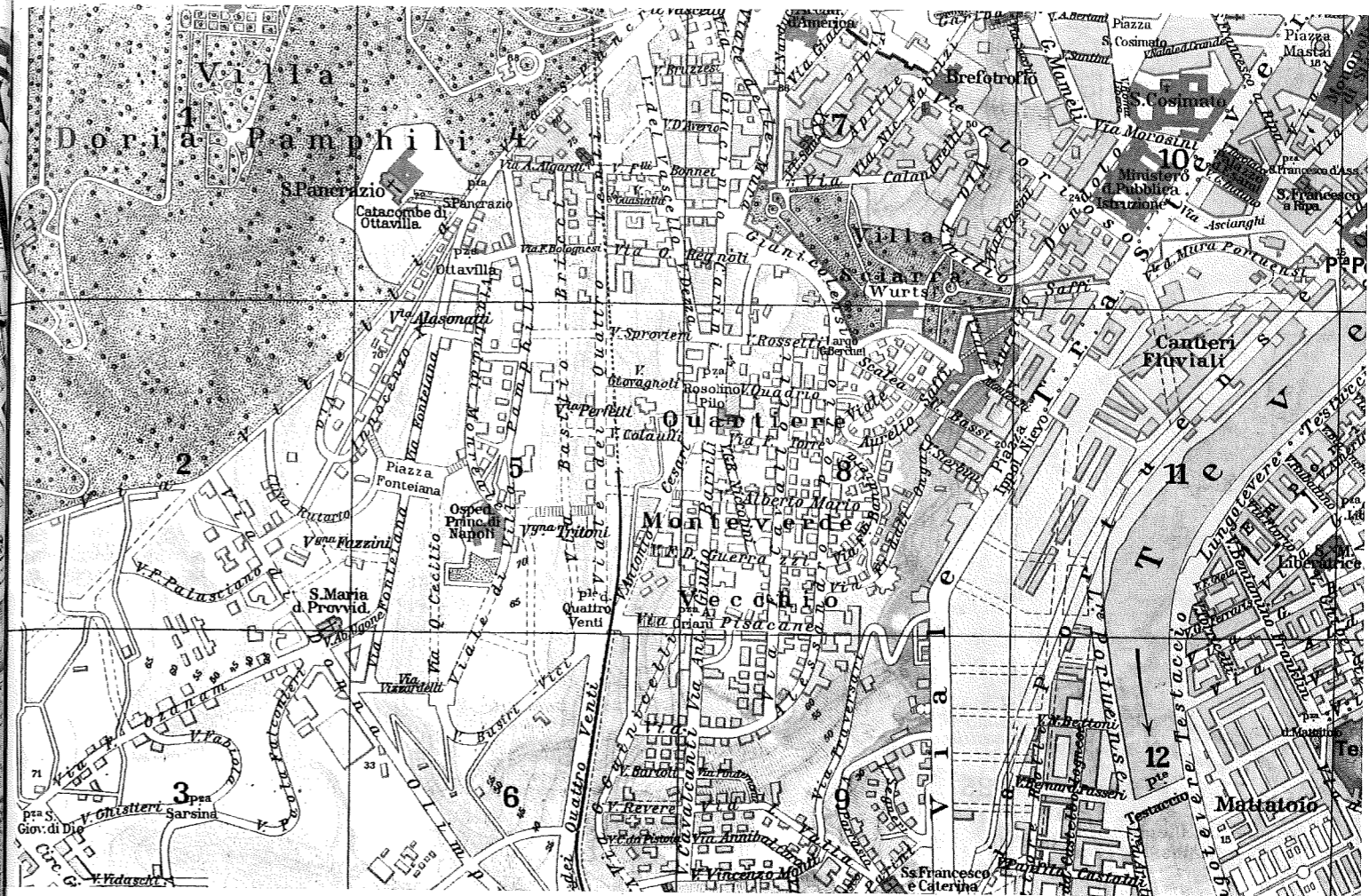
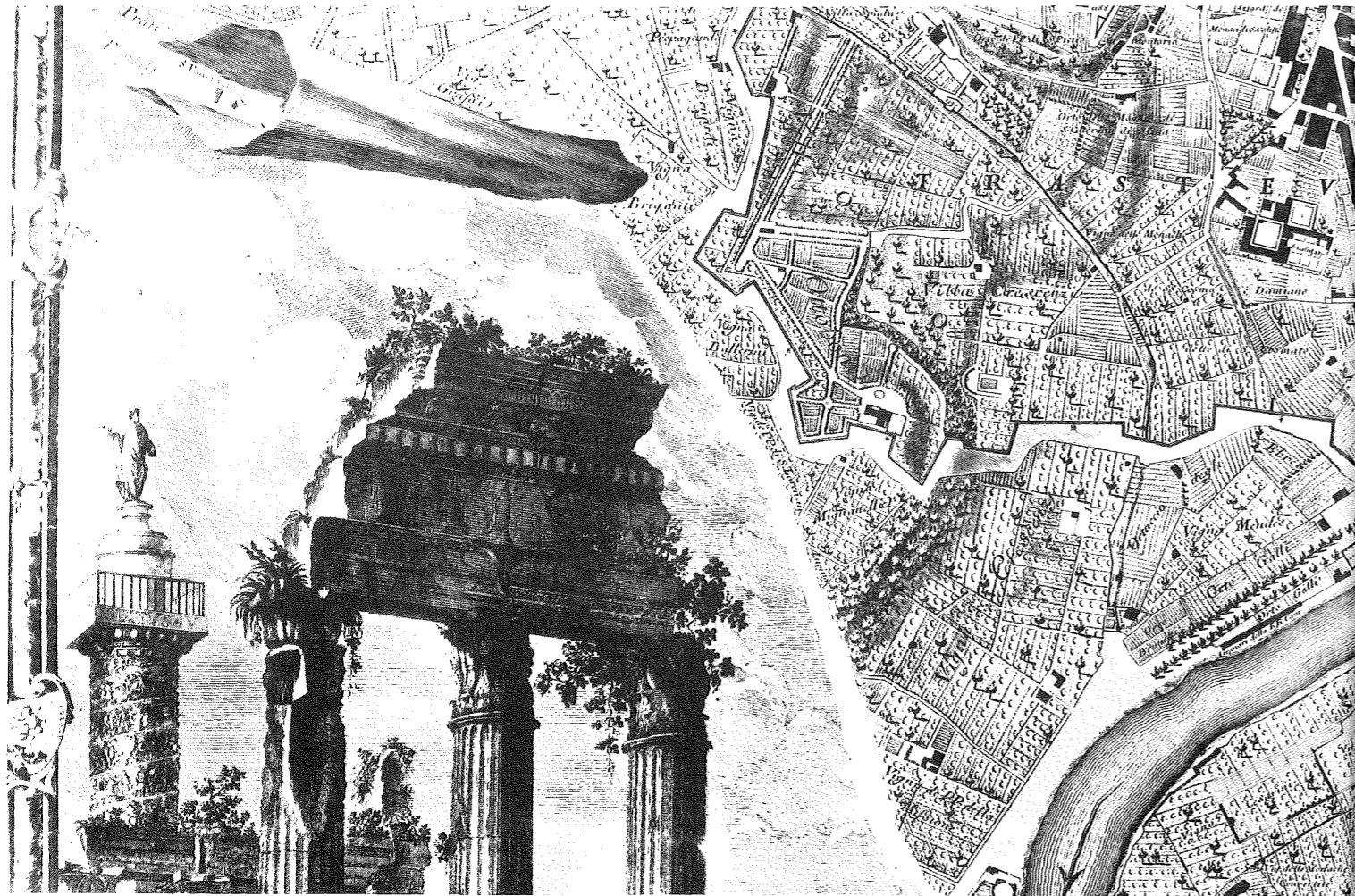


ROBERT
VENTURI
AND
JOHN RAUCH,
PHILADELPHIA

FROM ROME TO LAS VEGAS

Las Vegas is the apotheosis of the desert town. Visiting Las Vegas in the mid-1960s was like visiting Rome in the late 1940s. For young Americans in the 1940s, familiar only with the auto-scaled, gridiron city and the antiurban theories of the previous architectural generation, the traditional urban spaces, the pedestrian scale, and the mixtures, yet continuities, of styles of the Italian piazzas were a significant revelation. They rediscovered the piazza. Two decades later architects are perhaps ready for similar lessons about large open space, big scale, and high speed. Las Vegas is to the Strip what Rome is to the Piazza.

There are other parallels between Rome and Las Vegas: their expansive settings in the Campagna and in the Mojave Desert, for instance, that tend to focus and clarify their images. On the other hand, Las Vegas *was* built in a day, or rather, the Strip was developed in a virgin desert in a short time. It was not superimposed on an older pattern as were the pilgrim's Rome of the Counter-Reformation and the commercial strips of eastern cities, and it is therefore easier to study. Each city is an archetype rather than a prototype, an exaggerated example from which to derive lessons for the typical. Each city vividly superimposes elements of a supranational scale on the local fabric: churches in the religious capital, casinos and their signs in the entertainment capital. These cause violent juxtapositions of use and scale in both cities. Rome's churches, off streets and piazzas, are open to the public; the pilgrim, religious or architectural, can walk from church to church. The gambler or architect in Las Vegas can similarly take in a variety of casinos along the Strip. The casinos and lobbies of Las Vegas are ornamental and monumental and open to the promenading public; a few old banks and railroad stations excepted, they are unique in American cities. Nolli's map of the mid-eighteenth century reveals the sensitive and complex connections between public and private space in Rome (Fig. 17). Private building is shown in gray crosshatching that is carved into by the public spaces, exterior *and* interior. These spaces, open or roofed, are shown in minute detail through darker *poché*. Interiors of churches read like piazzas and courtyards of palaces, yet a variety of qualities and scales is articulated.



DA ROMA A LAS VEGAS

Las Vegas è l'apoteosi della città nel deserto. Visitare Las Vegas verso la metà degli anni '60 era come visitare Roma sullo scorcio degli anni '40. Per gli americani giovani negli anni '40, usi unicamente alla città a scacchiera, a scala automobilistica, e alle teorie antiurbane della generazione architettonica precedente, gli spazi urbani tradizionali, la scala pedonale, le mescolanze, anzi le continuità tra i vari stili nelle piazze italiane costituirono una rivelazione piena di significato. Riscopersero la piazza. A vent'anni di distanza gli architetti sono forse pronti a recepire simili lezioni per quanto riguarda l'ampio spazio aperto, la grande scala, l'alta

velocità. Las Vegas sta allo Strip come Roma sta alla Piazza. Esistono altri parallelismi tra Roma e Las Vegas: l'espansione degli insediamenti nella Campagna e nel Deserto Mojave, per esempio, che tende a metterne a fuoco e chiarirne le immagini. D'altro canto, Las Vegas è stata fatta in un giorno; vale a dire, lo Strip è stato realizzato in un deserto vergine in brevissimo tempo. Non è stato sovrapposto a un impianto preesistente come la Roma dei pellegrinaggi all'epoca della Controriforma e le fasce commerciali delle città orientali; e lo si studia dunque più facilmente. Ogni città è più un archetipo che un prototipo, è un esempio esasperato da cui

trarre insegnamenti a livello tipico. Ogni città sovrappone vividamente elementi a scala soprannazionale alle fabbriche locali: chiese nella capitale religiosa, case da gioco, e le loro insegne, nella capitale del divertimento. Tali elementi determinano, in ambedue le città, contrapposizioni violente di scala e d'uso. Le chiese, i vicoli, le piazze di Roma sono aperti al pubblico; il pellegrino, della fede o dell'architettura, può camminare da chiesa a chiesa. Il giocatore o l'architetto possono parimenti, a Las Vegas, recepire lungo lo Strip una quantità di case da gioco. Le case da gioco e le sale di Las Vegas sono ornamentali e monumentali e aperte al pubblico

che passeggia; ad eccezione di qualche vecchia banca o stazione ferroviaria, sono un fatto unico nelle città americane. La mappa del Nolli, della metà del Settecento, rivela le sensibili complesse relazioni tra spazio pubblico e privato a Roma. L'edilizia privata è disegnata a tratteggio diagonale grigio, nel quale si intagliano i vuoti degli spazi pubblici, esterni ed interni. E questi spazi, aperti o coperti, sono trattati più scuri e in minuto dettaglio. Gli interni delle chiese sono resi come le piazze e i cortili dei palazzi, pur articolando un'intera gamma di qualità e di scale.

Ripreso da *Learning from Las Vegas*, M.I.T. Press, 1972.



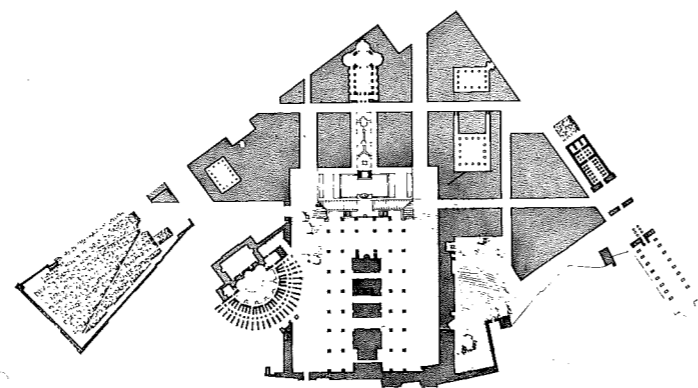
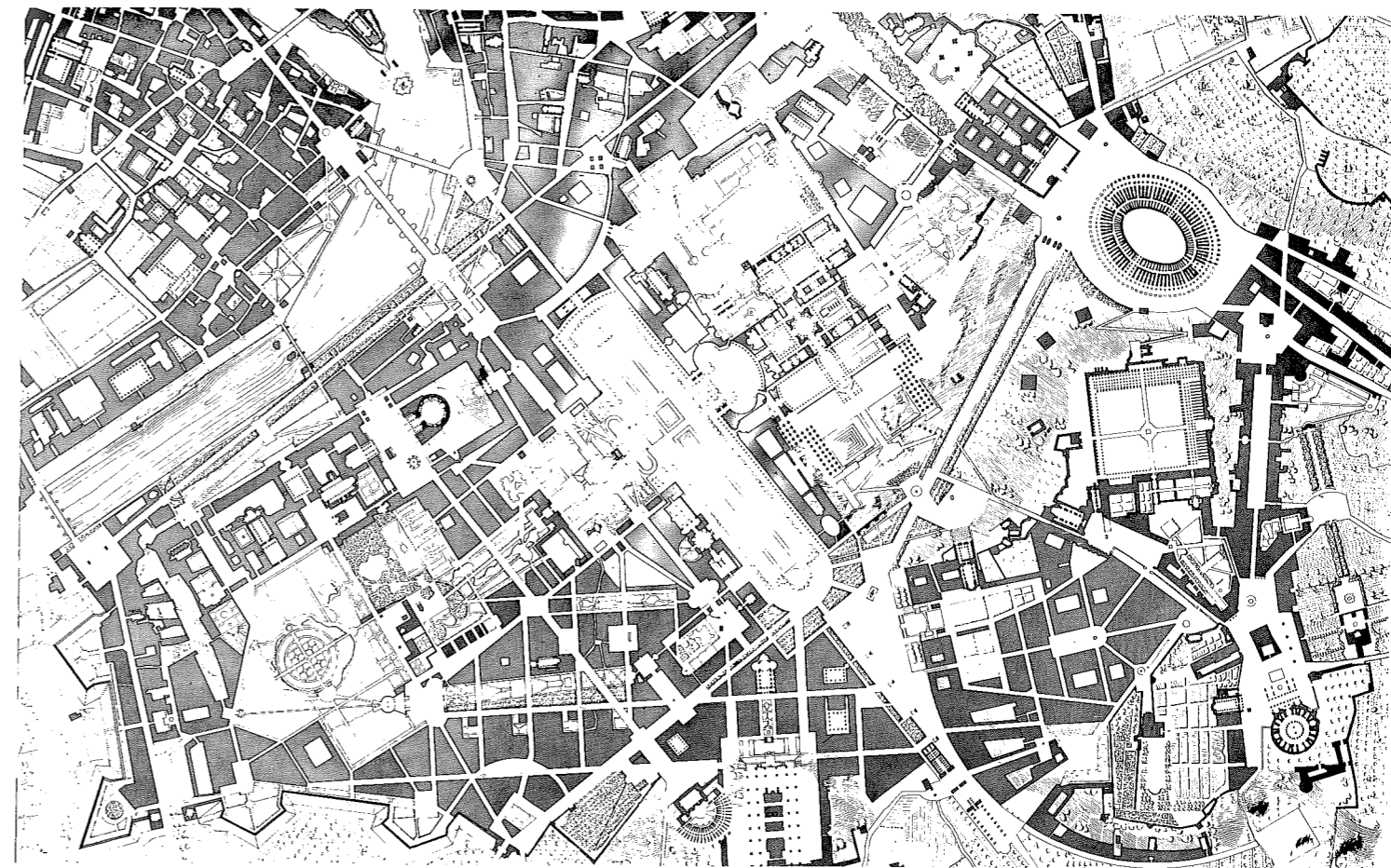
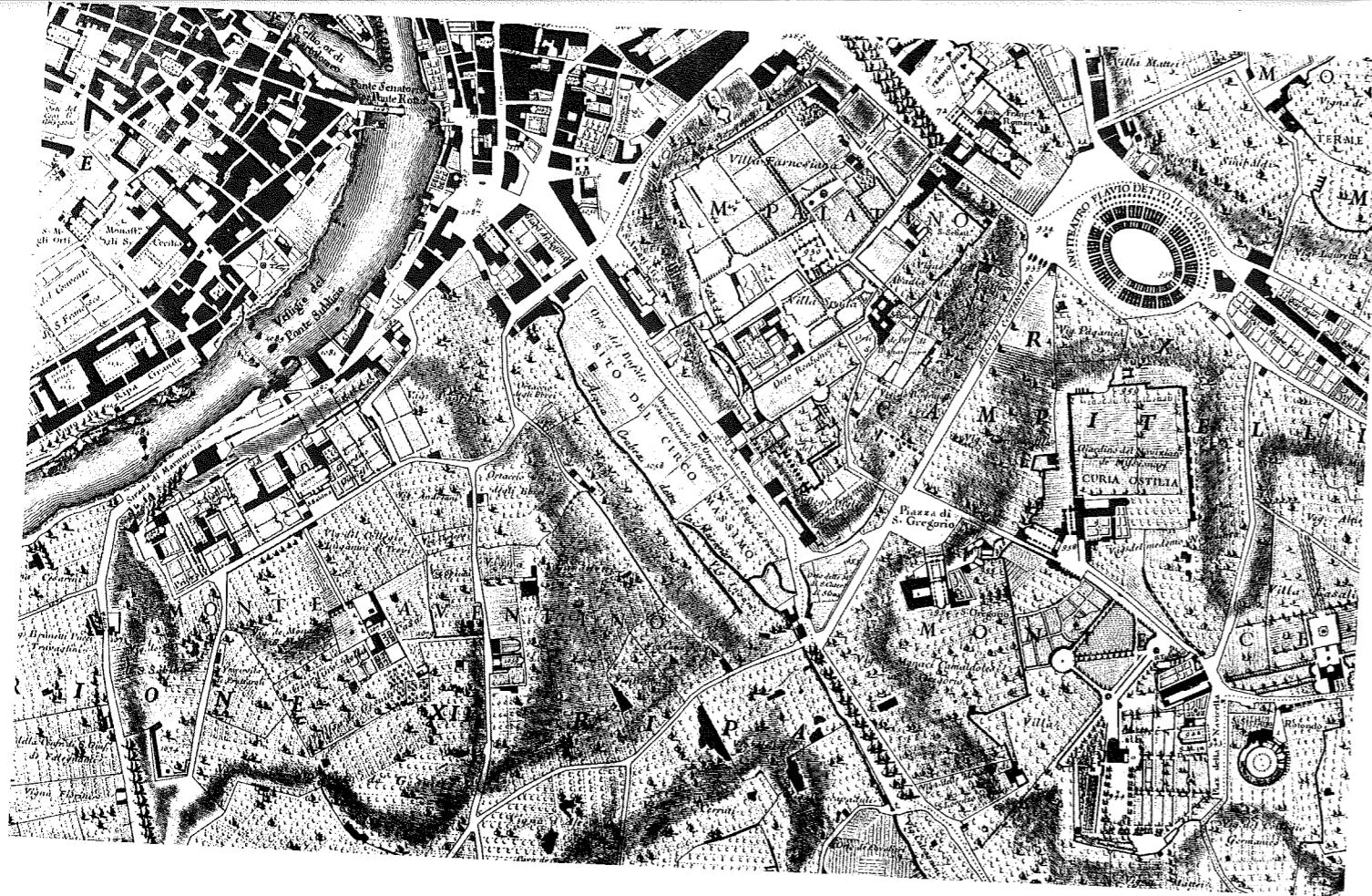
FLORIAN STRA
Flamingo

FRANK

ANDY
LENNON

FRANK

UNION



PETER CARL, JUDITH DI MAIO,
STEVEN PETERSON, COLIN ROWE, U.S.A.
NOLLI: OTTAVO SETTORE

Quanto segue è stralciato dal catalogo della mostra *Rome: The Lost and the Unknown City (Roma ignota e perduta)*, organizzata dal Museum of Art dell'Università St. Francis Xavier a Great Falls nel Montana, nell'estate del 1974. Questa mostra, tuttora poco conosciuta, purtroppo non venne allora pubblicizzata; riteniamo però di poter affermare con certezza che il catalogo venne compilato dal compianto Padre Vincent Mulcahy, S.J. Nei circoli specializzati, non occorre dirlo, la conoscenza della topografia romana da parte di Vincent Mulcahy è pienamente riconosciuta come nello stesso tempo amplissima e minuziosa. E in verità Mulcahy, che sempre agiva come fonte di generalizzazioni, era nel medesimo tempo tanto dedito a cose arcane e astruse da rendere sospetta una gran parte delle sue conoscenze, pur estremamente solide; ciò specie agli occhi di quei molti studiosi il cui esclusivo ideale è l'accumulazione, da non in-

terpretare mai, di quanto senza indebite preoccupazioni epistemologiche essi presumono altro non essere che irriducibili fatti. Le prime critiche alle più spinte speculazioni di Padre Mulcahy si rinvencono già nel catalogo della mostra *Papal Urbanism and Numismatology (Urbanistica dei Papi e numismatica)*, al Museum of Fine Arts di Waxahachie nel Texas, 1972; nel quale, con un apparato critico che sfiora l'esagerazione, si afferma che alcune delle sue conclusioni non sono del tutto precise; ma noi preferiremmo, quanto a questa riprovazione delle autorità, rimanere neutrali. Ciò perché per la verità ci sentiamo in debito grandissimo rispetto a Vincent Mulcahy, e perché preferiamo riferirci all'evidenza visibile dei disegni e dei monumenti disponibili; benché noi stessi qualche volta scettici circa le sue deduzioni più elaborate, preferiamo semplicemente dichiarare la nostra dipendenza dalla sua incomparabile maestria di esegeta.

« Tanto ci è familiare la zona del Palatino, dell'Aventino e del Celio nel suo aspetto attuale, che ci riesce arduo ricostruirne l'immagine precedente — una zona arida e abbandonata di ruderi antichi, vigneti scarmigliati, villine malconce, malconce fabbriche monastiche. E tuttavia questo era il paesaggio che conoscevano Poussin e Claude, ed anche Gaspar Van Wittel; e pur lamentandone, magari, la perdita, possiamo anche inchinarci alla configurazione attuale di questi colli che, nel loro verde dolce e brillante, quasi suggeriscono un frammento di Veneto atteggiato come una Roma ideale e migliore, una Roma dell'immaginazione nordica. Il carattere veneto, e pressoché inglese, che la zona oggi ha assunto e che ha irritato per tanto tempo gli archeologi, costituisce, non occorre dirlo, il risultato di una politica deliberata. L'Acqua Buonaparte, nota più tardi col nome di Acqua Sabaudia, fu un risultato fondamentale dell'amministrazione francese della città negli anni 1809-14; e benché fosse per la maggior parte faccenda dell'École Polytechnique, questa grande impresa idraulica tradiva, palesamente, un intento simbolico. Benché infatti non venisse proposto altro, in apparenza, che un razionale programma di irrigazione, nella profusione dell'acqua fornita venivano superati fino alla stravaganza i limiti ragionevoli. E dunque (e quasi come la catteratta propria del razionalismo settecentesco), questo particolare acquedotto poteva prestarsi ad essere interpretato come critica « scientifica » ad un presunto oscurantismo papale.

Tuttavia, se l'Acqua Paola e l'Acqua Felice venivano qui messe in berlina ed eclissate ambedue, ciò vale come anticipazione del nostro assunto, dato che gli sviluppi moderni in quest'area si può dire iniziassero in un momento appena precedente, con l'acquisto degli Orti Farnesiani presso Carlo III di Napoli, cui procedette il Cardinal Albani. L'edificazione di Capodimonte e di Portici, per non parlare di quella, imminente, di Caserta, aveva presumibilmente cominciato a pesare in misura assai greve sulle risorse dei Borboni; e poiché si avevano inoltre gli esborsi addizionali per gli scavi di Pompei (qualunque fosse il numero dei vasi che più tardi Sir William Hamilton ed altri dovevano acquistare), la vendita delle superflue proprietà Farnese a Roma era inevitabile. La data esatta della vendita degli Orti Farnesiani, e il preciso prezzo pagato, restano tuttora ignoti¹; ma l'acquisto del Cardinal Albani può venir considerato doppiamente un ottimo affare. Mentre infatti sollevava la casa di Napoli da un peso imbarazzante, sia genealogico che finanziario², forniva al Cardinale un ostello archeologico di incomparabile dovizia. La villa già in costruzione da parte del Marchionni a Porta Salaria (Villa Albani, come tuttora è talvolta chiamata) diventava ormai un teatro di esibizione puramente minore; e nella nuova villa Albani al Palatino ci sentiamo quasi in dovere di raffigurarci l'entusiasta costruttore intento a dispensare ospitalità e mecenatismo a Robert Adam, Jacques Louis Clérisseau, Hubert Robert, Raphael Mengs, Antonio Canova, Benjamin West, fra gli altri.

ceton, NJ, 1958; e, per un'opinione diversa, Martino Scolari, *Un Cardinal Dilettante*, « Connaissance des Arts », 1964.

⁵ Anche Friedrich Gilly visitò Villa Albani al Palatino, sfortunatamente mentre era in decadenza; e ovviamente siamo debitori di un'ulteriore rassegna a Karl Friedrich Schinkel. Anzi, tanto accurata è tale rassegna che ci affretteremo forse a riconoscere qualche traccia in quella brillante sequenza di appartamenti eseguita da Schinkel per il Castello di Berlino. Al quale proposito, v. Mario Praz e Giuliano Briganti, *Illuminismo e romanticismo*, Bari 1953.

Benché in modo certo non sistematico³, questa nuova villa Albani offri, come oggi vien riconosciuto, uno dei principali « luoghi di pressione » nella protostoria del Neoclassicismo⁴; e quanto a questo dobbiamo a Goethe qualche registrazione del suo aspetto e di quanto conteneva, fatta in occasione del suo viaggio a Roma nel 1786. Ma, fresco com'era di Weimar e altamente sensibile a tutte le impressioni appropriate, l'elogio che Goethe fa di villa Albani è troppo celebre per esser qui citato; ricordandolo possiamo solo avvertire il rimpianto per ciò che, sostanzialmente, è andato perduto — dimostrazione estremamente brillante e precoce (il giovane John Soane deve averla conosciuta bene) che non poté che spianare la via ai più rigorosi gusti archeologici intorno al 1800⁵.

Malgrado, tuttavia, il notevole incentivo del Cardinal Albani e malgrado la celebrità storico-artistica dell'area, come già abbiamo notato si è costretti ad attendere, per registrare nuovi sviluppi, la Rivoluzione francese e l'impulso successivo dato dall'Impero napoleonico; e qui ci troviamo di fronte a un problema fondamentale. Sono ben noti i progetti dell'Imperatore per Parigi, ma resta largamente inesplorata la storia dei suoi progetti per Roma; e senza dubbio un motivo primario è l'idea propinataci che Buonaparte non visitasse mai personalmente l'Italia peninsulare, ai suoi giorni tanto felicemente assopita, e al di fuori degli scenari più importanti dalle contese europee.

⁶ Françoise Choay, *Interventions Napoléoniennes à Rome*, Paris 1969; e particolarmente pp. 97-115.

⁷ V. anche: A. La Padula, *Roma e la ragione nell'epoca napoleonica*, Roma (?) 1970; e Vittorio de Feo, *La Piazza del Quirinale*, Roma 1973.

⁸ Il rimpianto di Napoleone per non aver costruito un tempio egizio a Parigi è narrato in Las Cases, *Mémorial de Sainte Hélène*, Vol. II, p. 154, ed. Paris 1856: « Il regrettait fort, du reste, de n'avoir pas fait construire un temple égyptien à Paris: c'était un monument, disait-il, dont il

E' ben vero che il tema di Napoleone e Roma, tanto intrecciato all'imprigionamento di Pio VII a Fontainebleau, è stato recentemente chiarito da Françoise Choay nell'esemplare *Interventions Napoléoniennes à Rome*⁶; studio che, una volta di più, ci ha richiamato il piano fantastico di Scipione Perosini (che coinvolgeva un gruppo di palazzi da Piazza Colonna al Colosseo) e le proposte meno ambiziose di Raphael Stern (che si limitavano ad una ricostruzione del Quirinale)⁷. Mme Choay chiarisce inoltre ampiamente i ruoli svolti in questi progetti dal conte de Tournon e dal maresciallo Daru, rispettivamente Prefetto di Roma e Intendente ai Palazzi Imperiali; ed è perciò veramente una sfortuna che le sue ricerche non abbiano potuto tener conto del vasto corpo di disegni del Valadier, restati ignoti fino al 1972. Questi disegni infatti, tanto recentemente tratti in luce dal Cabinet des Estampes et des Dessins della Bibliothèque Nationale, tuttora in gran parte inediti ed ancora in attesa di un'esplorazione sistematica, introducono una quantità di materiale nuovo e, comportando una « ricostruzione » del Palatino e del Circo Massimo, un cimitero monumentale (l'attuale Uomini Illustrissimi), una sistemazione dell'Aventino, un Tempio egizio⁸ e, a riscontro dell'Arco di Costantino, un Arco Napoleonico, ben potrebbero consentire un'interpretazione definitiva che comporti una revisione fondamentale delle nostre idee sulla politica dell'Imperatore — come, quasi certamente, potrebbero rafforzare la tenace leggenda, fino ad oggi respinta, di viaggi dell'Imperatore stesso nella città eterna, almeno in due occasioni.

voudrait avoir enrichi la capitale, etc.». E, dalla stessa fonte, v. anche Vol. I, p. 431: « L'Empereur disait que, si Rome fût restée sous sa domination, elle fût sortie de ses ruines; il se proposait de la nettoyer de tous ses décombres, de restaurer tout ce qui eût été possible, etc. Il ne doutait pas que le même esprit s'étendant dans le voisinage, il eût pu en être en quelque sorte de même d'Herculaneum et de Pompei ». Il tempio egizio posto all'estremità del Circo Massimo e destinato a fini di un culto tuttora ignoto, è, ovviamente, l'attuale chiesa di S. Caterina di Alessandria.

Leggende e voci, anche se senza prove, non vanno mai respinte interamente; ma nel frattempo, l'itinerario dei movimenti di Buonaparte negli anni 1809-11 sembra sia stato fissato al di là di ogni contestazione. Dovremo perciò presumere un *Doppelgänger* a Parigi (o in qualsiasi altro luogo) mentre aveva luogo la pretesa visita romana? Mariana di San Silvestro e Luigi Primoli ci incoraggerebbero a questa fantasia⁹ ma, a parte ciò, se sappiamo che i disegni del *Valadier* sono annotati di mano dell'Imperatore, e se la stessa prova non ci lascia alcun dubbio circa la sua conoscenza diretta, anche se non profonda, della topografia fondamentale, che dovremo supporre?

Lasciamo da parte la possibilità di una visita clandestina che Napoleone avrebbe potuto fare a Roma negli anni 1809-11 (potrebbe essere avvenuta al ritorno dall'Egitto nel 1799?); ma accetteremo la probabilità che egli abbia riveduti e rifiutati i progetti di Perosini e Stern più o meno verso quell'epoca; e supporremo dunque una nuova spinta da parte di Tournon e Daru, sfociata nelle proposte del *Valadier*, che a quanto sembra ottennero l'approvazione imperiale nel maggio 1810.

Tuttavia interpretare quanto è stato qui presentato e accettato condizionatamente esige, da parte nostra, una voluta sospensione dubitativa. Se infatti l'iconografia imperiale è eloquente, noi siamo portati a vedere quest'apparato greco-romano più come un pezzo d'epoca, dal profilo retrospettivamente sfumato, che come veramente si progettava esso fosse: propaganda politico-scenografica calibrata, tesa allo scopo di suscitare entusiasmo per un governo universale.

Ma, per metterci nella posizione di Napoleone verso il 1810: la sua nuova sposa è un'arciduchessa austriaca; Pio VII, a tutti gli effetti, è prigioniero; le notizie dalla Spagna, sebbene assai poco felici, sono trascurabili; e nel frattempo, dato che si continua a non attaccare la Russia, la futura sequela di catastrofi — Mosca, la Beresina, Lipsia, Waterloo — non è concepibile. Il trionfo è in verità assoluto; le fantasie del nuovo Cesare sono al punto più alto di elaborazione, ed è in questa gamma di possibilità che ameremmo situare la prova costituita dai disegni del *Valadier*, di cui, per il momento, abbiamo una conoscenza quanto mai imperfetta.

Ripetiamolo: l'epoca è il 1810; e mentre ci troviamo a dover investigare il senso del progetto del *Valadier*, va pure tenuto conto di quelle sei statue colossali che avrebbero dovuto rappresentare Alessandro, Giulio Cesare, Augusto, Costantino, Carlo Magno e Napoleone stesso, e che come si sa erano state ordinate allo studio del Canova nel 1809¹⁰; e vi è poi l'immagine, più sorprendente, di Cola di Rienzo, che a quanto pare avrebbe dovuto far parte di una fontana, preparata dal Thorvaldsen l'anno seguente¹¹. Ma se, in se stessi, l'immagine di Cola, recentemente esposta dall'Accademia Carrara a Bergamo, e l'incarico canoviano possono rappresentare una difficoltà, tutti questi problemi si riducono se vengono posti in rapporto col *Valadier*. Infatti, semplicemente, i disegni del *Valadier* sembrano proporsi come preparazione ad una scenografia, la scenografia della sistemazione definitiva europea da parte di Napoleone che avrebbe dovuto esser dettata da Roma forse nel 1819 e, probabilmente, in occasione del cinquantesimo compleanno dell'Imperatore, il 15 agosto.

restano i *Saggi Napoleoniani* di Luigi Primoli, Livorno 1905. E Primoli, una volta di più in una veste di eminente iniziato, corrobora ampiamente le voci della San Silvestro.

¹⁰ V. Janos Szechenyi, *A Hitherto Neglected Project of Antonio Canova*, « Art Bulletin », Vol. XVI, 1972.

¹¹ V. Bertil Gyllenstierna, *A Republican Monument to Empire*, Uppsala 1970.

Si può immaginare quale scena ci si prefigurasse per questo congresso di Vienna rovesciato. Russi ed inglesi sono ormai esausti; il mite eroismo di Pio VII ha ceduto; vi è un fitto andirivieni tra il Vaticano e il palazzo imperiale del Palatino; il loro sarà un concordato fondamentale; si deve incoronare il Re di Roma; forse Beethoven dovrà scrivere appositamente una sinfonia; vi saranno ovazioni, parate, fuochi d'artificio, fontane che verseranno vino, falò e tutto il resto — ogni cosa gestita in una compagine di architettura neoclassica eroicamente romantica.

I disegni di *Valadier* sono, pertanto, un ironico commento sul possibile e sulla predizione (l'uomo propone, Dio dispone); ma, se il Dettato di Roma non fu emanato, l'idea del « trionfo » non doveva mancar di esercitare un influsso in futuro. Il Foro Buonaparte, altrimenti noto come piazza d'armi del Circo Massimo, venne ovviamente costruito, con tutte le sue reminiscenze palladiane, nel 1811; alla stessa data si lavorava già sul Palatino¹²; e, per l'anno seguente, era già in costruzione la grande terrazza dell'Aventino con i relativi ponti; ma, dato che il completamento di questo progetto fu bloccato all'epoca del ritorno di Pio VII nel 1814, si resta ancora sorpresi dalla longevità di questo schema — una longevità che, chiaramente, si pone al di fuori della politica. Altrimenti, come avrebbe potuto il grande piazzale dell'Aventino del *Valadier*, proposto come gesto napoleonico, convertirsi più tardi nell'impianto di Santo Spirito della Restaurazione, quella chiesa votiva donata con tanto imbarazzo dallo zar Alessandro al Papa?

¹² Il busto ellenistico di Apollo presentato da Pio VII nel 1817 al Principe Reggente è un ricordo di questa campagna di costruzioni. Fu tra le poche scoperte significative compiute durante le costruzioni sul Palatino, e prima di essere trasferito a Windsor venne annoverato per molti anni, assurdamente, tra le chinoiserie di Brighton.

¹³ Capolavoro postumo talvolta attribuito, in alternanza, allo Jappelli. Quarenghi morì com'è noto a Pietroburgo nel 1806.

¹⁴ Per la storia della villa Casamassima, tuttora esistente, v. Henry

E, naturalmente, questo capolavoro di Quarenghi¹³, un Pantheon di alta raffinatezza, e non unicamente un puro e semplice monumento alla reazione, va oggi riconosciuto come un impulso secondario importante allo sviluppo della zona. Poiché, negli anni 1820-30, esso calamitava irresistibilmente quella opulenta società inglese e russa, che si riversava sempre più a Roma. Venivano simultaneamente intrattenuti in Santo Spirito il mondo religioso alla moda (oserebbe dire corrotto?) e l'Almanacco di Gotha; e se, agli occhi dei russi, la chiesa suggeriva San Pietroburgo, e a quelli degli inglesi Regent's Park, non deve sorprendere che questa società (con la sua miscelanea di clienti tedeschi) gravitasse in quei pressi.

Le varie ville: Monmouth-Bariatinski, Demidoff, Beresford-Hope, Storey, Casamassima¹⁴, Curtis-Winterhalter, costruite nella zona, attestano quest'influsso anglo-russo, più tardi americano, e sempre straniero. Fu in parte dovuto a Santo Spirito che l'Aventino divenisse un *quartier-de-luxe*. Ma, se tutto questo è noto, avrebbe potuto anche non esistere affatto, non fosse stato per il genio di Aldo Rossini, chef dello zar, pesarese come il suo più famoso omonimo, il quale abbandonò nel 1817 le nevi della Russia per fondare qui quello che ben potrebbe essere stato il primo dei *grands hôtels*¹⁵. La grande massa, quasi genovese, dell'Albergo di Russia, allora in posizione tanto eccentrica, potrebbe considerarsi oggi ciò che appose l'ultimo sigillo a questa zona... ».

James, *Roderick Hudson*, London and New York 1875; e Michael Manfredi, *A Nineteenth Century « Replica » of Pirro Ligorio's Villa Pia*, « Facciata », vol. V, Geneva NY 1973.

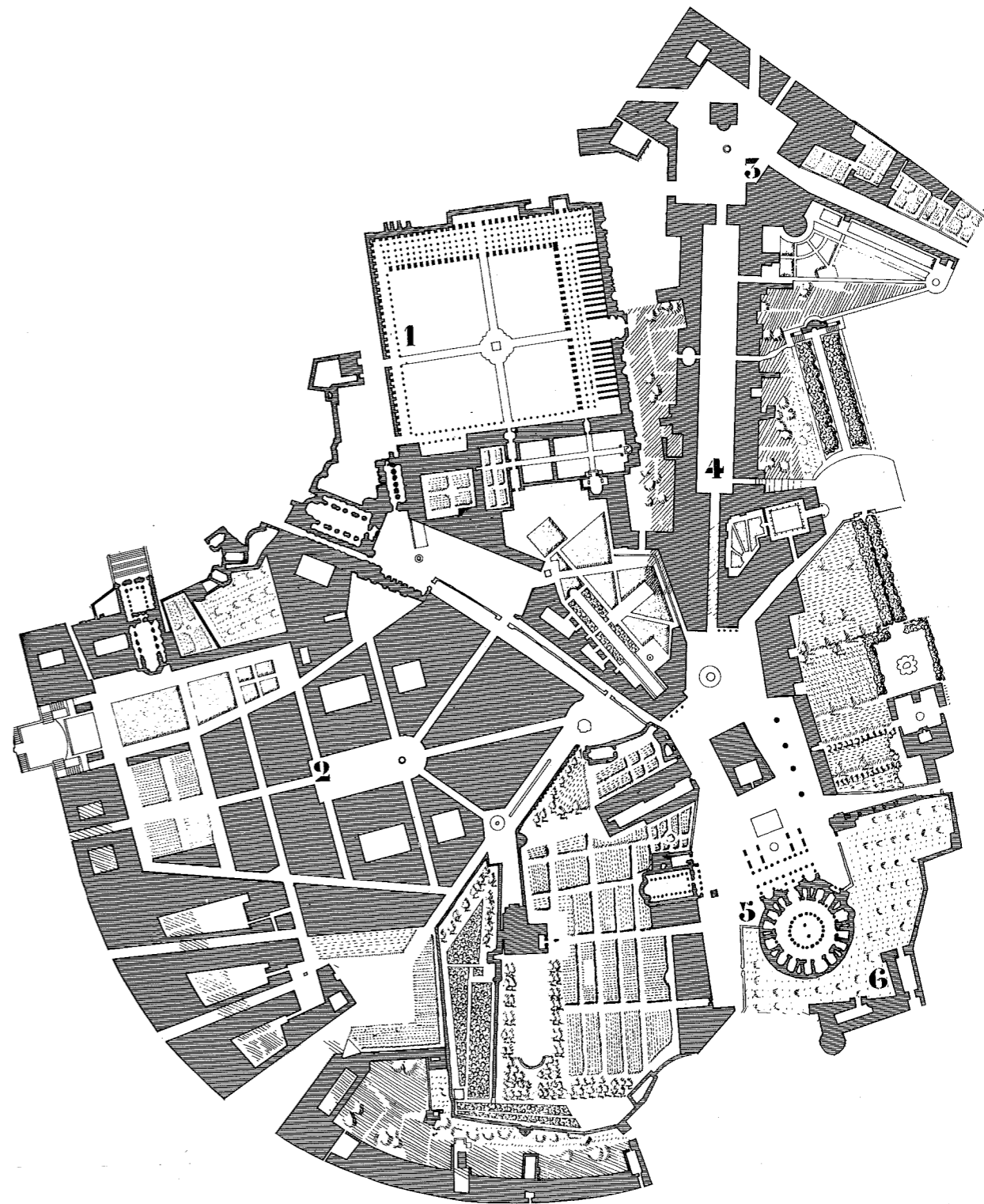
¹⁵ Per un pieno apprezzamento del genio gastronomico di Rossini v. Joseph De Maistre, *Les Soirées de Saint Petersburg*, 5ª ed., Lione 1845. Ma Aldo Rossini merita pure di esser celebrato come il probabile inventore di quel celebre dessert di Manhattan, denominato, per un ambasciatore russo di nascita portoghese e formazione anglicana, « the Nesselrode pie ».

⁹ V. Mariana di San Silvestro di Castelbarco della Verdura, *Memorie Inedite*, Torino 1872. Nata nel 1790, durante l'interregno francese suo nonno si esiliò in Sardegna (Luigi di San Silvestro, 1738-1817, restò uno tra gli ornamenti più intrattabili della corte di Torino). La Contessa di San Silvestro, amica in gioventù di Mme De Staël e in seguito più che amica, a quanto si afferma, di Cavour, non può essere che una testimone attendibile. Benché alquanto distaccata dallo spirito del suo tempo, era persona che vedeva e sapeva; e, se il suo racconto può in sé non essere sufficiente,

A questo punto lasceremo padre Mulcahy alle sue note in calce ed alle sue fantasie. Egli ci ha offerto una guida indispensabile; ma ci ha pure lasciato nella posizione di archeologi classici all'antica, che cerchino di ricostruire un monumento o una statua distrutta partendo dai resti più frammentari; e, pur utili, le sue informazioni sono talvolta un po' troppo selettive ai nostri fini. Così, mentre fa un breve cenno al cimitero monumentale degli Illustrissimi, padre Mulcahy è stranamente reticente in merito ai successivi sviluppi del Celio, che le proposte del Valadier sembrano garantire. Ci riferiamo all'elegante quartiere Mattei, realizzato senza alcuna grave mutilazione della villa Mattei; alla sequenza di spazi (oggi piazza Cattaneo e largo Giuseppe Terragni) che vi conducono dal Colosseo; agli interventi di von Klenze in Santo Stefano, spesso considerati dubbi; e pertanto, a differenza dal nostro mentore gesuita, suggeriamo che l'Accademia Bavarese del medesimo architetto, situata immediatamente alle spalle della chiesa, nell'ex-vigna del Collegio Germanico, sia un edificio che, con tutte le sue successive associazioni coi Nazareni (affreschi di Schnorr von Carolsfeld ecc.) esige sempre più di essere registrato e riconosciuto.

Se tuttavia queste prove della pietà bavarese ottocentesca non sono state prese in considerazione da padre Vincent, quanto è più strana la sua descrizione degli sviluppi dell'Aventino! Qui infatti egli si concentra esclusivamente sulla grande terrazza e sui successivi annessi russi, e non fa il minimo cenno di molte altre cose degne sicuramente di nota.

Alludiamo all'Orto Botanico, con le sue « armoniche » decisamente padovane (venne forse anch'esso eseguito dallo Jappelli?); all'interessante, benché apparentemente decorativa, sequenza di fortificazioni che partono dal ponte di Porta Portese; al parco pubblico, la Pineta del Monte Testaccio, che si incunea nell'area; e alla serie di ville e altri edifici, che rammentano vagamente Giulio Romano, Pirro Ligorio e Claude-Nicolas Ledoux e che, emergendo dal contesto alberato, abbracciano il circuito del Circo Massimo sul lato sud ovest. Ma anche a proposito di Santo Spirito padre Mulcahy, che chiaramente detestava in blocco il programma di questa chiesa, tace pure misteriosamente a proposito della sua iconografia. La grande terrazza piranesiana dell'Aventino! I suoi riferimenti a Diocleziano e a Robert Adam! La sua sovrastruttura, che tanto suggerisce Durand! Sembra che l'essenza di questa grande terrazza, tanto ben concepita da Alessandro I, sia completamente sfuggita all'esame di Mulcahy. Forse che troppi anni nel Mid-West americano avevano attutito la sua nativa sensibilità irlandese? In qual modo infatti, altrimenti, avrebbe potuto mancar di recepire il messaggio? Ad un'estremità della terrazza i Cavalieri di Malta; e all'altra (come replica del Castello Savelli) il nuovo priorato dei Cavalieri della Restaurazione — quell'Ordine per la maggior parte attinto alle province baltiche, che venne per tanto tempo indebitamente favorito da Pio IX e Leone XIII! Analogamente padre Mulcahy, la cui sensibilità era sempre compassionevole ed espansiva, decide di ignorare la proposta conversione di Santa Francesca Romana e dei templi di Venere e Roma in caserme per le *Gardes Imperiales*. In verità, mentre si concentra frequentemente su *minutiae, minutiae* alquanto più importanti come queste sono spesso da



Celio 1. Campo Santo degli Uomini Illustrissimi; 2. Quartiere Mattei; 3. Piazza Cattaneo; 4. Largo Giuseppe Terragni; 5. S. Stefano Rotondo; 6. Accademia Bavarese.

lui disdegnate; e forse noi pure dovremmo compiacerci che questo particolare progetto non venisse mai messo in cantiere. Tuttavia, i silenzi di padre Mulcahy per quanto riguarda tante altre cose ci pongono, dobbiamo confessarlo, in grande difficoltà.

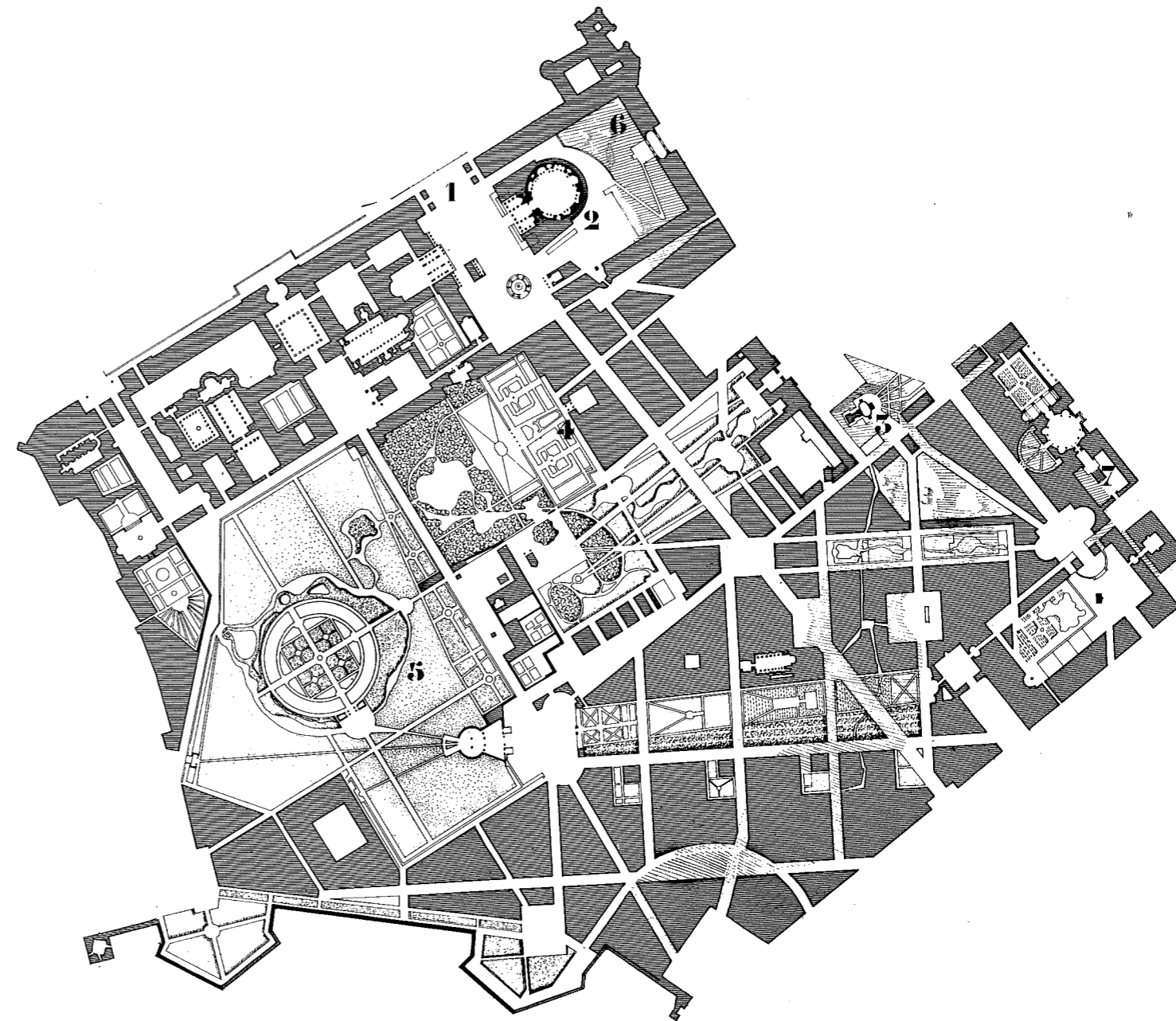
Come ci si poteva attendere, ogni suo interesse bruscamente cessa al 20 settembre 1870; e anzi, dal 1848 in poi, egli è ben poco disposto ad una attenta considerazione. Poiché, malgrado tutta la sua democrazia del Mid-West, padre Mulcahy non ama il Risorgimento, i garibaldini e Casa Savoia. Nel 1870 sarebbe stato nemico implacabile di chiunque si raccogliesse intorno alla Corte, così stranamente assortita, del Quirinale. Ma se quasi costituzionalmente egli era anti-piemontese, la sua ritrosia a commentare quanto egli considerò un'usurpazione sfocia in alcune ingiustizie gravi; e qui alludiamo al suo evidente rifiuto di discutere l'attuale situazione del Circo Massimo e del Palatino.

Il Circo Massimo, sebbene mai fosse una nuda piazza d'armi, fino a quasi il 1870 mantenne un carattere neoclassico alquanto severo. Circondato, dal Valadier, di un canale poco profondo che ne restituiva il profilo originale, e dotato di un apparato di balaustrate, ponticelli, obelischi e statue, si è tentati di assegnare alla sua configurazione durante quegli anni un'ulteriore fonte padovana; e Stendhal, confrontandolo col Prato della Valle, ovviamente pensò a questo collegamento. Ma benché anche dopo la risistemazione della zona intorno al 1880 resti palese il ruolo svolto da questa fonte, è impossibile non interpretarlo nel contempo sia come un tributo alla villa Adriana di Tivoli, sia come un commento su larga scala ai giardini d'acqua di Bagnaia.

Valle arcadica, che rinvia rozzamente al giardino magico dell'*Hypnerotomachia*, densamente racchiusa da uno schermo di pini, palme, oleandri e rododendri, il Circo Massimo, forse la più seducente fra tutte le celebrazioni romane dell'acqua, nel suo ruolo attuale di ninfeo e boschetto ha sempre disturbato l'erudito; ma divenne immediatamente luogo di ritrovo tra i più popolari; e in quanto tale, non poteva che favorire ulteriori importanti attività locali, in primo luogo il viadotto Margherita del 1893.

Questo ponte, di solito considerato poco felice, che collega i giardini dell'ex-villa Albani col piazzale dell'Aventino, sembra essere stato ritenuto improvvisamente indispensabile; per gli stucchi accurati e la struttura in ghisa sta in diretto rapporto con ulteriori campagne edilizie sul Palatino.

Padre Mulcahy pubblica le proposte di Valadier per il palazzo imperiale, notando che i lavori furono iniziati, ma disdegna di parlarci della loro sorte successiva; mentre, non occorre dirlo, durante il periodo 1814-70 quest'edificio incompiuto non poteva che costituire un grave imbarazzo per il Papato. « Mezzo sacrilegio e mezzo nostalgia », per impiegare qui le parole con cui Siegfried Giedion caratterizza il palazzo di Schinkel sull'Acropoli per re Ottone di Grecia, gli edifici di questa scenografia napoleonica erano già troppo avanzati e troppo solidi per renderne anche solo pensabile la demolizione. C'è qualche indizio che qui lo zar volesse insediare la Santa Alleanza; e, come tutti sanno, Lord Byron passò un inverno estremamente disagiata tentando di abitare, in compagnia di Teresa Guiccioli, quelle sale non riscaldabili; ma non parleremo qui delle consimili circostanze in



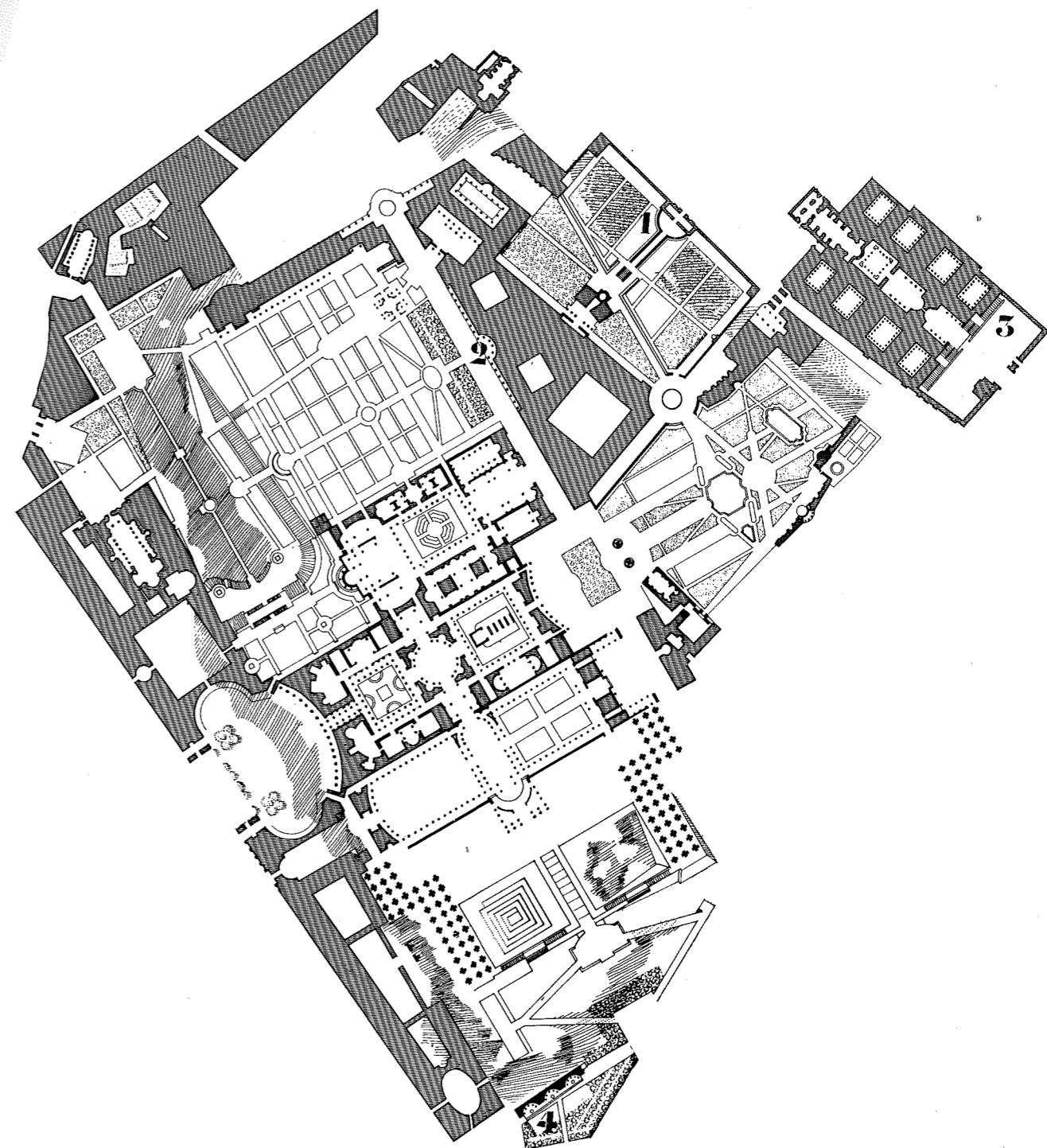
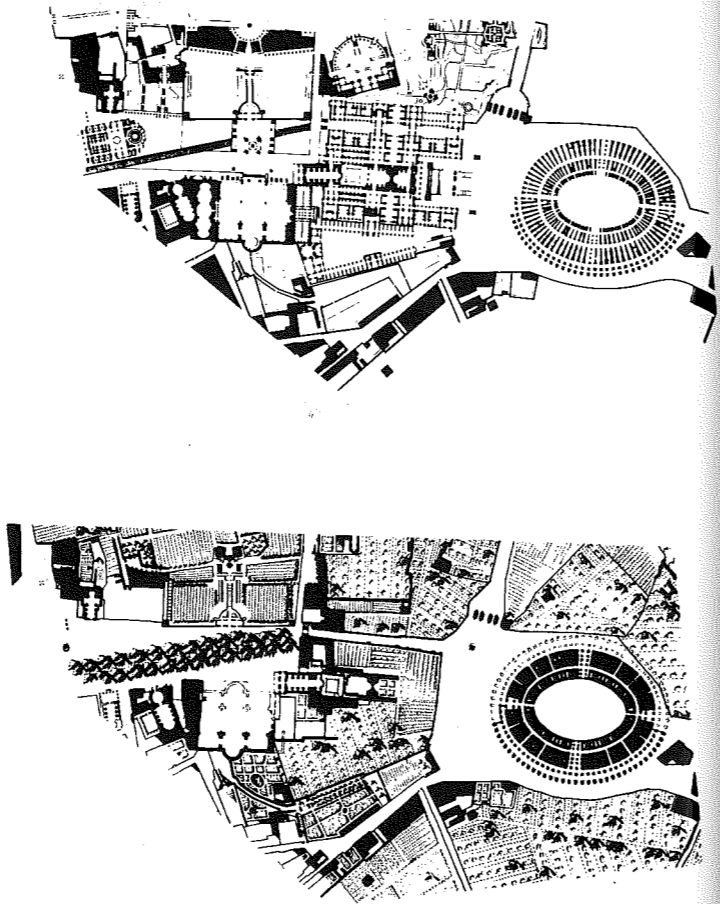
Aventino 1. Terrazza dell'Aventino; 2. S. Spirito della Restaurazione; 3. Villa Casamassima; 4. Albergo di Russia; 5. Orto Botanico; 6. Palazzo dei Cavalieri della Restaurazione; 7. Palazzo Laetitia.

cui le occupò Richard Wagner nel 1865 (gli vennero allora affittate da Monsignor de Merode), perché comincia ora a profilarsi quanto può ben chiamarsi la *crisi della zona*.

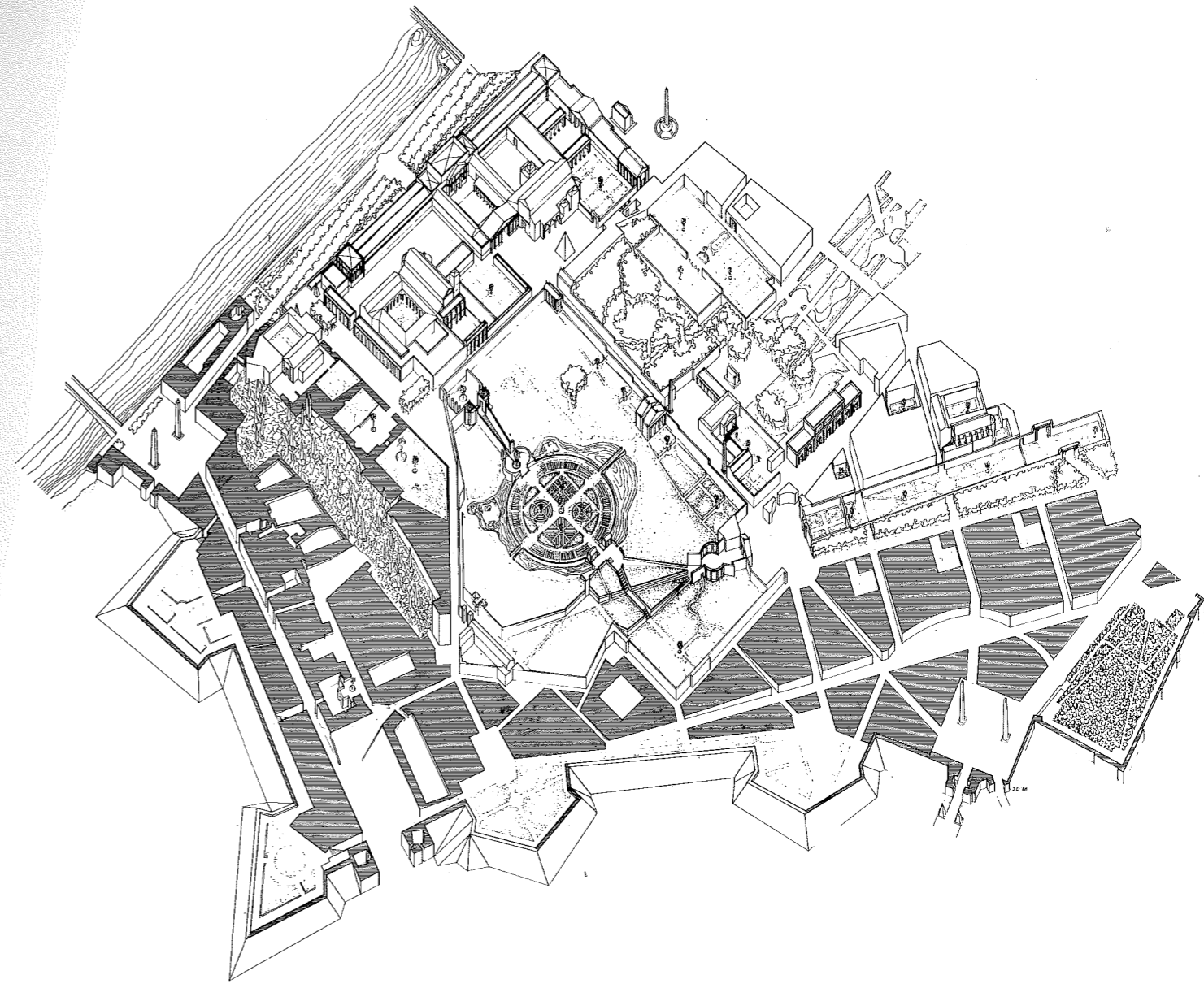
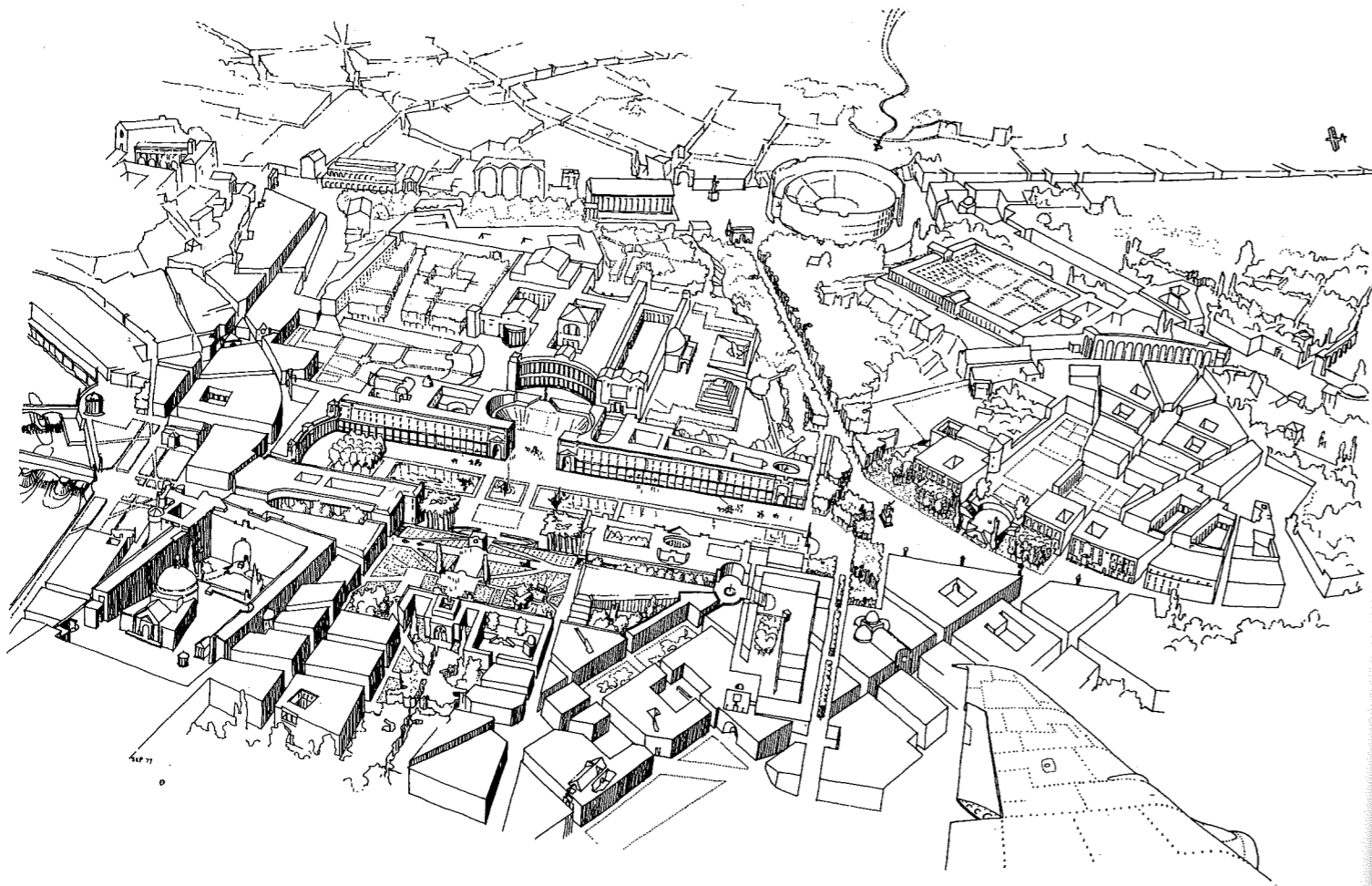
Il punto in cui i piemontesi erano entrati in Roma (da Porta Pia) contribuì senza dubbio alla « convenienza » del Quirinale (era il primo palazzo adeguato raggiungibile); ma nell'antica residenza papale era sempre aleggiata un'atmosfera incongrua — il sentore, senza dubbio, di un'acquisizione illegittima — e, di conseguenza, l'idea del Palatino non poteva che restare allettante. Invero, se le rovine romane hanno sempre implicato un programma di *renovatio*, le circostanze erano ormai più che perfette. L'involucro degli edifici era più o meno disponibile; essi non attendevano che un'incrostazione esornativa; e dobbiamo al buon senso del *re galantuomo* che non si perseguisse questa politica stravagante. Vittorio Emanuele si accontentava di un ambiente domestico tranquillo, anche se leggermente rozzo; e perciò fu soltanto quando sua nuora cominciò ad esercitare la propria influenza, che si riesumarono i progetti per il Palatino. Non siamo storici, e non abbiamo un'idea estremamente chiara di una sequenza precisa di eventi; ma ci vien detto — e lo crediamo — che immediatamente dopo il 1878 ci fossero sui tavoli progetti per un monumento a Vittorio Emanuele da situare sul Palatino — e perfino, in qualche caso, nella forma di un completamento delle proposte del Valadier. A noi sembra ragionevole che si intendesse così commemorare il raggiungimento di una prima unità d'Italia; e la contemporanea risistemazione del Circo Massimo ci piace pensarla relazionata a queste idee. Tuttavia, dopo il 1882, fu chiaro che il Vittoriano non si sarebbe costruito qui; e, a parte una disastrosa rimessa a nuovo di villa Albani (cui si rifà direttamente il viadotto Margherita) per ulteriori opere sul Palatino siamo costretti ad attendere il XX secolo e ciò che seguì agli eventi terribili di quella sera del luglio 1900 a Monza. Poiché, col tragico assassinio del secondo re d'Italia, si ripropose il problema di un monumento; e, se non poteva parlarsi di un Umbertino che competesse col Vittoriano, fu pur in queste circostanze che la cospirazione internazionale degli archeologi venne sconfitta e si rese disponibile una parte del Palatino.

Quanto ai risultati, non si può del tutto rallegrarsene — anche se senza dubbio il gusto è destinato a mutare. E' ben poco discutibile che, tra chi intervenne, Sommaruga e Sacconi fossero i più armoniosi; ma la decisione di ricostruire l'esedra della Domus Augustana e di porre dietro di essa la Galleria Nazionale d'Arte Moderna fu sicuramente ispirata da una ragionevole ambizione e da una notevole saggezza. Poiché, se il suo classicismo è in parte un po' troppo Puvis de Chavannes, e se i suoi dettagli ricordano tristemente, talvolta, il padiglione italiano all'esposizione di St. Louis nel 1904, senza dubbio, da una certa distanza, l'*Umbertino* è più che adeguato; e, a parte il purismo eccessivo, si può affermare che quest'apparizione di marmo bianco contribuisce piacevolmente a completare l'arredo architettonico del Circo Massimo.

A questo punto, resta poco da dire. Malgrado lo strenuo impegno della regina Margherita, il palazzo del Palatino resta ancora da completare. Tuttavia, come rovina sovrapposta a rovina, non è privo di una certa efficacia; e, nel piano qui



Palatino 1. Orti Farnesiani; 2. Villa Albani al Palatino; 3. Gardes Impéiales; 4. Septizonium.



Il Circo Massimo, il Palatino, il Celio e il Colosseo.

allegato, abbiamo scelto di presentarlo come se fosse stato costruito secondo gli intenti. Anche in altre zone ci siamo assunti libertà comparabili: aggiungendo al piano del Valadier contributi di architetti successivi (Santo Spirito, l'Accademia Bavarese ecc.) che sembrano suggerirne o dilatarne i temi, e non mostrando il viadotto, che fu, dopo tutto, demolito nel 1937. Siamo inclini a sospettare che, quantunque approvato da Napoleone, secondo i criteri propri del Valadier lo scenario urbanistico di San Gregorio rimanesse irrisolto, e suscettibile di correzione; e in particolare ci rendiamo conto di quali problemi egli si trovasse di fronte alla terminazione della via Appia. Unitamente alla chiesa di Santa Caterina di Alessandria (tempio egizio cui padre Mulcahy opportunamente dedica note), egli propose qui un'università o, seguendo il modello degli Invalides, intendeva collocarvi un ospedale? Uno fonte privata di informazione (che non possiamo divulgare) ci ha fatto notare che, in quest'area, i disegni alla Bibliothèque Nationale sono invariabilmente ridondanti, imprecisi e carichi di suggerimenti contrapposti; e così infatti ci saremmo attesi. In ogni caso, presentiamo la zona come il recinto accademico che oggi è; sotto molti aspetti, è qualcosa che curiosamente precorre il piano del Rockefeller Center (gli architetti del Rockefeller Center hanno potuto consultare precocemente l'archivio Valadier?); e notiamo che, adiacente a tutto questo, allineato col Septizonium e di fronte ad esso, Valadier progettò un edificio, palazzo Laetitia, memore in qualche modo di villa Madama e destinato a quel tempo ad essere la residenza romana di Madame Mère. O sono queste, almeno, le indicazioni frammentarie che abbiamo tratto dall'indispensabile catalogo di Mulcahy; e conseguentemente abbiamo riprodotto quest'edificio (un tempo villa Monmouth ed oggi Ambasciata del Canada) come qualcosa di ibrido — facendo concessioni, nel contempo, sia al Valadier che alla sua situazione attuale.

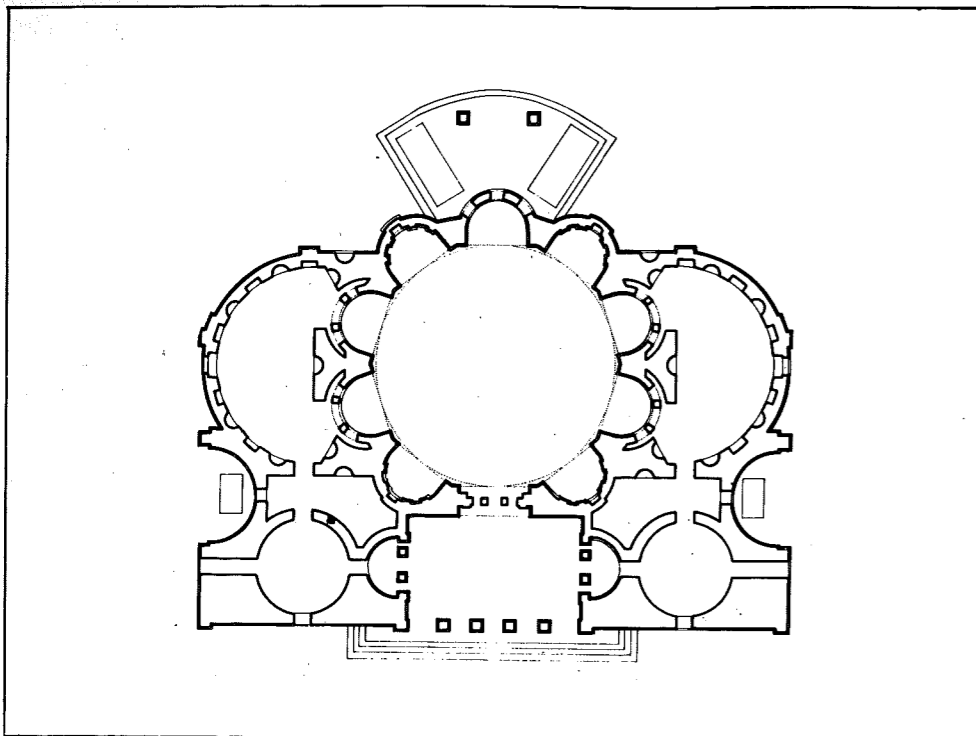
La diversione che precede, un po' troppo dilungata, è ispirata alla solennità dell'occasione e del luogo. Rispetto sia all'una che all'altra, sarebbe stato possibile adottare un atteggiamento distratto e compiere un gesto, o semplicemente ironico o laconico. Ma abbiamo deciso altrimenti.

A quanto crediamo, uno degli scopi di questa mostra è una critica trasversa delle strategie urbanistiche tardo-ottocentesche e, particolarmente, contemporanee; e su ciò non possiamo che concordare. Potremmo proporre di erigere sul Palatino un frammento della *ville radieuse*; sull'Aventino un frammento delle fantasie di Ludwig Hilbersheimer; sul Colosseo e sul Circo Massimo una struttura spaziale; ma prorrarre gli errori e i successivi atti di irresponsabilità dell'architettura moderna in nome di un puro divertimento o di una dubbia attestazione d'avanguardia non ci sembra un modo troppo proficuo di procedere. Noi riteniamo che, nel suo complesso, l'architettura moderna sia stata una catastrofe terribile, o quanto meno una terribile lezione, che è meglio dimenticare; e, sebbene talvolta ci si meravigli del perché un'idea — evidentemente ottima — abbia potuto essere tanto facilmente tradita, non vediamo motivi di indulgere in pseudo-rammarichi o esibizioni di tipo satirico.

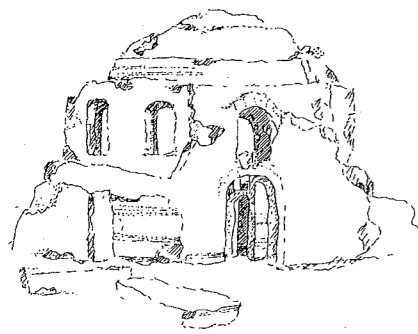
Invece, poiché uno fra gli scopi è quello di estrapolare dal Nolli una Roma che avrebbe potuto essere e non fu, abbiamo inventato una storia che avrebbe potuto essere e non fu. Ci scusiamo col vero Vincent Mulcahy per il dotto gesuita ipotetico, e alquanto eccentrico, che ci siamo permessi di inventare in suo nome. Parimenti ci scusiamo con le ombre del Cardinal Albani, di Giuseppe Valadier, di Napoleone e della Regina Margherita per gli usi svariati cui abbiamo adibito le loro diverse reputazioni. Unitamente a padre Vincent, essi sono stati le nostre cinture di sicurezza; ma, se avessimo avuto a che fare con un'altra zona della città — meno sacra e meno centrale — non avremmo senza dubbio avuto bisogno di loro e, quasi certamente, avremmo sviluppato un tipo di argomentazioni del tutto diverso.

Tuttavia, così come stanno le cose ed entro i limiti del modello del Nolli, abbiamo cercato di fare una Roma plausibile, una città che appartenga alla categoria di quelle impossibili ma attendibili; e la nostra storia fittizia è stata, per la maggior parte, un alibi per un impegno topografico e contestuale. Infatti, nel presumere che *Roma Interrotta* implichi una condanna della maggior parte degli orrori perpetrati dopo il 1870, abbiamo cercato di costituire un frammento della città atto ad apparire non più che un'estensione « naturale » della Roma « antica » del Campo Marzio, una città di brani discretamente disposti e di fatti locali interattivi, una città che rappresenta un insieme di intenti anziché costituire la manifestazione singolare di una qualsiasi idea onni-coordinatrice e immediatamente evidente.

Altro non sapremmo dire, salvo che estendiamo il nostro ringraziamento a Bryant Baker, Susan Bower, Steven Leet, Robert Scymanski ed altri che desiderano serbare l'anonimo e che hanno partecipato all'elaborazione dei nostri disegni.
Colin Rowe.

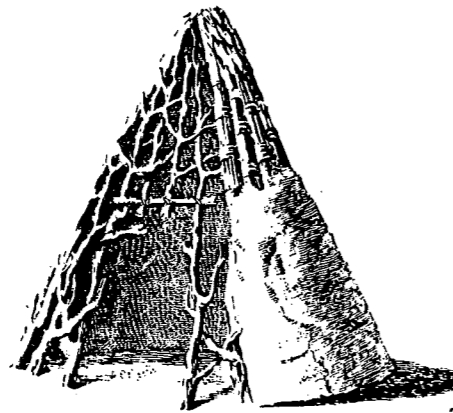


1

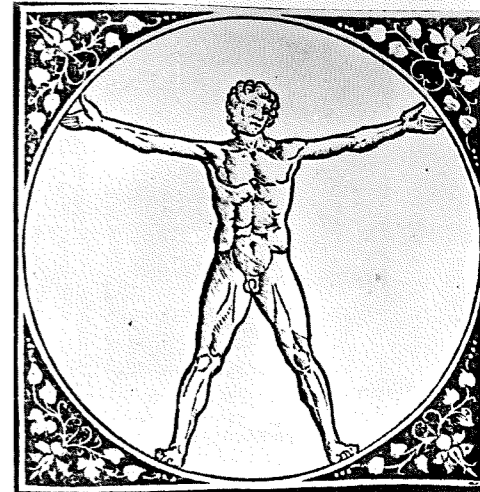


Tempio di
Minerva Medica
7. 1477
M. G.

2



3



4



5



6

L'architettura è una tra le svariate forme simboliche che l'uomo ha prodotto per conferire al proprio ambiente ordine e significato. Si ritiene che il mito e le idee rituali che s'incarnano in un'architettura ne siano la struttura tematica. Si ammette che, in un codice architettonico, gli atti mitici e rituali si simbolizzano negli elementi affini all'architettura in se stessa, elementi quali porte, finestre, muri, sostegni ecc. La manifestazione fisica di un codice architettonico è un'astrazione tratta da queste aspirazioni mitiche ed atti rituali. Si può intendere l'importanza della funzione simbolica nell'architettura supponendo che l'uomo primitivo ricostruisse l'involucro della sua caverna entro il paesaggio aperto. L'idea che la capanna primitiva sia la caverna stessa riesumata colloca la proposta simbolica in equilibrio rispetto alla necessità pragmatica di un riparo. Il che condurrebbe e presumere che quando l'uomo moderno seguita a costruirsi un riparo, sia parimenti coinvolto in analogie simboliche.

Certo, l'uomo vede in se stesso il simbolo primario del proprio universo, e cerca di conferire ordine allo spazio che occupa chiarificando la propria posizione all'interno di esso. L'idea di contesto e della propria presenza entro il contesto o entro il paesaggio urbano ha qualcosa a che vedere con una situazione di centralità, col riconoscimento del vuoto all'interno del quale si sta e di cui si partecipa. Per conoscere e comprendere tale contesto è necessario centralizzare la propria postura fisica e i propri pensieri all'interno di un determinato luogo.

Perciò, onde comprendere il proprio contesto, potrebbe risultare utile classificare i tipi dell'organismo urbano che incarnano, nelle proprie caratteristiche fisiche, le aspirazioni simboliche dell'uomo. In una situazione di alta densità urbana, gli oggetti sono visti in relazione l'uno con l'altro e col terreno. All'opposto dell'oggetto visto isolato nel paesaggio, la condizione urbana esige che si comprenda il vuoto condiviso dai vari edifici in base alle relazioni fra gli edifici stessi ed alla nostra capacità di riconoscere il nostro campo d'azione entro quello spazio comune.

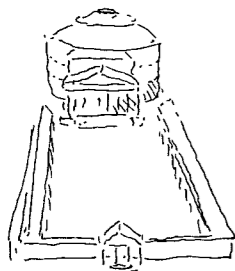
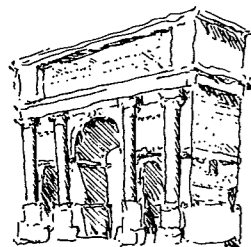
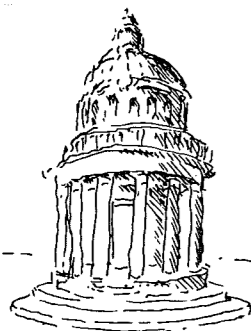
Importa chiarire le idee circa il rap- 152

porto tra un oggetto e un edificio da un lato e il paesaggio o il suolo di una città dall'altro. Se si assume che l'edificio si inserisca in un paesaggio primitivo o profano, mediante una certa collocazione si designa all'interno di esso un ambito particolare e consacrato. La distinzione tra il fuori e il dentro, tra profano e sacro, offre il valore simbolico essenziale e primario mediante il quale l'uomo comprende la propria posizione entro quel contesto. Occorre esaminare anzitutto il rapporto dell'oggetto-edificio rispetto al terreno, ed anche l'idea, più collettiva, del rapporto di un edificio rispetto ad un altro edificio, in relazione al terreno. La differenza essenziale tra queste due situazioni — l'oggetto isolato e gli oggetti mutuamente relazionati — consiste, a nostro avviso, nel fatto che nel primo caso viene accentuata la relazione dell'uomo con la fisicità dell'oggetto in se stesso; nel secondo, si pone l'accento sul vuoto che la relazione fra gli oggetti rende loro comune.

Abbiamo scelto, per illustrare i tipi dell'organizzazione urbana, quattro edifici di Roma. Da ciascuno di essi abbiamo astratto caratteristiche particolari, riconoscendone i valori formali e simbolici, tali che a questi edifici si chiede di costituirsi come modelli che rappresentino la transizione dall'edificio-oggetto allo spazio-oggetto. Progressione che non va pensata come necessariamente lineare. In ciascuno di tali modelli, noi sottolineiamo le aspirazioni simboliche dell'uomo relative alla sua propria postura entro il suo contesto, sia che esse si identifichino con la configurazione dell'edificio, sia che si esprimano nella configurazione del vuoto. Non consideriamo esclusivi questi quattro modelli. E' scontato che stiamo esaminando, in ciascuno dei quattro casi, le tendenze formali dominanti, e che riconosciamo l'esistenza di temi secondari che richiamano alla mente modelli diversi, anch'essi forse adeguati. In ultima analisi si dovrebbe giungere a riconoscere questi tipi, nella loro autonomia e nel contempo nelle loro mutue dipendenze, in qualsiasi configurazione urbana che possa chiamarsi completa o totale.

Per cominciare il discorso, abbiamo scelto il cosiddetto Tempio di Minerva Medica per illustrare un edificio

153



che pone l'accento sulla propria oggettualità 1. Minerva Medica è stata soprattutto scelta a rappresentare una tipologia formale fondamentale: l'oggetto centralizzato entro un paesaggio. E' una figura positiva e circonclusa, che viene colta o percepita in quanto tale in ragione della sua configurazione geometrica piuttosto semplice. Ce ne serviamo come dato di partenza, tuttavia, per riferirci ad aspirazioni più primitive 2.

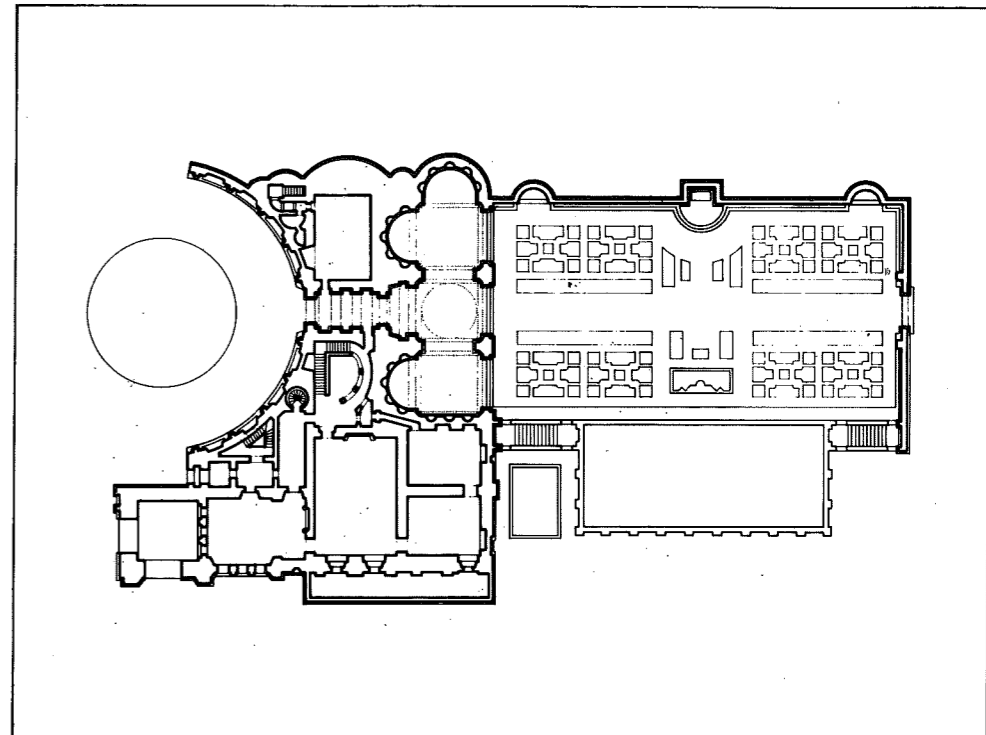
L'oggetto centralizzato nel paesaggio è una manifestazione diretta del rituale dell'abitare. La capanna primitiva è realizzata come replica della caverna, non semplicemente nel senso pragmatico di riparo, ma anche come rilievo o montagna, ad imitazione simbolica del paesaggio 3. E' importante fare una distinzione tra la necessità pragmatica di riparo nella caverna e la rappresentazione simbolica del riparo nella capanna che replica la caverna. La rappresentazione del riparo viene chiarita dal singolo centro e dallo spazio centralizzato inerente alle caratteristiche geometriche e volumetriche della forma. L'uomo identifica in se stesso il centro dell'oggetto, sia fisicamente, sia con l'immaginazione 4. Mentre s'immagina all'interno, è anche capace di caratterizzarsi come esterno all'oggetto. Il riconoscimento della distinzione tra chiusura interna ed esposizione esterna gli conferisce la capacità di comprendere la relazione oggetto-paesaggio nella sua totalità formale 5.

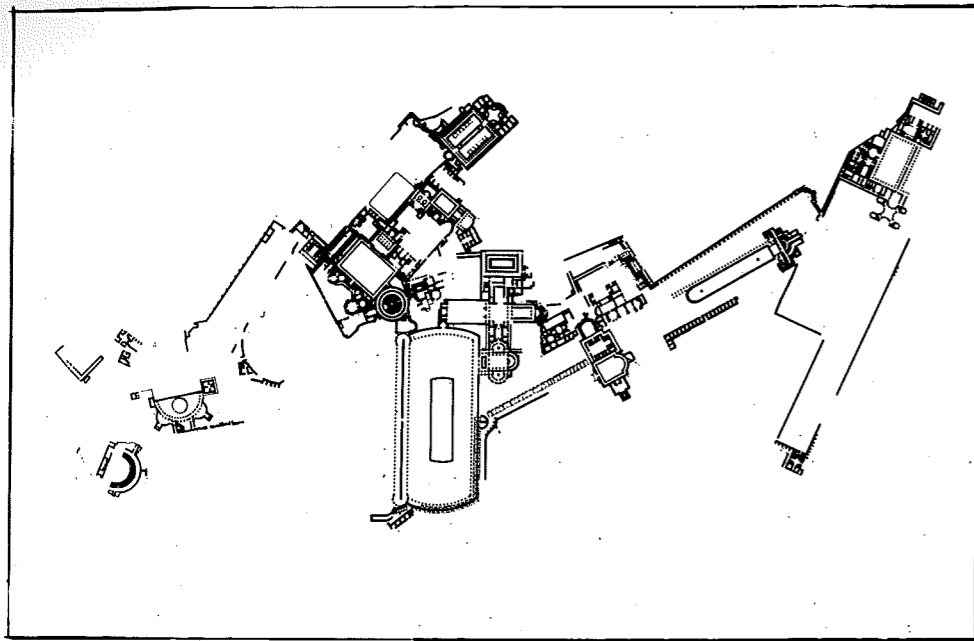
Il portale, o il portico, è un gesto diretto a mediare la chiusura, che l'oggetto offre, e l'esposizione in campo aperto. Agisce come tempio dello spazio, come zona delimitata e sacra che articola questa regione di trapasso tra il dentro e il fuori. Il carattere di soglia che la superficie del portico possiede costituisce un modo di fissare un gesto per così dire faccia a faccia, che accetta l'approccio dell'uomo. L'architrave, in quanto elemento architettonico che articola il passaggio dall'esterno all'interno, è il primo elemento che può considerarsi essenziale, perché possiede una giustificazione pragmatica a sostegno dell'apertura ed anche perché fissa, nella dimensione verticale, l'associazione antropomorfica di un confronto faccia a faccia col piano di passaggio 6.

La superficie di accesso marca perciò la transizione dall'esterno all'interno, dal paesaggio profano ed aperto al volume sacro interno, e pertanto fissa la relazione dell'uomo col paesaggio e l'edificio. Benché il piano frontale che contrassegna l'entrata sia visto soprattutto come superficie più che come spazio virtuale, sullo spazio esso esercita un effetto; può implicare un precedente asse di movimento e stabilire un orientamento assiale rispetto al luogo ove si conclude. Inoltre, consente di comprendere una zona antistante, un ambiente precedente, entro il quale l'uomo può trovare il proprio centro, consentendogli così di identificarsi con l'edificio-oggetto 7.

Quando si comincia a considerare un insieme di edifici o gruppi di edifici, a contrasto con l'edificio-oggetto nel paesaggio aperto, si può pure presumere che il vuoto fra tali edifici sia consimile all'ambiente implicito che precede il portale. Benché quest'idea di uno spazio condiviso sia generalmente presente in qualsiasi fatto urbano, potrà tuttavia essere interessante esaminare villa Madama per vedere come la sua configurazione suggerisca l'idea urbana di un vuoto condiviso, pur senza connettersi a costruzioni adiacenti 8. Villa Madama, quale venne realizzata, è un frammento della proposta originaria. Nella sua condizione di completamento parziale, offre un modello opportuno per la descrizione di caratteristiche opposte a quelle di Minerva Medica: villa Madama sottolinea il vuoto come configurazione; Minerva Medica sottolinea come tale il volume esterno. Una configurazione possiede una definizione tridimensionale; pertanto in essa vi sono aspetti che riguardano un centro, o un centro multiplo, ed altri che riguardano l'involucro. Lo spazio figurativo viene creato dalle superfici verticali che ne definiscono i limiti, siano esse le pareti di una stanza o le facciate di gruppi edilizi.

Mentre villa Madama non può contare sulla prossimità di altre costruzioni, possiede le caratteristiche primarie che, in una situazione urbana di maggiore densità, sono offerte dal potenziale di uno spazio vestibolare di vuoto contenuto o occupabile nel gesto involucrate della propria facciata. La facciata dell'edificio e la corte che vi an-





9

tistà agiscono in relazione di mutua reciprocità per differenziare e combinare, con qualche grado di simultaneità, le due idee di portico e di arrivo. Un altro aspetto della configurazione dell'edificio è offerto da un salto di scala. Considerando la villa quale essa è, la si può anche vedere nella sua totalità, quasi fosse semplicemente un portico o una soglia rispetto al retrostante giardino.

Se si vuol considerare come delimitata, e pertanto alquanto opaca, la capanna primitiva col suo portico unitamente all'ambiente implicito che la precede, si possono considerare le multiple letture consentite da villa Madama come implicanti un certo grado di trasparenza urbana, nel senso che l'edificio viene visto sia nella sua ortodossa funzione di separare, sia nella sua ulteriore capacità di mediare tra spazi esterni, anticorte e giardino. L'edificio agisce in questo caso simultaneamente come portico, muro e volume solido.

Si possono ritrovare consimili condizioni di opacità o trasparenza considerando la città come una serie di strati o come una griglia continua. Mentre i primi due modelli sono stati visti soprattutto come singoli edifici, i nostri successivi due modelli possono esaminarsi come organizzazioni più collettive, dotate più di un'accentuazione dei collegamenti interni che della capacità di essere percepiti all'esterno. Ponendo a contrasto villa Adriana 9 con la chiesa e l'ospizio di Trinità de' Pellegrini 10, è possibile confrontare gli ambienti in serie, collegati con una certa misura, del primo esempio, col carattere più trasparente della fluida rete di passaggi e pause nel secondo. Mentre ambedue appaiono organizzati in funzione dell'interno, lasciando che l'esterno non sia che la risultante di tale organizzazione, villa Adriana appare linearmente disposta su direzioni preferenziali; nei Pellegrini invece si propone una più ambiziosa rete di movimenti.

Si può scorgere nell'esame di questi due tipi una distinzione fra la definizione ambientale discreta dell'architettura classica e l'idea moderna di fluidità proposta da Le Corbusier con la pianta libera. Mentre la dimensione discreta degli ambienti offre un mag-

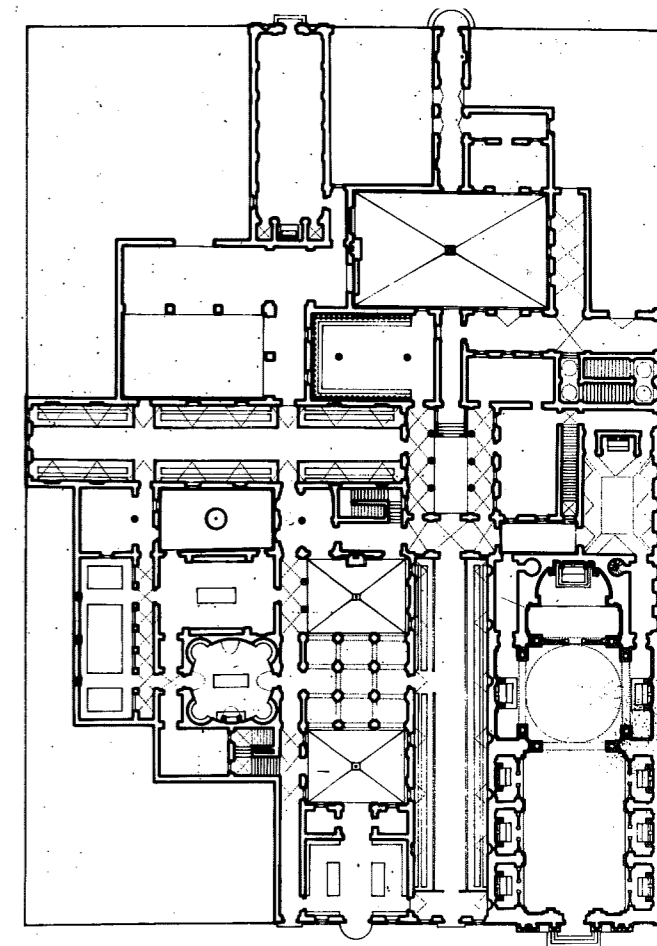
156

giore livello di distinzione tra l'ambito pubblico e quello privato, diminuisce la possibilità di collegarsi al successivo e più ampio livello di ordinamenti spaziali. D'altro canto, mentre l'esempio dei Pellegrini trae il proprio interesse dalla fluidità, non evidenzia quella distinzione tra ambito pubblico e privato che si individua nelle connessioni opache di ambienti in villa Adriana. Questi quattro modelli e le loro sottili distinzioni suggeriscono tendenze che si ritrovano nel paesaggio urbano; non intendono implicare una classificazione urbana totale. Si può dire che qualsiasi composizione urbanistica degna di interesse comprenderà sicuramente le virtualità di tutti e quattro i modelli, in quanto essi non sono affatto mutuamente esclusivi, ma in realtà dipendono l'uno dall'altro così da costituire una più ampia unità.

Nello sforzo di approfondire la virtualità di questi diversi tipi combinati, il nostro schema per il quartiere San Giovanni in Laterano-Porta Maggiore ha utilizzato frammenti di aspetti significativi dell'edilizia romana. Abbiamo cercato di giustapporre la Roma antica 11 e quella settecentesca 12, ed i nostri presupposti moderni. La giustapposizione di queste tre epoche viene considerata contrastante rispetto alla configurazione della Roma attuale 13. Siamo del tutto persuasi che l'attuale tessuto urbano, visibile nei tracciati di sfondo, non trae pienamente vantaggio dalle situazioni figurali dell'oggetto e/o dello spazio.

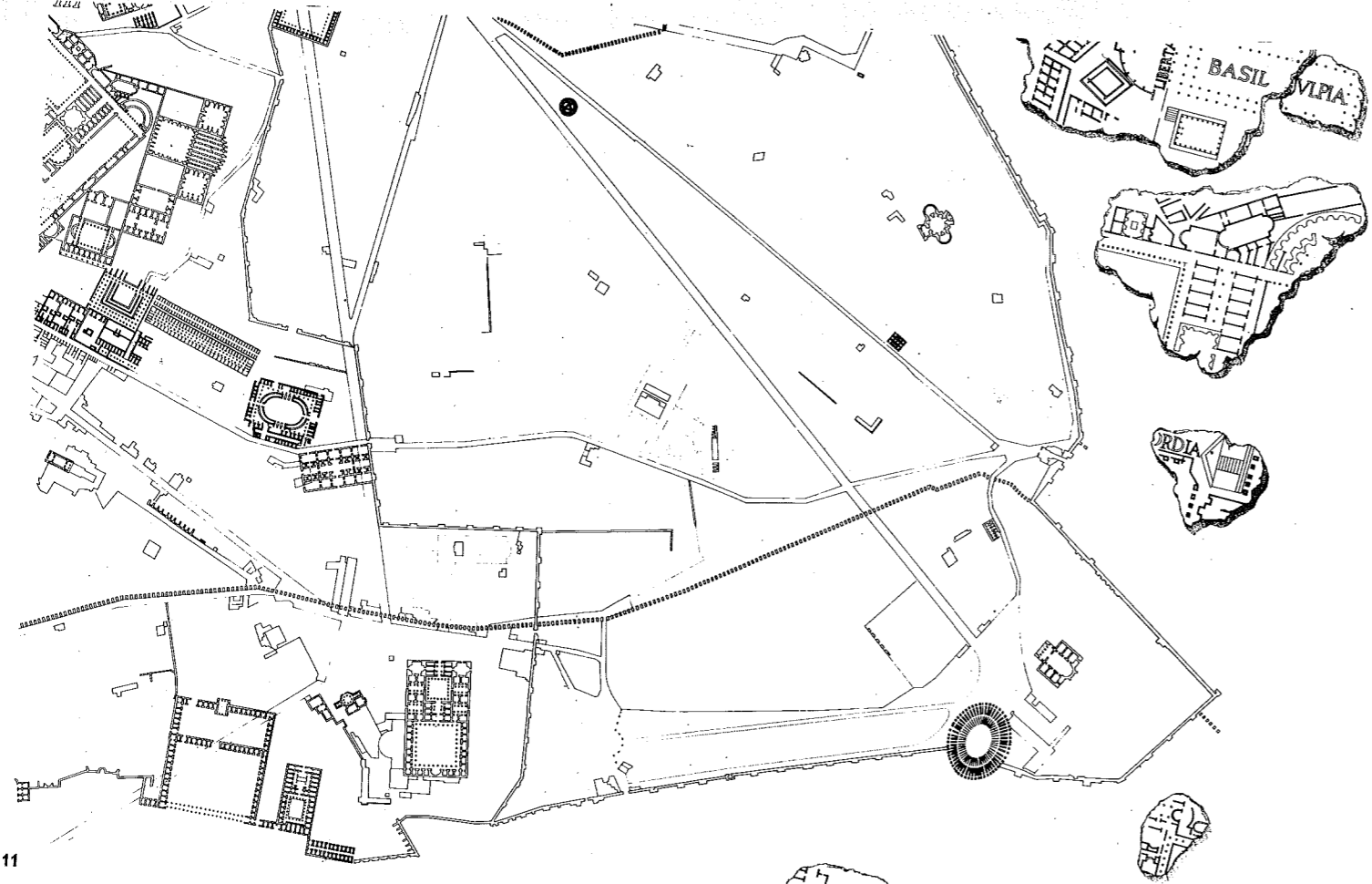
Quest'identificazione uomo-spazio è endemica rispetto alle aspirazioni simboliche di una cultura architettonica. Abbiamo cercato di offrire, mediante i frammenti dei tre periodi che abbiamo prescelto e mediante i nostri modelli urbani, una tensione più varia tra le attività e le loro caratteristiche formali, che a loro volta implicano una consimile disparità di usi. Si potrebbe anche dire che nello scegliere frammenti più figurativi, quali i giardini intesi come chiave di volta, si cerca di impiegare gli elementi del nostro linguaggio architettonico non soltanto nella loro collocazione ortodossa, ma anche nella comprensione del loro potenziale quali analogie simboliche. In tutto il nostro schema abbiamo tenuto presenti nella nostra mente le dipenden-

157

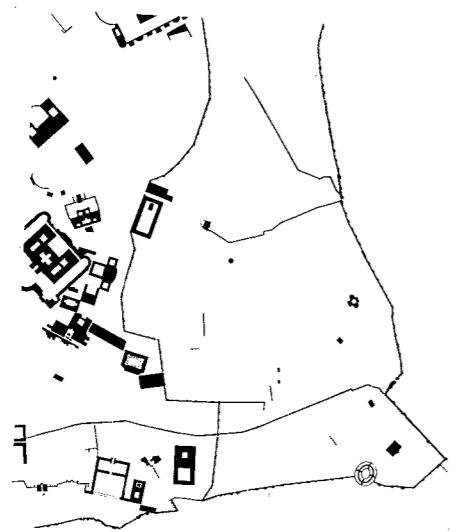


10

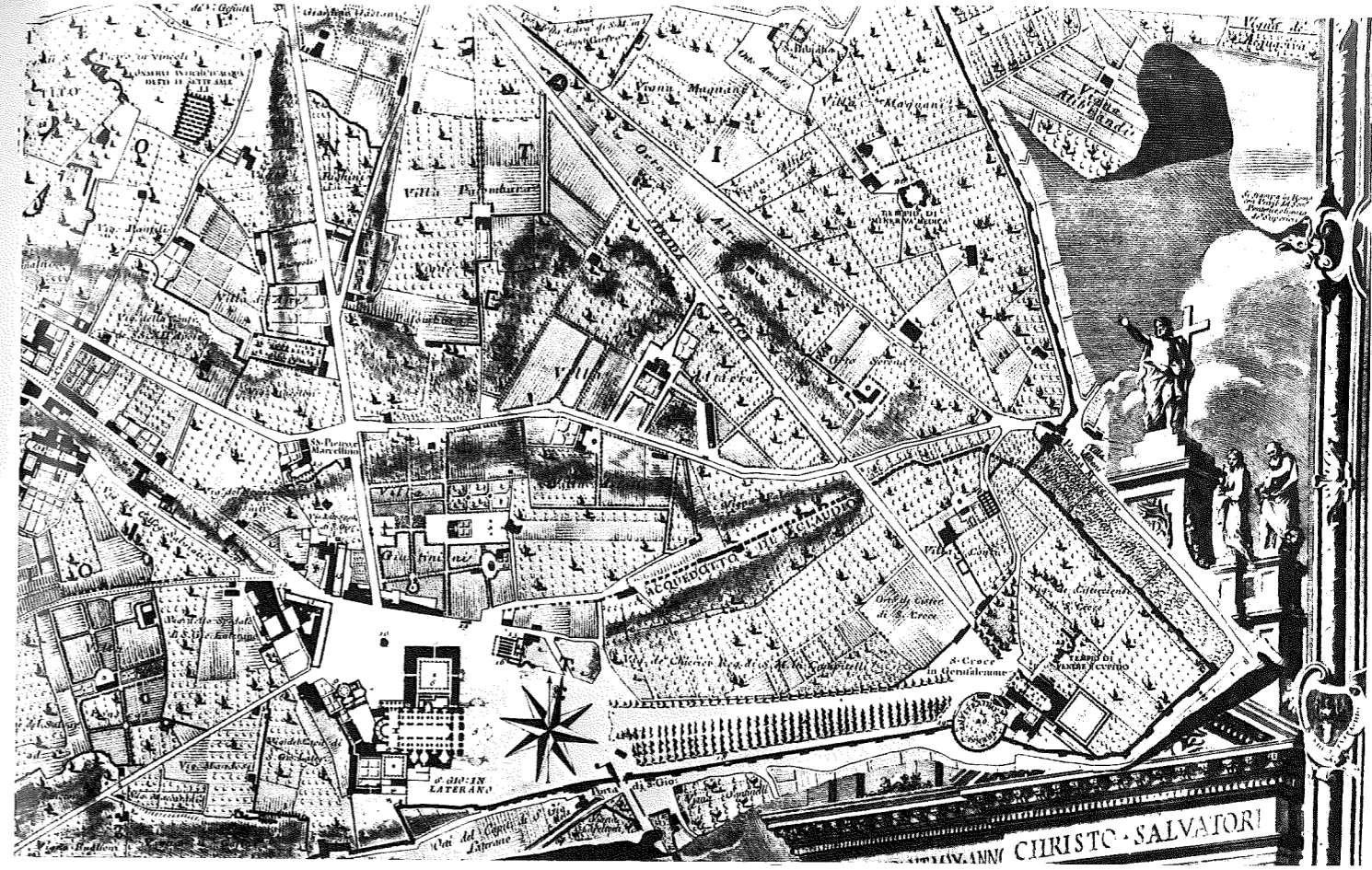
ze fra i diversi frammenti, ed i legami che li univano. In verità, sembra potersi presumere che a sua volta il nostro quartiere dipenda da ciò che gli è adiacente. I frammenti, in quanto proposta urbana, benché per loro stessa natura incompleti, vengono considerati come aspirazione positiva. Come villa Madama, nella sua attuale condizione di frammento, ci invita a pensare a un ordine più completo, così pure la città, nella sua attuale condizione costruita, può impegnarci ad effettuarne complementi, ricorrendo alla nostra memoria culturale 14, 15, 16.



11

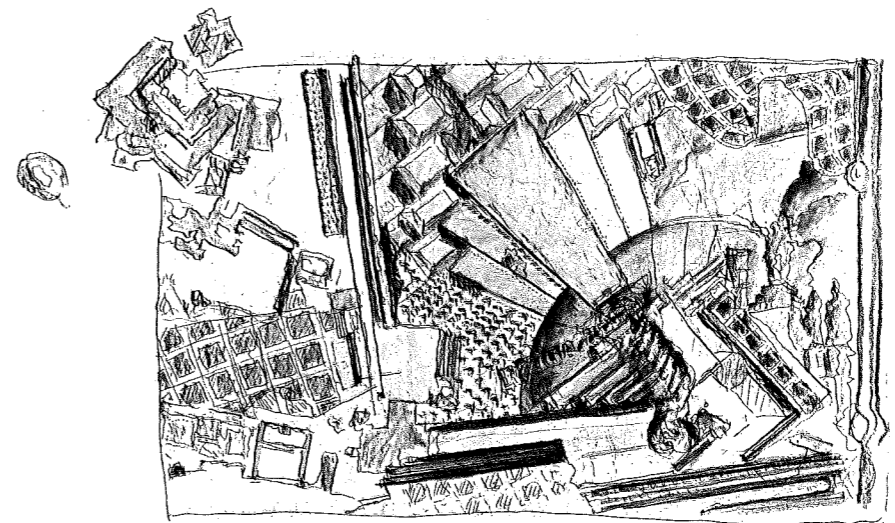
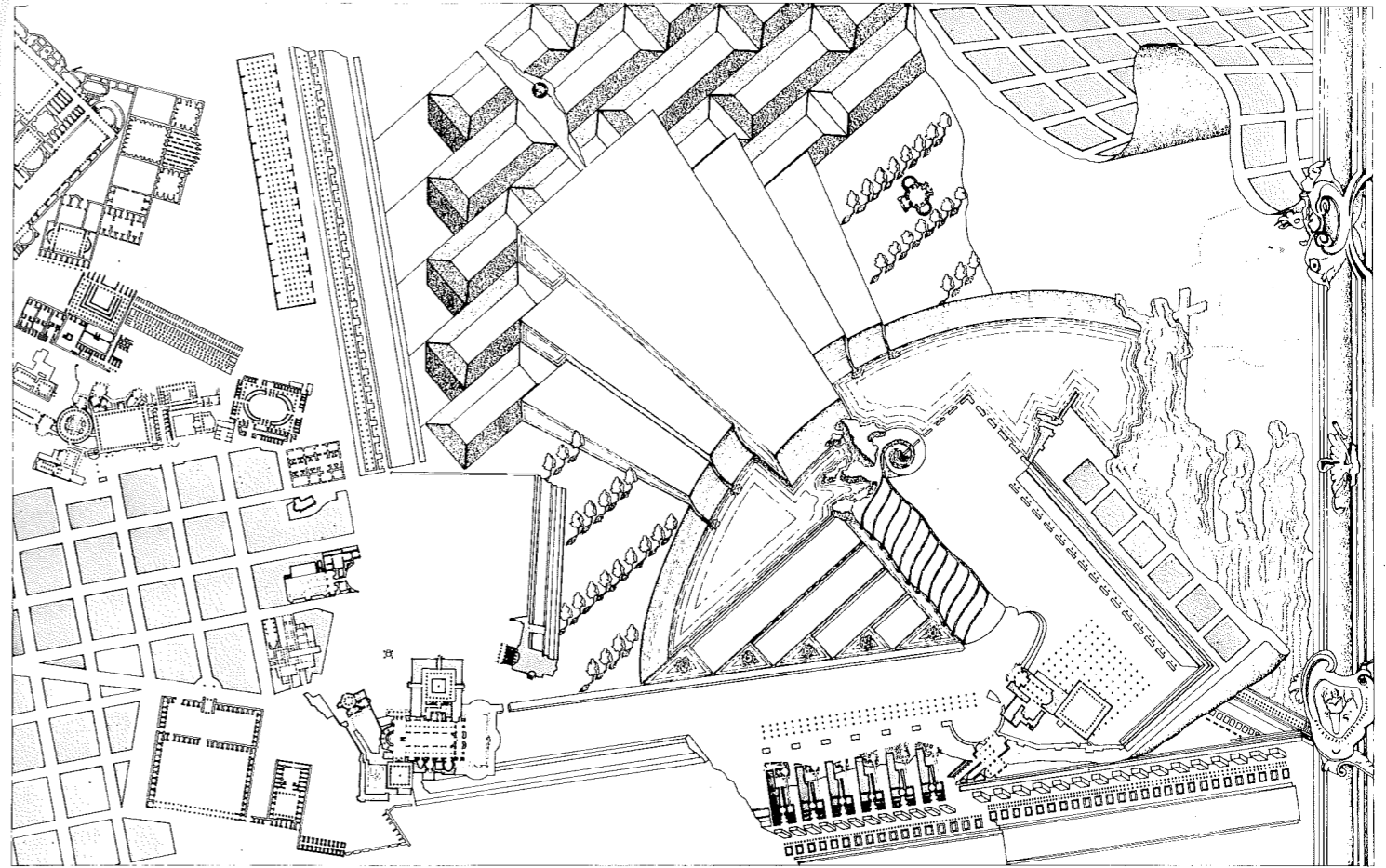
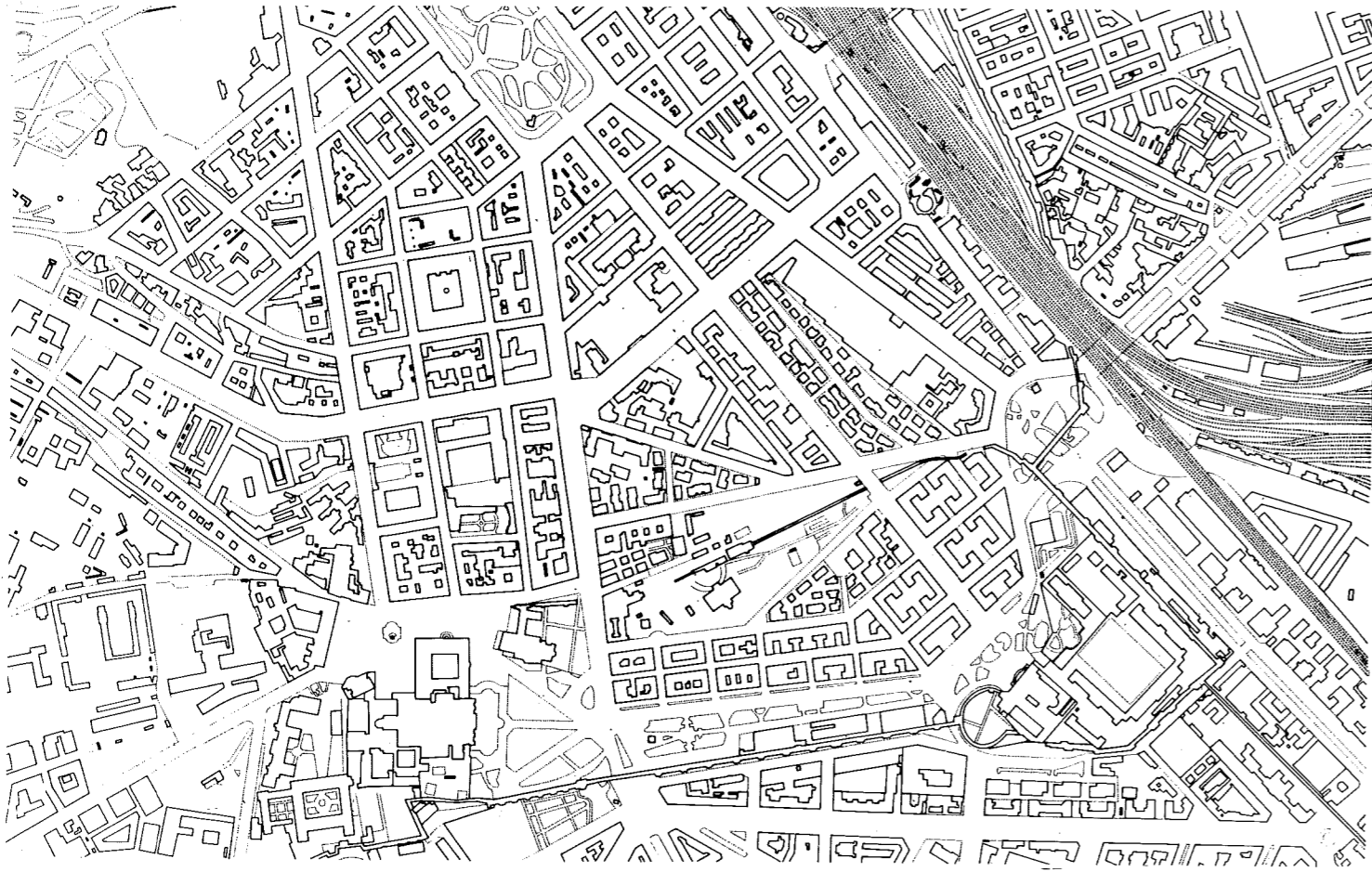


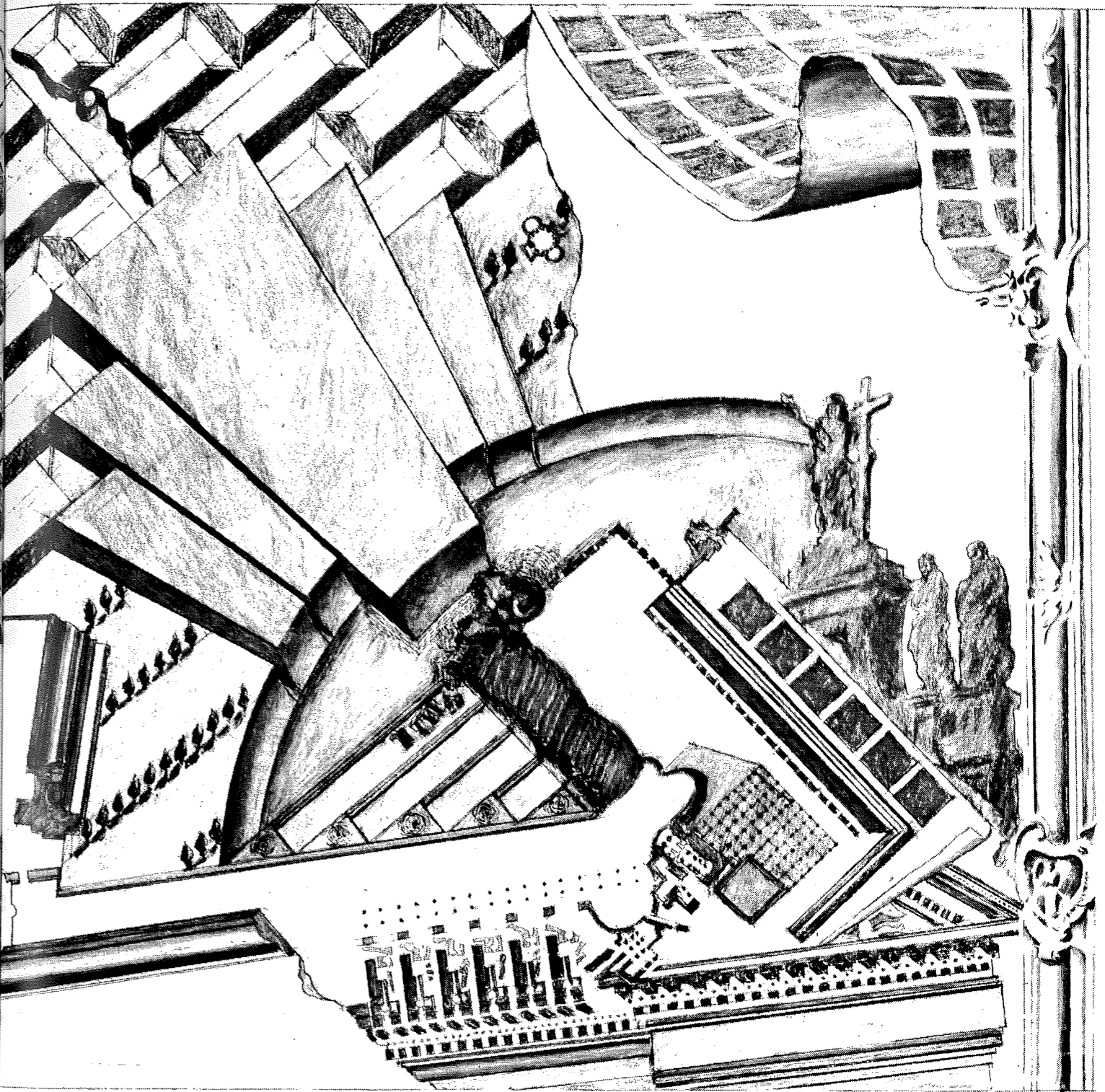
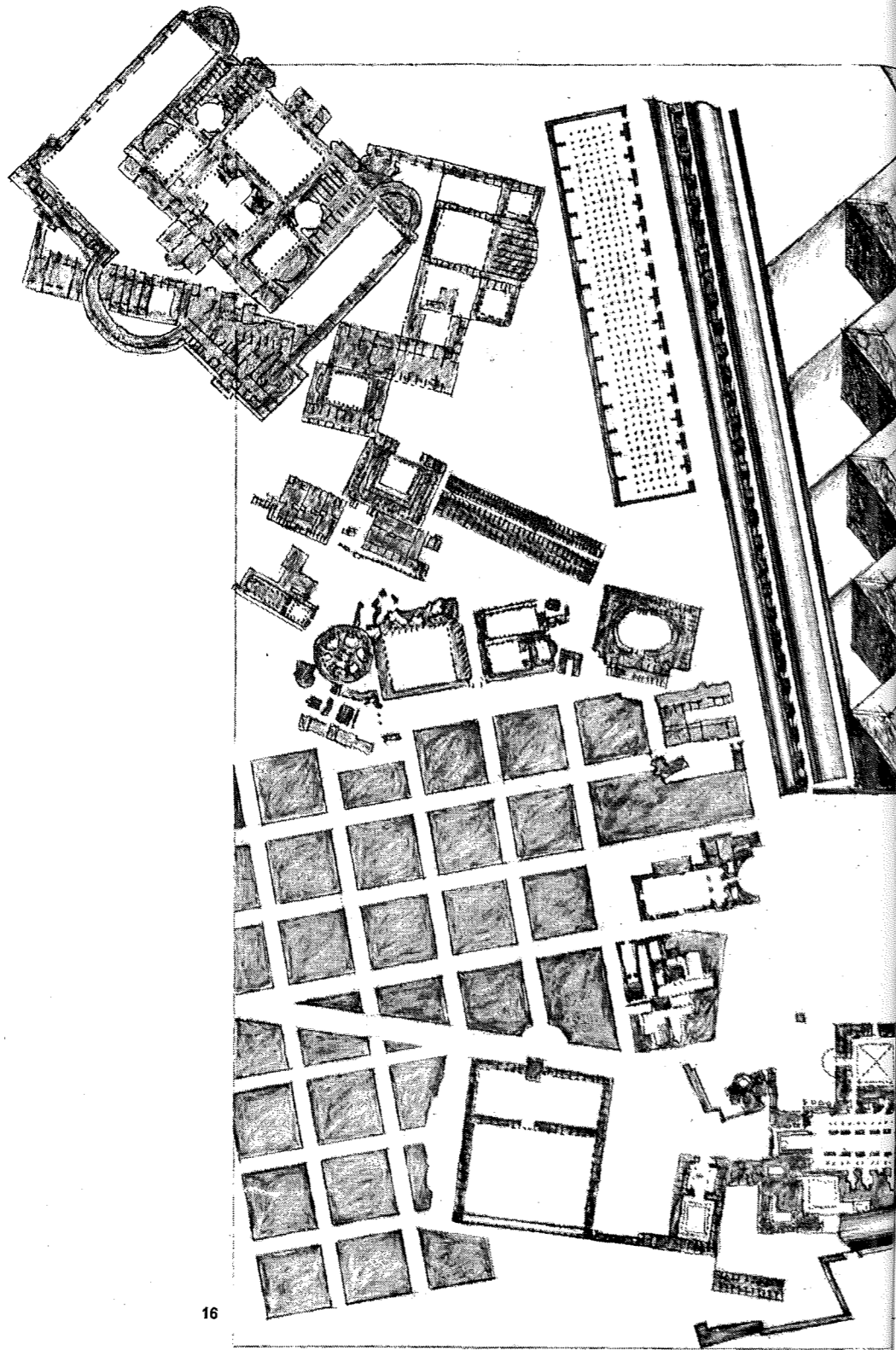
158 159

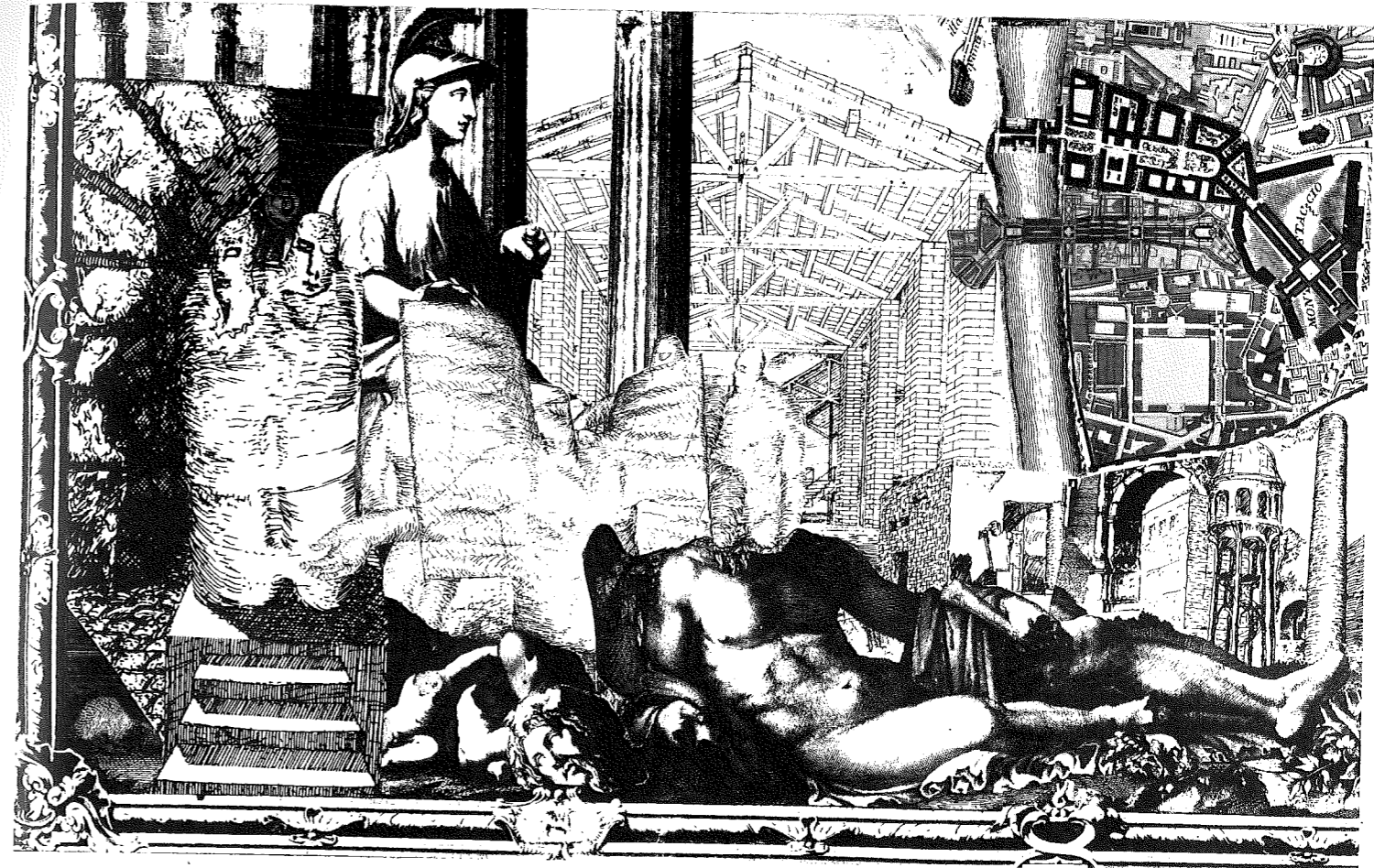


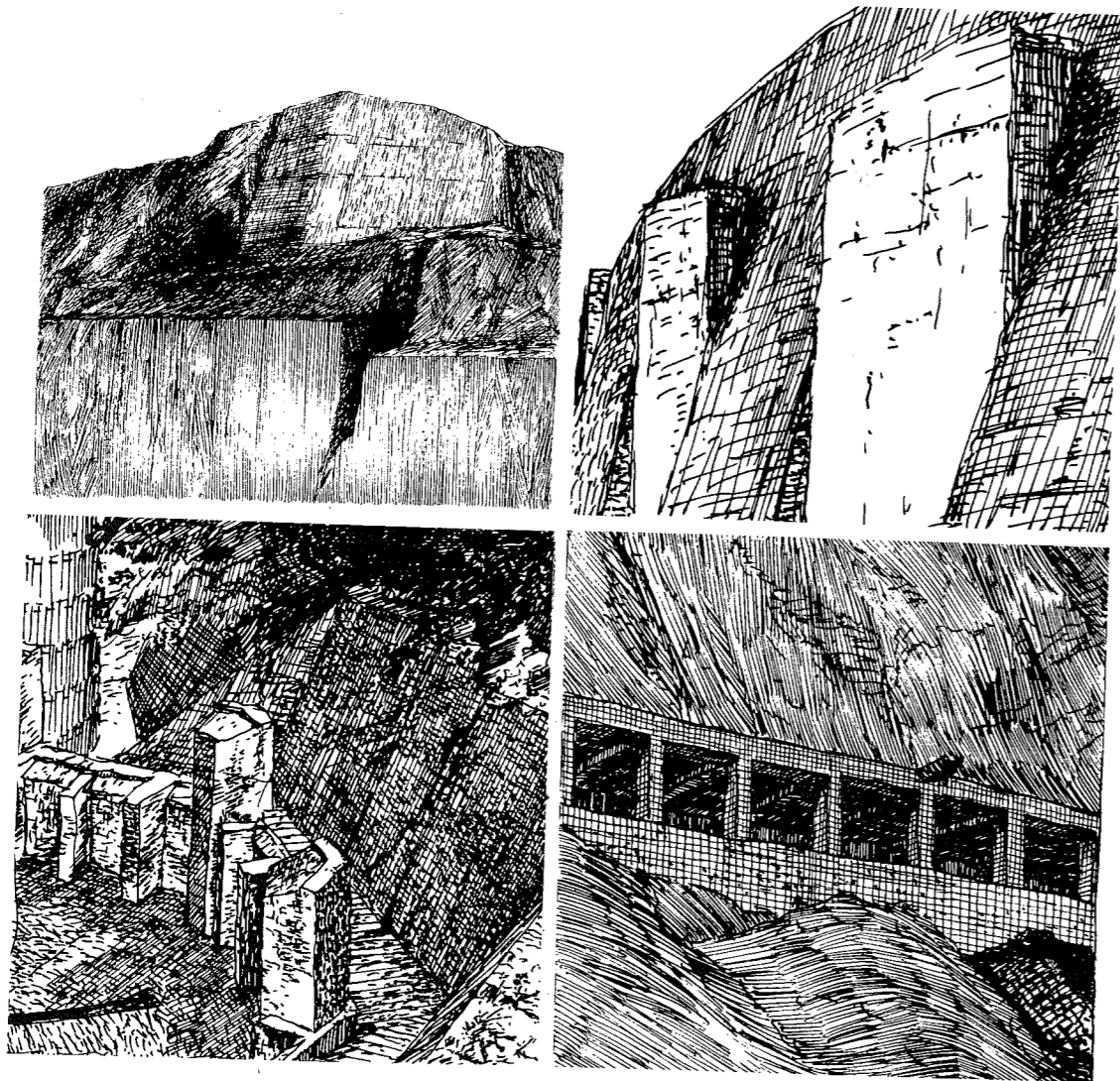
12



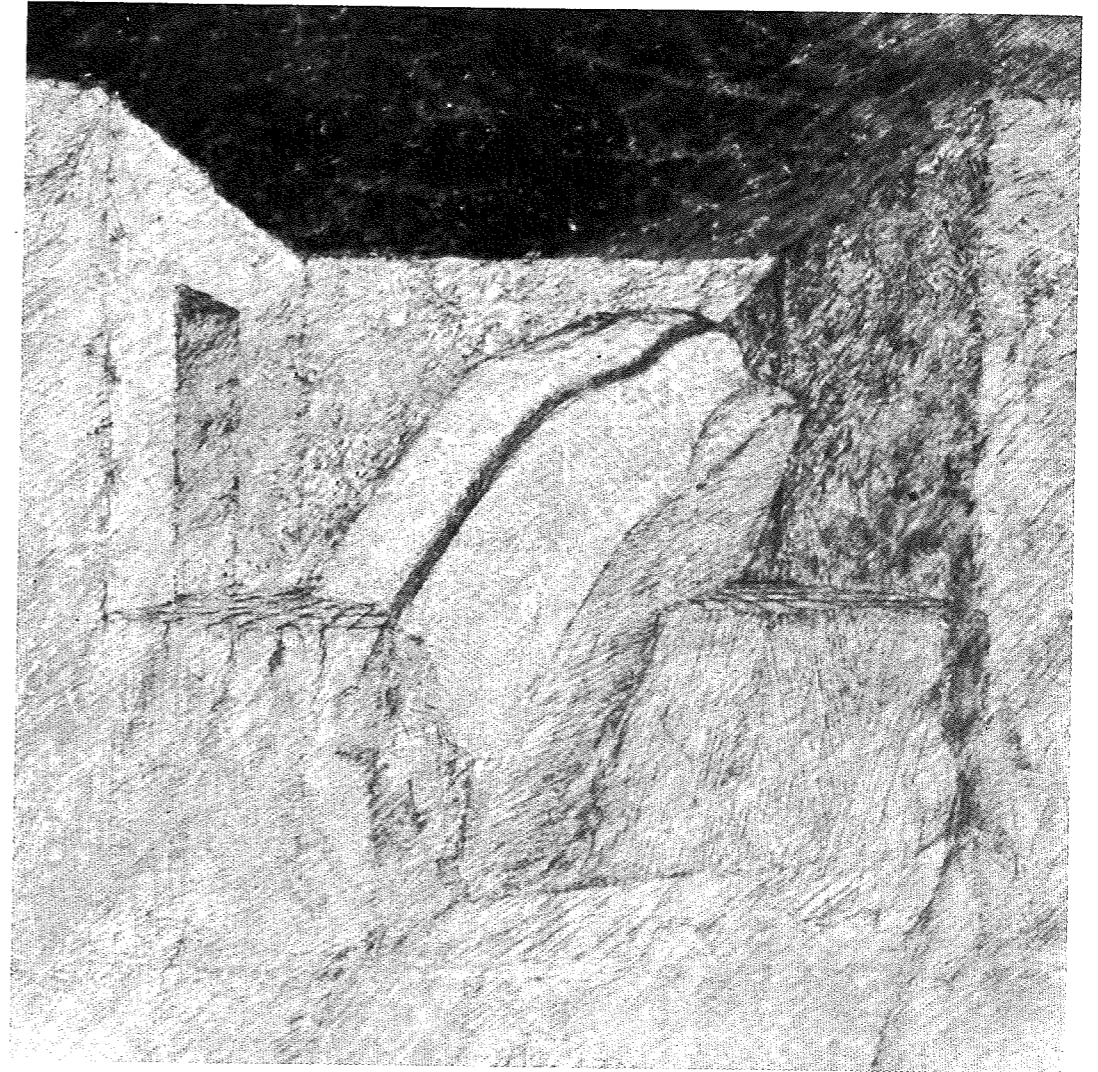


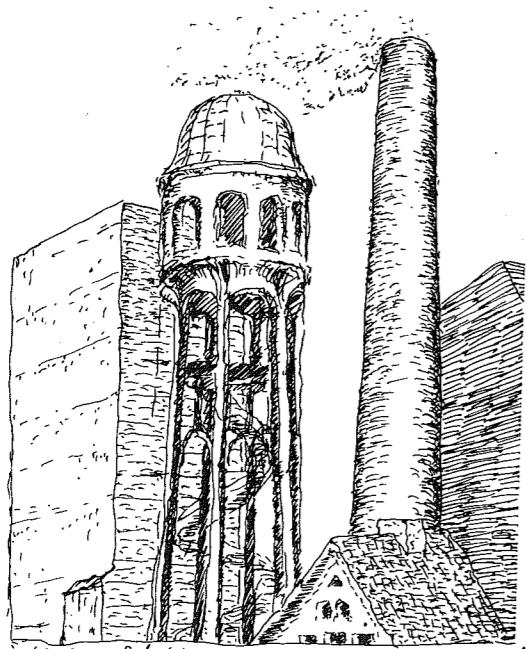






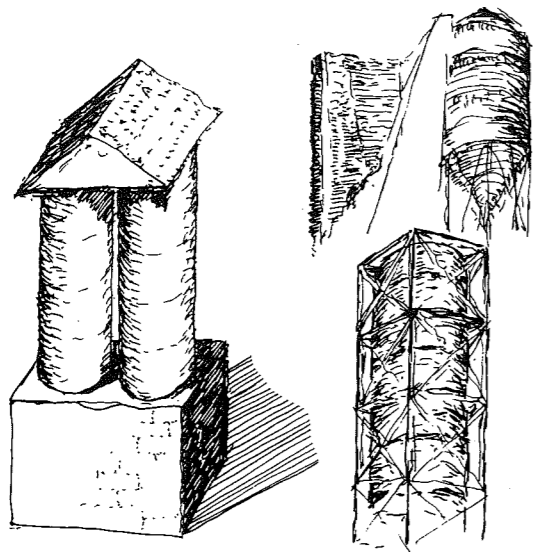
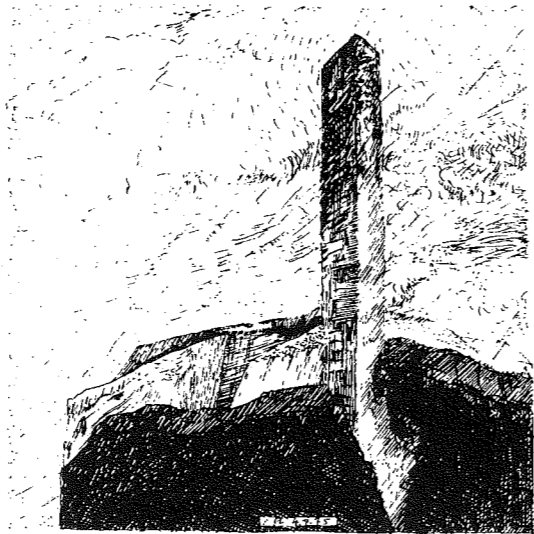
il paesaggio trasformato dall'uomo.



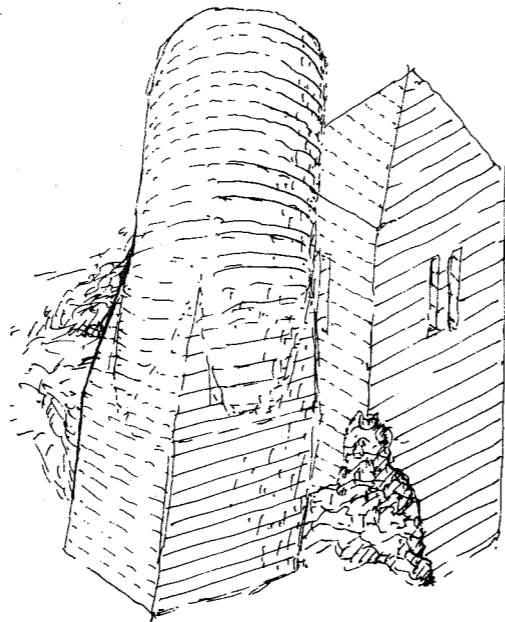


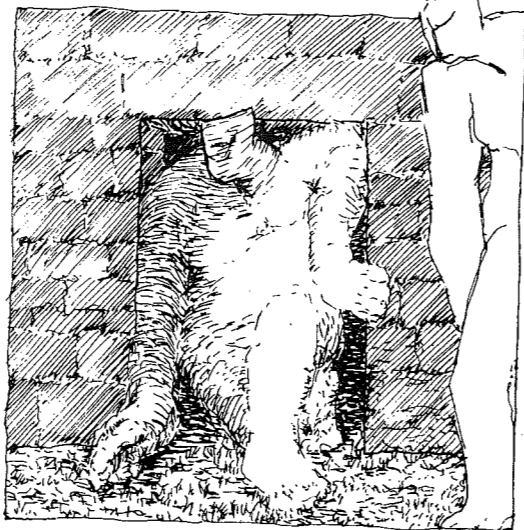
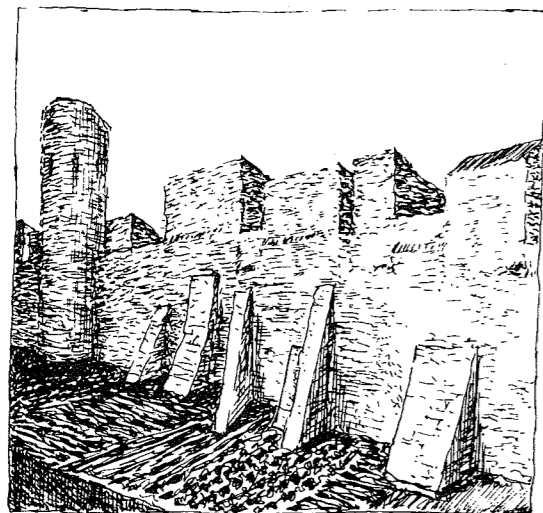
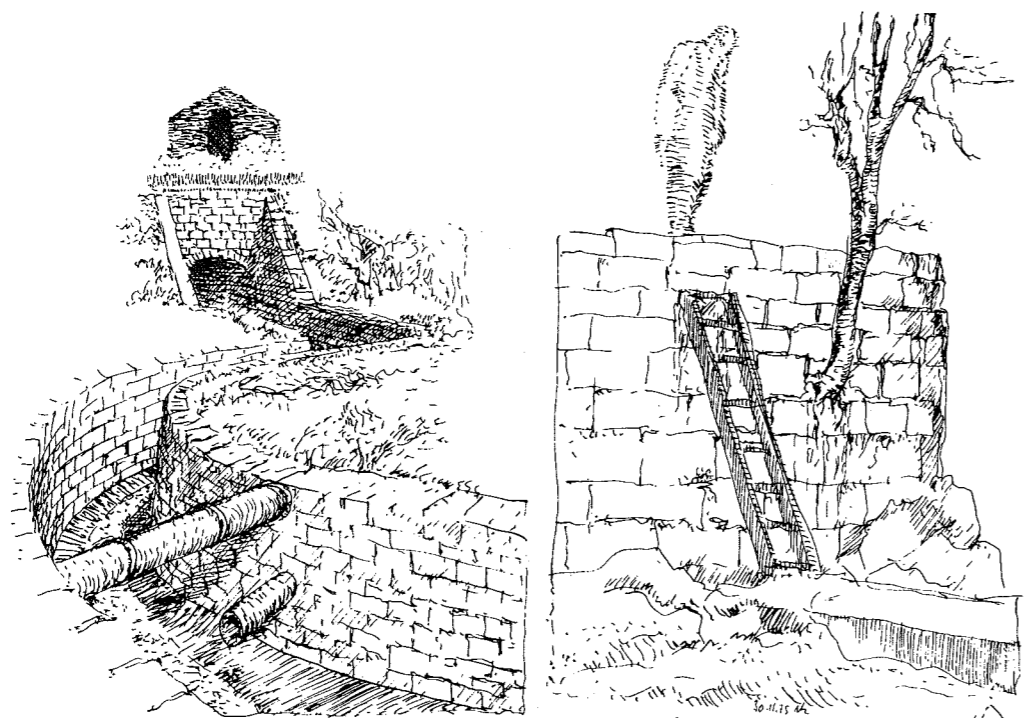
in Sängen am Baberhof

3.6.71 46

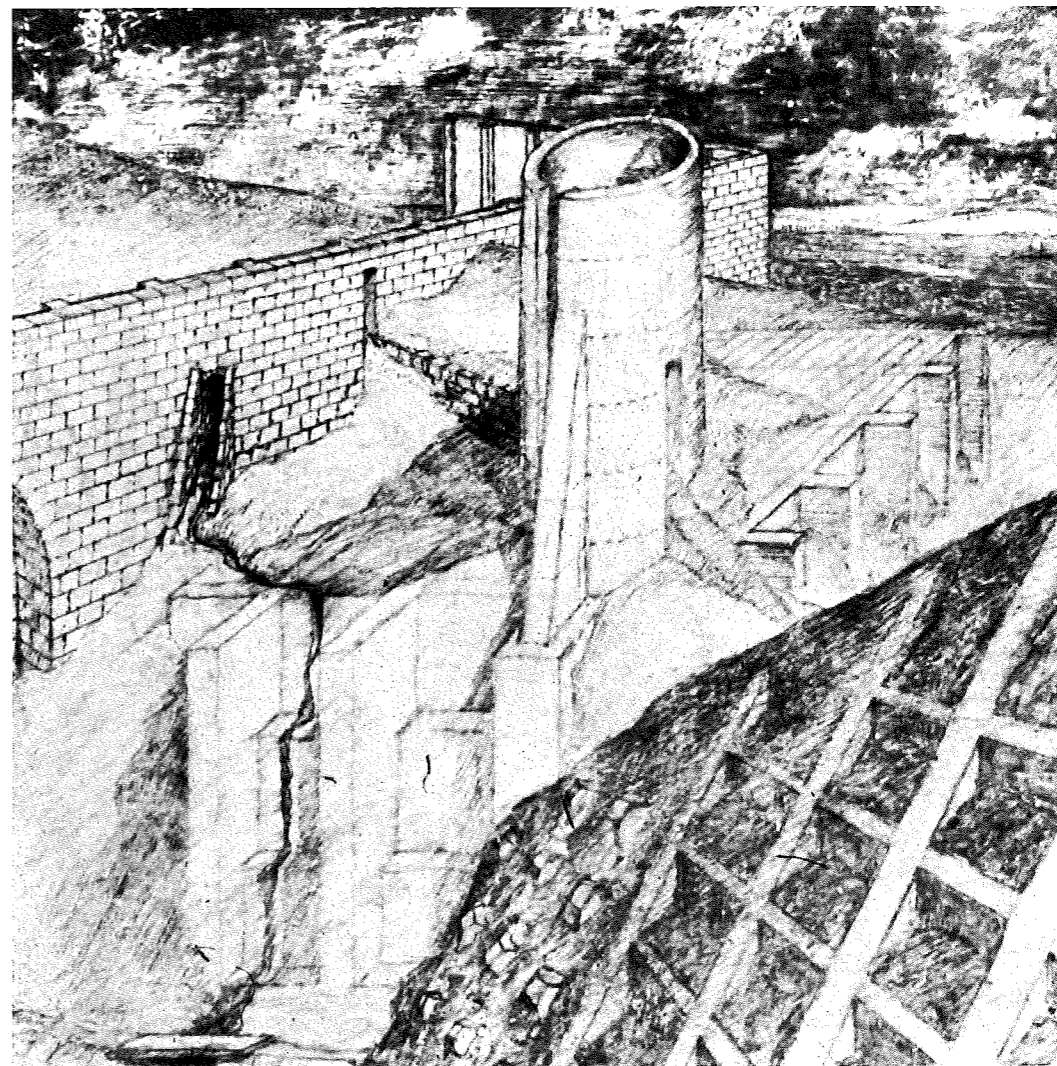


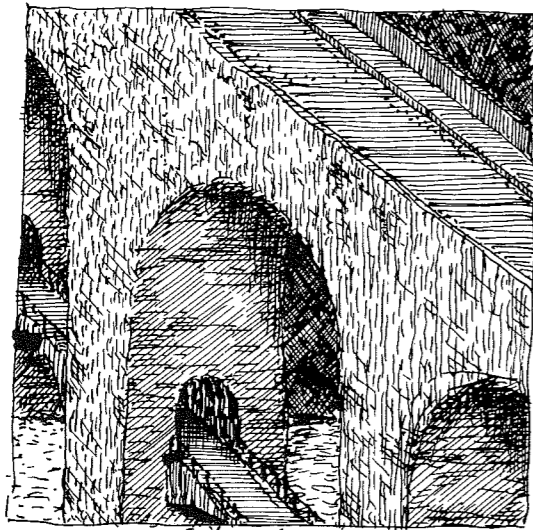
città + colonna.



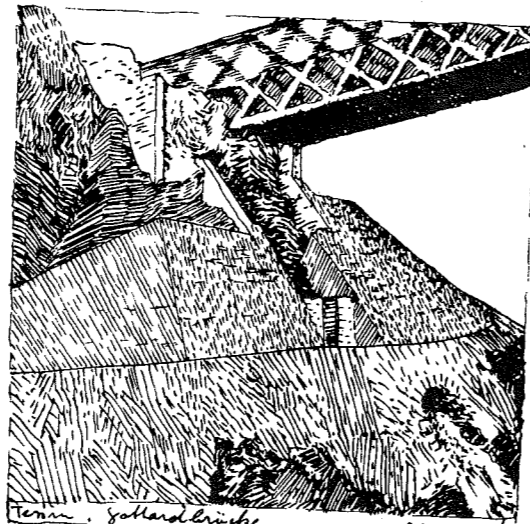


le mura.

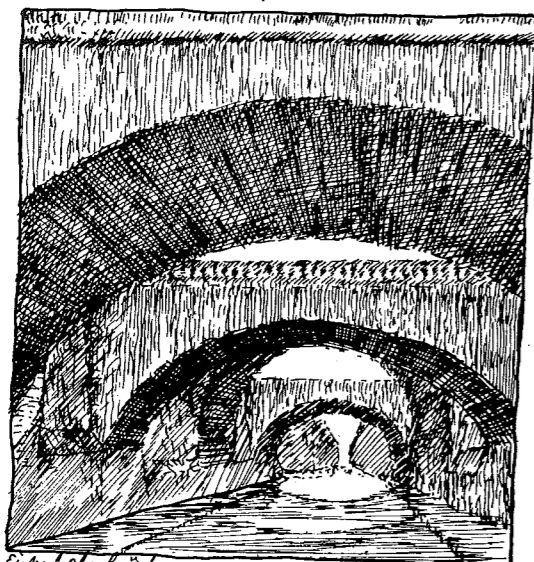




Tombouy 29.11.75 46



Tombouy - Gollardbrücke 2.7.75 46



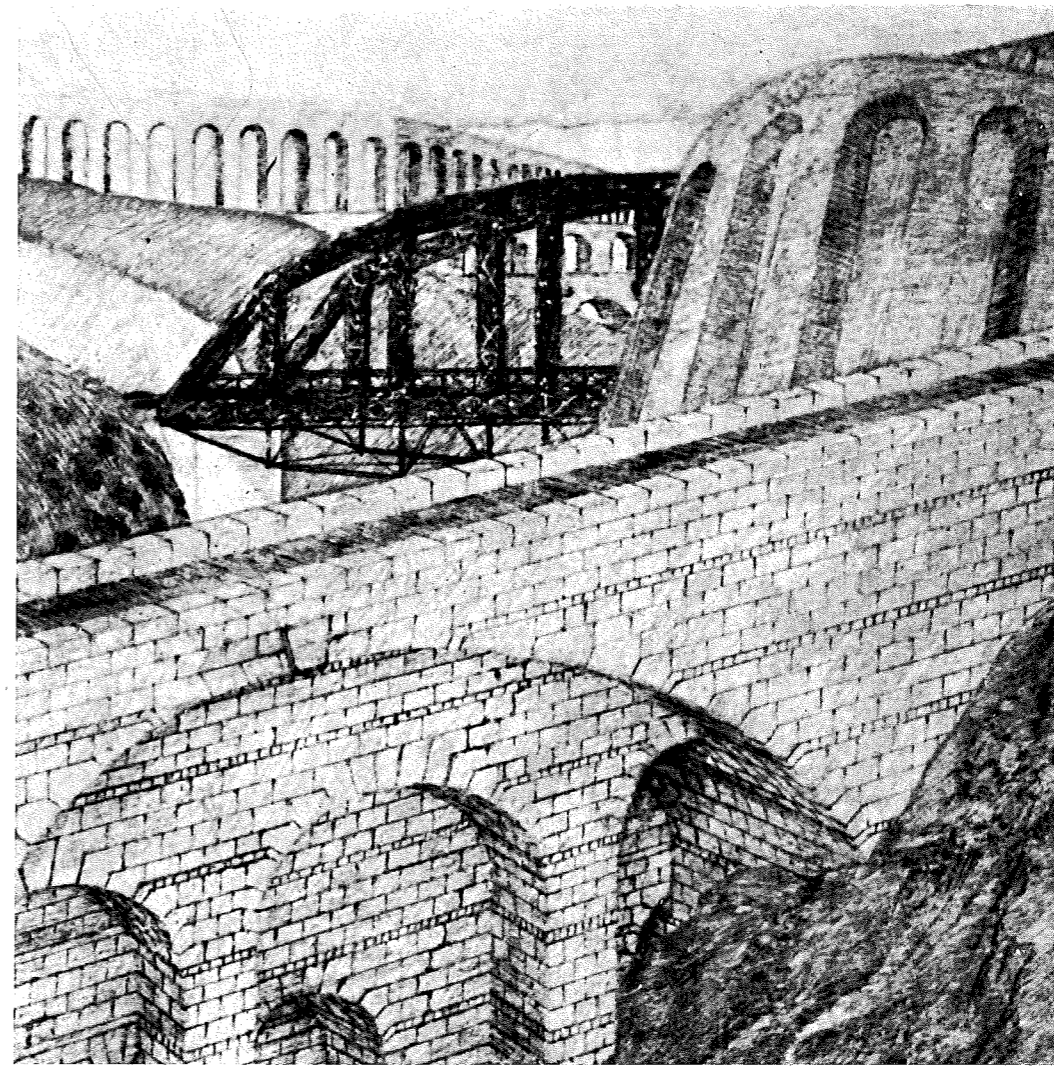
Einbr. Calmbrücke

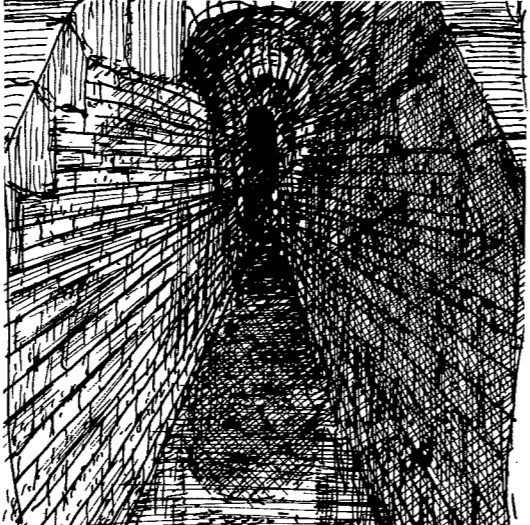
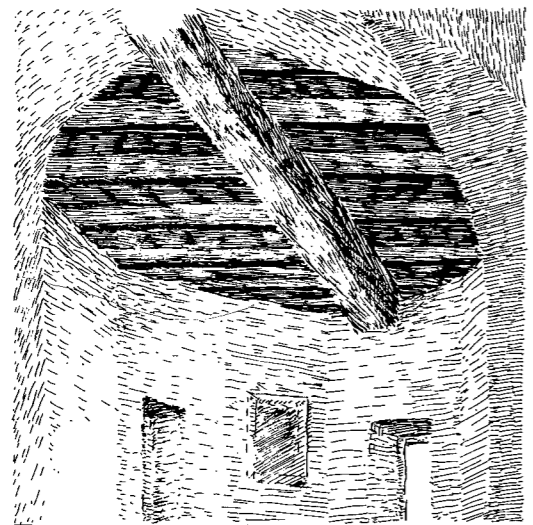
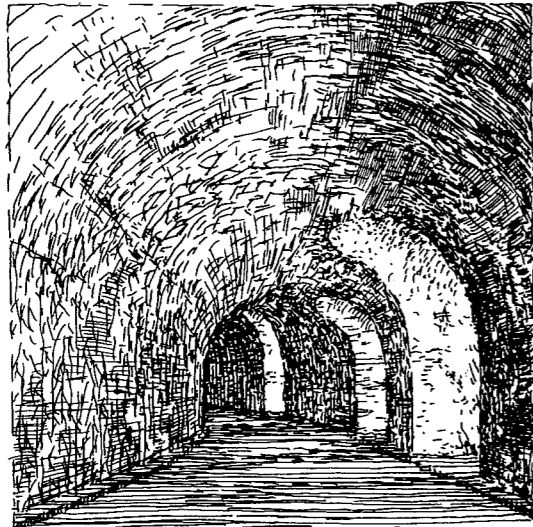
11.2.74



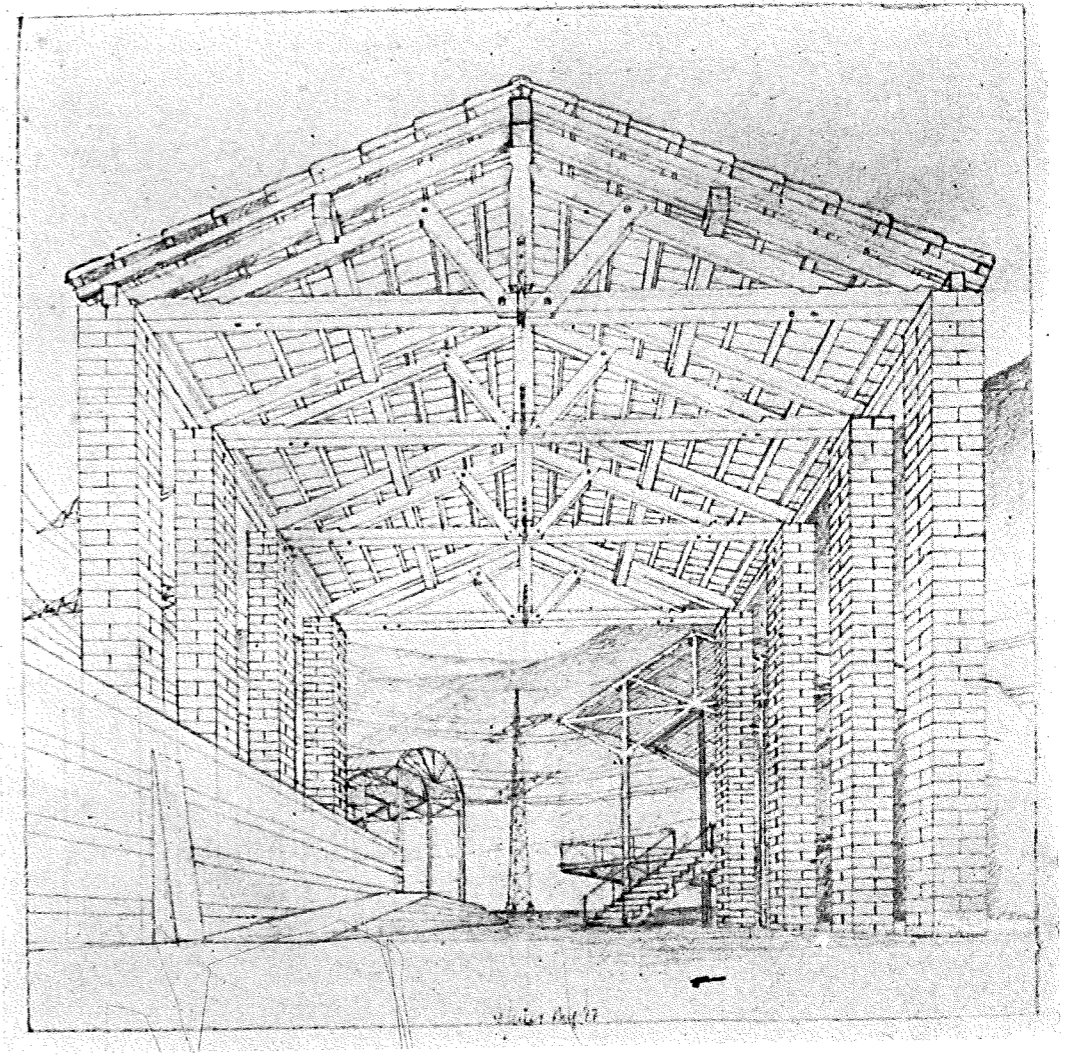
11.2.74

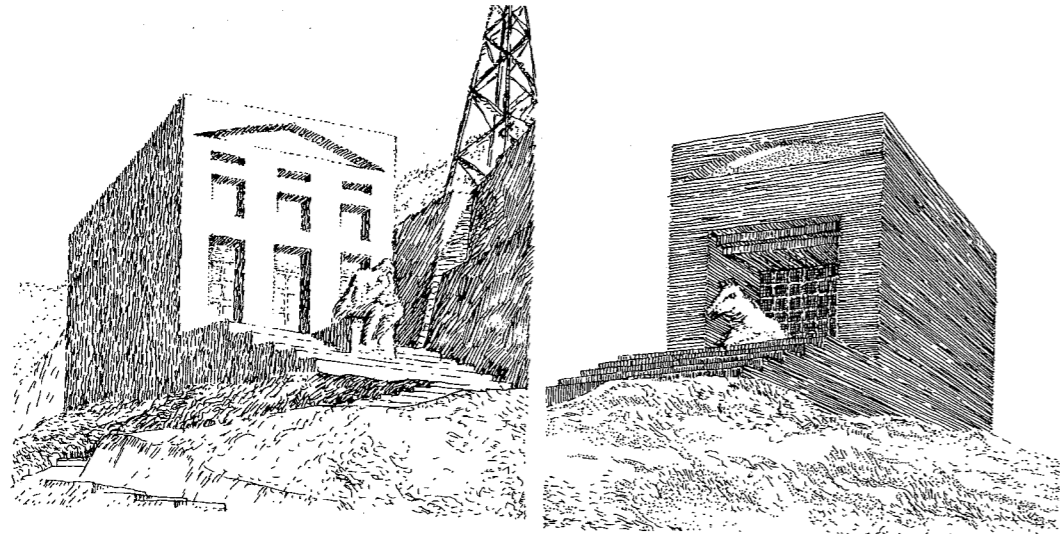
il ponte.



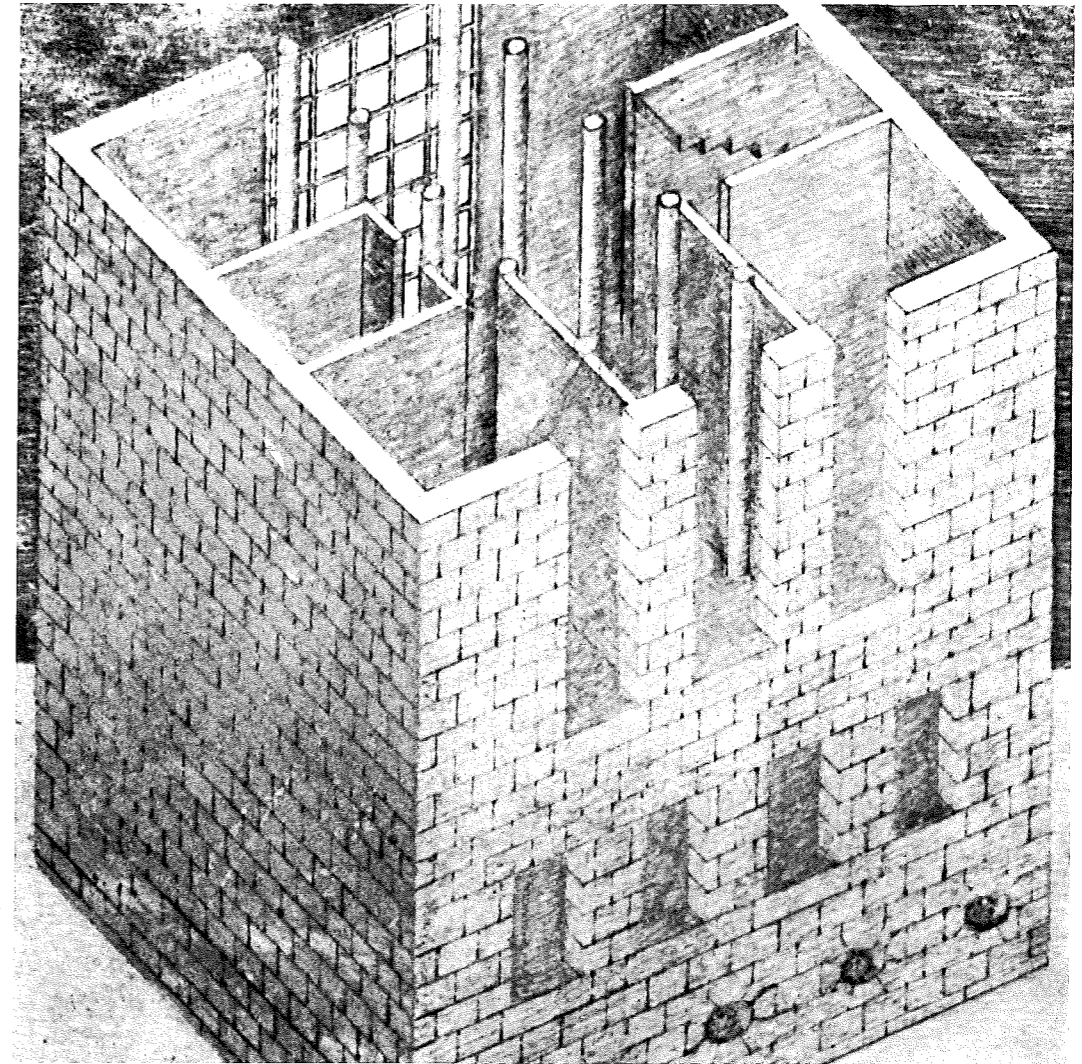


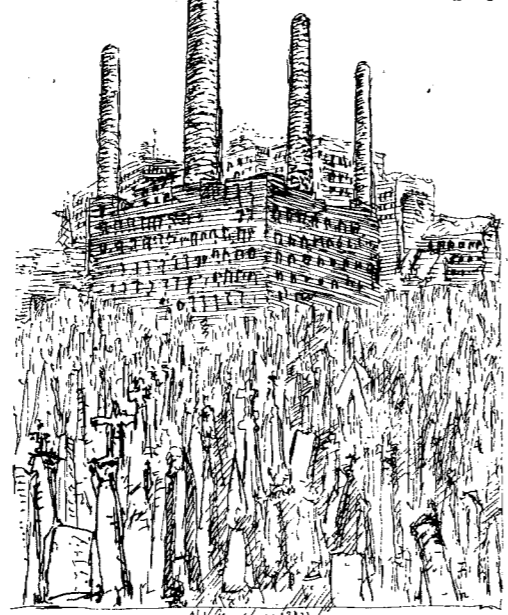
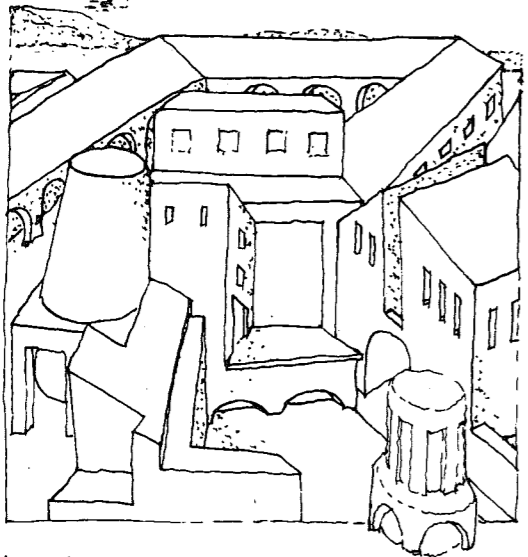
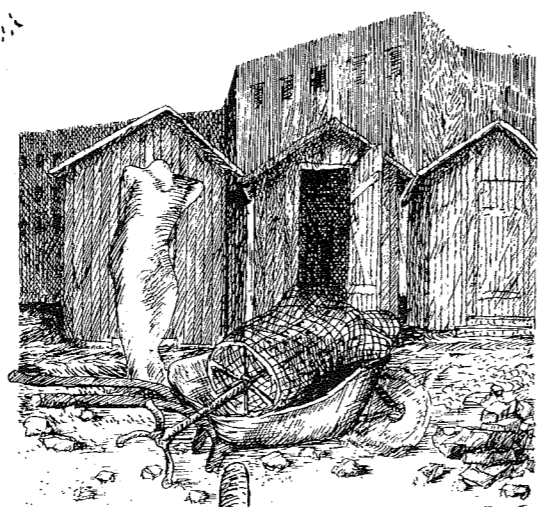
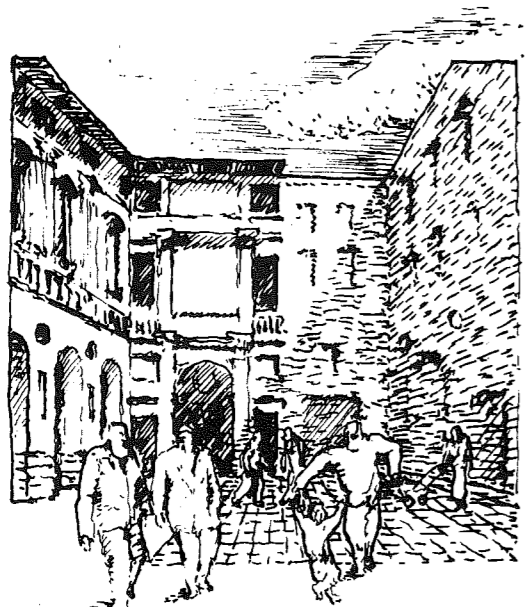
muro, volta, soffitto, spazio.



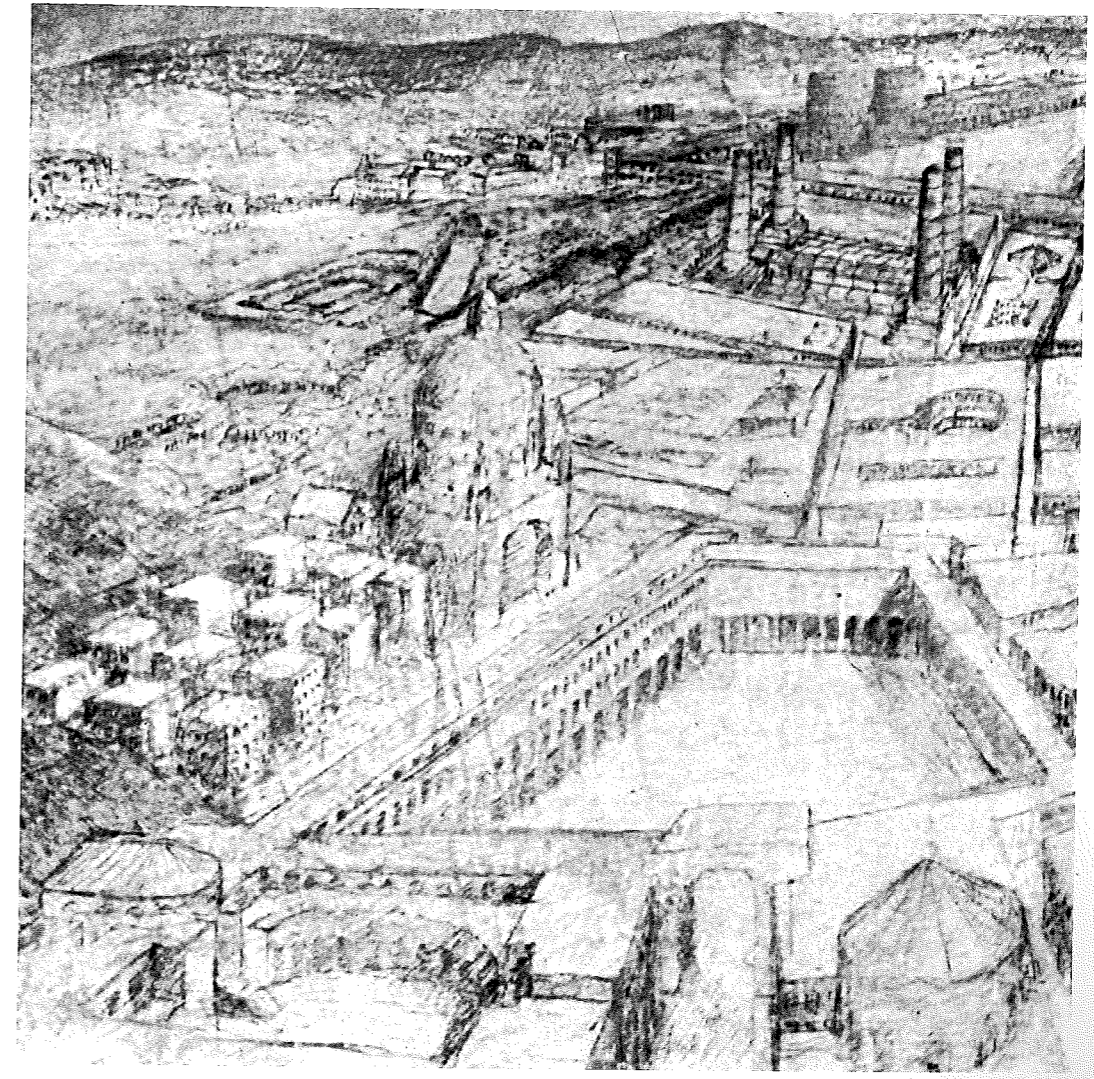


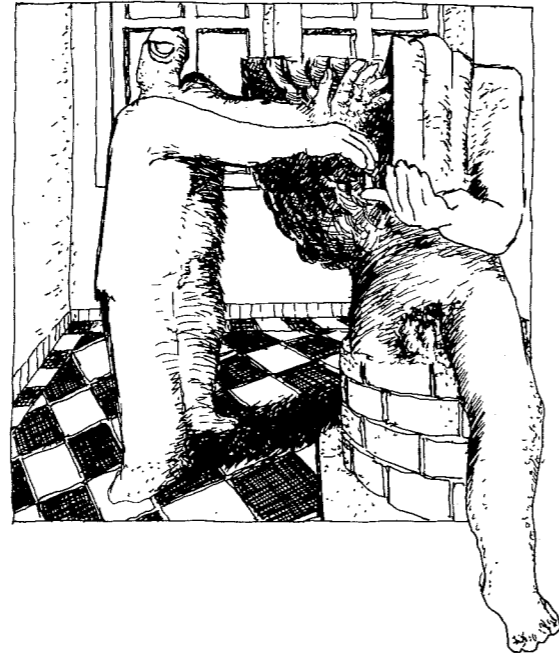
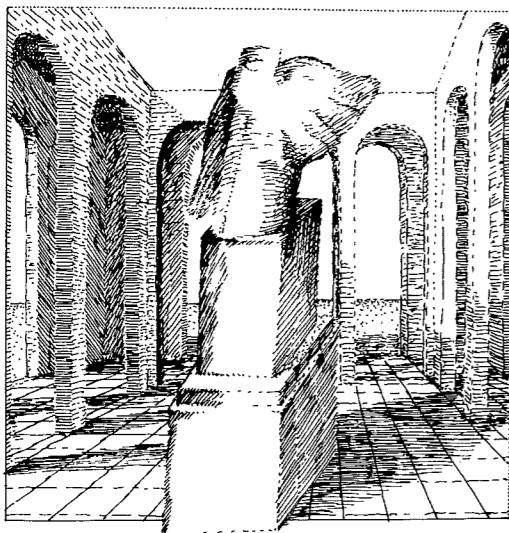
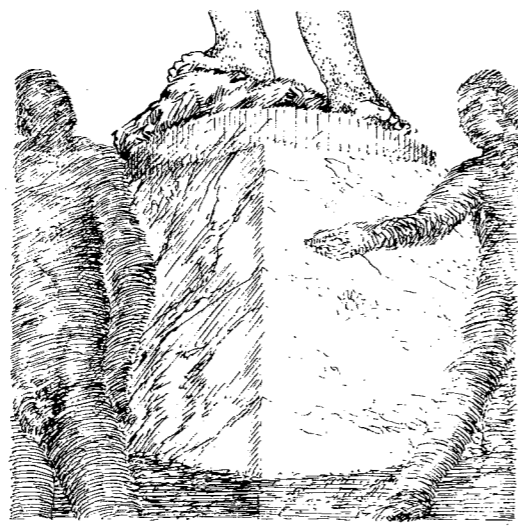
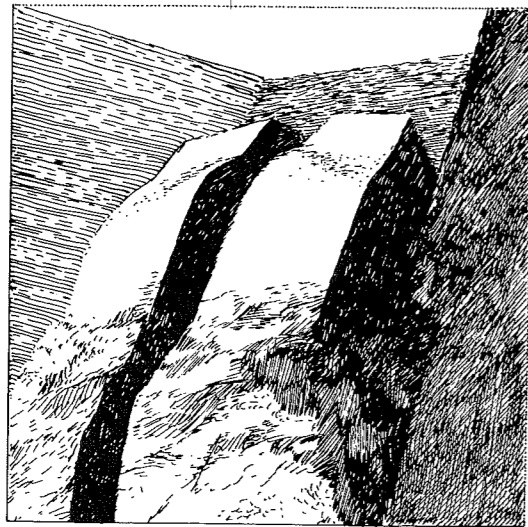
la casa.



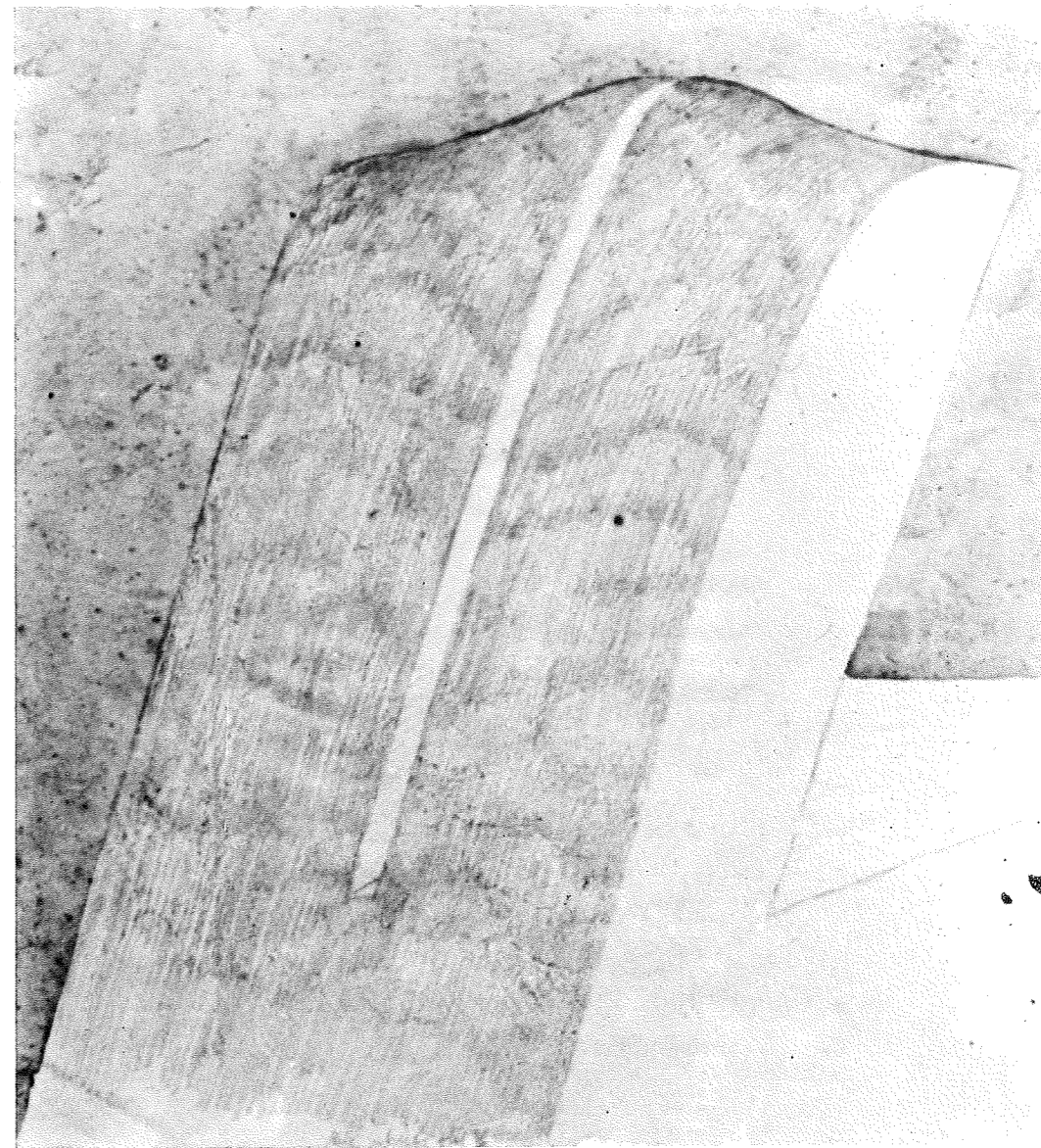


la città.





il monumento.

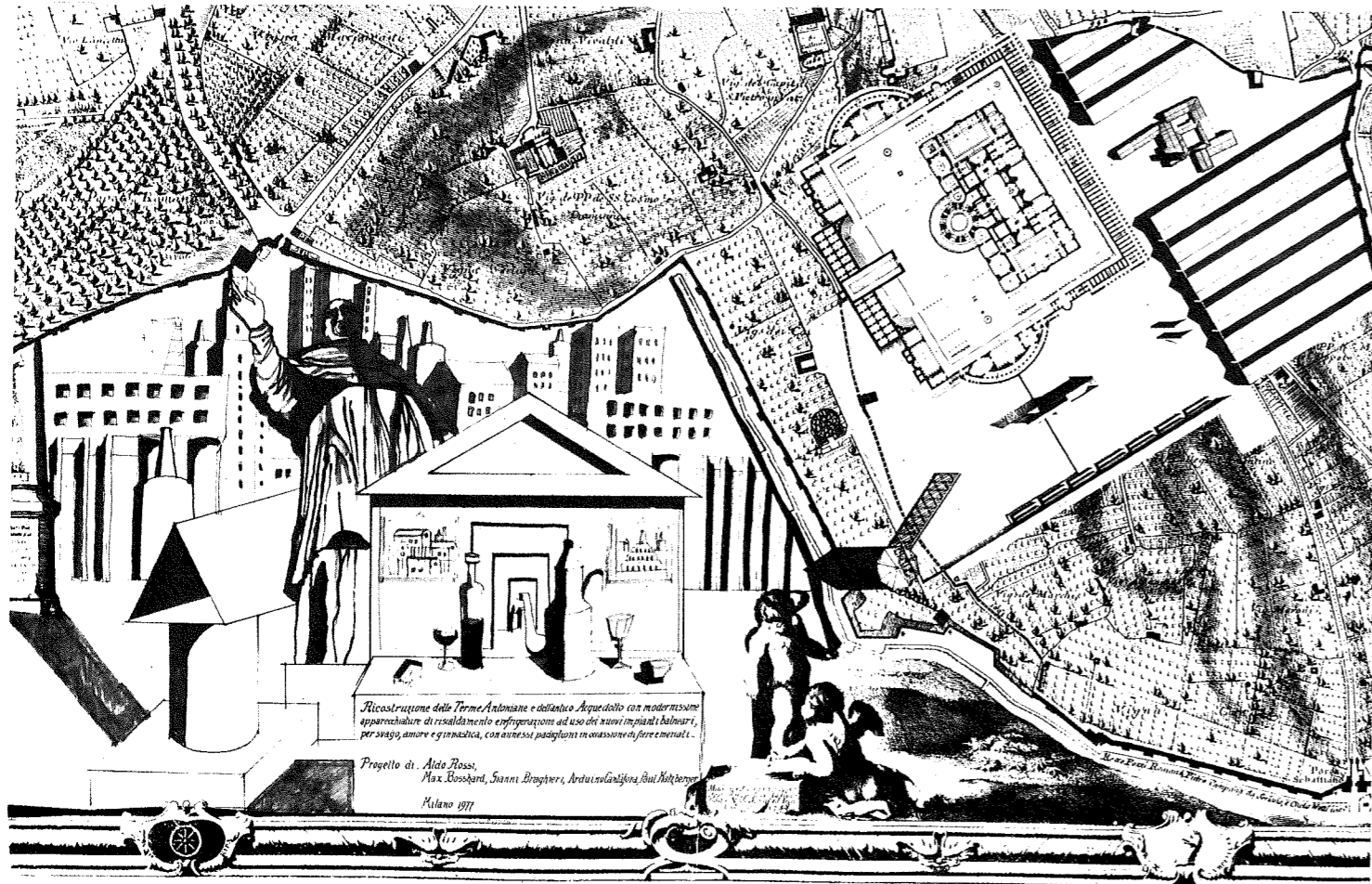




ALDO ROSSI, MILANO

PROGETTO: RICOSTRUZIONE DELLE TERME ANTONIANE E DELL'ANTICO ACQUEDOTTO CON MODERNISSIME APPARECCHIATURE DI RISCALDAMENTO E REFRIGERAZIONE AD USO DEI NUOVI IMPIANTI BALNEARI PER SVAGO, AMORE E GINNASTICA, CON ANNESSI PADIGLIONI IN OCCASIONE DI FIERE E MERCATI.

ALDO ROSSI
MAX BOSSHARD
GIANNI BRAGHIERI
ARDUINO CANTAFORA
PAUL KATZBERGER



Ricostruzione delle Terme Antoniane e dell'antico Acquedotto con modernissime apparecchiature di riscaldamento e refrigerazione ad uso dei nuovi impianti balneari, per svago, amore e ginnastica, con annessi padiglioni in occasione di fiere e mercati.

Progetto di Aldo Rossi,
Max Bossard, Gianni Braghieri, Arturo Lanzetta, Rolf Hüttenberger
Milano 1977

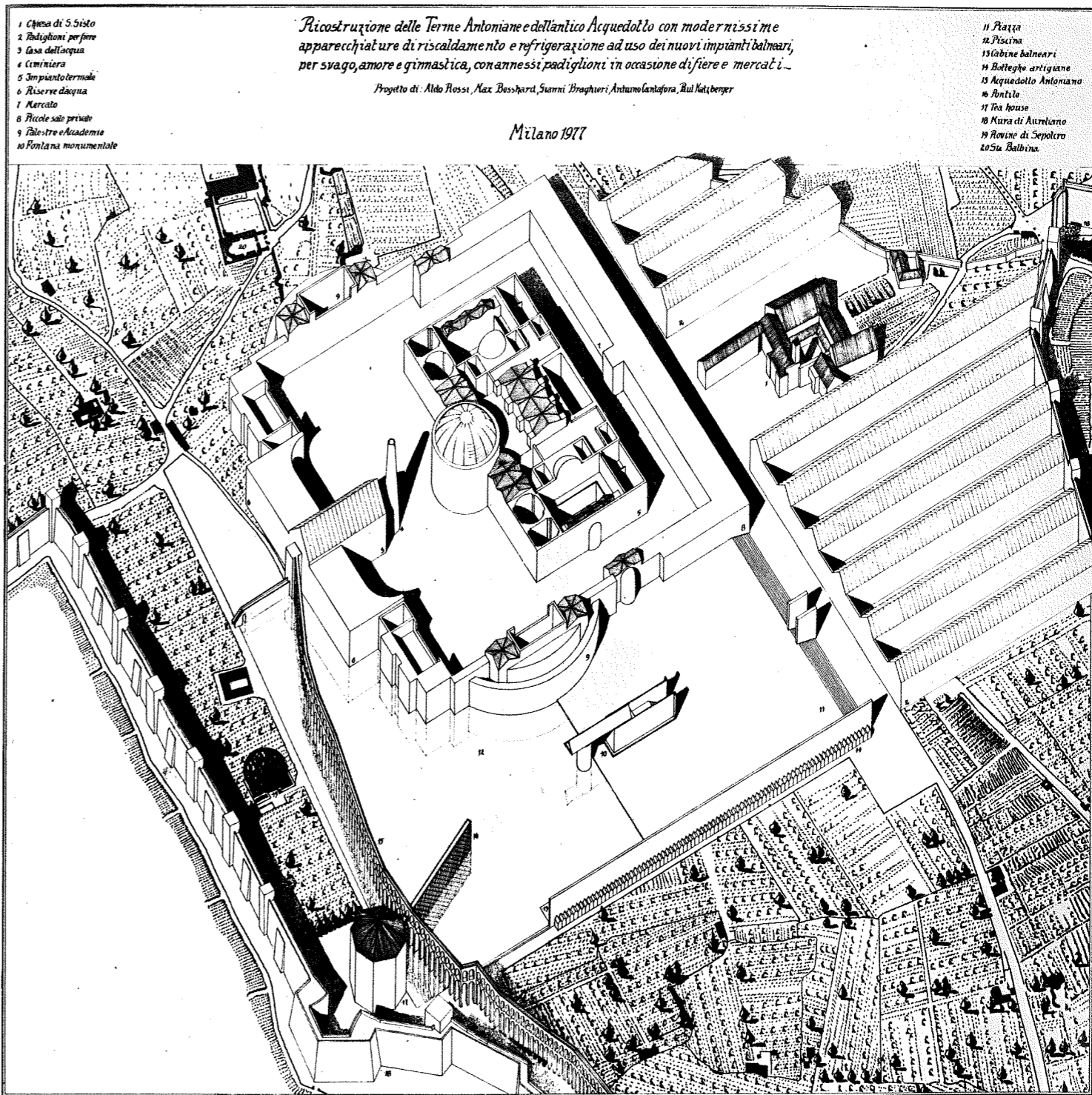
Questo progetto non si riferisce a qualche ipotetica alternativa alla crescita della città ed è indifferente ai rapporti con la città / in particolare con la città di Roma o di Roma interrotta. Anche perché ogni interruzione presuppone un legame, storico e psicologico, che, nel caso specifico, gli autori non possono bene valutare.

Se il progetto avesse un motto esso sarebbe decisamente questo: ceci n'est pas une ville! Infatti è uno stabilimento termale. (L'uso della lingua francese, di cui ci scusiamo, è riferito ad un recente saggio critico).

Il progetto si serve invece di alcuni elementi esistenti, come terme e acquedotti, opportunamente restaurati, come scorciatoia compositiva: il vero interesse degli autori, in-

teresse palesemente non innocente, come non sfuggirà alla critica più attenta, è per gli istituti termali.

Qui un rapporto con Roma esiste; è certo che le Terme viste dagli antichi romani erano edifici abbastanza singolari. Piaccia o no la pianta delle Terme, da noi fedelmente riprodotta, con le sue sale, salette, absidi, camerini, piscine, bagni, ecc. è una contaminatio e non solo nel senso sintattico e architettonico. E' indubbio che in questa contaminazione spaziale si era perso il rapporto tra Eros ed educazione ginnica — vanto di più antiche civiltà — e persino all'occhio freddo di un'analisi puramente distributiva le Terme dimostrano che l'amore, sia pure nel suo senso più elevato, era anche commercio.



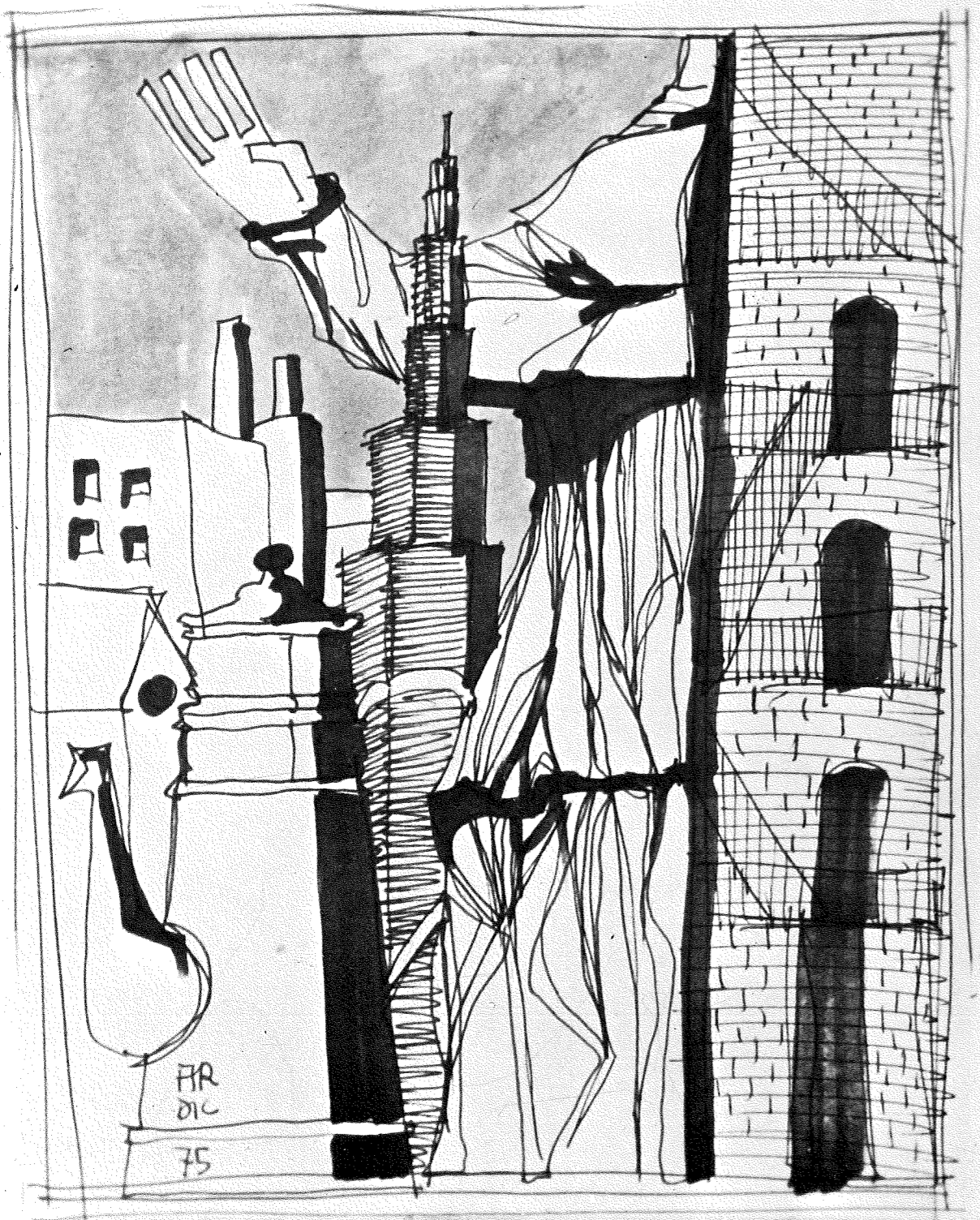
- 1 Chiesa di S. Vito
- 2 Padiglioni per fiere
- 3 Casa dell'acqua
- 4 Cimitero
- 5 Impianto termale
- 6 Riserve d'acqua
- 7 Mercato
- 8 Piccole sale private
- 9 Palestre e Accademie
- 10 Fontana monumentale

Ricostruzione delle Terme Antoniane e dell'antico Acquedotto con modernissime apparecchiature di riscaldamento e refrigerazione ad uso dei nuovi impianti balneari, per svago, amore e ginnastica, con annessi padiglioni in occasione di fiere e mercati.

Progetto di Aldo Rossi, Max Bossard, Gianni Braghieri, Arturo Lanzetta, Rolf Hüttenberger

Milano 1977

- 11 Piazza
- 12 Piscina
- 13 Cabine balneari
- 14 Balneio artigianale
- 15 Acquedotto Antoniano
- 16 Fontana
- 17 Tra house
- 18 Mura di Aureliano
- 19 Rovine di Sepolcro
- 20 Via Balbina



In questo senso nel titolo abbiamo parlato di svago, amore e ginnastica anche citando per gusto letterario e senza apparente connessione logica un celebre scritto di Edmondo De Amicis.

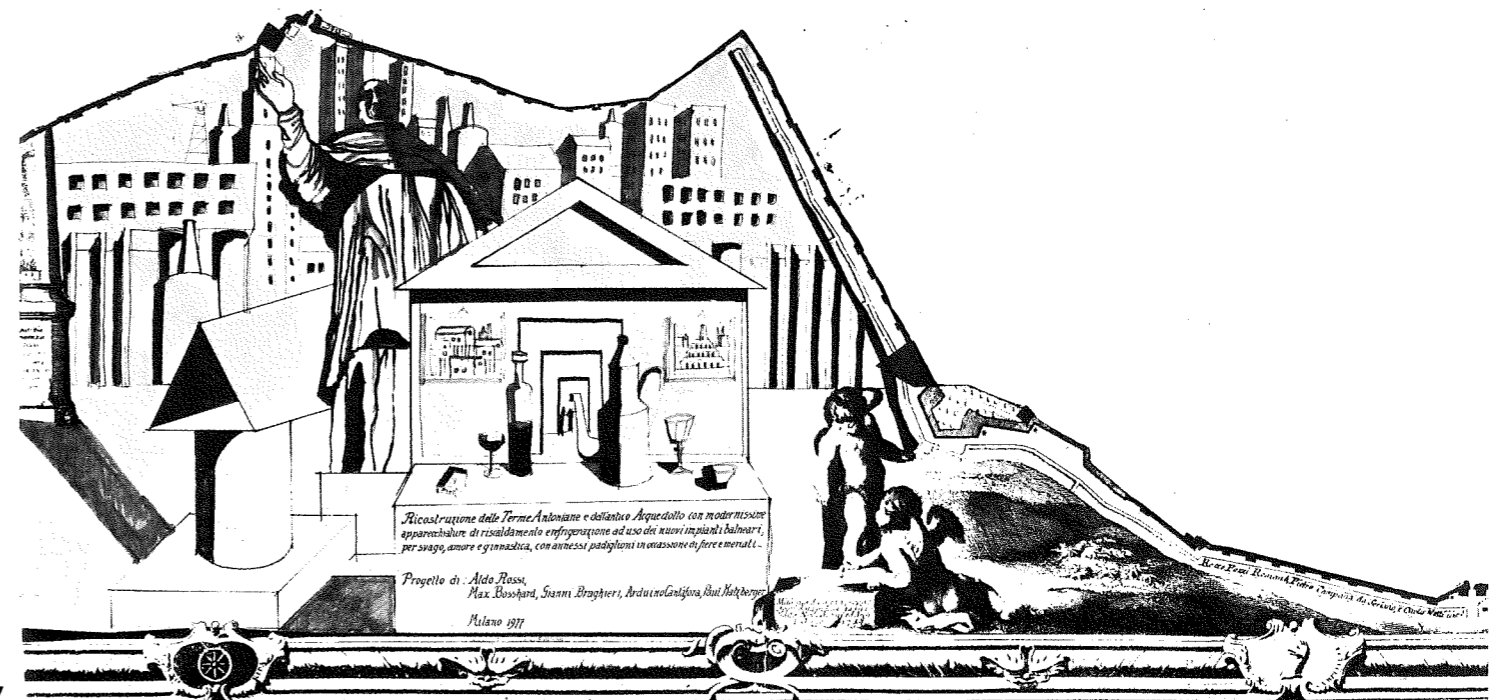
Ma la storia delle Terme continua oltre Roma: personalmente abbiamo visitato costruzioni termali antichissime nelle Alpi svizzere dove sembra si curasse il grande Paracelso (Constatando, con tristezza, il grave stato di incuria in cui vengono lasciate nonostante la nota attenzione che questo paese presta ai propri monumenti).

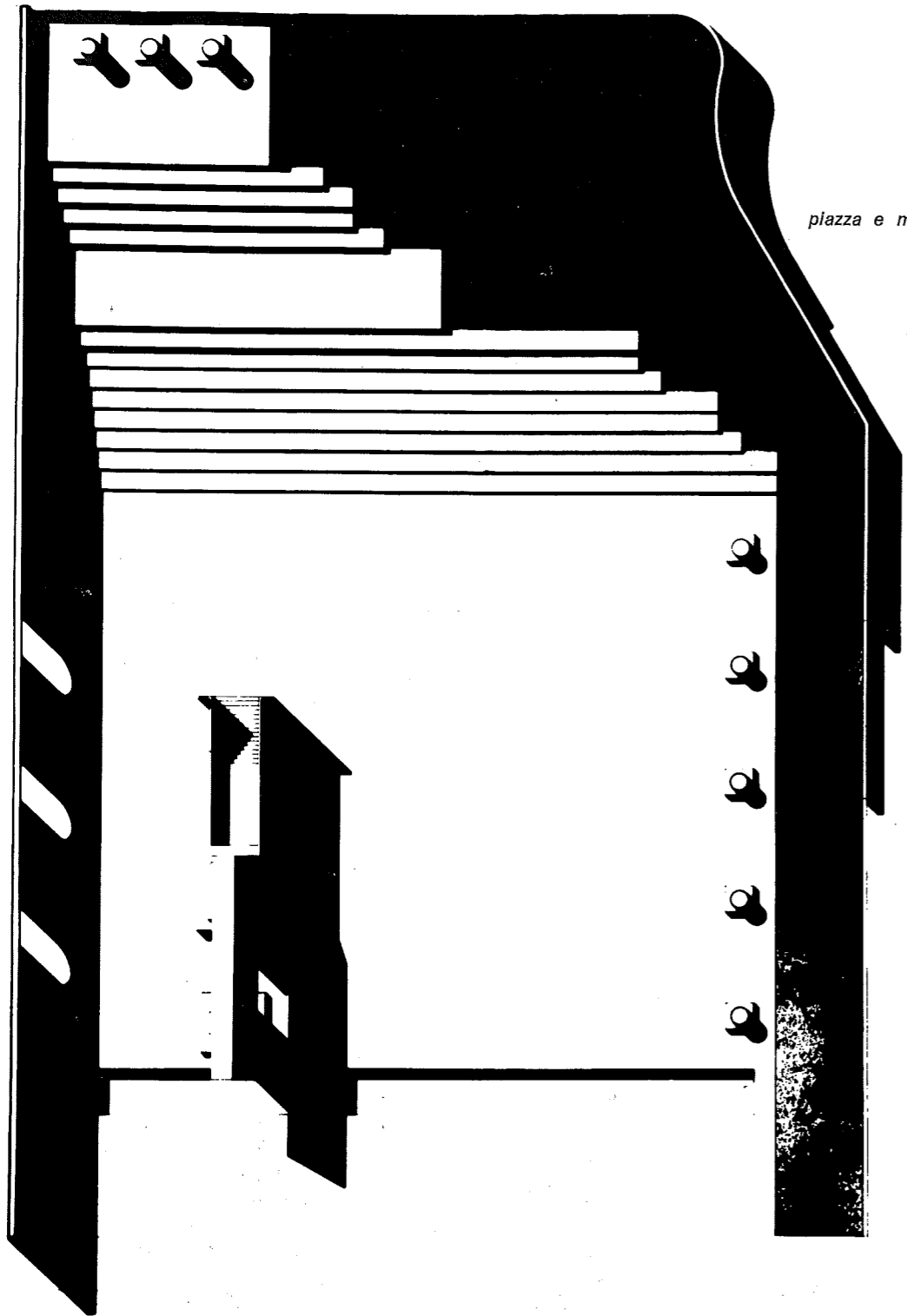
Che poi l'istituto termale raggiunga nel secolo scorso il suo massimo splendore è fenomeno per così dire irrilevante al fine dei nostri modelli: lo lasciamo con le sue luci e le sue mezze luci quali il regista Louis Malle lo ha voluto analizzare

nel suo film « Soffio al cuore » descrivendo nefandezze sociologiche e familiari che sembrerebbero estranee non tanto alla morale quanto alla sensibilità moderna.

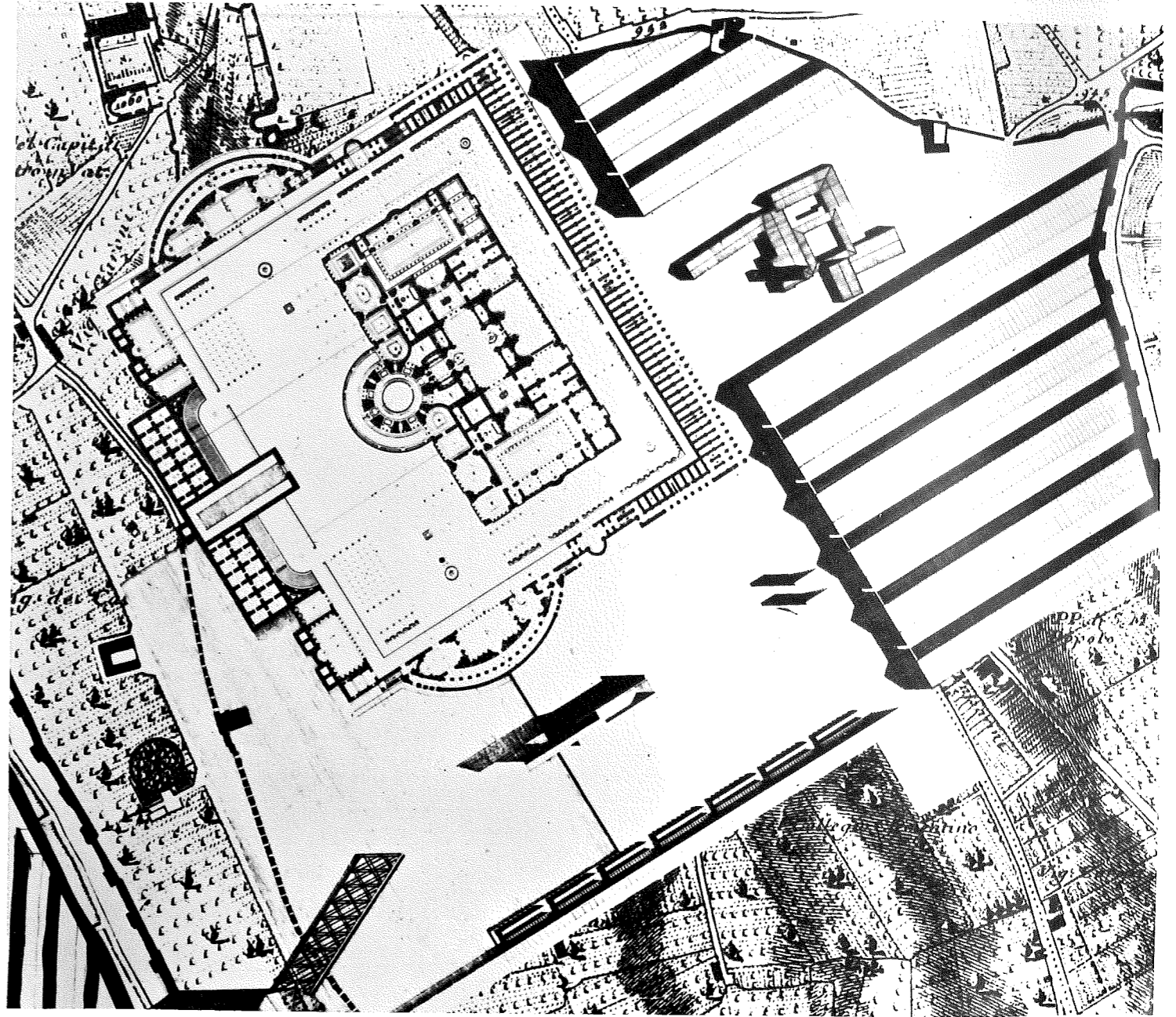
Esempi più positivi a cui ci siamo rifatti sono quelli dei grandi architetti « Prix de Rome » nelle loro ricostruzioni, alla scuola archeologica romantica francese e tedesca, alle immagini fondamentali per la nostra educazione classica di Cecil B. De Mille e altri registi di Hollywood come al Satyricon felliniano.

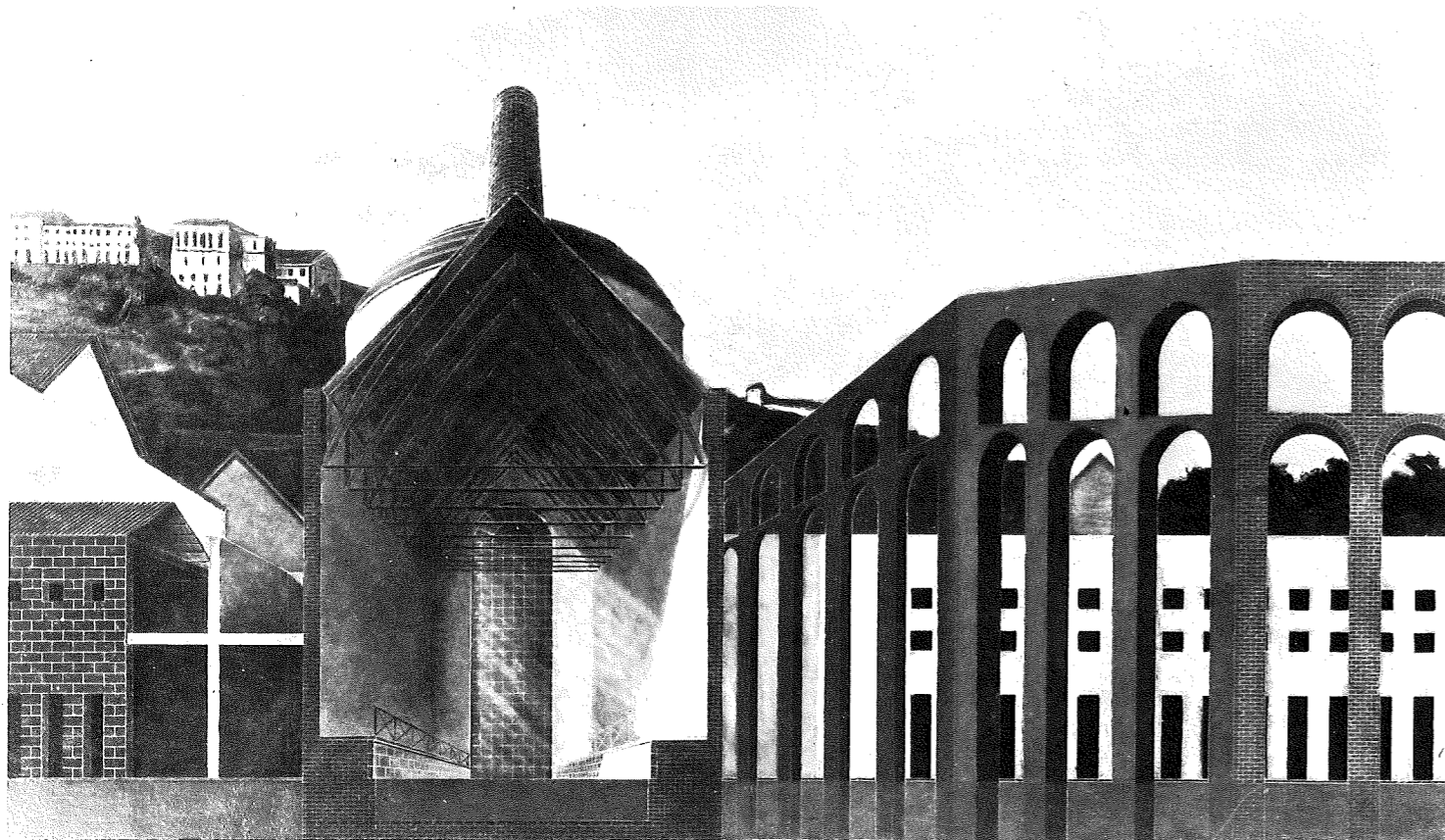
Infine, per la comprensione del progetto, bisogna tener conto della medicina che dovrebbe dare senso a questi grandi spazi e bacini d'acqua adibiti a cure idroterapiche ed eliotermiche nonché a tutte le moderne applicazioni della fisioterapia e della chinesioterapia, di cui gli autori, al di fuori di ogni ghetto





piazza e monumento ai Partigiani, Segrate (Milano).

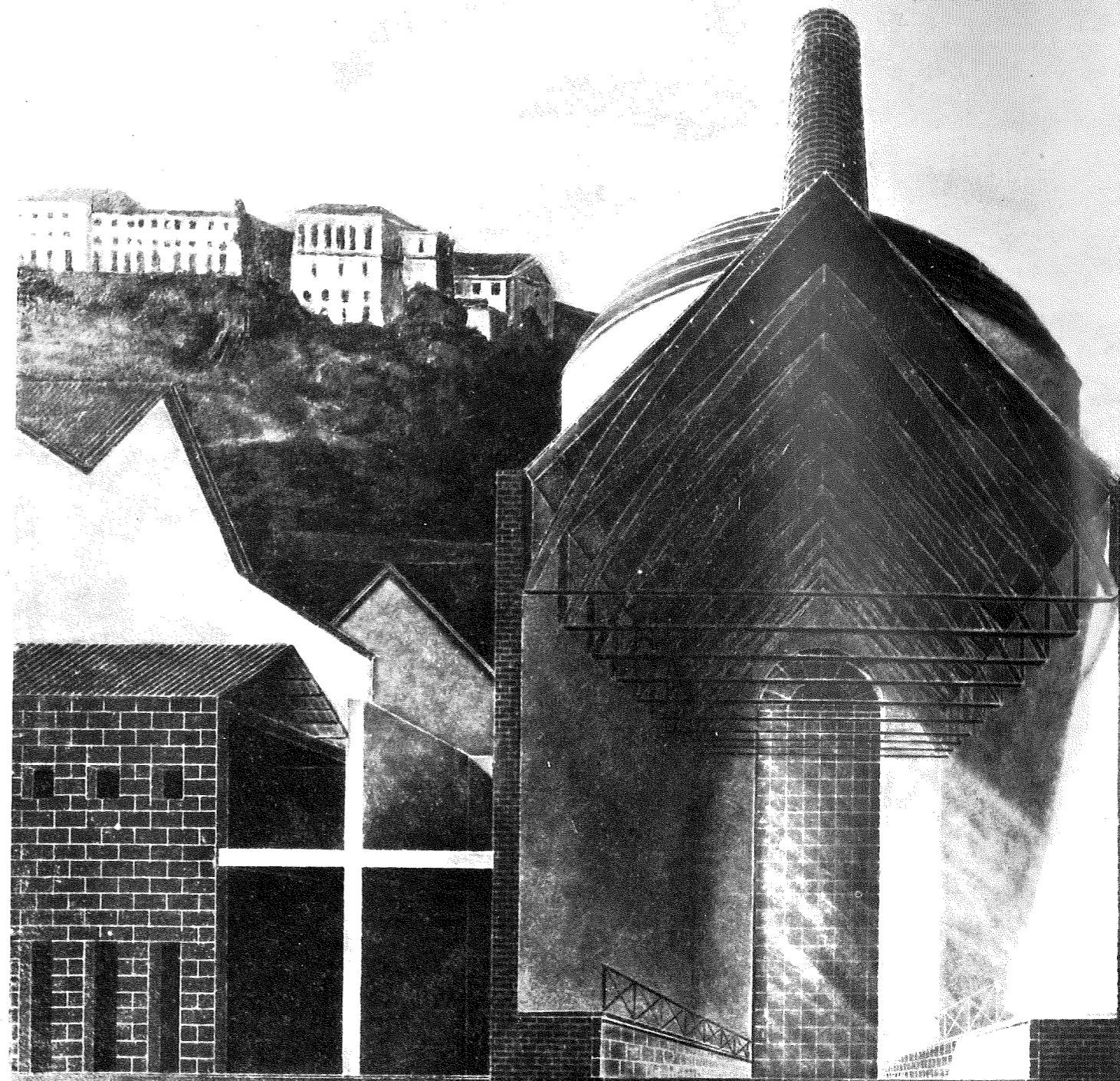


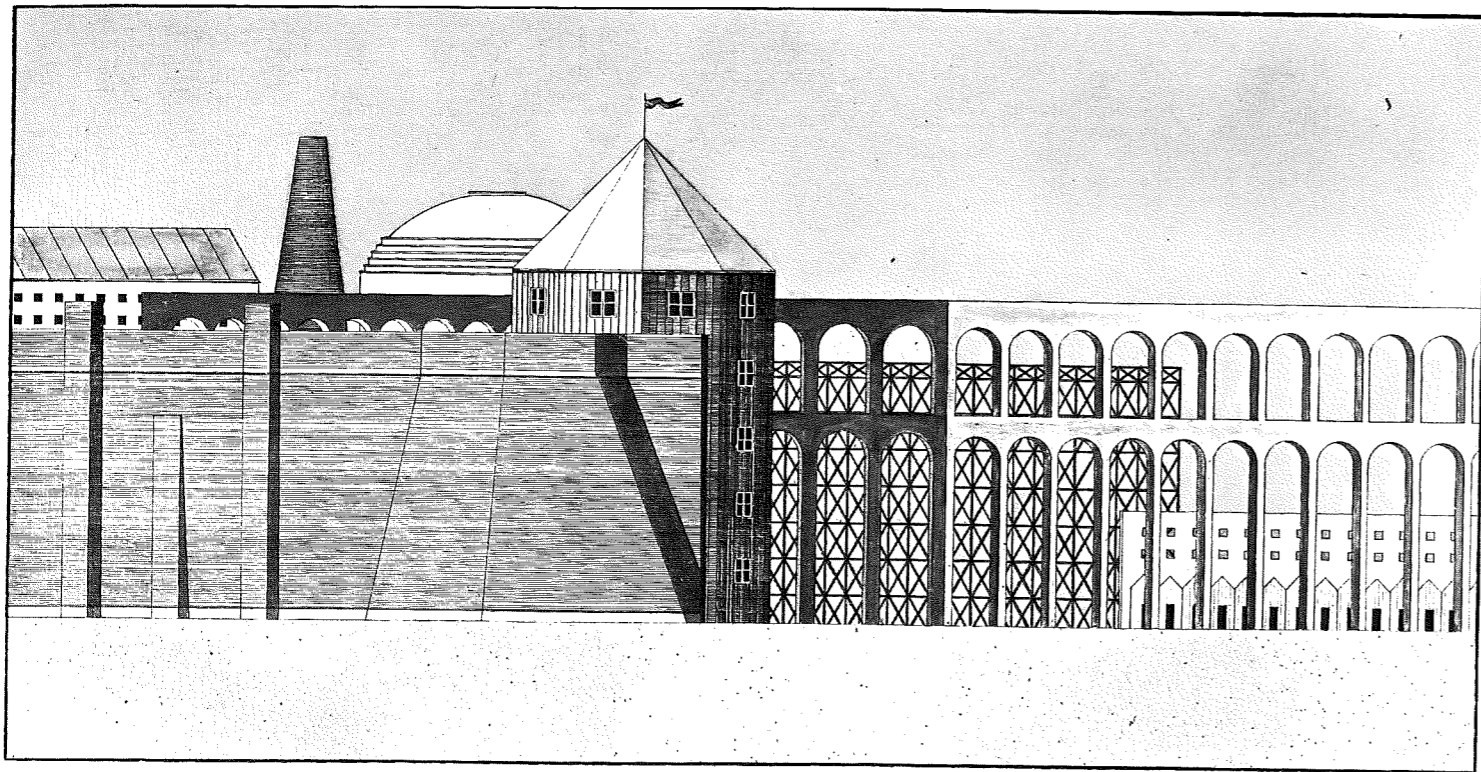


sezione sulla casa dell'acqua. Olio su tavola 70x40.

disciplinare, sono convinti assertori, concordando inoltre con le più moderne visioni mediche che preferiscono non distinguere chiaramente tra l'aspetto fisico e psichico della malattia e favorire in ogni caso la libertà, la fraternità e la promiscuità tra gli utenti dell'istituzione. Per questo si è previsto un grande e profondo bacino d'acqua, eliminando la differenza tra le varie vasche che, tutto considerato, se protegge l'infermo da un eventuale affogamento lo espone ad un sicuro disagio rispetto al provetto nuotatore e allo sportivo. Al contrario, nel grande bacino, al pericolo obiettivo a cui saranno sottoposti alcuni (vuoi per infermità, vecchiaia, ignoranza del nuoto ecc.) farà riscontro la più vi-

gile attenzione degli altri creando così una continua tensione non priva di elementi spettacolari. Chiaramente leggibili sono gli altri elementi del progetto: fontana, casa da tè con passeggiata e trampolino, cabine per spogliarsi o proteggersi dal sole o altro, e infine « la casa dell'acqua ». La « casa dell'acqua », per il suo stesso nome, è forse l'invenzione più bella di questo progetto; certamente essa contiene le apparecchiature di riscaldamento e di refrigerazione, ma il suo stesso nome « casa dell'acqua », ci sembra fantastico ed emblematico, fresco e misterioso. Questa costruzione può essere percorsa in barca come un orrido, o diret-





sezione sulle Mura Aureliane con vista delle Terme, della casa del tè e dell'acquedotto. Tecnica mista su tavola 60x34.

Thea House. Tecnica mista su tavola 40x60. ▷

tamente a nuoto da sportivi e subacquei che potranno esplorare le fondazioni e le tubazioni in una sorta di esplorazione scientifico/ingegneresca che finora mancava.

In ogni caso una passerella di ferro permette ai meno audaci di percorrere camminando l'intero perimetro della casa dell'acqua.

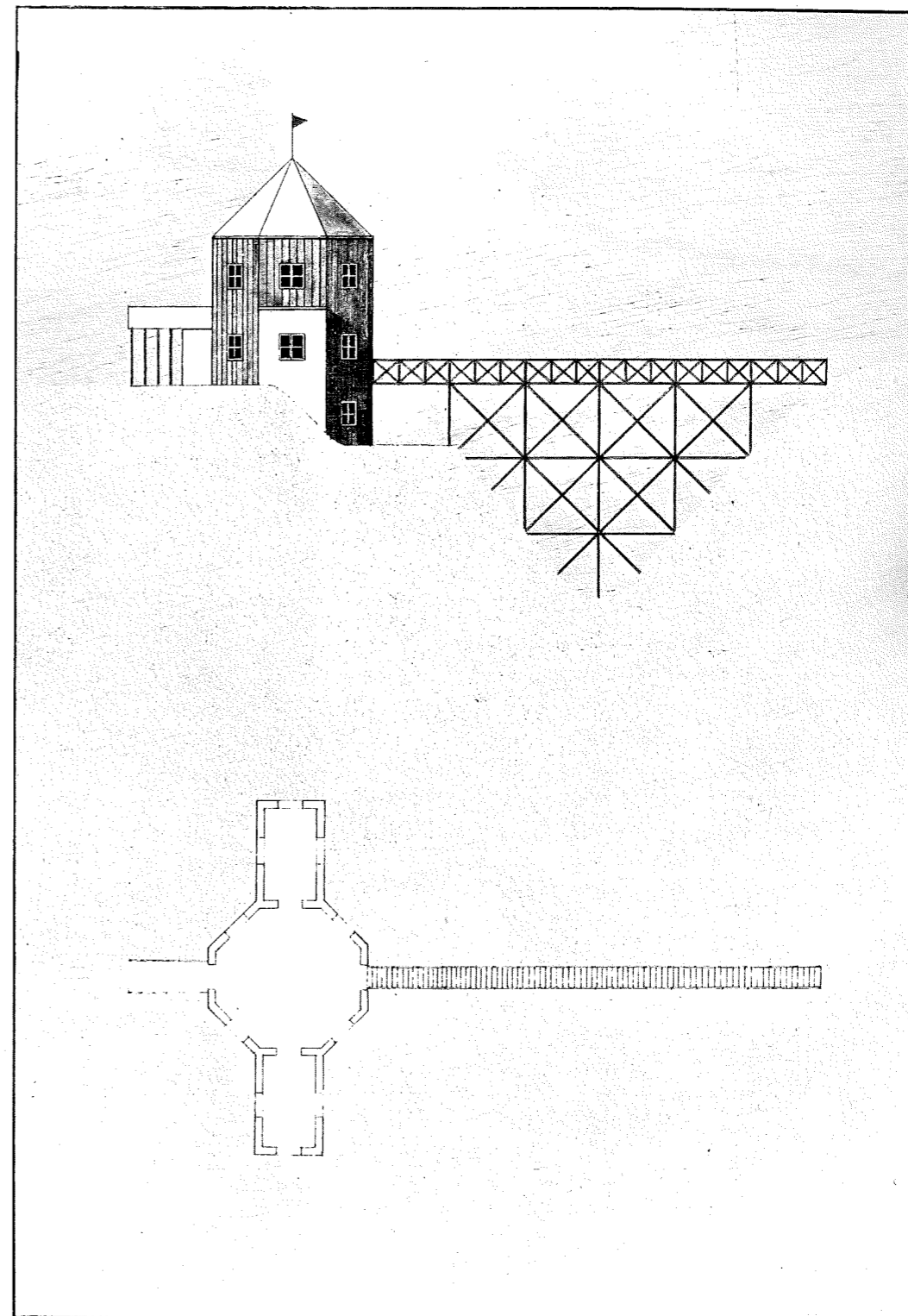
In alto, nella planimetria generale, si trovano gli edifici da utilizzarsi in occasioni di fiere, mercati, esposizioni d'arte, siano esse biennali, triennali o quadriennali.

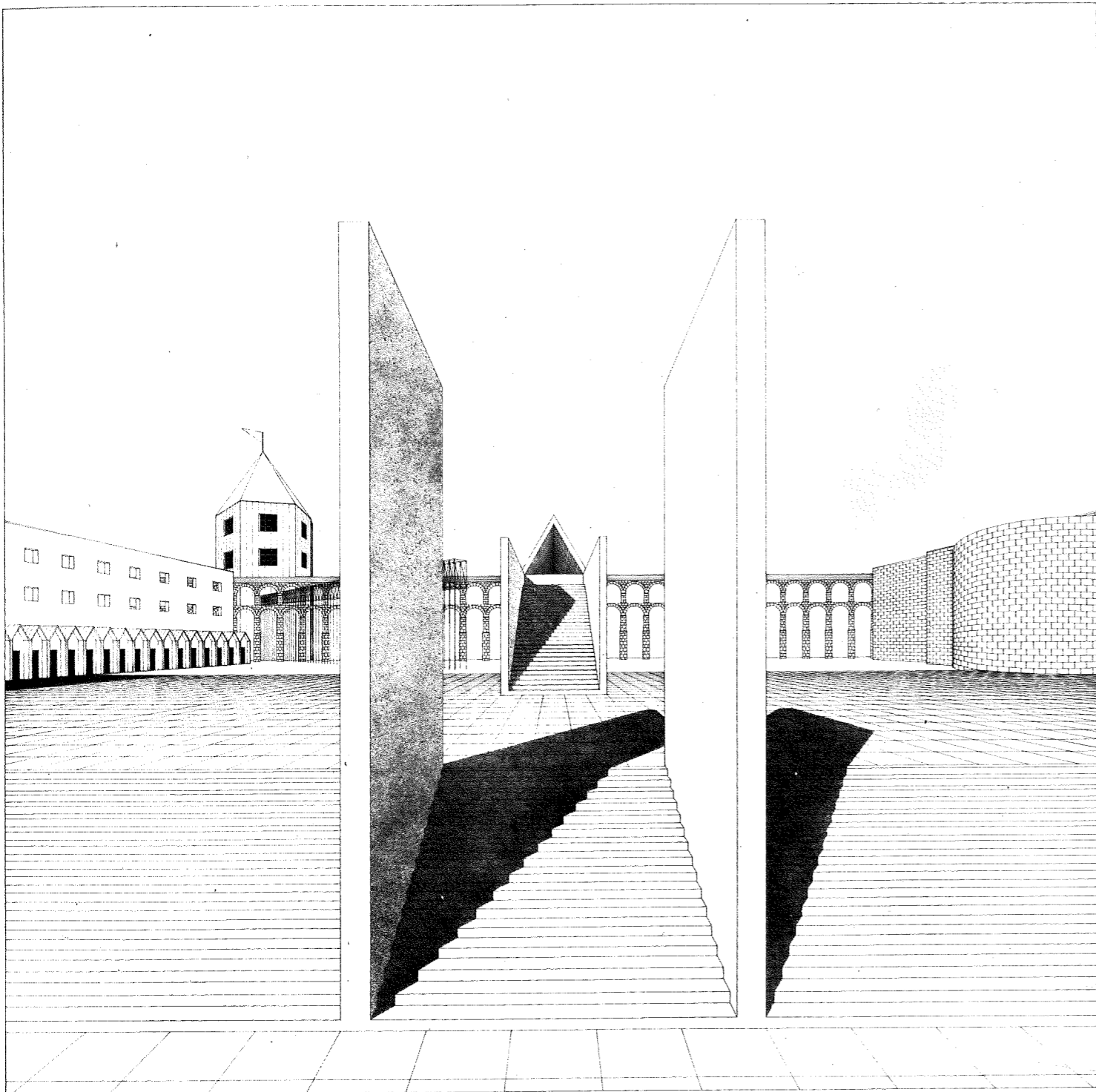
Le forme di alcune costruzioni sono state liberamente riprese da altri progetti, altre adattate, altre ancora decisamente inventate.

Nella planimetria generale alla vecchia dedica si è sostituita una invenzione urbana con edifici diversi e un teatrino su cui sono posati oggetti domestici. In questa composizione spicca la statua del San Carlone di Arona.

Su questa statua gli autori volevano impostare un rebus basato sul San Carlino A Roma, e il San Carlone A Arona ma non hanno saputo chiuderlo.

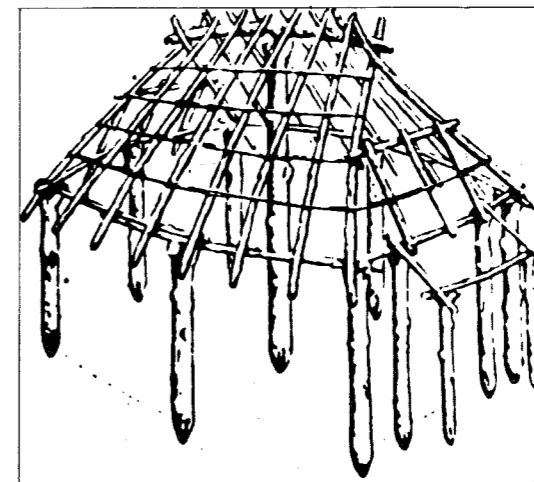
Debolezza che non deve distogliere dallo studio di questo grande progetto che assieme agli altri, siamo convinti (sulla base dei risultati dei concorsi e del futuro dell'architettura in Italia e nel mondo) sarà presto realizzato e considerato da una provvida amministrazione.





prospetto dei padiglioni con vista sulle attrezzature balneari.

LEON KRIER, LONDRA
I NUOVI CENTRI DI RIONE



Se il mondo deve contenere spazio pubblico, questo non va realizzato per una sola generazione, né progettato solo per chi vive oggi; deve trascendere l'intervallo di esistenza dell'uomo mortale; senza questo trascendere entro un'immortalità potenziale e terrena, nessuna politica è a rigore possibile, nessun mondo della comunità, e nessun « regno » pubblico, umano.

Hannah Arendt,
The Human Condition

La crescente generale sfiducia nel potere centrale, la frustrazione nei riguardi delle chiese e dei gruppi delegati centrali del meccanismo politico ed economico, dovrà sfociare, nelle nostre città, nel decentramento amministrativo. A nostro avviso la suddivisione tradizionale di Roma in una quantità di *rioni* fisicamente poco estesi e funzionalmente complessi rappresenta un modello alternativo, atto a bloccare la trasformazione burocratica della città in zone funzionali depurate + controllate. La continuità della vitalità dei quartieri, e la formazione spontanea di centri sociali

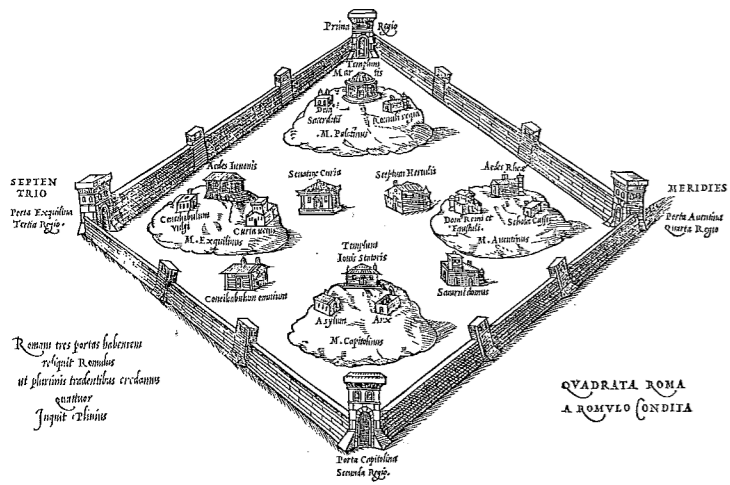
anti-istituzionali all'interno di essi, sostituiranno istituzioni sclerotizzate come la chiesa, il municipio e infine la scuola e la casa popolare; questi centri sociali, noi prevediamo, diverranno i futuri fulcri della *vita urbana* e costituiranno i centri fisici e culturali dei rinati rioni. Il tipo edilizio che abbiamo inventato potrebbe ospitare tali centri in tutta la città; consisterebbe in una serie di piazze pubbliche che, nel profilo di Roma, apparirebbero come vasti edifici. Una copertura proteggerà le piazze dalla pioggia e dal sole; e i massicci piloni di sostegno conteranno i numerosi ambienti dei nuovi centri.



Benché il trattamento libero degli ordini classici da parte di Michelangelo ci colpisca profondamente, ancor più ci confonde in lui il senso di praticità unito all'audacia. Perciò, con un intervento grafico molto semplice, ci siamo presi la libertà di richiamare l'origine autentica degli ordini, per chiarire la traiettoria, oh quanto seducente, ma in fin dei conti disastrosa, di un'architettura che equivoca le proprie origini!

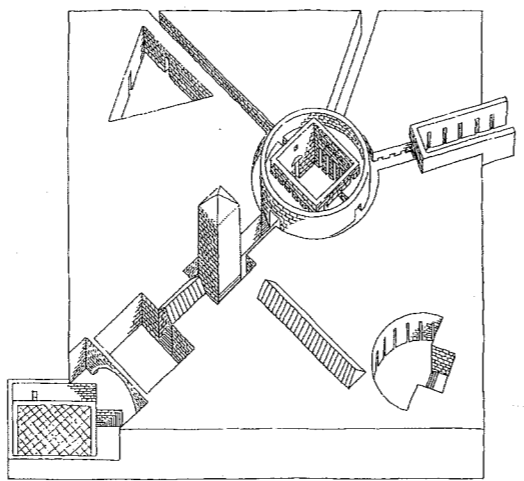
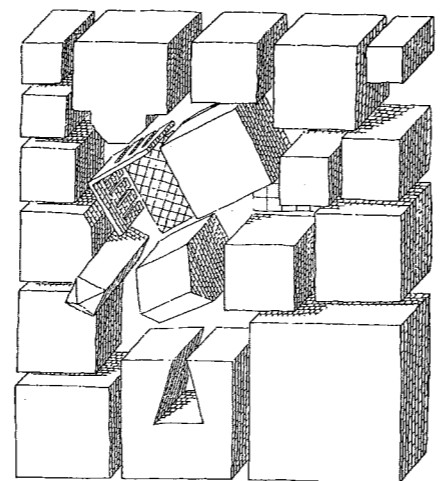
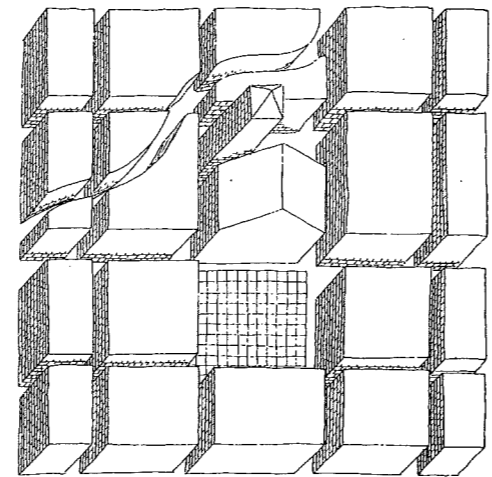
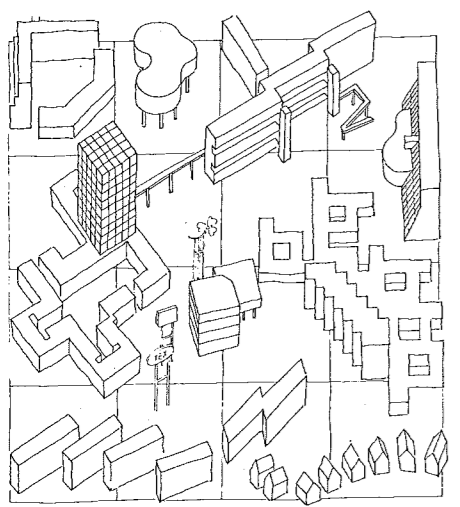
L'asilo primevo degli dei sul colle capitolino ci ha poi suggerito un ulteriore tipo edilizio, una piazza coperta per i cittadini romani.

Sarà importante, per far comprendere il nostro intervento, spiegare i meccanismi di base che hanno costruito la coerenza della città europea ed anche quelli che ora li stanno distruggendo.

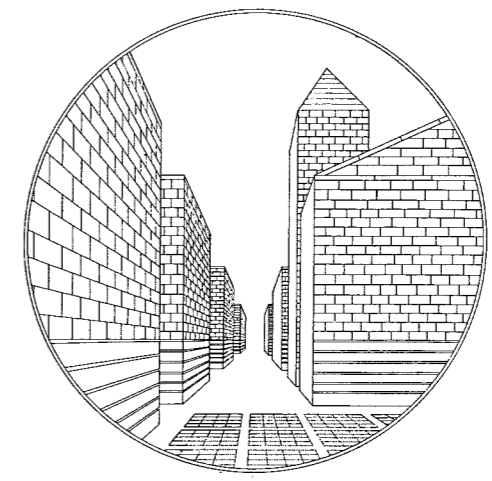


La Roma pagana e cristiana era strutturata da una serie di edifici monumentali a finalità politica, militare o religiosa. Questi monumenti costituivano pure i punti di riferimento nel continuum del tessuto urbano (che ironicamente è stato eliminato in questa ricostruzione di Roma di Marco Fabio Calvo).
 Il loro fisico emergere al di sopra dei tetti della città ha modellato l'indimenticabile silhouette di Roma.

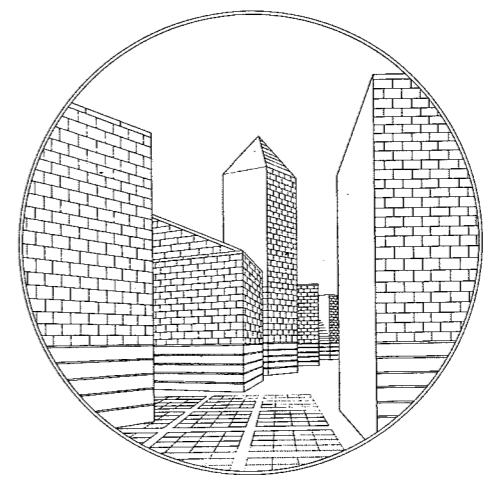
L'articolazione in zone della città moderna si è risolta nella distribuzione casuale di tipi edilizi di natura sia pubblica che privata. La sua incapacità di creare un ambito pubblico, la sua propria artificialità e dissipazione hanno distrutto non soltanto la fisionomia delle nostre città, ma anche la loro vita e la loro coesione sociale.



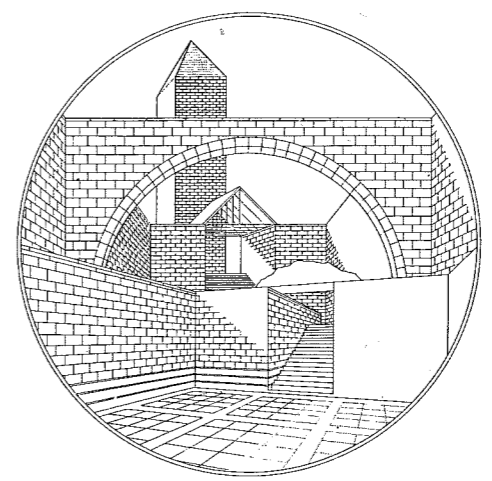
Le strade e le piazze di Roma sono il risultato di tre tipi di spazio urbano. Nessuno fra tali modelli è esclusivo, perché il tempo e i bisogni spesso sostengono o contraddicono una preferenza culturale. Per quanto riguarda i singoli tipi, tuttavia, tutti e tre sono determinati da una relazione dialettica tra pieno e vuoto, privato e pubblico, monumentale e urbano; e sono modellati in modo da configurare un ambito pubblico visualmente coerente e collettivamente comprensibile. Per intendere la nostra proposta è importante intendere questi tre modelli.



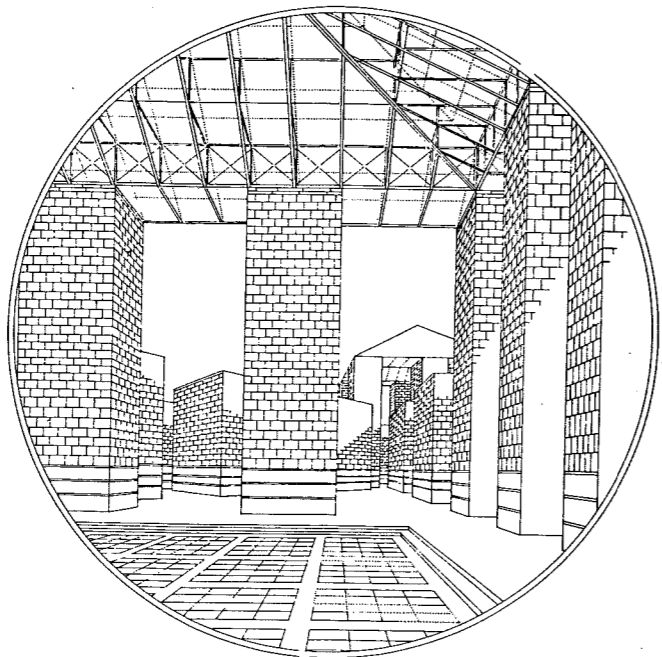
a) i blocchi urbani sono il risultato di un sistema di strade e di piazze. Il sistema è tipologicamente classificabile.



b) il sistema di strade e di piazze è il risultato della posizione dei blocchi. I blocchi sono tipologicamente classificabili.

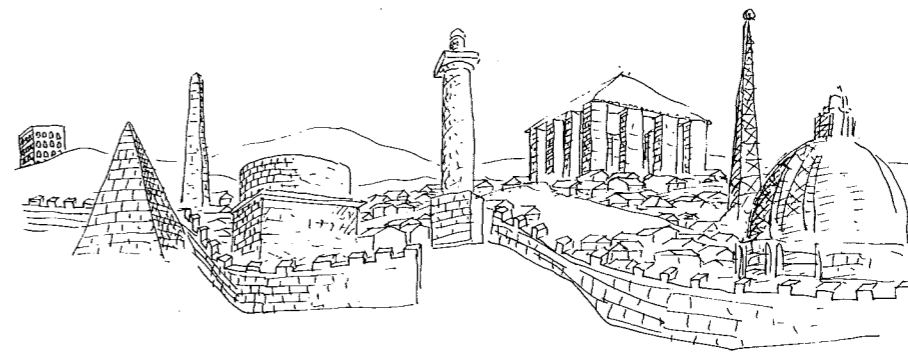
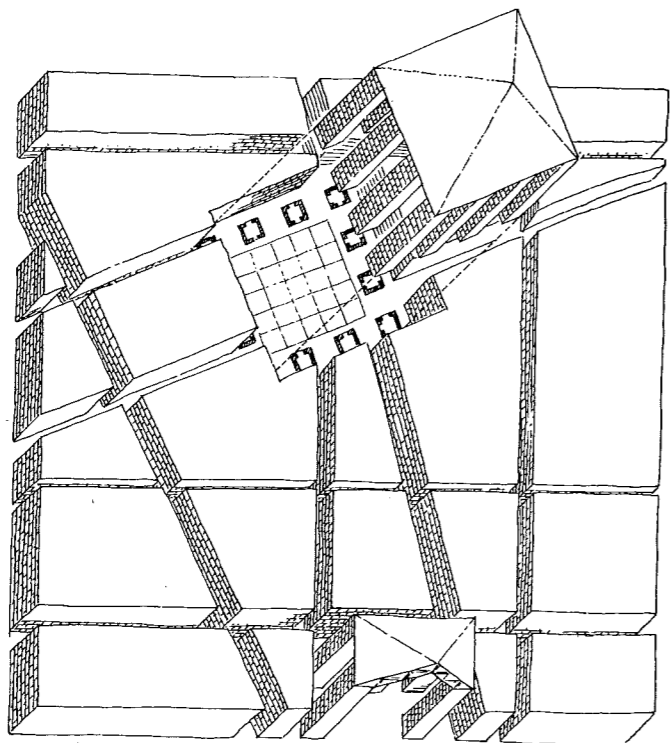


c) Le strade e le piazze costituiscono tipi formali precisi (portici, cortili, gallerie, strade) collegati in modo da formare un sistema urbano continuo. Sia il sistema degli spazi pubblici che i blocchi ne sono una conseguenza. Gli spazi pubblici sono tipologicamente classificabili.



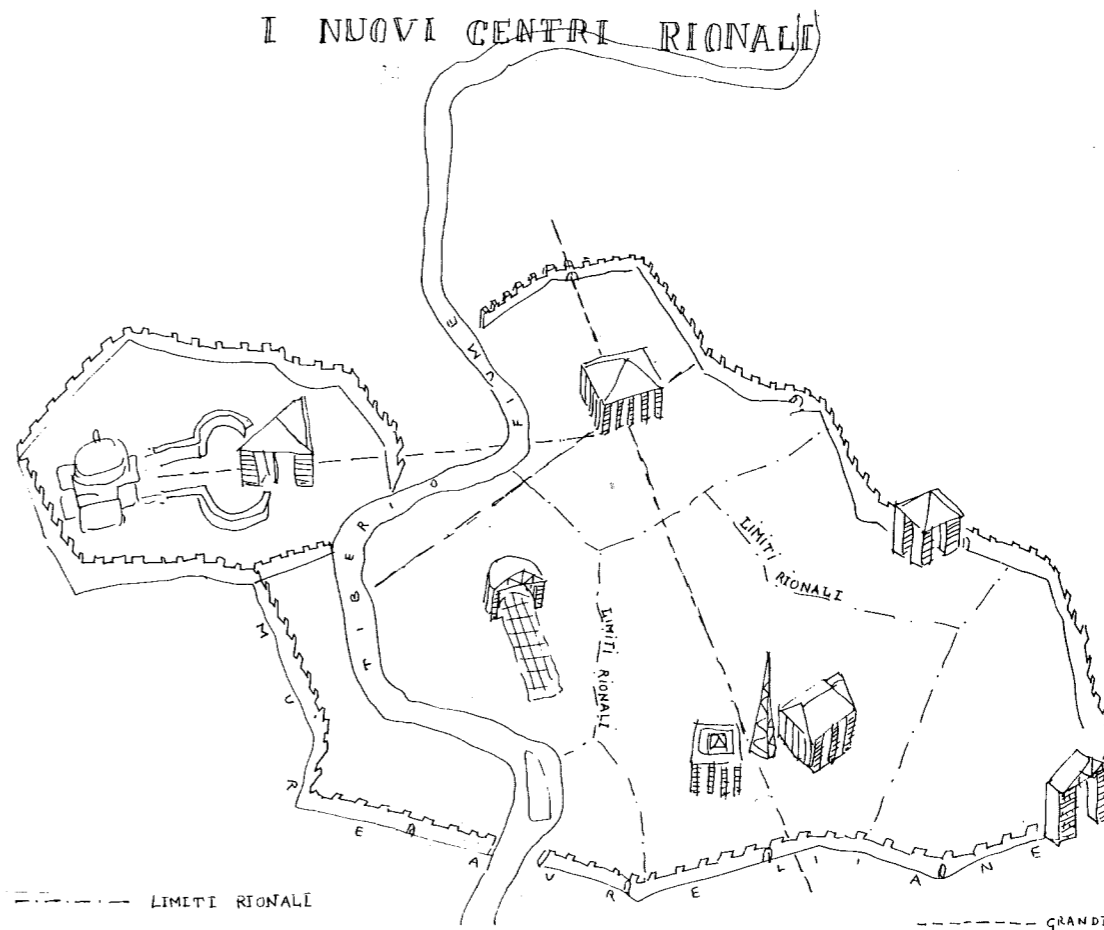
Il nostro progetto è il risultato di una riflessione sulla formazione storica degli spazi urbani da un lato, e sulla relazione tra monumento e tessuto urbano dall'altro. L'idea di

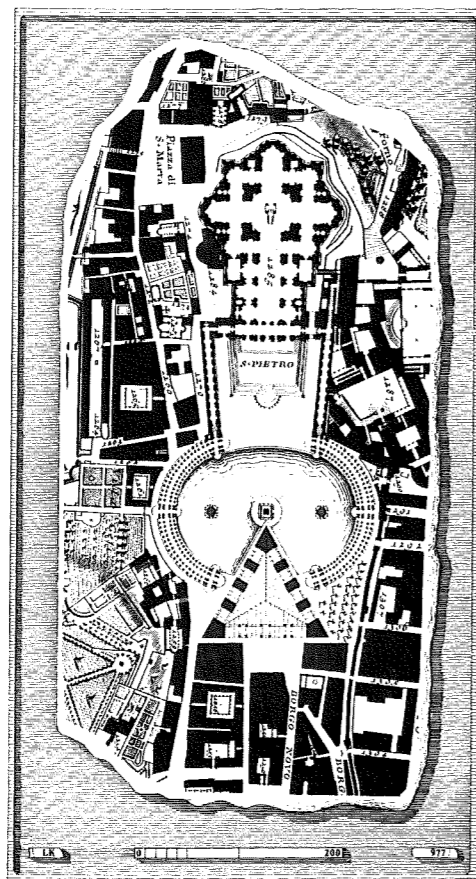
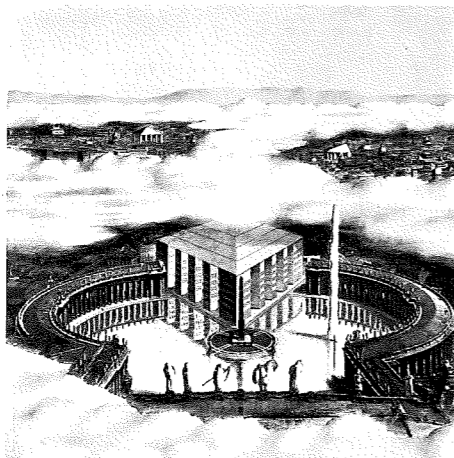
centri di rione locali è così sfociata in un'invenzione tipologica dettata da un nuovo bisogno sociale.



Uno spazio pubblico aperto diventa nel contempo un edificio pubblico, a dimensione collettiva, leggibile nel profilo di Roma come nuovo fulcro di vita urbana.

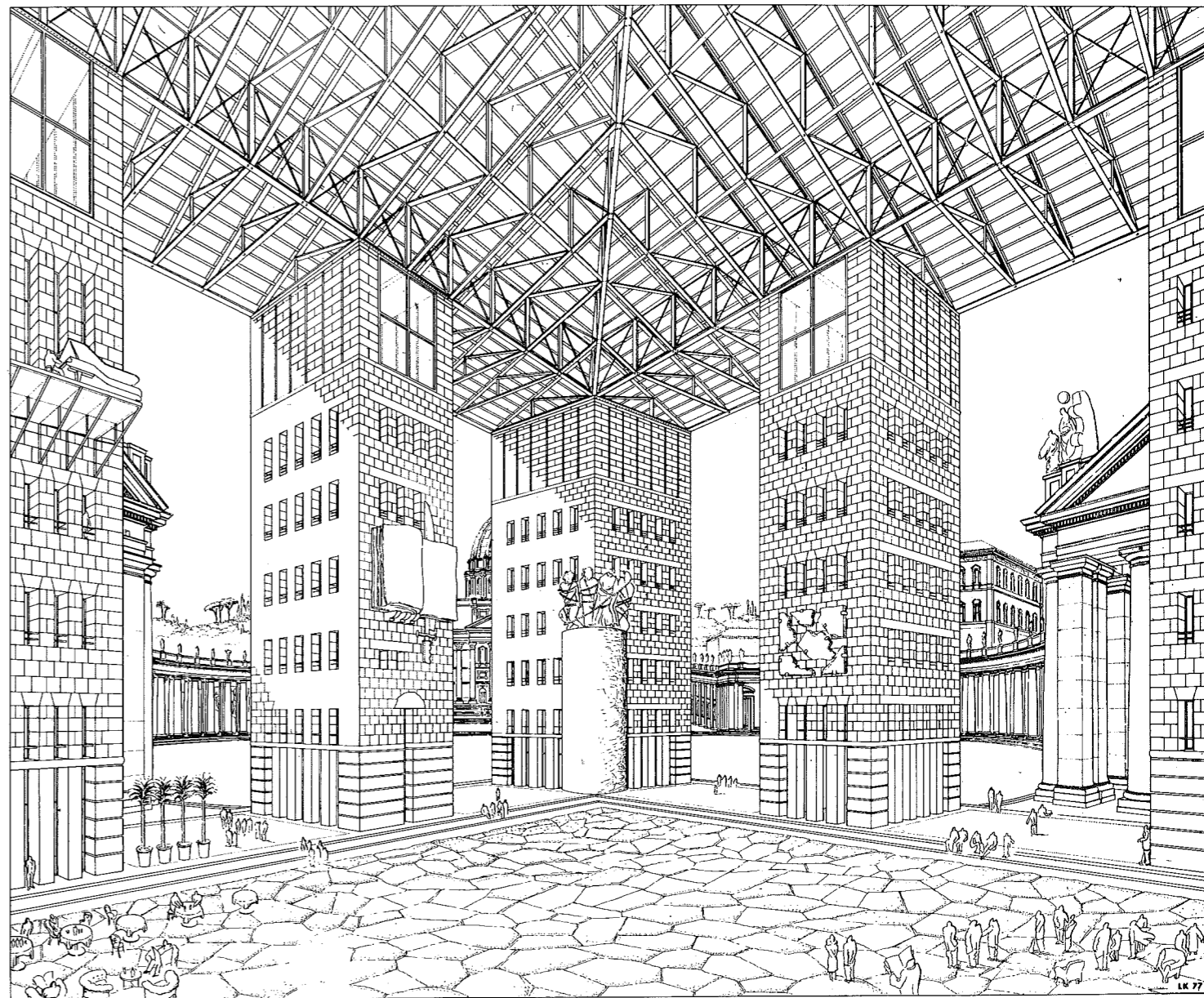
I NUOVI CENTRI RIONALI



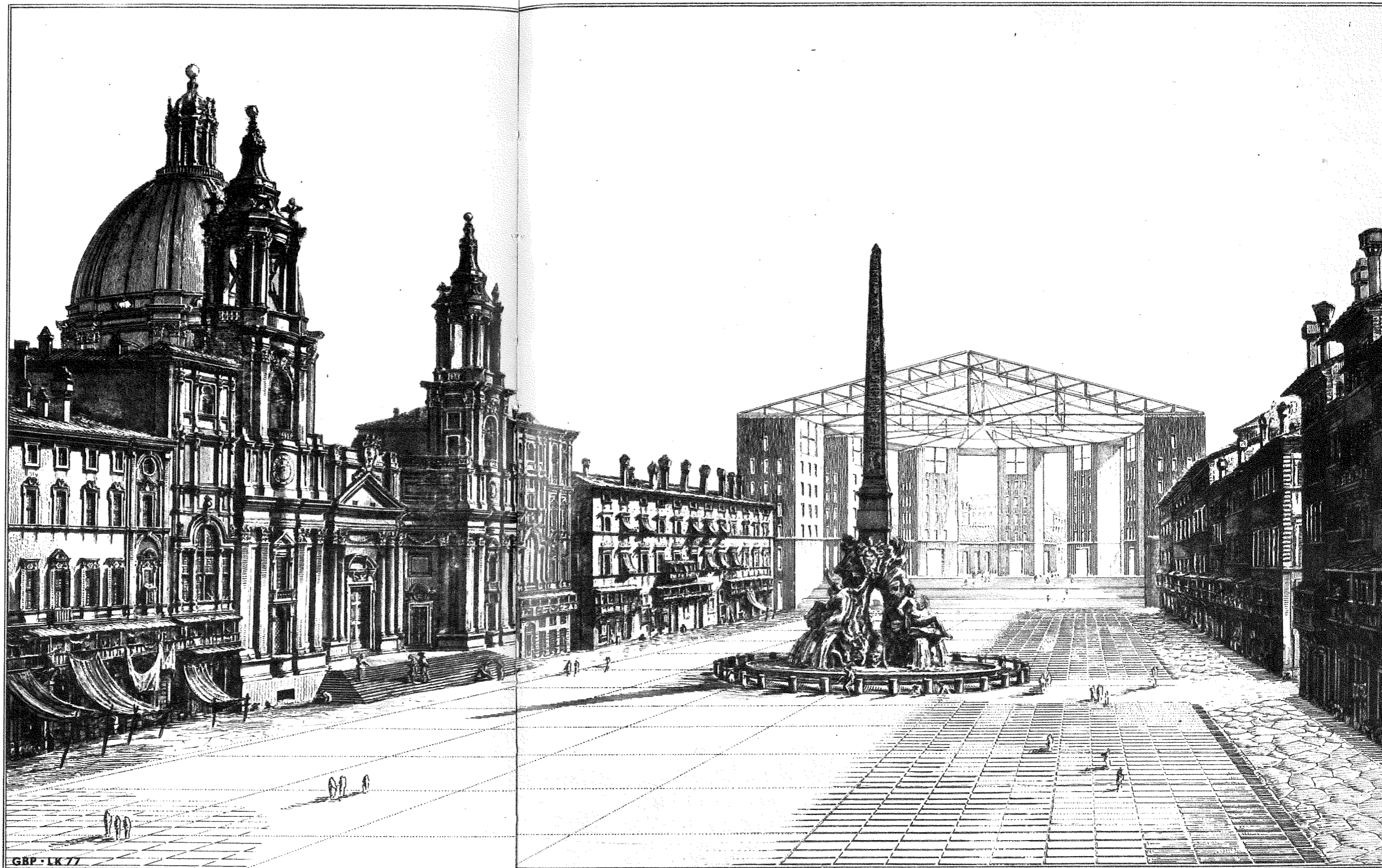
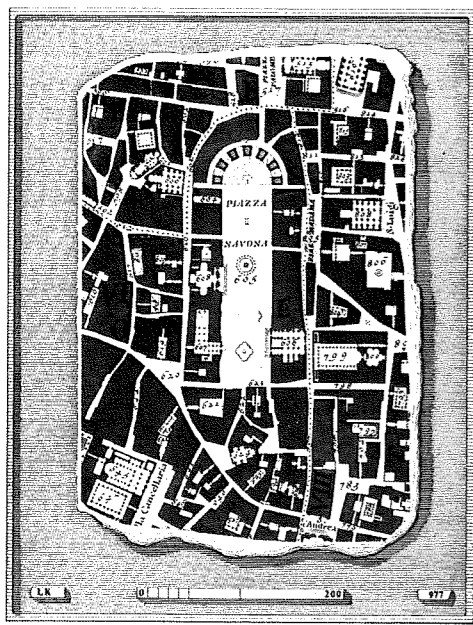


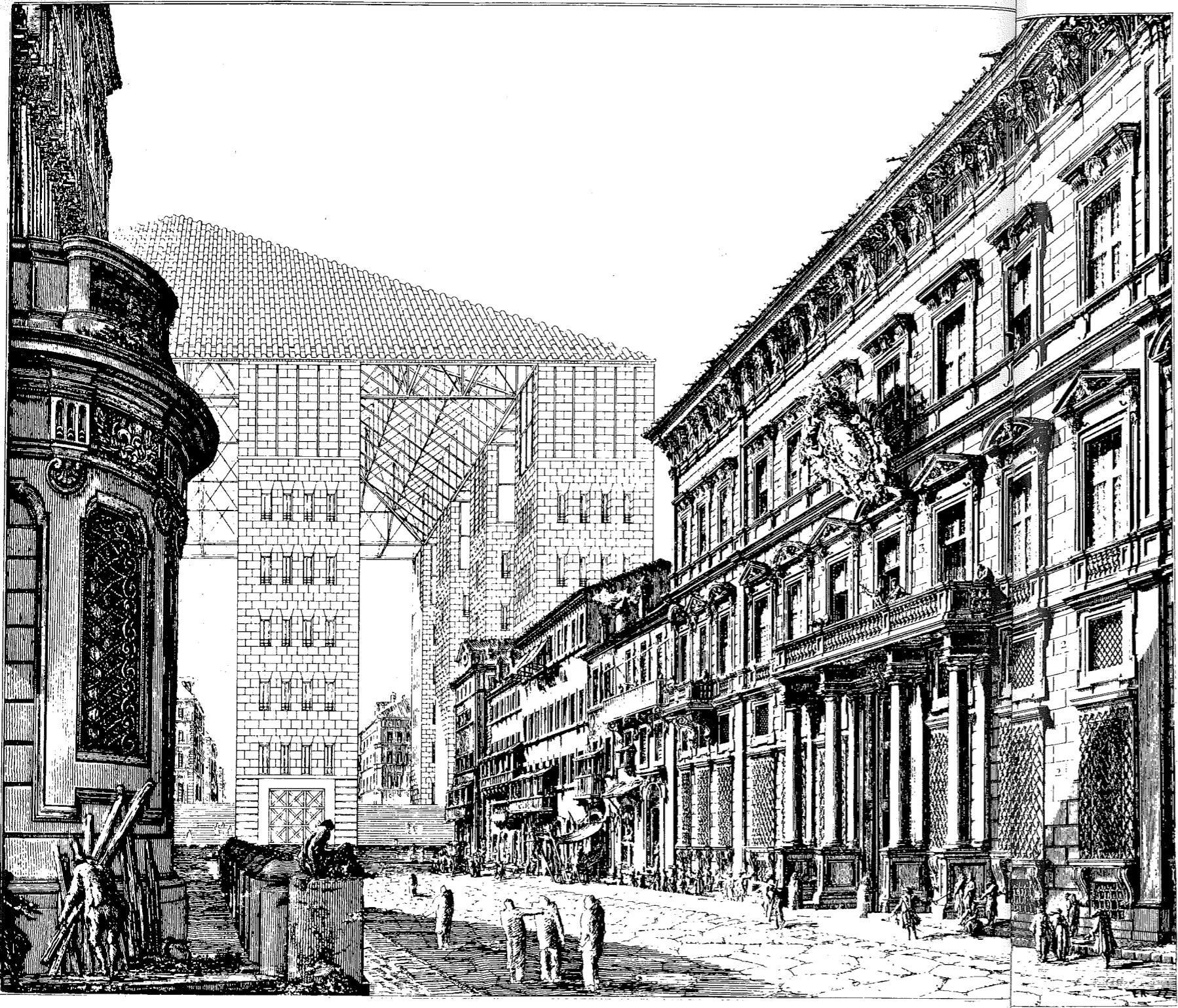
Piazza S. Pietro.
 Il vasto porticato a pianta triangolare potrebbe realizzarsi eliminando gli infelici propilei piacentiniani. Anche via della Conciliazione potrebbe venire ricostruita. S. Pietro diverrebbe accessibile soltanto attraverso la colonnata del Bernini, in quanto la piazza stessa si trasformerebbe in un ampio lago ellittico; i nuotatori potrebbero godersi piacevolmente ombra e riposo. Poiché gli interessi bancari vaticani sa-

ranno stati a quell'epoca temporaneamente messi al sicuro in Svizzera, i profitti delle proprietà italiane saranno usati, per un breve periodo, per trasformare S. Pietro ed altre basiliche in vasti impianti termali e centri sociali, capaci di gareggiare in splendore con i loro modelli romani classici. Veduta aerea del nuovo centro sociale in piazza S. Pietro. Tra le nuvole si possono scorgere i centri di piazza Navona e di via del Corso.

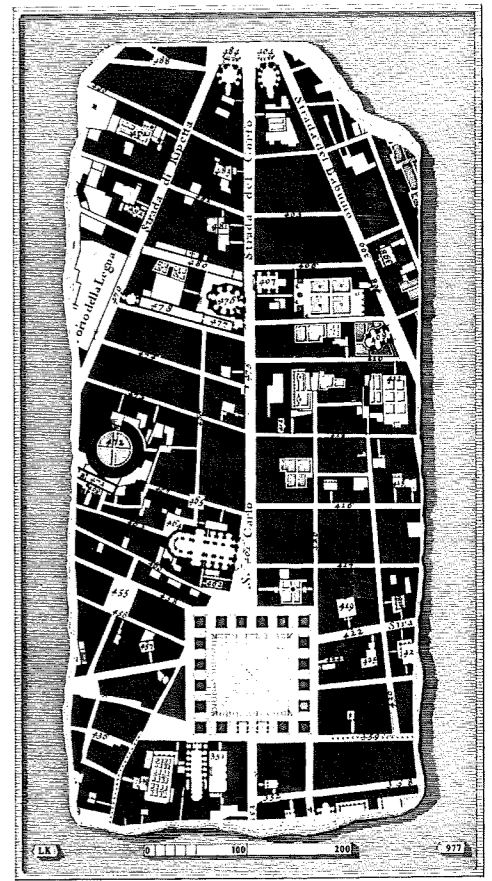


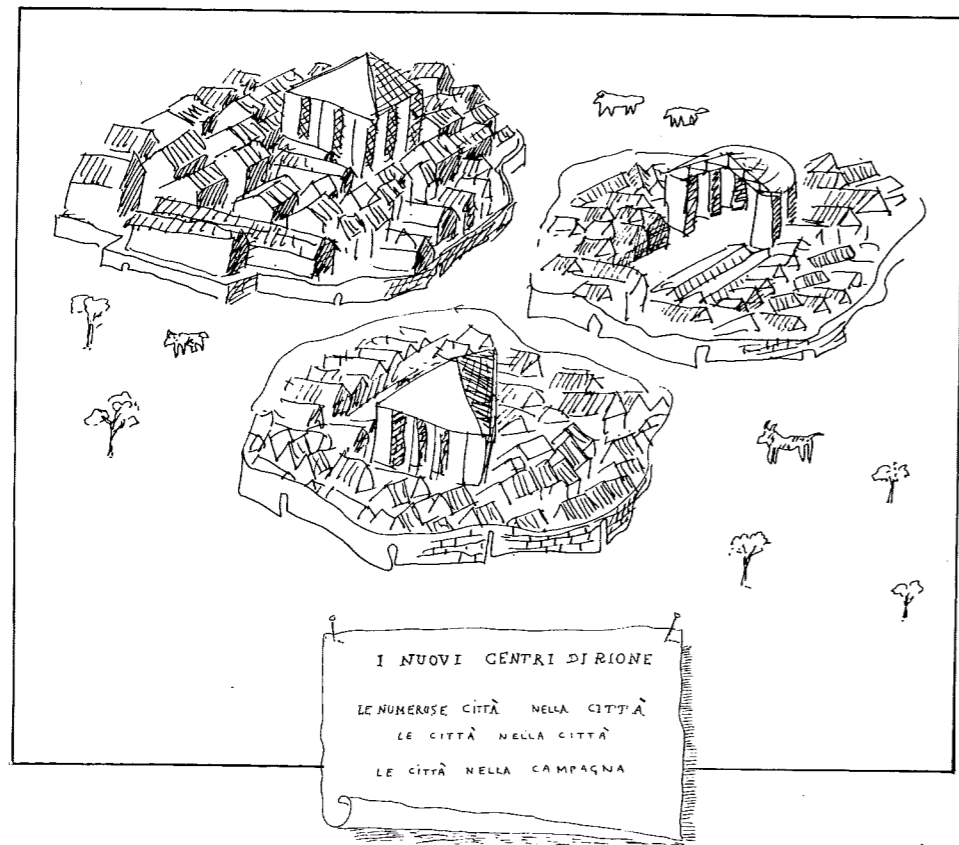
Piazza Navona.
I nuovi centri sociali saranno aperti ventiquattr'ore su ventiquattro. Le torri sul bordo della piazza centrale ospiteranno ristoranti, clubs, ambienti di gioco e per spettacoli artistici. I vasti studi in alto verranno concessi ad artisti e artigiani nella fase in cui operano per adornare il proprio rione. Il loro lavoro creativo naturalmente si diffonderà (a livelli più avanzati di elaborazione) nella piazza; e per brevi periodi questi spazi saranno pieni di vasti affreschi o sculture, prima che vengano trasferiti ai luoghi loro destinati.





Via Condotti - via del Corso.
La più vasta delle nuove piazze verrà edificata sull'intersezione tra via Condotti e via del Corso. Questo rione centrale assolverà in gran parte alla funzione di un centro internazionale; conterrebbe un terminal aeroportuale, e ciascun pilone sosterrrebbe un immenso orologio che indicherebbe simultaneamente il tempo locale di tutte le principali città del mondo. Tali grandi dischi vitrei sarebbero illuminati di notte, e assumerebbero l'aspetto di altrettante lune nella semioscurità della piazza.





abbiamo
 deciso di inserire i nostri
 progetti in qualcuno dei disegni
 di Piranesi, senza alcuna
 ragione se non la convenienza da essi offerta
 per la rappresentazione dei nostri interventi. Mentre tali
 disegni, graficamente, si
 accostano all'autentico tono
 cromatico della topografia del Nolli, in tutta
 onestà noi avremmo preferito inserirci nella luminosità
 brillante dei disegni di Percier e Fontaine o, persino,
 di Letarouilly. Tuttavia, se i grandi piloni
 dei nostri spazi dovessero un giorno o
 l'altro esser collegati da una moltitudine di ponti
 di legno scuro, o attraversati da pesanti
 cavi o da strepito minaccioso di catene;
 allora, dietro la meticolosa
 proiezione della sua luce oscura, e
 dietro l'efferato trattamento che egli pratica
 sulle aride leggi della prospettiva, noi
 cominceremmo, allora, a provar simpatia
 per la sua disperazione

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI MAGGIO 1978
DA LUCIANO CHIOVINI IN ROMA