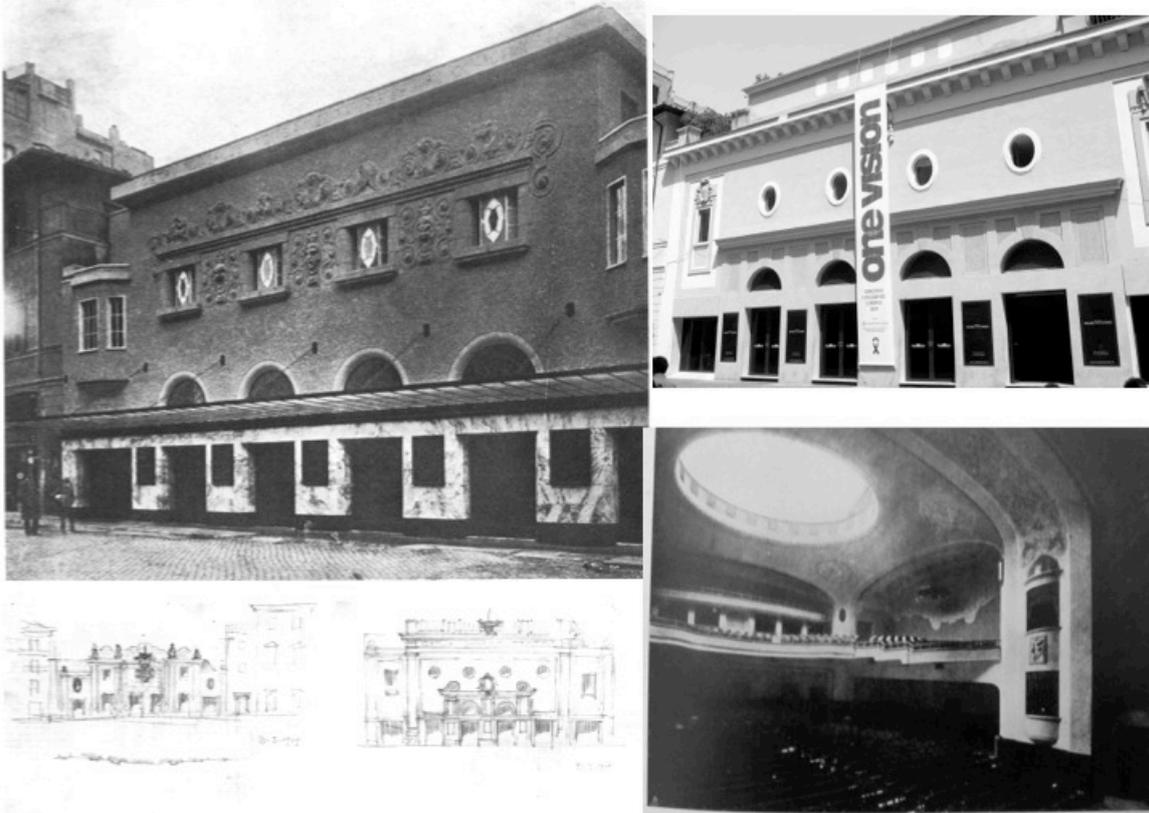


III Il “Novecento”

16 Piacentini e Giovannoni, Brasini e Bazzani. La nascita delle facoltà di architettura.

Nel panorama romano, Marcello Piacentini¹ si impone per la sua informazione internazionale soprattutto rivolta agli esempi tedeschi. Il cinema Corso a piazza S. Lorenzo in Lucina a Roma (1915-17) - con il suo esterno basso e privo di un ordine classico, il rivestimento continuo di marmo "alla Loos" degli ingressi, gli stucchi bizzarri intorno alle finestre dai bovindo incassati (ancora Loos), impaginati fra linee orizzontali, i bovindo laterali in aggetto e all'interno il guscio continuo di cemento armato - provoca lo scandalo fra i nazionalisti per i suoi accenti austriaci-tedeschi, dovuti anche alla collaborazione del trentino Giorgio Wenter Marini, subito cancellati dall'autore stesso.² Questo incidente sembra precorrere le polemiche degli anni trenta sulla architettura razionale e del resto proprio i Cultori avevano imposto al comune il criterio ambientale nel giudicare i progetti di nuove costruzioni nel centro storico. Contemporaneamente, come abbiamo scritto, egli è chiamato da Fenoglio a “correggere” il milanese Beltrami nella sede della Banca Commerciale a Roma (1917-22). La sua Banca d'Italia (oggi Banca di Roma) in piazza del Parlamento (1914 -23) pare essere un polemico esempio per i “vecchi maestri” forestieri (Basile e Beltrami), collocata come è di fronte alla facciata liberty del Parlamento (che era allora ancora in costruzione), con la sua struttura neocinquecentesca che riprende le asciutte modanature di Giulio Romano in palazzo Maccarani³.

Marcello Piacentini gli esordi cinema corso a Roma 1917 con Wenter Marini



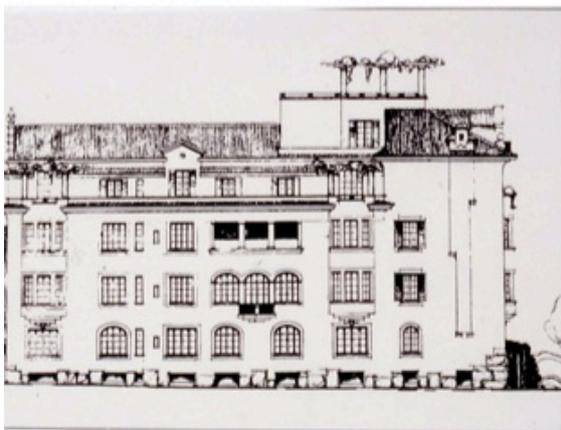
¹M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, Bari-Roma 1991; A.S. DE ROSE, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, Modena 1995; V. FRATICELLI, *Roma 1919-1929*. ...cit.

²ETLIN, *Modernism in Italian architecture*..., cit., pp. 240-246.

³ Anche D'Aronco nel 1917 incappa nella censura della commissione comunale quando progetta per la figlia un villino sulla scalinata della Trinità dei Monti. Gli sarà imposto di rinunciare ad ogni forma viennese e di contenere il volume decorandolo in stile rococò, cosa che lui <<padrone di ogni stile>> - come Boito l'aveva definito - seppe fare brillantemente.

Nel palazzo Rattazzi (1914-18) a piazza del Viminale, il barocchetto viennese si mescola a temi vernacolari creando quasi un anticipo romano della "ca' brüta" di Muzio.⁴ Dopo ciò, Piacentini continuerà i suoi esperimenti internazional-vernacolari nei nuovi quartieri con la casa in viale Liegi 42⁵ (1922) - dai "bovindo" mitteleuropei, abbaini veneti e terrazze con pergole mediterranee - e con la casa in via Savoia 82 (1920), forse la più internazionale e moderna nell'assenza di decorazione, nelle grandi finestrate e nel gioco quasi espressionista degli aggetti.

Marcello Piacentini gli esordi, case a Roma 1911-14, casa Rattazzi 1920, viale Liegi 1922



1 PALAZZO GIANNINI A PIAZZA D'ARMI, ROMA, 1911-13.
 2 Veduta del lato con gli ingressi.
 3 PALAZZO DEL CRISTO D'ARTE ARTURO JOSS-RODRIGUEZ, ROMA, 1914-17.
 4 Veduta del prospetto verso la strada, con portichetto che accenna la forma di un patio.
 5 PALAZZINA ALLESCI, VIA NEUTERA, ANGIOLO VIA SOTTORIBBONI, ROMA, 1913-15.
 6 Veduta generale.

Nel suo articolo *Il momento architettonico all'estero* del 1921⁶ Piacentini definisce il "bovindo" come <<il motivo più moderno che informa la moderna scuola francese di architettura urbana>>. Questo motivo, egli spiega, ha la stessa importanza nel progetto di una casa ad appartamenti che ebbe la colonna per i greci e l'arco per i romani; e non tanto i piccoli bovindo della tradizione nordica e mitteleuropea, ma piuttosto quelli grandi, estesi per tutta, o quasi l'altezza dell'edificio;

Ma ora è l'urbanistica che lo interessa, conscio che un edificio non può fare il paesaggio di una città. Nel 1913, Piacentini invoca sulla città il "demanio dell'estetica" citando ampiamente Monneret de Villard <<e il suo interessantissimo studio sull' *Arte di costruire le città*>>; la istituzione dei piani regolatori va ampliata e integrata da <<una parallela e concomitante funzione regolatrice dell'estetica urbana>>. Nel nome di Sitte, afferma:

⁴A.S. DE ROSE, *Marcello Piacentini opere*, cit., pp. 129-130.

⁵Questa casa fu progettata in stile nel 1916, poi il progetto approvato fu modificato in corso d'opera.

⁶M. PIACENTINI, *Il momento architettonico all'estero*, <<Architettura e Arti Decorative>>, I, maggio-giugno 1921, pp. 32-76.

L'istituzione dei piani regolatori, dunque se ha recato e reca inconfutabili benefici per l'igiene, per le comunicazioni, per tutti i problemi economici inerenti all'urbanesimo, è stata immensamente nociva allo sviluppo artistico della città e lo sarà sempre più se l'istituzione non verrà ampliata e integrata da una parallela e concomitante funzione regolatrice dell'estetica urbana⁷

L'equilibrio fra razionalismo e romanticismo, fra tecnica e arte di Stübben è un modello aggiornato e autorevole per i quartieri nuovi, ⁸ ma il suo progetto di piazza d'Armi viene criticato da Giovannoni e Piacentini che nel 1914 si accingono a ridisegnarlo insieme al Flaminio, su incarico di Filippo Galassi.

In realtà l'estetica piacentiniana è diversa da quella di Giovannoni. Basti il confronto fra il disegno del quartiere Flaminio, dovuto al primo, e dell'ex piazza d'Armi, dovuto al secondo. Tridenti e rettilinei neoclassici si oppongono alla Y che raccorda con curve sinuose piazza Mazzini al piazzale Clodio (dove doveva sorgere la nuova stazione ferroviaria nord) e al viale Angelico, mentre identico è l'uso della tecnica dello *zoning* per i villini gli intensivi e gli edifici monumentali; una tecnica che ha sostituito il disegno globale *city beautiful* del piano Calderini.

Nella relazione del piano regolatore di Ostia Marittima, Fasolo, Giovannoni, Passarelli e Piacentini dichiarano:

La concezione di un centro abitato non è un'opera astratta, ed un piano regolatore non termina nel tracciato sulla carta, ma da esso inizia. E' organismo vivente, il quale ha uno sviluppo continuo, che, o può allontanarlo dai suoi principii rendendo vano tutto lo studio che vi ha presieduto, o può invece portarlo trionfalmente alla espressione di una completa opera di utilità e di bellezza.

[...] Certo occorrerà per la scelta di piante che resistano direttamente al clima marino, o possano prosperare regolarmente difese, uno studio sistematico ed accurato, quasi un piano regolatore botanico accanto a quello edilizio; e sarebbe bene che esso fosse fin d'ora promosso dal Comune, affinché non solo le piantagioni che egli intraprenderà ma anche quelle dei privati, possano in tempo valersi dei suoi risultati.⁹

Così, una curva a novanta gradi unisce la stazione alla piazza aperta sul mare nel progetto del 1914-15 e si stabiliscono gli ambiti rispettivi dei bagnanti domenicali e quelli dei villeggianti nella città-giardino posta sulle dune litoranee, con strade principali ampie e dirette "di circolazione" e secondarie <<d'abitazione, più ristrette, a carattere vario e individuale nel tracciato spesso frastagliato e sinuoso, nei larghi in cui, specialmente negli incontri, si espandono>>. I giovani Vincenzo Fasolo¹⁰, Pietro Aschieri, Vittorio Ballio Morpurgo si incamminano nella <<moderna tendenza edilizia verso i quartieri di villini e le città-giardino>>, preferendo però, a differenza del movimento milanese, non il diretto confronto con gli archetipi inglesi, ma la mediazione degli urbanisti Tedeschi.

Nel 1913, Gustavo Giovannoni pubblica gli articoli *Vecchie città ed edilizia nuova* e *Il diradamento edilizio dei vecchi centri* dove per la prima volta le questioni igieniche, le esigenze di espansione, il tema della salvaguardia ambientale e la politica dei suoli sono affrontati con una sintesi operativa di ampio respiro. Agli sventramenti, che hanno infranto armonie secolari per immettere funzioni nuove, egli oppone il decentramento nei nuovi quartieri e il restauro del centro storico attraverso il diradamento: cioè l'abbattimento qua e là di un edificio o di un gruppo di edifici - non validi artisticamente e storicamente - per mettere in rilievo quelli di pregio e creare spazi aperti irregolari e giardini che migliorino l'igiene del quartiere, e ne permettano alla viabilità moderna la penetrazione, ma non l'attraversamento. Così all'interno degli isolati, si elimineranno le superfetazioni riunendo i piccoli cortili in grandi spazi sistemati a giardino, si demoliranno le sopraelevazioni recenti, si ristruttureranno gli appartamenti, conciliando la struttura antica con i bisogni moderni mediante rilievi e progetti concepiti per isolato e affidati ad architetti. Per superare gli ostacoli dovuti alla proprietà frazionata, Giovannoni propone l'istituzione di consorzi obbligatori fra i proprietari, agevolazioni creditizie e fiscali, e, ove necessario, la creazione di enti pubblici

⁷M. PIACENTINI, *Estetica regolatrice nello sviluppo della città*, <<Rassegna d'arte contemporanea>>, VII, aprile 1913, pp. 30-36.

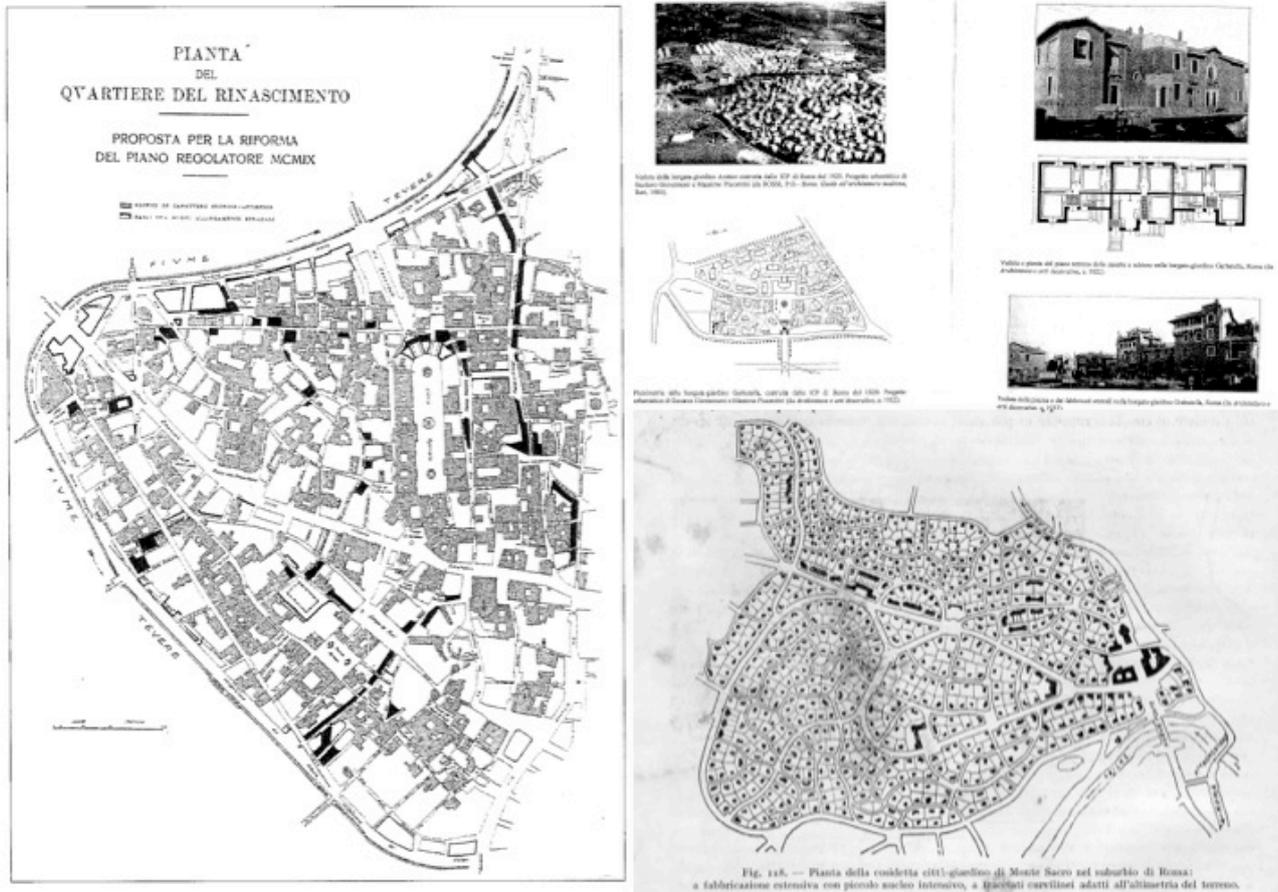
⁸J. STÜBBEN, *Per l'ingrandimento di Roma: Parte I. Memoria Stübben*, <<Annali della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani>>, 29, 16 febbraio 1914, pp. 73-80.

⁹AACAR, *Annuario*, Roma 1915, pp. 95-114.

¹⁰Fasolo è l'autore del progetto di sistemazione del muraglione di sostegno dell'Aventino sul Lungotevere <<con una parete di pilastri e archi che quasi prolungasse fino allo specchio dell'acqua il carattere paesistico del bel colle verde coronato di chiese e di ville.>> G. GIOVANNONI, *Questioni...*, cit., p. 209.

appositi senza fine di lucro con delega di pieni poteri dalle amministrazioni comunali e dalle soprintendenze per spronare e aiutare i privati, o sostituirsi a loro per operare direttamente. La vita nei quartieri sarà quieta, abitazioni di borghesi, artigiani e commercianti che ivi svolgeranno la loro attività, ma vi saranno anche nuovi abitanti, attratti dai pregi di case non convenzionali, nonché i turisti.¹¹

G. Giovannoni diradamento e città giardino

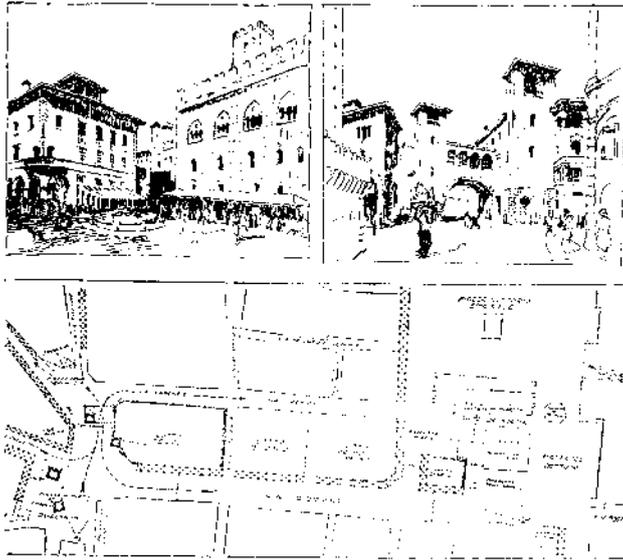


Per progettare nelle città italiane, quasi tutte centri storici, Giovannoni indica il loro studio, dopo l'esaurimento del liberty e in mancanza - a suo modo di vedere - di uno stile nuovo, che non sia una moda straniera passeggera:

La sobrietà dell'ornato e del colore, il giuoco delle masse variamente aggruppate, purché non convulso e non troppo artificioso nel frazionamento, la suddivisione delle superfici, di semplice espressione costruttiva, in motivi ritmici; l'applicazione di quelle derivazioni della cosiddetta architettura minore, l'architettura cioè delle case popolari e borghesi, dei piccoli elementi edilizi cittadini e paesani che, collegata con le manifestazioni folkloristiche di arte decorativa, tanta continuità e tanto carattere ha mantenuto e può ancora mantenere nelle vecchie città. Ed a questi mezzi architettonici può efficacemente aggiungersi quello naturale dovuto alla vegetazione.¹²

¹¹G.F. SPAGNESI, *Il restauro dei centri storici: la teoria del diradamento e Gustavo Giovannoni*, in *Il quartiere e il corso del Rinascimento*, a cura di G.F. Spagnesi, Roma 1994, pp. 11-47. Nel 1915, *Il giardino italiano* di Maria Pasolini - che deve molto allo *Italian Villas and their Gardens* di Edith Wharton (1904)- prevede anche piccoli modelli di giardini per gli isolati interni del centro storico, da realizzarvi dopo il diradamento su modello di Stübben.

¹²G. GIOVANNONI, *Questioni...*, cit., pp. 209-210.



Idee che diverranno pratica nei progetti per il quartiere Rinascimento a Roma e che in realtà non si oppongono, ma coinvivono con la *city beautiful* di Piacentini.

Proprio quando l'influenza dell'Associazione sul destino urbanistico di Roma è al suo culmine, le posizioni di Giovannoni e Piacentini si confrontano. Nel 1916, il Consiglio Comunale di Roma all'unanimità vota la "sistemazione edilizia" del quartiere Rinascimento con tagli per nuovi allineamenti stradali e "restituzioni" che sottopongono il "risanamento edilizio" ad «alte esigenze artistiche e storiche», tenendo nel «massimo conto il carattere stradale e architettonico della città curiale», secondo i rilievi eseguiti dall'AACAR e *L'inventario dei monumenti di Roma*: di cui il primo volume era stato pubblicato nel 1912. Esso è definito «lavoro di minuziosa e complessa ricerca fatta luogo per luogo e casa per casa, la quale ricerca per ogni luogo e per ogni casa è spesso chiamata a risolvere un quesito storico, un problema d'arte, una pratica difficoltà economica» individuando «unità edilizie ed artistiche». «Il senso della vita murale - aveva scritto D'Annunzio - costruita e nutrita dai secoli e dalle generazioni, non imitabile, né sostituibile mai» era stato reso "patetico" dalle distruzioni belliche, esso doveva divenire perciò oggetto di studio coscienziioso, di "rimessa in valore" nel suo ambiente combinandosi con il miglioramento sociale ed igienico; vie, slarghi, piazzette, collegamenti visuali di là dal Tevere, sistemazione delle testate dei ponti erano le soluzioni urbanistiche indicate¹³.

Nel 1916, per l' AACAR Piacentini pubblica *Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna* dove si oppone in nome di Sitte agli sventramenti nel centro storico e propone di realizzare il nuovo altrove. La conservazione della "città vecchia" e della "città antica" impongono la costruzione della città "nuova"; «lasciamo la città vecchia così come si trova, e sviluppiamo altrove la nuova» ritornando all'idea di Quintino Sella.¹⁴

Egli progetta di collocare al Flaminio e nell'ex piazza d'Armi il centro direzionale con il nuovo teatro, la biblioteca, il municipio, la prefettura, la stazione nord alle pendici di Monte Mario, le poste, ecc.; contemporaneamente, la passeggiata archeologica si amplia attraverso gli scavi fino a piazza Venezia. I quartieri residenziali, signorili e popolari, sono distribuiti intorno da nord a est e legati da una circonvallazione; essi sono a contatto con l'anello dei parchi che unisce ville storiche e nuovi parchi pubblici (a porta Maggiore e al Trionfale) mediante un grande viale, che, come un corridoio verde, dà

¹³ ID., *Proposte di sistemazione edilizia del quartiere Rinascimento in Roma*, Roma 1919, pp. 2-3.

Giovannoni è il relatore della commissione, presieduta da Filippo Galassi e composta da Cesare Bazzani, Rodolfo Bonfiglietti, Nestore Cinelli, Marcello Piacentini ed Emilio Saffi. Vi si delinea: a) il compimento delle linee di grande viabilità (corso Rinascimento), b) la sistemazione edilizia interna nei riguardi igienici ed artistici, c) la sistemazione di speciali località, d) i provvedimenti «per risanamento igienico e per ripristino architettonico dei singoli edifici».

¹⁴M. PIACENTINI, *Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna*, AACAR, Roma, 1916, pp. 9-10.

l'illusione di non uscire mai dal parco¹⁵. Reduce dal soggiorno americano in occasione della costruzione del padiglione italiano alla esposizione Panamense di San Francisco, ha in mente l'urbanistica del verde di Olmstead e l'immagine della *city beautiful* di Burnham, mentre da cultore romano critica il piano del 1909 per il disegno dei viali residenziali e propone di lasciare la "zona romantica" così com'è, con le vigne cinte dai muri. Riguardo al centro, Roma non è una città monumentale, perché i monumenti, anche i più grandiosi, sorgono in mezzo a un tessuto di umile edilizia vernacolare.

Nel progetto per Bologna del 1917, dietro invito di Corrado Ricci, Piacentini propone la soluzione dell'"intervento dimesso" per legare fra loro le torri medievali scoperte nelle demolizioni per l'allargamento di via Rizzoli:

Nessuna parodia dunque, nessun accompagnamento, come infine nessun temerario contrasto.

Ma costruzioni semplicissime (e ciò concorda anche con il movimento edilizio generale, indipendentemente dagli ambienti storici e artistici), dove lo studio verrà portato nelle movenze delle masse, nelle loro proporzioni, nei profili sul cielo nel colore in armonia subordinata ai monumenti antichi.¹⁶

Poi nel 1922, dopo aver collaborato alla commissione per la sistemazione edilizia del quartiere del Rinascimento, considera l'esperienza conclusa, passata, superata. Alla diversità, alla asimmetria, oppone la compattezza, l'unità di visione. <<Non si può concepire un piano pittoresco a priori [...].Così il pittoresco non può essere prevoluto o imposto, perché si fonda essenzialmente proprio sull'impreveduto, sull'inaspettato, sull'occasionale>>. <<Il nuovo piano regolatore dovrà assumere lo stile delle sue case, dovrà assumere atteggiamenti squadrati ed esatti >>.¹⁷ Da ciò la sua critica alle città-giardino, dove, come alla Garbatella e a Montesacro non basta una piazza centrale a mettere ordine fra villini sparsi come dadi; <<l'unità della composizione non è più il villino o la casa, ma la strada, e la casa e il villino passano alla loro volta al rango di subunità, di frazione di unità>>.¹⁸

Armando Brasini passa con grande virtuosismo dai capitelli romanici di S. Teresa all'ingresso rococò del Giardino Zoologico (1909) per interpretare in forma personale il modernismo di D'Aronco e di Magni nel villino Tabacchi. La sua formazione è artigianale accanto a Raffaele Ojetti nel castello Odescalchi a Bracciano (1898) e nei laboratori del Museo artistico- industriale di Roma. Ciò rientra nell'ambiente dei Cultori romani dove oltre ad architetti e artisti figurano gli artigiani. La sua attività di decoratore lo accosta a stili e architetti diversi: il floreale stereometrico, sensualmente organico e boitianamente romantico di Giuseppe Sommaruga nei villini Aletti; il neoclassico degli arredi dell'Hotel Excelsior ; il castigato neoromanico *brick and stones* di Tullio Passarelli a S. Teresa; e naturalmente il neorinascimento di Ojetti in palazzo Primoli. Ma è nella decorazione di S. Maria dei Miracoli (ante 1907) che si rivela l'adesione istintiva , viscerale, a-storica, al barocco romano, mentre le sue prime architetture nascono per l'arredo di giardini (si pensi a villa Anziani) sulla scia degli studi sulle ville e sui giardini storici. ¹⁹

Nel 1911, Giulio Magni pubblica *Il barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa*, tre grandi in folio fotografici, come raccolta di modelli per architetti e repertorio per studiosi; nella prefazione cita gli studi tedeschi di Wölfflin (1888), Riegl (1908) ed Escher (1910) che segnano la riscoperta di questa epoca artistica.²⁰

¹⁵ Gli unici esempi di *parkway* che saranno realizzate sono il raddoppio di via Flaminia , viale Mazzini, via Prestinari e corso Trieste.

¹⁶ID., *Per la restaurazione del centro di Bologna*, Roma 1917, ora in B. REGNI, M. SENNATO, *Marcello Piacentini (1881-1960): l'edilizia cittadina e l'urbanistica*, <<Storia dell'urbanistica>>, 5, dicembre 1983, pp. 67-68.

¹⁷ID., *Nuovi orizzonti dell'edilizia cittadina*, <<La nuova antologia>>, marzo-aprile 1922, pp. 61, 63.

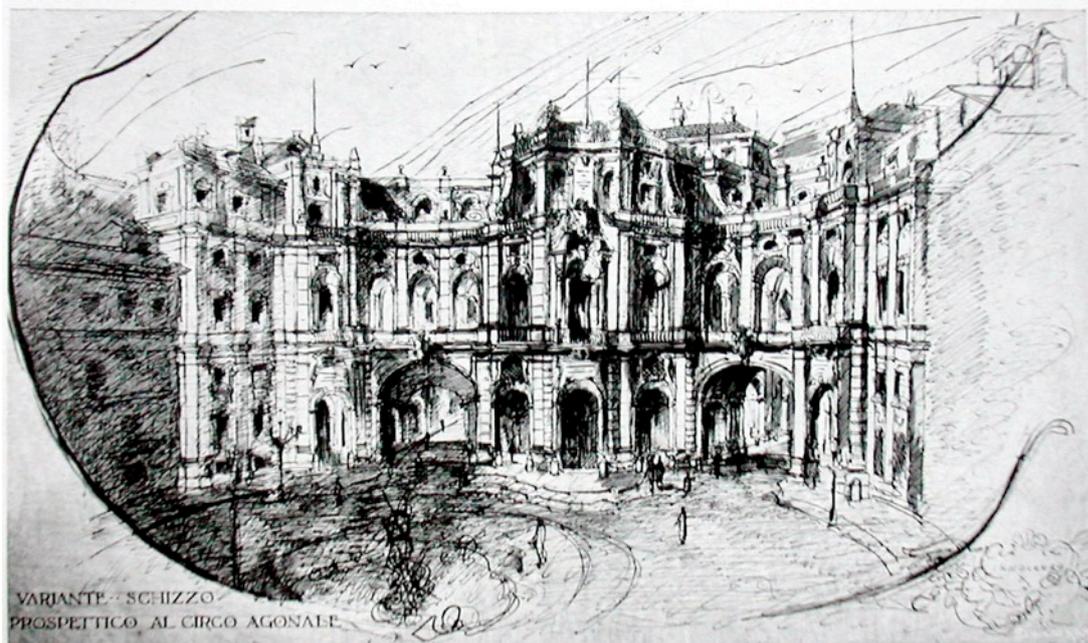
¹⁸Ivi, p. 64. Più avanti Piacentini conia il neologismo <<ambientismo>> che definisce come <<senso generale di armonizzare le masse, gli oggetti, i colori che vediamo riflessi nella totalità fisiognomica della città>>, ivi, p. 69.

¹⁹V. FONTANA, *Armando Brasini e la scuola romana*, in Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Atti del XXIV Congresso di Storia dell'architettura "*L'architettura delle trasformazioni urbane (1890-1940)*", Roma 1991, pp. 271-278, 412-417.

²⁰G. MAGNI, *Il barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa*, Torino 1911; H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock*, München 1888; A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908; K. ESCHER, *Barock und Klassicismus*, Leipzig 1910. Nel 1912 Corrado Ricci pubblica l' *Architettura barocca in Italia*, sua è la prefazione alla monografia di E. BASILE, *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, Torino 1911 a cura di

Brasini lo segue nella sua prima architettura il villino Tabacchi (1912, oggi distrutto) dagli effetti pittoreschi dei primi bozzetti, alla più pacata stesura finale, ispirata al folclore rumeno del villino Pacelli di Magni.

Ma è soprattutto il progetto "Innocenzo X" (con Marcello Piacentini) per la curva nord di piazza Navona del 1913, vincitore del concorso indetto dal Comune, a far entrare Brasini nel dibattito sul centro storico avviato dalla Associazione dei Cultori. Il bando richiedeva l'uso dello stile barocco e ricalcava probabilmente quello della Associazione del 1910 scritto da Giovannoni. L'isolato in questione oltre che celebrare all'interno della curva Bernini, Borromini e Rainaldi equilibrando la mole di palazzo Braschi, all'esterno su piazza di Tor Sanguigna, riprende i forti chiaroscuri del palazzo di Giustizia che chiude la prospettiva di via Zanardelli. Da qui sarebbe partito il futuro corso Rinascimento tracciato da Giovan Battista Giovenale fin dal 1902 e 1906, in qualità di assessore all'edilizia. Due gallerie veicolari connettono le ali con il corpo centrale triangolare che preme drammaticamente verso la curva dell'interno, inghiottendo con le sue decorazioni le sculture della fontana del Moro. Per Brasini, quasi certamente unico responsabile di questa architettura, esso era solo un episodio di un percorso tracciato da via di Ripetta al Campidoglio con un fulcro commerciale in piazza Argentina fatto di grandi palazzi cupolati²¹. Viene da pensare a una emulazione sul piano del linguaggio compositivo fra Brasini e Gino Coppedè con il suo quartiere (1919-23) nella zona di espansione accanto alla via Salaria, certo non destinato a passare inosservato.



Nel 1916, Brasini pubblica *L'Urbe massima* raccogliendo i propri progetti, fra cui quelli per i quartieri Flaminio e piazza d'Armi immaginati come un grandioso centro direzionale neobarocco con fontane monumentali e colonnati fino al ponte sul Tevere (costruito solo nel secondo dopoguerra), alla nuova

Rocco Lentini. Il rococò era già stato introdotto da Giovan Battista Giovenale nel villino Folchi (1895) in via Marche nel quartiere Ludovisi. A Torino Annibale Rigotti lo usa nella casa Vitale (1898) e Alfredo Campanini negli interni fastosi di palazzo Visconti di Modrone a Milano (1905-06). Il rococò è anche lo stile della sede del Pio Albergo Trivulzio a Baggio (Milano)(1905-10) degli ingegneri Cesare Mazzocchi e Carlo Formenti. Uno dei più suggestivi scaloni neobarocchi è quello del municipio di Udine di D'Aronco che è autore nel 1917 del villino Venturini D'Aronco a Trinità dei Monti. Meno conosciuti erano allora in Italia gli scritti di Alfred Erich Brinckmann sul rapporto fra monumento e spazio urbano, come *Platz und Monument* (1908) e *Stadtbaukunst...*(1920) che sulla scia del purosensibilismo di Woelfflin fanno entrare per la prima volta piazze e strade nella storia dell'arte. Un metodo che poi l'autore applicherà allo studio di Torino barocca; cfr. G. ZUCCONI, *Da Sitte a Brinckmann; il primato della visione*, in *Camillo Sitte...*, cit., pp. 66-72..

²¹ Piacentini prende subito le distanze da questo intervento in stile nella relazione e nel progetto di porta Ravennana a Bologna; egli passa quindi a un linguaggio storico-semplificato che poi Arnaldo Foschini impiegherà nella costruzione del corso del Rinascimento dal 1933 fissando lo stile diffuso nelle trasformazioni urbane dei centri storici maggiori e minori, dove l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni è protagonista.

stazione Nord e al parco Trionfale. La sua vuole essere quasi una risposta alla *Città nuova* di Sant'Elia, poiché <<il Seicento - scrive Paolo Orano nell'introduzione - è l'età della nascita del moderno in scienza e in arte>>²². La sua città lineare si allunga da porta del Popolo a ponte Milvio in una serie di piazze e di slarghi monumentali di varie forme ispirati al *Campo Marzio* di Piranesi ed anche, forse, al disegno *Beaux Arts* del Centro Mondiale della Comunicazione di Hébrard. Troverà poi modo negli anni 1924-25 di realizzare questa idea nel piano per il nuovo centro di Tirana con il larghissimo viale "di spina" interrotto da piazze, poi ripreso da Gherardo Bosio nel 1939.

<<Singolare spirito a un tempo conservatore e agitatore>>²³ ha la capacità di proporre una suggestiva sintesi dell'eredità barocca nei progetti per la testata della grande via porticata di accesso a San Pietro, per il palazzetto Borghese e quello Mascagni ai Parioli, per la cupola di Sant'Ignazio, dove la storia si dimostra stimolo e non impaccio alla creazione.



L'immagine delle rovine antiche, delle volte e dei contrafforti del Palatino gli ispirano l'Istituto Nazionale Infortuni di via IV novembre arroccato sul Quirinale con logge e altane gigantesche e vuote (1931), criticato per lo spreco di spazi, ma adeguato fondale alla salita di Magnanapoli. I palazzi del governo di Taranto (1929-34) e Foggia (1934-36) sono macrostrutture architettoniche che emulano il Bramante del Belvedere e il Vignola di palazzo Farnese a Piacenza. Gli spazi del Museo del Risorgimento (1924-1939) sono scavati sotto il colle capitolino in romana polemica con l'ellenismo liberty del Vittoriano. E la facciata contrappone al suo nitore il colore ocra del tufo, il materiale del colle stesso. Il convento del Buon Pastore a via di Forte Bravetta (1933-36) è un Escorial neobarocco dalle superfici continue piegate in curve e controcurve come i costoloni della cupola fantastica che lo domina. L'incompiuta chiesa del Cuore immacolato di Maria ai Parioli (1919-1954) resta un'omaggio al Michelangelo della cappella Sforza nella tensione convessa del frontone e nei contrafforti che comprimono i rocchi delle colonne colossali di travertino. Mentre la cupola, mai costruita, si sarebbe elevata sul frontone come nel progetto borrominiano di S. Agnese in Agone. Onorato ufficialmente, ma isolato culturalmente, resta il cantore della Roma passata.²⁴ La villa che costruì per sé sulla Flaminia (1932-38), componendo avanzi antichi raccolti dalle demolizioni in corso nel centro storico, è probabilmente il suo capolavoro nell'evocazione fra barocca ed espressionista dello spirito della città, tanto da non poter essere ignorata da Quaroni in *Immagine di Roma* del 1969²⁵. Lo si potrebbe interpretare quasi come un *bricolage* dadaista, alla maniera dei *merzbau* di Schwitters, nel suo pittoresco comporre pezzi di edifici diversi, tratti in salvo in quella che diventerà una elegante periferia. Anche se abbandonate, le sue architetture invecchiano bene, come rovine antiche; è questo il caso della villa Manzoni sulla Cassia (1925) con il suo loggiato di ordine gigantesco aperto sul parco incolto e aggredito dalla città che avanza con palazzine in ordine sparso.

²² P. Orano, *L'Urbe massima*, Roma 1916, p. 15

²³ P. ORANO, *L'Urbe massima*, cit. p. 81.

²⁴ Poco prima di morire Giovanni nel 1945 rivalutava il progetto per il portico di S. Pietro preferendo il <<fortissimo>> al <<vuoto>> piacentiniano. Gaetano Miarelli Mariani ricorda che una volta Ridolfi disse (forse con ironia, forse con serietà) che Brasini era l'unico architetto capace di costruire nel centro storico di Roma.

²⁵ L. QUARONI, *Immagine di Roma*, Laterza, Roma Bari 1969, pp. 402, 404.

A Brasini pref taranto 1929, prog pal Soviet 1933, S. Cuore imm di M. 1950



Per molti versi analogo è il destino di Cesare Bazzani, allievo di Calderini, attivissimo fino agli anni '30 a Roma e in provincia a replicare lo stile barocco-michelangiolesco. La vittoria al concorso per la Biblioteca Nazionale di Firenze (1908-35) e per il Palazzo dell'Arte all'esposizione di Roma del 1911 segnano il suo apogeo professionale. Se la prima può far rimpiangere il progetto di Pio e Marcello Piacentini, la seconda utilizza quello di D'Aronco per "Torino 1890" con una composizione felice e adatta alla circostanza.²⁶ Grossolano nei dettagli è invece il Ministero della Pubblica Istruzione (1913-28), mentre l'ospedale Fatebenefratelli all'isola Tiberina si inserisce nel delicato contesto storico <<con umiltà e sapienza>> (scrive Portoghesi nel 1988), parlando il linguaggio dell'architettura minore senza enfasi vernacolare e ricostruendo la città nella disposizione pittoresca intorno alla piazzetta (1923-30). La facciata e il fianco della basilica francescana di S. Maria degli Angeli ad Assisi (1924-28) interpreta liberamente il modello manierista di Antonio da Sangallo il giovane per S. Pietro. La chiesa della Gran Madre di Dio al ponte Milvio (1929-33) si inserisce al bivio fra Cassia e Flaminia nel disegno lenticolare del piazzale tracciato da Valadier e riprende il motivo urbanistico delle chiese di piazza del Popolo. Negli uffici postali e nei palazzi del governo di parecchi capoluoghi di provincia o negli incarichi fascisti a Predappio e a Forlì usa uno stile *Beaux-Arts* ormai anacronistico. Solo nelle ultime opere, meno numerose dal '30 in poi, si allinea al classicismo semplificato di Piacentini²⁷.

²⁶Nota Piacentini nel necrologio su <<Architettura>> XIX, 1939-40, che alla Biblioteca Nazionale di Firenze ha nuociuto la realizzazione troppo dilazionata nel tempo, fra vincoli e ristrettezze finanziarie che hanno dissolto il progetto brunelleschiano iniziale, mentre la Galleria d'Arte Moderna ha sofferto di una realizzazione veloce e affrettata per la scadenza del 1911. Riconosce infine la sua capacità di "architetto romano" nel Fatebenefratelli all'isola Tiberina, la sua architettura migliore dell'ultimo periodo.

²⁷P. PORTOGHESI, Presentazione a *Cesare Bazzani. Un accademico d'Italia*, a cura di M. Giorgini e W. Tocchi, Perugia 1988, p. 12; L. MOZZONI, A. MONTIRONI, *Un architetto del ventennio. Cesare Bazzani*, Ascoli Piceno 1985;



Nel 1919, si istituisce la Scuola superiore di Architettura di Roma, che doveva formare nel concetto - già di Boito e ora di Giovannoni - la sintesi di ingegnere e di professore di disegno architettonico nella figura dell' "architetto integrale". Tutti i corsi erano incentrati sulla composizione architettonica, ma si estendeva il campo di azione del nuovo professionista dall'arredo all'urbanistica. Fra i professori erano i membri dell'AACAR che già in maniera tumultuosa avevano acceso sperimentalmente i corsi nel 1915: Giovan Battista Milani per Caratteri distributivi degli edifici; Arnaldo Foschini per Composizione architettonica elementare 1; Giulio Magni per Elementi costruttivi; Gustavo Giovannoni per Restauro dei monumenti; Vincenzo Fasolo per Storia e stili dell'architettura; Marcello Piacentini per Edilizia cittadina e arte dei giardini. Manfredo Manfredi ne fu il direttore fino al 1927, poi Giovannoni. Contemporaneamente venivano sciolti i corsi di architettura della Accademia di Belle Arti e del Politecnico; nel 1923 veniva approvata la legge sul titolo di architetto proposta da Corrado Ricci e da Giacomo Boni. Essa riconosceva ai laureati della scuola romana la spettanza di tutte le opere di edilizia civile, un tempo riservate ai soli diplomati nelle scuole di applicazione per ingegneri, e in particolare di quelle "di rilevante carattere artistico". Ciò veniva a collimare con la riforma di Giovanni Gentile, ministro della Pubblica istruzione, che affermava la supremazia delle discipline storico-critiche e letterarie su quelle tecnico-scientifiche.

Seguirono poi le scuole superiori di Venezia (1925-26) sotto la direzione di Giovanni Bordiga fino al 1929 e poi di Guido Cirilli, Torino (1926-29) con Mario Ceradini, Firenze (1926-30) con direttori il pittore e scultore Domenico Trentacoste fino al 1932 e poi Raffaello Brizzi, Napoli (1928-30) con Raimondo D'Aronco seguito da Alberto Calza Bini nel 1930, Milano solo nel 1933 trasformò in una facoltà la sezione di architettura del Politecnico, diretta da Gaetano Moretti dopo la morte di Boito. Nel 1932 esse si diedero uno statuto ufficiale, dettato da quella romana. Sul piano accademico e culturale Roma infatti mantenne l'egemonia fino alla seconda guerra mondiale.

Nel 1921, inizia la pubblicazione della <<Architettura e arti decorative. Rivista d'arte e di storia>>, diretta da Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, sotto il patrocinio dell'AACAR, dove la presentazione di progetti, opere di architettura e urbanistica si affianca ai saggi storici e alla recensione della pubblicistica internazionale. Piacentini pubblica le banche di Louis Sullivan (1921)²⁸, le architetture di Poelzig, Bartning e Gropius (1922-23), Ervin Gutkind pubblica un saggio sull'estetica dell'architettura industriale. Paolo Mezzanotte, corrispondente da Milano, illustra i nuovi progetti di Arata, Muzio e Portaluppi che segnano la fine del liberty. Gaetano Minnucci l'architettura moderna olandese (1924) e

²⁸M. PIACENTINI, *Il momento architettonico all'estero*, <<Architettura e arti decorative>>, I, 1921.

Stübben è il portavoce dell'urbanistica tedesca. E' a lui che farà riferimento l'associazione con l'invito a collaborare alla rivista <<Architettura e arti decorative>> dal 1921 e poi con la nomina a <<socio onorario>> nel 1927²⁹.

Esplorando le varie tendenze internazionali Piacentini vede nell'architettura folcloristica una delle tre principali scuole dell'architettura moderna insieme all'avanguardia e al classicismo. Egli tiene d'occhio il neoromanico del bavarese Theodor Fischer, il moderno neoclassicismo scandinavo, il folclore ungherese e russo, nonché le avanguardie sovietiche, ma ha un particolare interesse per l'architettura delle missioni californiane, e lo stile "all'italiana" che si diffonde nella nascente Hollywood, ispirato alla nostra architettura minore.

Si ricercano motivi pittoreschi nell' <<architettura minima>> ischitana (1926) e caprese con i saggi di Virgilio Marchi (1922), di Edwin Cerio e i disegni di Giuseppe Capponi e Gennaro Favai (dicembre 1929)

Nel saggio di Guido Calza *Le origini latine dell'abitazione moderna* con le ricostruzioni grafiche di Italo Gismondi (1923) delle *insulae* di Ostia antica sono messe a confronto con le case popolari del ICP al quartiere Trionfale e alla città-giardino della Garbatella³⁰; Giovannoni pubblica i rilievi di giardini e ville italiani dei pensionati in *Landscape Architecture* dell'Accademia Americana a Roma³¹.

La collaborazione di Stübben alla rivista <<Architettura e arti decorative>> è fondamentale per divulgare in Italia la disciplina urbanistica. Nell'articolo su *Lo sviluppo dell'arte edilizia delle città in Germania* illustra lo studio di Fischer e Henrici sulle città medievali come esempio della corrente romantica, ma ormai i giovani urbanisti hanno altri modelli. Nel 1924, Luigi Piccinato recensendo *Städtebau* di Paul Wolf scrive:

Il Wolf, per quanto nelle prime pagine esalti l'importanza del libro del Sitte, pure non solo ne mostra sorpassati i concetti, ma anche in sostanza si oppone nettamente al romanticismo sittiano per contrapporre a questo la "unità".³²

Ormai il movimento sittiano può trovar spazio solo nella sistemazione paesaggistica di brani della città: le pendici del Campidoglio, il tempio di Vesta, l'arco di Giano, il lungotevere Aventino, o il completamento della passeggiata archeologica. Se ne fa interprete sul piano paesaggistico e architettonico l'ingegnere e storico Vincenzo Fasolo, nella sistemazione delle pendici dell'Aventino, già ricordata, nel fantastico medioevo del villino delle Civette (1916-19) a villa Torlonia, nel Liceo Mamiani (1924-26), , opera conclusiva del barocchetto romano, inaugurato con la caserma della Guardia di Finanza in viale XXI Aprile di Arnaldo Foschini (1913-15)³³.

²⁹Il rapporto fra architettura e verde non è un fatto locale, ma internazionale come dimostra J.H. STÜBBEN, *La vegetazione nelle città*, <<Architettura e Arti decorative>>, nov. dic. 1925.

³⁰G. CALZA, *Le origini latine dell'abitazione moderna*, <<Architettura e arti decorative>>, III, 1923-24, pp. 3-18, 49-63; A. CALZA BINI, *Le nuove costruzioni dell'Istituto per le case popolari in Roma al quartiere Trionfale*, ivi, pp. 305-318.

³¹G. GIOVANNONI, *Ville italiane nei rilievi dell'Accademia Americana in Roma*, <<Architettura e arti decorative>>, II, 1922-23, pp. 227-245.

³²L. Piccinato, recensione di P. Wolf, *Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft*, Leipzig, s.a., <<Architettura e arti decorative>>, III (1923-24), vol. 2o, p.334.

³³ Vincenzo Fasolo (1885-1961) passa poi al monumentalismo romantico nella caserma dei Vigili del Fuoco in via Marmorata a Roma (1926-28), fino ad approdare al modernismo monumentale piacentiniano nel ponte Duca d'Aosta (1939) che segna l'accesso al foro Mussolini. Insegna la storia e stili dell'architettura dal 1925 a Roma con l'uso del disegno, seguendo un metodo originale dedicato agli architetti compositori; vedi V. FASOLO, *Le forme architettoniche dal Quattrocento al Neoclassico*, II e III, Milano 1934. Originali sono i suoi saggi su *La cappella Sforza* (1924), su *i Disegni di Michelangelo* (1927) pubblicati in <<Architettura e arti decorative>> e *Il Campo Marzio di G.B. Piranesi* in <<Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura>>, 1958, 15. Particolarmente interessante è il suo intervento su *Valori e limiti del concetto di ambiente negli sviluppi dell'architettura odierna* in <<Atti della Società per il Progresso delle Scienze>>, Siena 1967.



Per Giovannoni il verde diventa come nel castello di Heidelberg o nel monastero di Maria Laak complemento dell'architettura e rimedio contro restauri troppo offensivi o accostamenti indesiderati.

Tra il verde ed i fiori qualunque cosa brutta e mal collegata con l'ambiente diviene bella ed armonica, qualunque manifestazione pretenziosa diviene umile. Le piante rampicanti, siano il glicine dai luminosi fiori lilla, o la rosa bantiana, o la poverella vite, o la tenera edera che si elevano a rivestire una parete, i tigli o i platani di una piazza, i lauri ed i cedri di un giarino, riescono subito ad accordarsi con un ambiente monumentale risolvendo quesiti che parevano insormontabili. Così, ad es., (come si è accennato a proposito dei ripristini dei monumenti) nel restauro in parte infelicissimo compiuto nella Villa Madama presso Roma, il nuovo che tanto offende l'antico potrebbe con codesti mezzi dell'architettura vegetale attenuarsi e ridursi ad una non inarmonica zona neutra.³⁴

Quando nel 1927 Giovannoni offrirà un triplice progetto per la sistemazione della zona dantesca e il rifacimento della tomba di Dante a Ravenna, saranno Luigi Rava e lo stesso Corrado Ricci a bloccare ogni intervento per realizzare poi a loro modo fra il 1929-36 con Giulio Ulisse Arata la "zona del silenzio" togliendo spazio all'architettura per darlo a un giardino.³⁵

Città vecchie ed edilizia nuova del 1931 contiene nel terzo capitolo una parte intitolata <<La città come organismo estetico>>, dove Giovannoni ripercorre idee e modelli ormai dimenticati dai razionalisti. Riguardo al disegno degli spazi liberi, egli riproduce il progetto di Piacentini e Quaroni per Bergamo (1906) e la proposta propria per la sistemazione di piazza Venezia alla Commissione del piano regolatore del 1930. In essa egli prevedeva due esedre ai lati del monumento a Vittorio Emanuele per delimitare la piazza Venezia e nello stesso tempo ricreare a destra quella dell'Aracoeli, distrutta dalle demolizioni³⁶. Lo spunto potevano essere i vicini Mercati Traianei, ma la composizione era analoga al disegno incompiuto di Gottfried Semper per la nuova Hofburg a Vienna, che Sitte aveva elogiato ed aveva preso ad esempio per le sue modifiche del Ring. Sarà una coincidenza, ma in quelle due pagine si confrontano il primo e l'ultimo disegno ispirati all'architetto austriaco, nati entrambi nell'ambito culturale dell'AACAR.

³⁴G. GIOVANNONI, *Questioni...*, cit., p. 210.

³⁵Dopo il progetto non realizzato per palazzo Körner a Milano (1922-23) Arata ripiega sul restauro e l'architettura tardoromantica in stile medievale. Dalla sede della Banca Popolare Piacentina a Castell'Arquato (Piacenza) 1923-24, accordata con torri e scale esterne al pittoresco borgo, dove restaura la Collegiata (1940), al quartiere medievale di Bologna (1925-28) dove continua l'opera di Rubbiani. Corrado Ricci e Luigi Rava, notabili cittadini, consigliano Arata al podestà di Ravenna Andrea Cagnoni per la sistemazione della piazza S. Francesco con il palazzo della Provincia (1926-39) dove l'architetto inventa uno stile ravennate-bizantino efficace per epimere il volto della città d'arte voluto da Ricci. Soggiorno a doppia altezza absidale, pianta a croce con assi divergenti "alla Wright" sono nella villa Cagnoni degli anni trenta, che unisce il moderno all'antico nel mimetismo con la vicina abside di Santa Maria in Porto. Nella sistemazione dei giardini pubblici di fronte alla Loggetta Lombardesca Arata articola la parte centrale con un leggero avallamento che ricorda la piazza Ariostea a Ferrara, mentre due viali di lecci potati separano la parte formale da quella paesaggistica. Nella Casa del Balilla (1930-32, oggi distrutta) lo stile neo-ravennate viene semplificato nelle articolazioni del muro di mattoni "faccia a vista" che seguono le ghiera delle finestre ad arco, simili a quelle delle basiliche. E' da notare che era uno dei pochi edifici fascisti in uno stile non moderno. Cfr. F. MANGONE, *Giulio Ulisse Arata. Opera completa*, Napoli 1993.

³⁶ L'idea non verrà realizzata, ma ripresa nel disegno della pavimentazione in travertino e sampietrini dello spazio antistante il Vittoriano.

Il ritorno al Sitte, autore <<ora ingiustamente dimenticato>> è l'estremo invito nel 1945 agli architetti del secondo dopoguerra.³⁷ Contemporaneamente rimprovera a Piacentini di non essere stato coerente con le sue proposte del 1916. La sua moderna architettura monumentale ha investito i centri storici delle città italiane anziché preservarli, come a Bergamo.

17 Muzio e il 'Novecento' lombardo. Roma fra "barocchetto", folclore ed espressionismo

A Milano Giovanni Muzio pone fine alla "babele delle lingue architettoniche" con la "ca' brüta" (1921-1922).³⁸ L'ispirazione a Palladio e al manierismo si unisce all'esperienza parigina dell'incontro con Apollinaire a Montparnasse, ma il suo neoclassicismo è apparente e ambiguo, come quello del contemporaneo Picasso o della metafisica.³⁹ Esso è fatto di frammentarie citazioni colte o vernacolari (le altane ad esempio) applicate come decorazioni alla struttura in cemento armato. I due edifici, collegati da serliane delimitano una via interna dove per la prima volta si manifesta quella che sarà l'architettura del Novecento milanese.⁴⁰ Attorno a lui si riunirono Mino Finocchi, Emilio Lancia e Giò Ponti in un vero e proprio circolo che voleva creare una architettura italiana moderna <<orientata ai ritmi e agli equilibri dei classici>>⁴¹ Il Tennis Club di Milano (1922-1923) era un omaggio al neoclassicismo lombardo nella sua apparente simmetria di due rotonde congiunte da un loggiato, come la casa in via Giuriati (1930), mentre le grandi murature di clinker della Cattolica (1929-1938) si innervano di archi e pilastri alla maniera dell'Alessi, - sorprendente è la torre asimmetrica coronata in alto dal tempietto timpanato, degno delle incisioni del Bramantino possedute da Muzio o del migliore De Chirico metafisico - oppure seguono l'orditura ortogonale dell'ossatura in calcestruzzo armato nei palazzi Bonaiti e Malugani (1935-1936), quasi a dimostrare la sua capacità a interpretare lo stile moderno internazionale. Ma la sua architettura si fonde

³⁷ ID., *Architetture di pensiero e pensieri d'architettura*, Roma 1945, p. 10.

³⁸Su Giovanni Muzio cfr. G. MEZZANOTTE, *Giovanni Muzio. Architetture francescane*, Milano 1974; *Giovanni Muzio, architetture civili 1921-1940*, a cura di G. Contessi, Milano 1979; *Giovanni Muzio, opere e scritti*, a cura di G. Gambirasio e B. Minardi, Milano 1982 e ETLIN, *Modernism...*, 1991, cit. cap. 6; A. BURG, *Novecento milanese. I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra il 1920 e il 1940*, Milano 1991; , *Giovanni Muzio 1893-1982. Opere*, a cura di F. Irace, Milano, 1994 .

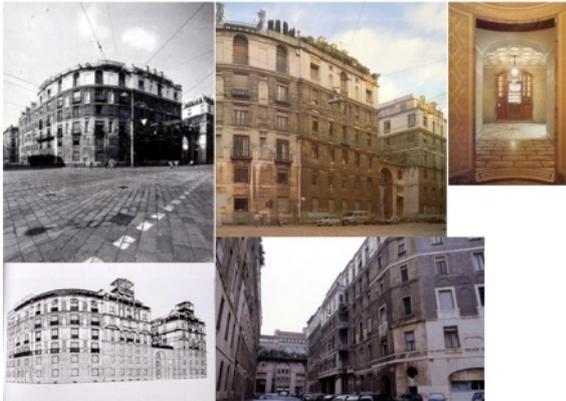
³⁹Paolo Portoghesi scrive di un ordine "antieroico", alimentato dall'ironia e dal dubbio. "Eccezionale per quell'unione tra riferimenti antichi e moderni, come se tutto il tempo passato e presente fosse vivo in lui". P. PORTOGHESI, *La cultura architettonica in Europa durante il primo dopoguerra e l'idea del ritorno all'ordine fra neoclassicismo e prorazionalismo*, in *L'architettura di Giovanni Muzio*, Mostra alla Triennale a cura di F. Buzzi Ceriani, Milano 1994, pp. 36-44. Qui Portoghesi fa la proposta di una nuova storia dell'architettura "una storia postmoderna del moderno", capace di "osservare con distacco, traendone le dovute conseguenze, la differenza che caratterizza la situazione attuale della cultura artistica rispetto ai cosiddetti "anni eroici" e gli anni del consumo acritico delle formule e degli ideali della stagione precedente". Vi furono non solo i rivoluzionari moderni e gli eclettici accademici, ma anche quelli che fecero una sintesi fra innovazione e tradizione. Ad esempio, maestri come Behrens, ammiratore dei giochi geometrici del romanico toscano nel crematorio di Delstern (1907), e Heinrich Tessenow, maestro minimalista nella città giardino di Hellerau (1910), possono ricadere in questa categoria.

⁴⁰Di fronte alle critiche di Luca Beltrami, Piacentini intervenne in difesa di Muzio con il quale era in profondo accordo tanto da collaborare con lui a Bergamo e a Torino.

⁴¹P. MEZZANOTTE, *La prima Mostra d'Architettura promossa dalla Famiglia Artistica di Milano, <<Architettura e Arti Decorative>>*, 1 (Settembre-Ottobre 1921), pp. 229, 304.

idealmente con il Novecento di Sironi nel Palazzo dell'Arte (1932-1933) nel parco di Milano a fare da "pendant" all'Arena napoleonica e riprendendone la forma con la curva del teatro, audacemente coperto da una struttura praticabile di cemento armato dell'ingegnere Oscar Hoffmann. Qui il clinker, a differenza che nella Università Cattolica si fa rivestimento dell'ossatura in calcestruzzo armato, quasi a sottolineare anche dal punto di vista tecnologico il passaggio dal neocinquecentismo al neoclassicismo moderno degli anni trenta.

Giovanni Muzio e il Novecento milanese Ca' Bruta 1919-22



Giovanni Muzio Univ Cattolica 1928, casa in via Giuriati 1931



Giuseppe De Finetti guarda alla lezione di Adolph Loos nel suo progetto di albergo a Milano (1920), dove scandisce con terrazze il pian terreno della hall, e le stanze cellulari dei piani superiori. Il linguaggio classico è ordine compositivo ridotto alla essenzialità antidecorativa che le tecniche e le esigenze di vita moderna impongono, ma ciò non toglie che nella casa Meridiana (1924-25) i volumi si articolino in un asimmetrico degradare di terrazze segnate dai cornicioni alla maniera del "raumplan" loosiano.⁴²

De Finetti, la meridiana 1929, casa di caccia Crespi 1938



Piero Portaluppi progetta fra il 1920-21 case a gradoni ispirate a Henri Sauvage per il quartiere di una città inesistente, un grattacielo per New York tenuto da quattro più bassi sospeso nel vuoto, fino a ideare un sistema costruttivo che permette di collegare torri verticali con ali sospese a diverse altezze (1926).⁴³ La novità del purismo moderno viene subito smentita dall'ironia del "capriccio architettonico".

⁴² Giuseppe De Finetti. *Progetti 1920-1951*, a cura di G. Cislighi, M. De Benedetti, P. Marbelli, Milano 1981; *Giuseppe De Finetti. La poesia e la ragione*, <<Parametro>>, 126, maggio 1984, numero monografico a cura di G. Cappellato e M. Macchietto.

⁴³G. CONTESSI, *Piero Portaluppi. Il talento variabile*, <<Modo>>, 41, luglio 1981, pp. 28-32; F. IRACE, *Portaluppi disegnatore e architetto eclettico*, "Ottagono", 79, dicembre 1985, pp. 44-49.

Contemporaneamente l'architetto è impegnato in progetti concreti dove motivi neoclassici risentono di echi secessione, Decò e perfino futuristi. Le centrali idroelettriche progettate in val d'Ossola per Ettore Conti (Verampio, 1913 in forma di castello, Crego, 1917, Molare, 1920, Crevola, 1925, con la torre a pagoda) mettono in discussione il rapporto fra architettura e decorazione, togliendo alla fantasia dell'architetto ogni impaccio di regole classiche e di stili storici.⁴⁴ Poi fra il 1926 e il '30 costruisce il neoclassico palazzo per appartamenti, uffici e negozi in corso Venezia (1926-30) coprendo la trasversale via Salvini con un arcone paragonabile a quello dell'ingresso della piazza del Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo. Questo è quasi un saggio del progetto vincitore al concorso di idee per il piano regolatore di Milano (1926-27) dove, a un'espansione senza limiti della città ad anelli, si accompagna il ridisegno del centro in monumentali forme neoclassiche isolate fra vasti assi viarii.

Piero Portaluppi palazzo in corso Venezia,
centrale Grevola Toce 1923



Il trentino Luigi (Gigiotti) Zanini volge le forme neopalladiane e neoclassiche a effetti di scenografie metafisiche nella casa economica di Affori (1926) come nella casa Civita (1933-34) in piazza Duse, annullando ogni differenza di stile fra case popolari e alto-borghesi. Lo stesso fa fra case ed edifici industriali, come il lungo fabbricato dei servizi dello stabilimento chimico “Carlo Erba” a Dergano (1928-29) o la scuola di Vò presso Verona, risolta in forma di villa palladiana (1926).⁴⁵ Caso unico nell'architettura italiana del ventesimo secolo di pittore architetto, Zanini sa conciliare la perizia tecnica costruttiva con l'uso del colore e dei materiali a fini non esclusivamente decorativi, bensì architettonici. La “restaurazione classica”, indicata da Muzio nella “ca' brüta”, diventa per lui <<ridire il detto, rialzare pali e ponteggi sull'antica costruzione per restituirla nuova al nostro tempo>>.⁴⁶

Nelle abitazioni lussuose della “buona società” milanese si esprime lo stile “Novecento” elegante di Emilio Lancia e Giovanni Ponti. Giò Ponti approda all'architettura dalle arti decorative (progetta eleganti porcellane per Richard Ginori) e dall'arredamento. La sua adesione al gruppo dei neoclassici è però passeggera per aprirsi poi alla sua interpretazione individuale della modernità. La casa in via Randaccio a Milano (1924-26) e il padiglione dell'industria grafica alla Fiera di Milano (1924-26) guardano entrambi al

⁴⁴Cfr. O. SELVAFOLTA, *La centrale, il committente, l'architetto*, <<Rassegna>> 63, (Elettricità, Stati Uniti e URSS, Francia e Italia), a cura di J. Gubler e S. Protasoni, 1995, pp. 40-45.

⁴⁵Gigiotti Zanini *architetto*, a cura di G. Wenter, Trento 1966. Cfr. inoltre G. PIGAFETTA, I. ABBONDANDOLO, *Le teorie tradizionaliste nell'architettura contemporanea*, Roma-Bari 1997, pp. 173-176.

⁴⁶ Cit. *ivi*, p. 174.

sacello dei Caduti di Muzio e Alpago Novello a Milano (1926) cogliendo un po' superficialmente le dotte citazioni tratte dalle stampe e dai trattati antichi di cui era appassionato collezionista. Il palazzo Borletti (1927-28) in via S. Vittore a Milano ne è l'esempio nella soluzione esterna dei piani di altezza identica con cornici rustiche, lisce, logge a serliana e gli obelischi dell'attico, nella distribuzione interna degli appartamenti in reparti giornalieri e notturni, nella dignità del cortile interno e dell'atrio, pensati secondo la tradizione italiana per dare unità architettonica all'edificio condominiale.⁴⁷



Palazzo Borletti 1926



Il palazzo "Fidia" in via Mozart (1926-30) di Aldo Andreani, appare pittoresco quanto ormai isolato⁴⁸. Dopo essersi mantenuto fedele all'insegnamento boitiano nella Camera di commercio di Mantova (1911-14), già illustrata, nel complesso milanese di appartamenti di lusso, si pone sulla scia di Arata, per unire in uno spericolato montaggio eclettico di antico e nuovo, i cilindri dei bovindi sovrapposti, le solette aggettanti, vasi piranesiani, timpani spezzati, bugnati rinascimentali e barocchi, legati con cortine sapienti di mattoni, alla maniera della scuola di Amsterdam. Nei progetti del 1936 per il palazzo Toro a San Babila, sembra aderire al deutero-futurismo, nell'uso tecnico-simbolico delle forme, nelle scritte pubblicitarie che diventano i motivi predominanti di un'architettura prepotentemente metropolitana. Si dedica poi a una serie di restauri a Mantova.

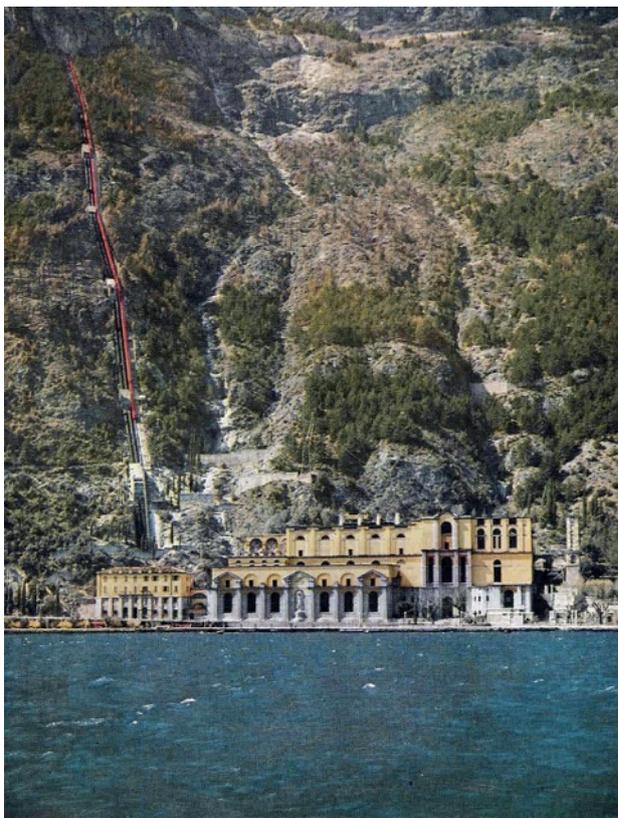
⁴⁷Ferdinando Reggiori criticò la galleria d'ingresso e le facciate come opere decorative, ma non architettoniche: «sono muri risolti con un gusto piacevole; sono cornici e listelli, specchi e pannelli, nicchiette e balconi, ma non sempre "architettura"». F. R(EGGIORI), *Casa a Milano in via S. Vittore degli architetti Emilio Lancia e Giovanni Ponti*, «Architettura e Arti decorative», 8, novembre 1928, pp. 120, 126.

⁴⁸Aldo Andreani 1909-1945, «Rassegna», 33, marzo 1988, numero monografico a cura di Fulvio Irace; Aldo Andreani. *Opere e progetti*, «Rassegna di Architettura e Urbanistica», numero monografico 65-66, 1989.



Uno dei casi più interessanti di architettura classica inserita in una sistemazione del paesaggio "all'italiana" è Riva del Garda e il Vittoriale degli Italiani a Gardone ispirati da D'Annunzio, esteta particolarmente sensibile alla natura e al paesaggio in sintonia con il decadentismo internazionale. Qui i cipressi e gli archi, i timpani spezzati e le nicchie assumono un valore quasi metafisico che unisce l'architettura della pietra e del verde nell'immagine classica del paesaggio italiano. Esecutore delle idee grandiose e costose del poeta fu Giancarlo Maroni, un architetto trentino, che con sensibilità per la tradizione locale, come per l'eredità del neoclassicismo lombardo e veronese, seppe ricondurre gli eccessi del committente in una "ragionevolezza", che oggi rende esemplare il Vittoriano, quanto la centrale del Ponale (già descritta) e il restauro e l'ampliamento di Riva del Garda⁴⁹.

⁴⁹ Giancarlo Maroni (1893-1952) si diplomò a Milano dove probabilmente fu influenzato dalle idee di Sitte diffuse da Monneret de Villard. Operò soprattutto a Riva del Garda dove compì restauri nel pittoresco centro storico, distrutto dai bombardamenti della prima guerra mondiale, (si ricorda in particolare quello del palazzo del Podestà con la scala e gli archi ribassati inferiori). Nelle case Bettinazzo, Armani e Zaniboni passò dal gusto secessionista alla affermazione della latinità di Riva accentuando gli aspetti veneti. Portici e archi vengono a fondere gli edifici in unità urbane come in piazza Tre Novembre: <<bisogna legare non slegare>> annota a proposito del progetto della propria casa (1919-20). Nell'Hotel Sole d'Oro (1922-25) tratta in maniera diversa i prospetti; quello rivolto verso piazza Tre Novembre ripete i portici e il movimento pittoresco dei prospetti vicini; invece quello sul lago si connota con profonde aperture ad arco in stile romano-mediterraneo e si collega all'edificio vicino con due archi sovrapposti. Dal 1921 è l'architetto di D'Annunzio. Per lui restaura dapprima la "prioria" a Cagnacco sopra Gardone (Brescia) e poi iniziano insieme l'avventura del Vittoriale come un giardino di ulivi e cipressi disseminato di episodi architettonici evocativi: l'ingresso, la piazzetta con il "pilo" del Piave, la piazza Dalmata, il viale di Aligi con la nave "Puglia" fra il rio della "Acqua Savia" e della "Acqua Pazza". Come in villa Adriana il percorso narra "la vita come opera d'arte" del committente, dal rinascimento al rococò al neoclassico, tutti i giardini storici italiani sono rievocati in una antologia, compiuta nonostante i debiti, nel 1955 con il teatro e con il mausoleo, dopo la morte di entrambi. Costruì poi la "Spiaggia degli ulivi" (1932-34) sistemando il lungo lago di Riva con un parco architettonico disseminato di attrezzature sportive che viene a saldare il centro antico con la nuova espansione a est. I pergolati creano spazi e percorsi intorno al bacino natatorio dominato dal trampolino in forma di faro sostenuto da lunghi archi a sesto. M. PIACENTINI, *Giancarlo Maroni architetto del Vittoriale*, cit.; G. WENTER MARINI, R. MARONI (a cura di), *Giancarlo Maroni* cit.; F. IRACE (a cura di), *L'architetto del lago*. cit..



Il suo "novecentismo" neoclassico di archi, colonne, timpani si alimenta nella comune tradizione vernacolare, sensibile al restauro e alla conservazione dell'ambiente storico, coltivata in sede locale da Giorgio Wenter Marini⁵⁰, e di cui sarà esponente Ettore Sottsass senior⁵¹ con architetture che dimostrano la frequentazione dell'Accademia di Belle Arti di Vienna fra il 1910 e il '14 e la lezione di Ohmann insieme allo studio dello stile locale, come la casa di riposo di Predazzo (1923-27), la scuola e il municipio di Varena (1926) in val di Fiemme e il municipio, scuole elementari e di arti decorative di Canazei (1929) in val di Fassa⁵². Come il giovane Adalbero Libera anche Sottsass senior si indirizzerà verso il razionalismo del raffinato palazzo della Moda a Torino (1937), senza però dimenticare mai l'importanza del contesto.

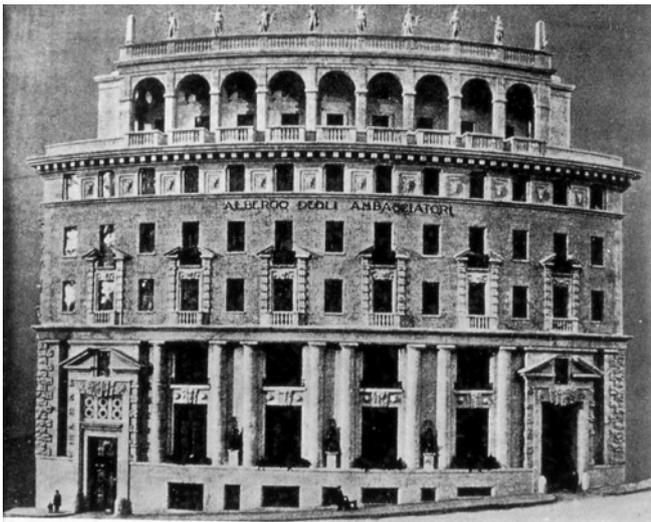
E' in nome del classicismo semplificato, inteso come via italiana all'architettura moderna, che Marcello Piacentini spiazza e supera l'organicismo pittoresco della scuola di Giovannoni confinandolo nell'edilizia residenziale popolare, nel restauro dei centri storici o nello studio della storia. Con la rivista <<Architettura e arti decorative>> e poi con il libro *Architettura d'oggi* (1930) ricerca le radici nel passato antico romano o nell'architettura spontanea mediterranea, ma nello stesso tempo non evita il confronto con l'architettura moderna internazionale, comprendendo la grandezza di Mies Van de Rohe nel padiglione di Barcellona o la suggestione della Chile Haus di Höger. Questa è comunque da addomesticare alla scena italiana, dove si delineano due scuole principali: la milanese con Muzio capogruppo e la romana con a capo se stesso. Dopo aver guardato alla Germania e all'Austria (Hoffmann, Behrens, Bonatz), dopo le suggestioni delle metropoli americane, ora cerca esempi nel moderato modernismo scandinavo (Asplund), che nella essenzialità non rinuncia mai a ordine e proporzione secondo un innato e discreto classicismo moderno.

⁵⁰ Giorgio Wenter Marini (1890-1973) viene inviato dopo la guerra come commissario delle Belle Arti al Governatorato di Trento e poi nominato architetto dell'amministrazione provinciale nella sezione conservazione e restauro dei monumenti, insegna poi nelle scuole di arti applicate di Cortina (1928-31), Cantù (1931-34) e Padova (1934-38). Dal 1930 al 1955 insegna architettura degli interni, arredamento e decorazione alla scuola di architettura di Venezia. Nel 1929 costruisce a Cortina l'hotel Concordia, dalla volumetria mossa che segue organicamente la strada, ornato da raffinati lavori in ferro, amplia e arreda l'hotel Ancora, costruisce case e tombe e amplia il cimitero (1951). Scrive *Come conservare il nostro patrimonio artistico in fatto d'edilizia*, in <<L'ingegnere>>, gennaio 1953 e *Disegnare in montagna*, in *Atti del IV Congresso di Architettura Montana*, Bardonecchia 1955.

⁵¹Cfr. M. DE ANGELIS EGIDI, *Edilizia scolastica rurale*, <<Architettura e Arti Decorative>>, X, 1929-30, pp. 853-864; *Ettore Sottsass senior architetto*, catalogo della mostra (Trento), Electa, Milano 1991.

⁵²Cfr. <<Architettura e Arti decorative>>, X, 1929-30.

Dal punto di vista operativo, il suo percorso parte dalla commistione di suggestioni romane con rari motivi modernisti (finestre prive di ogni cornice alternate a giganteschi frontespizi rustici) nell'Albergo Ambasciatori in via Veneto (1924-26); dove l'effetto architettonico è affidato alla situazione scenografica di curva che accentua gli effetti espressivi, dovuti probabilmente alla collaborazione con Alessandro Limongelli⁵³. Il tufo e il travertino sono ancora usati in un dialogo pittoresco-romantico, (come già nella delegazione comunale di Ostia Lido e nella caserma dei Vigili del fuoco in via Marmorata a Roma di Vincenzo Fasolo) nella casa madre dei Mutilati (1928), ma il travertino delle cornici di porte e finestre non aggetta sul tufo, le colonne incavate ripetono l'effetto del *Tabularium* e del teatro di Marcello. All'interno, la sala delle adunate rievoca un *frigidarium* termale con un ordine rustico di tufo che richiama l'esterno, mentre la volta si trasforma in lucernaio di cemento armato e vetro. Un'attenzione particolare è riservata ai dettagli interni e culmina nella scrivania del presidente, prototipo di ebanisteria novecentesca. Nel Ministero delle Corporazioni (oggi dell'Industria), Piacentini approda a un espressionismo costruttivista (dovuto al collaboratore Giuseppe Vaccaro) con l'uso dei giganteschi contrafforti esterni che irradiano dalla forma convessa della pianta, simile ai denti di un ingranaggio (1926-1928), che sfrutta abilmente la curva inferiore di via Veneto



Marcello Piacentini arco dei Caduti 1926-33



La sua idea di architettura e di urbanistica è espressa, come abbiamo visto, per la prima volta nell'articolo *Nuovi orizzonti dell'edilizia cittadina* (1922) dove rende un devoto omaggio all'estetica delle città di Buls, come all'arte di costruirle di Sitte, ma afferma che <<non si può concepire un piano pittoresco a priori>>. Se nell'architettura c'è bisogno di un ritorno all'ordine dopo il liberty e il regionalismo o l'ecclettismo, non crede nella modernità ad ogni costo, e lo stesso va ricercato nel piano regolatore - <<organismo estetico e pratico e igienico insieme>> - che ha uno stile. Il piano per lui è architettura a una scala maggiore, come Muzio ha cercato di fare nell'isolato della "ca' brüta" e come lui stesso farà nella realizzazione di Bergamo Bassa, e nelle piazze della Vittoria a Genova e a Brescia

L' AACAR pubblica nel 1926 e 27 i primi due volumi su *L'architettura minore in Italia* dedicati a Roma, per dimostrare attraverso il documento fotografico la "varietà" e il "carattere" dei rioni, in parte condannati a scomparire intorno a via Alessandrina e nei borghi di San Pietro, ma anche per dare ai progettisti dei modelli di edilizia abitativa sobria⁵⁴.

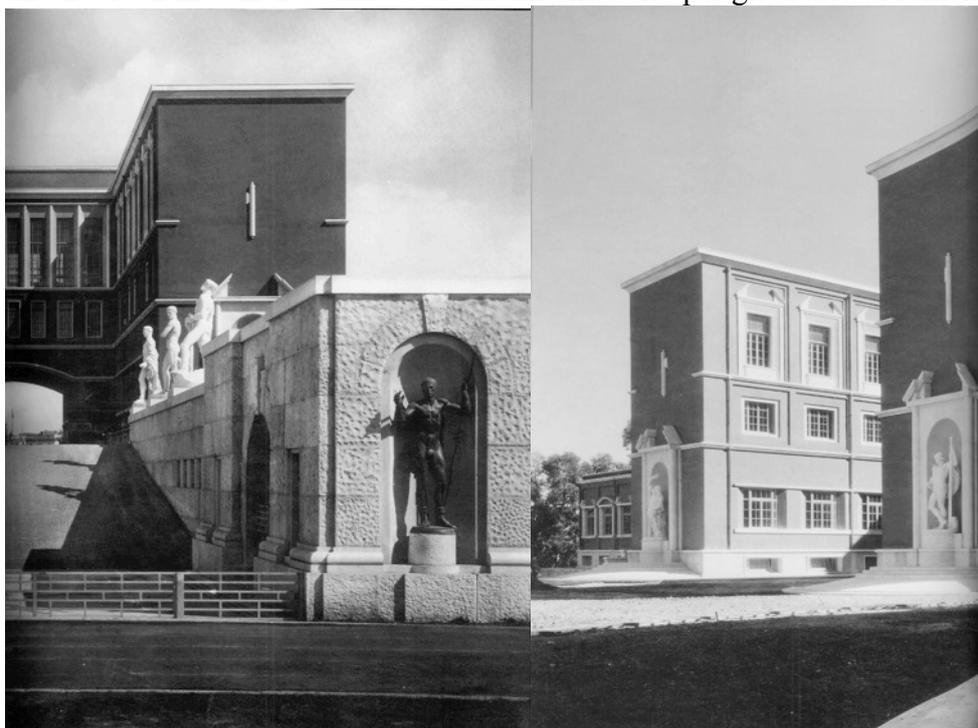
Nel quartiere Pinciano-Salario e in quello della Vittoria, Quadrio Pirani costruisce i suoi ultimi grandi palazzi per l'INCIS (1920-22) di via Chiana, piazza Verdi e piazza Mazzini. Innocenzo Sabbatini, ingegnere dell'ICP, ne è l'erede. Dopo aver esordito sotto la regia giovanoniana nella pittoresca piazza Sempione alla città-giardino Aniene (oggi Montesacro), costruisce per l' ICP interi brani del Trionfale II e

⁵³ La situazione in curva e la soluzione del prospetto a grandi partiture di più piani hanno molti punti in comune con la *Britannic House* di Lutyens a Londra (1920-23).

⁵⁴ Fra i soci del comitato editore vi sono Maria Pasolini, Giuseppe Astorri, Luigi Ciarrocchi, Plinio Marconi e Mario de Renzi. Le partiture di stucco delle linee dei davanzali, degli angolari e delle cornici delle finestre, che ricorrono nei complessi in linea delle case dell'ospedale di Santo Spirito alla Lungara o della Opera pia San Pasquale Baylon in via Anicia,, sono gli esempi da imitare nella nuova edilizia romana. Solo nel 1940 esce il volume sul Lazio.

III abbandonando gradualmente la commistione di secessione viennese e romanticismo materico per avvicinarsi a un novecentismo grandioso, emulo di Roma antica. Gli alberghi suburbani della Garbatella (1926-1928) sono fra i suoi capolavori nell'abolizione dei cortili interni per mezzo di piante a "Y" che si combinano fra loro e creano prospetti concavi di grande efficacia espressiva. La soluzione a gradoni con terrazze per ogni appartamento si combina con l'angolo acuto del lotto nell'edificio di via della Lega Lombarda (1926), mentre temi piacentiniani sono adattati alla domestica grandiosità dei palazzi di abitazione di via Marmorata al Testaccio (1927-30 con Innocenzo Costantini). Questi, coronati da giganteschi timpani, sono consoni con la retorica richiesta dal nuovo, attivissimo presidente dell'ICP romano Alberto Calza Bini.⁵⁵

Pietro Aschieri si distingue nella scuola romana per la sua poetica originale che mai abbandona certo romanticismo espressionista che lo porta a inventare architetture modernamente semplici ma ricche di pathos espressionista e futurista.⁵⁶ Nel 1925, vince il concorso per il quartiere dell'artigianato all'Aventino (capeggiando un gruppo di cui fanno parte De Renzi, Ciarrocchi, Marchi, Vetriani e Wittinch) concependo all'interno di una quieta piazza di case-botteghe, il nucleo delle officine a esedra dove espressivi piloni arrotondati sorreggono l'aggetto del tetto che protegge con un'ombra densa le grandi vetrate inclinate. Fra il 1929 e il 1930, si concentrano le sue architetture migliori: la palazzina De Salvi in piazza della Libertà, nel nitido disegno dei prospetti moderni non rinuncia a effetti espressivi nei balconi semicircolari e negli arrotondamenti angolari; un attico alla romana con statue corona quella in piazza Trento per sottolineare l'effetto barocco delle reiterate concavità fra pilastri giganti, quasi a riprendere gli effetti scenografici della palazzina in lungotevere Arnaldo da Brescia di Giuseppe Capponi del 1926. Nel settore dell'edilizia popolare e convenzionata sa dare monumentalità alle tipologie del casamento intensivo (in via Catania 21) e delle case a schiera (Garbatella). Nel pastificio Pantanella (1927-30) le vetrate gigantesche in aggetto, le mensole diagonali combinano la modernità del tema industriale, emula forse delle avanguardie sovietiche, con archi e oculi che rimandano alla vicina porta Maggiore. Il grande volume convesso della Casa dei Ciechi di Guerra del 1931 è contrappuntato da bianche pareti concave fra profonde aperture. I grandi scaloni elicoidali in cemento armato diverranno modello per gli architetti romani fino al 1940.



⁵⁵B. REGNI, M. SENNATO, *Innocenzo Sabbatini. Architettura fra tradizione e rinnovamento*, Roma 1982;

⁵⁶*Pietro Aschieri architetto romano (1889-1952). Riserve al "barocchetto"*, <<L'Architettura. Cronache e Storia>>, dal 69, luglio 1961, al 78, aprile 1962; *Pietro Aschieri architetto*, catalogo della mostra, Roma 1977.

Enrico Del Debbio frammenta e trasforma il linguaggio classico, ripercorrendo in maniera originale l'esperienza metafisica nella casa della cooperativa Nuova Prati del 1928; ma soprattutto nel Foro Mussolini (oggi Italico) (1927-1933), con gli edifici delle palestre, dove il contrappunto fra il marmo bianco e l'intonaco rosso pompeiano sembra esprimere il carattere esornativo di colonne, cornici e timpani spezzati, e con lo stadio dei Marmi, paesaggisticamente inserito nelle pendici di Monte Mario, la sua concezione novecentesca raggiunge espressione compiuta per divenire immagine emblematica di un'epoca⁵⁷.

Mario De Renzi esordisce nelle case di piazza Mazzini (in collaborazione con Luigi Ciarrocchi, 1924) nel clima del "barocchetto", ispirato dall'architettura minore romana, per poi giungere a uno stile personale, privo di decorazione, nelle case-modello alla Garbatella (1928), influenzato dalla collaborazione con Aschieri⁵⁸. Il blocco abitativo dell'impresa Federici in viale 21 Aprile (1931-37) è una potente immagine futurista nelle torri scalari vetrate che si affacciano sul cortile⁵⁹.



18 Urbanistica e architettura delle trasformazioni urbane

⁵⁷E. VALERIANI, *Del Debbio*, Roma 1976; M.I. ZACHEO, *Appunti sull'architettura di Enrico del Debbio*, <<Storia Architettura>>, 1, gennaio-giugno 1982; M. CAPORILLI, F. SIMEONI (a cura di), *Il foro Italico e lo stadio Olimpico. Immagini dalla storia*, Roma 1990.

⁵⁸ In occasione del XII Congresso della FIHUAT (International Federation for Housing and Town Planning) e dell'esposizione internazionale di urbanistica che si tennero a Roma nel 1929, il presidente dell'Icp di Roma, architetto Alberto Calza Bini, volle dare una risposta "all'italiana" allo stile internazionale del Weissenhoff, costruito l'anno prima a Stoccarda in occasione del Werkbund. Paolo Marconi disegnò il lotto 24 con una piazzetta centrale, un campo di gioco giardini e stenditoi. Le case a schiera di De Renzi con i timpani si distinguono per il loro stile novecento da quelle vernacolari moderne di Pietro Aschieri, Luigi Vietti e Gino Cancellotti. Un pergolato segnava l'ingresso.

⁵⁹T. CARRUNCHIO, *De Renzi*, Roma 1981.

Con la nascita della Scuola superiore di architettura di Roma nel 1919, con la creazione nel 1923 dell'Albo degli ingegneri e architetti e poi del Sindacato nazionale architetti nel 1925, l'architetto "professore di disegno" ottocentesco si trasforma nell'architetto "integrale", "insieme artista, tecnico e persona colta" nella concezione di Giovannoni. L'introduzione della disciplina di "edilizia cittadina" nel '19, (poi denominata nel '21 "edilizia cittadina e arte dei giardini", affidata a Roma a Marcello Piacentini, infine ridenominata "urbanistica" nel 1932), viene a definire la figura dell' "architetto urbanista" come il risultato di una preparazione scientifica, sul modello dei corsi di ingegneria dei politecnici, di una preparazione artistica, sul modello dell'Accademia di Belle Arti, e di una preparazione "umanistica" storico artistica finalizzata allo studio dei monumenti.

Gli oltre venticinque concorsi per un piano regolatore banditi per le città italiane grandi e piccole, fra il 1926 e il 1934, oltre a un numero pari di concorsi per situazioni urbane speciali, furono il banco di prova della nuova figura professionale che si trovò impegnata a esprimere in architettura le esigenze rappresentative del fascismo progettando nuovi monumenti e insediamenti, riuso e trasformazioni dei centri storici, piani regolatori improntati ad un rapido recupero del ritardo italiano nel campo della disciplina urbanistica, soprattutto attraverso lo studio dei modelli tedeschi, che meglio contemperavano le questioni tecniche con le esigenze artistiche, fornendo soluzioni più adatte di quelle anglosassoni alla situazione italiana.

Se Giovannoni terrà una linea abbastanza continua e coerente - basata sul concetto di diradamento del vecchio centro secondo un'opera di ripulitura condotta su basi storiche e artistiche, ma attenta anche alle necessità tecniche e igieniche, per conservarlo, anche se mutato, accanto al nuovo e connetterlo a zone funzionalmente diverse -, Piacentini passerà dall'assoluto rigore dell'esclusione di ogni intervento nelle aree centrali alla possibilità di inserimenti a patto che gli interventi "siano dimessi" (come nel progetto per piazza di porta Ravegnana a Bologna del 1917).

Ciò nasce dalla sua sfiducia nell'architettura moderna: <<Noi, dopo più di un secolo di eclettismo storico, dopo innumerevoli esperimenti di stili nuovi, siamo finalmente arrivati - ed è già molto - a capire che non dobbiamo e non possiamo avere, e per molto tempo ancora non avremo una nostra architettura>>. Ma poi nel 1922, egli trova la soluzione di queste incertezze in una nuova unità di composizione che non è più la singola architettura, bensì il piano regolatore inteso come organismo estetico, pratico e igienico, che ha uno stile al quale i singoli edifici si devono adeguare, rinunciando ad una ricerca architettonica troppo personale, perché <<la personalità non è libertà, è licenza>>. Il suo concetto di bellezza neoclassica lo porta ad affermare che <<I Greci e i Romani costruivano i templi tutti egualmente, una volta trovata la forma ideale>> e perciò negli edifici progettati dopo il 1930 c'è una serialità di soluzioni architettoniche, che può far pensare a trascuratezza, a routine, propria del grande professionista di successo. In realtà, la sua concezione dell'urbanistica allora si chiamava "edilizia") è quella di architettura su ampia scala, mentre più articolata è quella del Gruppo degli Urbanisti Romani (GUR), capeggiati da Luigi Piccinato,⁶⁰ che perseguiva una sintesi delle posizioni giovannoniane e piacentiniane.

I concorsi per i piani di Padova (1927), Foggia (1928), Arezzo (1929), Bolzano (1930) vogliono indurre gli uffici tecnici comunali ad abbandonare la vecchia prassi dello sventramento e dell'ampliamento per ideare nuovi centri moderni accanto agli antichi da diradare e conservare. Posti al centro dei maggiori assi di traffico, spostati più vicino alla stazione ferroviaria, essi sono in grado di accogliere nel loro sistema di strade e di piazze palazzi, negozi, edifici pubblici, mentre residenza e industrie si dovranno spostare sul territorio secondo appositi piani regionali.

A Padova nel 1927, il GUR (Gruppo Urbanisti Romani)⁶¹ progetta sull'asse della stazione (corso Garibaldi) un sistema di piazze (Garibaldi e Cavour) che coinvolgono il neoclassico Pedrocchi jappelliano nel rinnovo del Bò e del Municipio; ortogonalmente si innesta la via Emanuele Filiberto con i suoi portici per aprirsi su piazza Insurrezione. A est degli Scrovegni, si insedia l'università, spingendo all'esterno le industrie esistenti e i quartieri operai previsti dal precedente piano di ampliamento. Si cerca di salvare il centro storico dall'abbattimento, già iniziato nel Ghetto per ragioni igieniche, usando le teorie

⁶⁰C. DE SESSA, *Luigi Piccinato architetto*, Roma- Bari 1985.

⁶¹ Oltre al capogruppo Piccinato, partecipano Eugenio Faludi, E. Fuselli, R. Lavagnino, L. Lenzi, Gaetano Minnucci.

giovannoniane. Negli slarghi, si compongono edifici neomanieristici e neoclassici, secondo una varietà di stili che ancora indulge al pittoresco e alla simulazione del centro antico; nel Ghetto si prevedono piazzette di diradamento, dove l'edilizia sostitutiva segue i portici e le irregolarità antiche con aggetti e rientranze dei corpi di fabbrica, ma si introduce negli alzati una semplificazione moderna con finestre d'angolo decisamente novecentesche. Se nei nuovi o rinnovati edifici pubblici l'architettura si esprime attraverso l'espressione di "valori", l'"edilizia" (cioè l'architettura su scala urbanistica) sviluppa la composizione per grandi masse, dove le case sono gli elementi per dominare lo spazio urbano. Invece negli anni trenta si costruisce piazza Insurrezione con il palazzo Itala Pilsen (1933) novecentesco e la torre di abitazioni di Duilio Torres allineati con lo stile monumentale moderno di Piacentini.

A Foggia, il gruppo Piccinato (cui si affiancano Cancellotti, Lavagnino, Lenzi e Scalpelli) vince il concorso per il piano regolatore stabilendo una chiara zonizzazione: industriale vicino alla ferrovia; intensiva per abitazioni intorno al nuovo centro direzionale, posto di fronte alla stazione, a est del vecchio; semi-estensiva a villini e popolare con un centro per le attività sportive lungo la circonvallazione che chiude tutta la città e su cui si innestano le strade di collegamento per Lucera, Cerignola e Napoli. La popolazione agricola verrà avviata verso le borgate rurali, concepite come satelliti e disposte su circonvallazioni concentriche. Per quanto riguarda il centro antico, se ne conservano le caratteristiche storiche con opportuni diradamenti e sistemazioni dei prospetti degli edifici operando per nuclei edilizi, concepiti come unità architettoniche, ma si prevedono sventramenti per ragioni igieniche. La stazione ferroviaria viene riprogettata in asse con il viale 24 maggio che porta al sistema delle nuove piazze monumentali (Cavour, Italia, Giordano), su cui si affacciano i principali edifici pubblici, mentre la Podesteria di Brasini (1930) fa da cerniera fra il vecchio e il nuovo centro. I nuclei edilizi che configurano gli spazi si elevano su portici bugnati con fronti simmetriche articolate da terrazze e attici, mentre il modernismo novecentesco è riservato, oltre che alla stazione, al Politeama non realizzato.

A Brescia nel 1928, Marcello Piacentini propone, come consulente dell'Ufficio tecnico del Comune la creazione di piazza della Vittoria nel cuore stesso della città, attraverso la demolizione degli isolati compresi fra la piazze del Duomo, della Loggia e del Mercato. Ciò può essere un passo avanti rispetto a precedenti progetti di inserimento dei nuovi edifici pubblici direttamente nelle piazze antiche, ma in realtà non vi è molta differenza dall'intervento di piazza della Repubblica a Firenze, deprecato dai nuovi urbanisti come errore ottocentesco. La nuova piazza bresciana però viene progettata con un ruolo funzionale preciso di centro direzionale - banche, ufficio postale, assicurazioni, uffici, un albergo, il mercato - capace di attirare il traffico extraurbano attraverso nuove arterie di comunicazione. La proposta è molto più limitata di quella presentata dal GUR al concorso del 1927 per il piano regolatore, che in parte ricalca quello di Padova, con il progetto di un centro ex-novo. Piacentini da giudice diviene consulente e autore di un intervento "realistico", capace di conciliare l'idea giovannoniana della persistenza nel centro delle funzioni direzionali con l'esigenza rappresentativa del fascismo di un'immagine nuova, ma collegata ai siti storici; del resto, la configurazione urbana di Brescia non permette certo la replica dell'esperienza bergamasca. Piazza della Vittoria (1929-32) non è quindi conseguente al piano ma lo precede e lo sostituisce almeno fino al 1954, quando gli stessi criteri dello sventramento e della circolazione veicolare verranno applicati alla ricostruzione. Le architetture che la compongono dimostrano il concetto piacentiniano di unità e coerenza pur nella loro diversità. La mole in mattoni del grattacielo INA vuole essere il segno del nuovo a scala urbana - gli archi colossali la ricollegano alla tradizione romana, ma anche alla monumentalità della Scuola di Chicago -, il colossale portico delle Poste - alla maniera della berlinese porta di Brandeburgo - è il fondale retoricamente moderno della composizione prospettica, il corpo basso della Loggia dei mercanti inquadra il collegamento con il Duomo con l'arco di accesso al nuovo "fòro" sormontato dalla "Torre della rivoluzione fascista", quasi a ripetere la veneziana Torre dell'orologio di piazza della Loggia con una interpretazione geometrico-metafisica della Torre dei venti vitruviana, resa ancor più moderna dal decentramento dell'orologio⁶².

⁶²Piacentini per la Torre passò da un progetto convenzionale Novecento a quello definitivo del 1932. Il primo è pubblicato su <<Emporium>> maggio 1930.

M. Piacentini piazza della Vittoria Brescia 1928-33



Nel disegno complessivo della piazza, Piacentini segue i principi di Sitte: la composizione asimmetrica di edifici di altezze, materiali, architetture diversi, l'uso dei portici per congiungere la piazza con quelle antiche adiacenti e la decisione di eliminare l'attraversamento da parte dei veicoli, con l'immissione delle arterie "a turbina" per uno scorrimento ai bordi.

Il caso di Brescia con la nuova piazza divenne negli anni '30 il modello per i centri medi, dove si iniziarono analoghe trasformazioni urbane che si protrassero fino al '50. A Forlì, fuori delle mura, si costruì piazza della Vittoria in asse con la via Emilia collegata dal viale della Libertà alla stazione che sancì lo sviluppo a est del centro romagnolo con i grandi edifici del collegio aeronautico di Cesare Valle (1942). A Bologna, via Marconi (già Roma), fu tracciata in parallelo alla via Indipendenza per espandere il centro direzionale verso la stazione riutilizzando aree industriali obsolete intra moenia con arterie radiali che partono da piazza dei Martiri. Bolzano si espanse oltre il torrente Tàlvera con il monumento della Vittoria di Piacentini (1928-30) nei nuovi quartieri di Gries, da lui ordinati nel 1934 in una sequenza di piazze congiunte dal Corso Littorio (oggi della Libertà) e dal corso Italia, mentre al piano regolatore di Sotass senior, Muzio, Libera e Pollini (1929-30) va il merito della tutela della città storica e dello sviluppo razionale della nuova con ampie zone sportive lungo l'Isarco. Figurativamente esso si distingue per la sua moderna astrattezza grafica, tanto che Alberto Sartoris lo scelse di esempio ne *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna* (1932).



Nel 1926-27 si svolse il concorso di idee per il piano regolatore di Milano, voluto da Cesare Albertini, capo dell'Ufficio tecnico del Comune e ingegnere urbanista di valore internazionale.⁶³ Risultò vincitore il progetto di Pietro Portaluppi e Marco Semenza, che ridisegnava in maniera drastica il volto della città soprattutto nelle aree centrali, senza però modificare la logica di crescita concentrica ad anelli. Del resto le grandi operazioni di rifabbrica all'interno delle mura e sviluppo illimitato all'esterno erano realtà e prassi da quasi ottant'anni e i progettisti seppero fornire a questo processo immagini moderatamente moderne e abbastanza grandiose da soddisfare le aspirazioni della metropoli lombarda⁶⁴. Secondo risultò il piano redatto dal Club degli urbanisti (Alberto Alpago Novello, Giuseppe De Finetti, Giovanni Muzio, Tomaso Buzzi, Ottavio Cabiati, Guido Ferrazza, Emilio Lancia, Giò Ponti, Ambrogio Gadola, Antonio Minali, Felice Palumbo, Ferdinando Reggiori), più colto e attento alla storia della città, con una estetica di fondo decisamente neoclassica che Piacentini apprezzò, mentre Giovannoni vide nella soluzione della "racchetta", che avrebbe dovuto raccogliere il traffico dei veicoli evitando l'attraversamento di piazza del Duomo e il tombamento dei Navigli, la salvezza della Milano passata. Ma la *Forma Urbis Mediolani* era di gusto troppo alto borghese e illuminista, troppo rigorosa nel richiamo storico ai progetti e alle realizzazioni della capitale del Regno d'Italia napoleonico, per soddisfare Albertini che vide nel piano Portaluppi-Semenza uno strumento più duttile nella maglia indifferenziata di espansione, mentre le trasformazioni del centro erano risolte con brillante eclettismo. Da tecnico di grande valore cercherà di mettere ordine nella crescita illimitata e in ogni direzione della città destreggiandosi fra i diritti dei proprietari e le esigenze <<igieniche, estetiche, e di traffico>>, così come nel centro avalla gli sventramenti, già decisi da convenzioni fra podestà e privati stese precedentemente al piano.

⁶³ZUCCONI, *La città contesa*. ... cit., pp. 166-169.

⁶⁴ P. PORTALUPPI, M. SEMENZA, *Milano com'è ora e come sarà, progetto per il piano regolatore della città di Milano*, Milano-Roma, 1927. Nella commissione del concorso oltre ad Albertini c'erano: il vecchio ing. Maserà, Stacchini, il pittore Sironi, lo scultore Wildt, Piacentini e Ogetti, .



Fig. 152. — Milano. Progetto degli Urbanisti milanesi per la sistemazione intorno S. Lorenzo. Esempio di valorizzazione di una visuale monumentale.



Fig. 153. — Milano. Progetto dell'arch. Portaluppi per la sistemazione della chiesa di S. Sebastiano e della casa dei Grifi. Esempio di liberazione di un monumento.

Gli anni '20 a Roma furono impegnati in una continua opera di revisione del piano del 1909, piano che la città superava e stravolgeva nel suo sviluppo a opera di cooperative e ICP, dove i consigli di Stübgen per i quartieri Appio e Aurelio del 1914 e i progetti di Giovannoni e Piacentini per l'ex -piazza d'Armi e il Flaminio erano realizzati solo in parte.

Giovannoni presiede la "Commissione governativa per la sistemazione edilizia del Colle Capitolino". Revisionando alcune schematiche indicazioni del piano Sanjust viene tracciata la "Y" della via dei Monti e della via del Mare che dovrebbe risolvere il problema della crociera di Roma, ma soprattutto fare di piazza Venezia con l'Altare della patria e con il Campidoglio, con la "liberazione" dei Fori Imperiali, con la

“messa a nudo” dell'Arce capitolina, il centro monumentale della nazione.⁶⁵ Esso viene approvato con regio decreto del 1924 e immesso nella variante del piano regolatore. Decenni di studi trovano nel fascismo l'autorità politica necessaria per le enormi demolizioni che in un tempo brevissimo (1927-32) risolvono le necessità di *antico e moderno*, del *traffico* e della *salvaguardia monumentale* con traslazioni, isolamenti, liberazioni da aggiunte e “superfetazioni”, che restauratori e funzionari delle soprintendenze hanno sperimentato nei decenni precedenti.⁶⁶

Il 21 aprile 1924, Mussolini, ricevendo la cittadinanza onoraria in Campidoglio e istituendo il Natale dell'Urbe come festa nazionale, tiene un discorso in cui la creazione di un nuovo volto fascista per la capitale viene collegata con la celebrazione di Roma antica e cristiana. Non solo case e servizi sono necessari, <<Noi dobbiamo liberare tutta la Roma antica dagli sfiguramenti mediocri. Accanto alla Roma antica e medievale, noi dobbiamo creare la Roma monumentale del ventesimo secolo>>⁶⁷. Poi, il 31 dicembre 1925, insediando il primo governatore di Roma indica la liberazione dagli edifici intorno dell'Augusteo, del teatro di Marcello, del Campidoglio e del Pantheon, che sarà visibile da piazza Colonna con una galleria. <<I millenari monumenti della nostra storia devono torreggiare come giganti in una necessaria solitudine>>. Così la Terza Roma si svilupperà sui colli, lungo le rive del Tevere fino al mare Tirreno. <<Una strada rettilinea, che dovrà essere la più lunga e la più larga al mondo, porterà l'impeto del *mare nostrum* dalla risorta Ostia dritto al cuore della città dove il Milite Ignoto fa la guardia>>.⁶⁸

Proprio nel 1925, Piacentini pubblica il suo *Piano per la Grande Roma*, che indica all'interno della città storica i principali interventi, che - già ampiamente dibattuti all'interno della commissione per la revisione del piano Sanjust - saranno realizzati nel decennio seguente (sistemazione dell'isolato fra piazza Navona e Tor Sanguigna, il quartiere del Rinascimento, largo Argentina, l'isolamento dell'Augusteo, il collegamento rettilineo di via Nazionale e piazza Venezia), mentre un monumentale viale della Vittoria - largo cento metri, con piazze intermedie - proietta verso sud-est il centro direzionale, arretrando la stazione Termini per costruire al suo posto il Foro Littorio. La nuova stazione di transito sarebbe sorta presso lo scalo merci di S. Lorenzo, su uno dei nuovi assi opposti al tridente di porta Maggiore; i viali-parco (di cui unici esempi realizzati sono viale Mazzini, corso Trieste e un tratto di via Flaminia) connettono le ville nell'arco che va dalla Salaria a Porta San Giovanni, fra le mura e una nuova grande arteria stradale a "ring sinuoso" lungo la cintura ferroviaria.⁶⁹

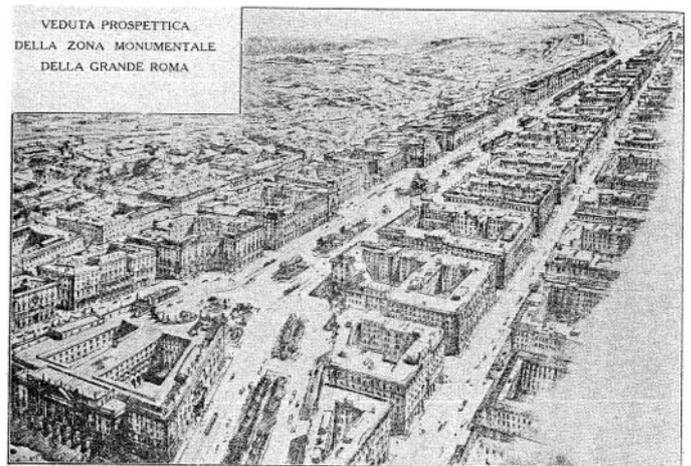
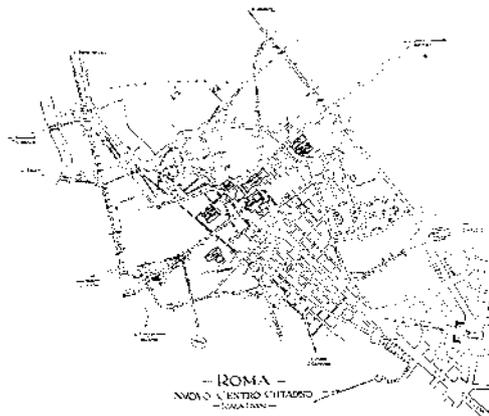
⁶⁵R. Commissione per la sistemazione edilizia del Colle Capitolino, <<Architettura e Arti decorative>>, I, 1921, p. 317.

⁶⁶A. BIANCHI, *Il centro di Roma. La sistemazione del Foro Italico e le nuove vie del Mare e dei Monti*, <<Architettura>>, XII, 1933, p. 137.

⁶⁷B. MUSSOLINI, *Per la cittadinanza di Roma*, ora in *Opera Omnia di B. Mussolini*, a cura di E. e D. Susmel, Firenze 1956, XX, pp. 234-235.

⁶⁸ID., *La nuova Roma*, ora in *Opera Omnia ...cit.*, XXII, pp. 47-48.

⁶⁹M. PIACENTINI, *La Grande Roma*, <<Capitolium>>, 1, ottobre 1925, pp. 413-20 e A. NEZI, *Le sistemazioni metropolitane moderne: la 'Grande Roma' di Marcello Piacentini*, <<Emporium>>, 63, aprile 1926, pp. 254-63 e ID., *Una città come nessun'altra. Anima, cuore e cervello del mondo*, <<Emporium>>, 64, luglio 1926, pp. 32-50. La consecutività dei due articoli di Nesi pare dimostrare l'evidente similitudine formale e tecnica fra il grande viale piacentiniano e l'asse "a spina" del progetto di Hébrard, che forse deriva dal Mall di Washington (D.C.). Va però notato che già nel 1921-22 Gino Coppedè con U. Ugolotti avevano fatto una proposta simile con lo spostamento della stazione a porta Maggiore.



Brasini ripropone la visione grandiosamente barocca della *Urbe massima* del 1916 - che coincide con l'idea piacentiniana del nuovo centro a nord - non solo con la espansione lungo la Flaminia, ma anche con sconvolgenti interventi nella città storica, che riprendono tutti o quasi i progetti di sventramenti, di collegamenti, di liberazioni di monumenti proposti dal 1870 al 1928. La creazione del Foro Sabauda da Ripetta al Pincio, del Foro Mussolneo fra Montecitorio e il Pantheon e del Foro Italico dal Vittoriano fino al largo Argentina, è risolta con grandi platee intorno ai monumenti antichi e moderni, delimitate a distanza da edifici indefiniti, nella prospettiva a volo d'uccello del Pantheon, ma barocchi ed eloquenti nella proposta per l'Augusteo o per Montecitorio. I disegni che Brasini pubblica su <<Il Giornale d'Italia>> fra il 1925 e il '28 la distruzione del contesto vernacolare e pittoresco per scavare platee archeologiche a Largo Argentina, intorno al Pantheon, al mausoleo d'Augusto, al Campidoglio⁷⁰.



Nel 1929, in occasione del congresso della FIHUAT (International Federation for Housing and Town Planning) di Roma e dell'esposizione internazionale di urbanistica, si costituì il gruppo de "la Burbera"⁷¹ (Gustavo Giovannoni, Vincenzo Fasolo, Alessandro Limongelli, Ghino Venturi, Pietro Aschieri, Giacomo

⁷⁰ Andersen propone il progetto de <<La Ville Internationale>> - sede del Centro mondiale della Comunicazione - a Mussolini nel 1926, ottenendo da parte del capo del governo la promessa della concessione del terreno su cui oggi sorge l'aeroporto di Fiumicino, se si fossero trovati i fondi internazionali per realizzarla. In questa occasione apparve un articolo su <<Emporium>> a dimostrazione che l'idea era ben presente al capo del fascismo, tanto da ispirare l'iniziativa dell' E'42.ETLIN, *Modernism*...., 1991, cit., pp. 396-403.

⁷¹ Il motto "la burbera" prende nome da un piccolo argano a cilindro orizzontale azionato manualmente, ancora in uso allora nei cantieri romani.

Giobbe, Giuseppe Boni, Arnaldo Foschini, Enrico Del Debbio, Felice Nori) con l'intenzione di offrire a Roma un piano regolatore "architettonico". Contemporaneamente, il GUR decise di fare altrettanto con un vero piano urbanistico e vi si affiancò Piacentini, escluso polemicamente da "la Burbera". Salvata la città rinascimentale dal Tevere fino a piazza Navona, da diradare secondo il piano Giovannoni del '18, "la Burbera" prevedeva la manomissione della parte restante da piazza del Popolo al Vittoriano. Tutti gli sventramenti previsti dal piano del 1909 e altri ancora dovevano realizzare il nuovo centro con una architettura degna di una "città monumento", che non era più l'eclettismo della Galleria Colonna di Dario Carbone, tanto deprecata dai Cultori, e nemmeno l'immagine barocca, discutibile nella sua grandiosità utopica, ma coerente di Brasini. Un eclettismo decorativo <<assiro-babilonese>>⁷² si affermava con enormi monumenti culminando nell'ufficio postale dalle colonne giganti posto al centro di piazza San Silvestro, dove il "cardo" e il "decumano" si incrociavano. La parallela al Corso veniva a congiungere la piazza del Popolo con piazza Venezia manomettendo il Babuino, Trevi, le pendici del Quirinale, la parallela a via Condotti andava da piazza Mignanelli a Via Zanardelli sventrando piazza Fontanella Borghese; poi anelli di circoscrizione l'uno dopo l'altro chiudevano il centro. L'urbanistica ottocentesca era di supporto a immagini architettoniche tradizionali, rese epiche dalle prospettive piranesiane di Limongelli.

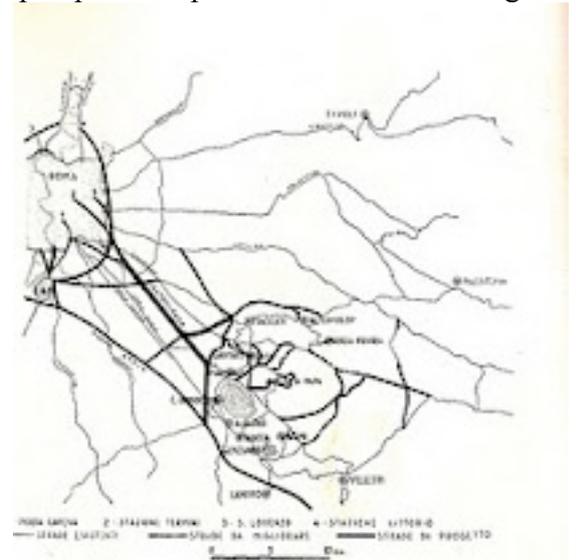


Fig. 2. - Il sistema delle comunicazioni stradali tra Roma - E. di Castelli.

Il GUR⁷³, invece, proponeva lo spostamento verso oriente del centro di Roma, con l'arretramento della stazione Termini e la creazione sull'area liberata di un nuovo centro direzionale (sull'esempio di Milano e accogliendo il recente progetto di Piacentini), la costruzione di una nuova stazione di transito e la formazione di una città-territorio distribuita nei centri dei colli romani, collegati da un efficiente e moderno sistema di comunicazioni suburbane; era la prima proposta italiana di piano regionale, in linea con le idee di disurbanizzazione fascista, di bonifica integrale dell'Agro romano, ma in contrasto con la volontà di dare alla Roma papale un volto nuovo di capitale fascista. Qui, l'urbanistica era predominante rispetto all'architettura, da cui tendeva definitivamente a staccarsi definendosi come disciplina autonoma anche con la fondazione a Roma dell'Istituto Nazionale di Urbanistica nel 1930, le cui premesse erano state poste al I Congresso nazionale di studi romani del 1928 da Alberto Calza Bini e da Luigi Piccinato.

Alla prima mostra nazionale dei piani regolatori, Luigi Piccinato notava⁷⁴ come, elemento comune a molti fosse il concetto di restauro e conservazione del centro mediante la creazione di un nuovo centro moderno alternativo: <<solo la creazione del nuovo può salvare l'antico>>. Era la via indicata da Piacentini a Bergamo Bassa, dal GUR a Roma, da Giovannoni nel piano di Formia con la zona portuale-industriale

⁷²R. PACINI, *La mostra dei piani regolatori a Roma*, <<Emporium>>, 70, novembre 1929, p. 272.

⁷³ Oltre al capogruppo Piccinato partecipavano: Lenti, Fuselli, Dabbeni, Lavagnino, Gino Cancellotti, Giuseppe Nicolosi, Alfredo Scalpelli e Cesare Valle

⁷⁴L. PICCINATO, *Il "Momento urbanistico" alla prima mostra nazionale dei piani regolatori*, <<Architettura e arti decorative>>, IX, 1929, pp. 195-235.

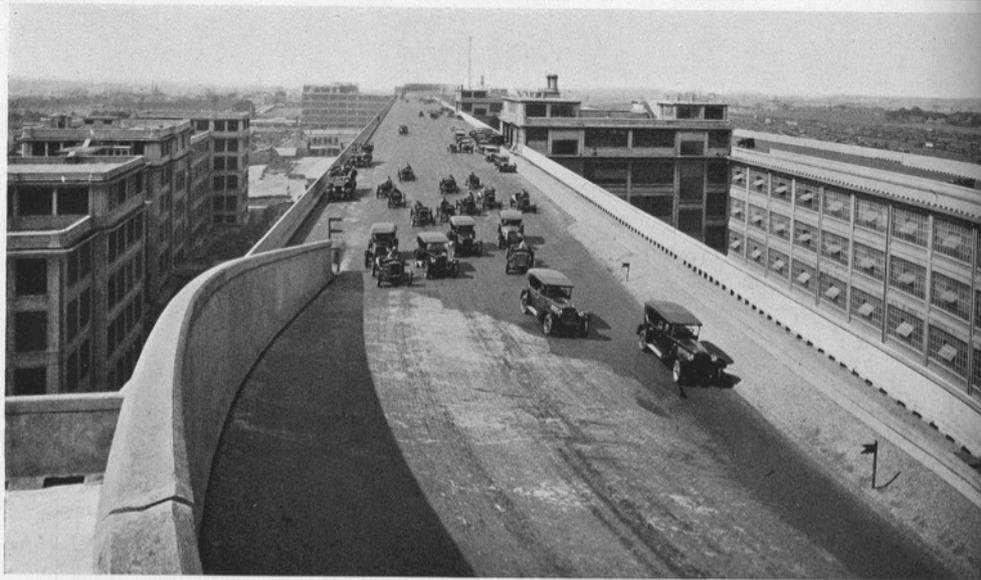
ben separata da quella balneare e residenziale e con la valorizzazione e il restauro per diradamento della città vecchia. Ben più complessi i casi di Venezia e di Genova dove il <<decentramento verso terra>> deve permettere la decongestione e il restauro della città insulare, ma <<ove il piano di Mestre fosse innestato ad un vasto piano regionale fino a Chioggia da un lato e fino a Padova e Treviso dall'altro, Venezia verrebbe a signoreggiare una regione ricchissima di sviluppi presenti e futuri>>⁷⁵. Soprattutto a Genova, che manca di un piano regolatore e dove il levante è già compromesso, è necessario un coordinamento fra i vari comuni della Riviera, come si è fatto in Costa Azzurra, cioè un piano regionale con il consorzio dei comuni limitrofi.

19 Torino fra tradizione e moderno

Nella prima città industriale italiana, lo stabilimento della FIAT al Lingotto, costruito dall'ingegnere Giacomo Mattè Trucco⁷⁶ fra il 1916 e il 1921, non voleva essere un'opera architettonica, ma divenne un simbolo di ciò che potevano essere la città e l'architettura moderne. La grande struttura modulare a telaio Hénnebique, in cemento armato, percorsa dalle macchine all'interno mediante una rampa elicoidale e sul tetto, dove corre il circuito di prova, sono per il Le Corbusier di *Vers une architecture* (1923) il messaggio dei "tempi moderni". L'insegnamento di Annibale Rigotti al Politecnico tendeva a eliminare ogni decorazione per un'estetica classica delle strutture in cemento armato alla maniera di Perret, tanto che il bulgaro Nicolay Diulgheroff, approdato alla sua scuola dopo Vienna, Weimar e Dresda, definiva Torino la città più moderna d'Europa e vi abbracciava il secondo Futurismo con Fillia e Prampolini. Sempre nella scuola di architettura si formano Alberto Sartoris e Ettore Sottsass senior. Il primo fin dai primi esercizi progettuali del 1920-22 disegna a stecca e squadra parallelepipedi astratti usando la proiezione assonometrica; il secondo, nato in val Gardena e diplomato a Vienna, risente l'influsso futurista del roveretano Depero, insieme ai conterranei Pollini e Melotti.

⁷⁵Ivi, p. 211.

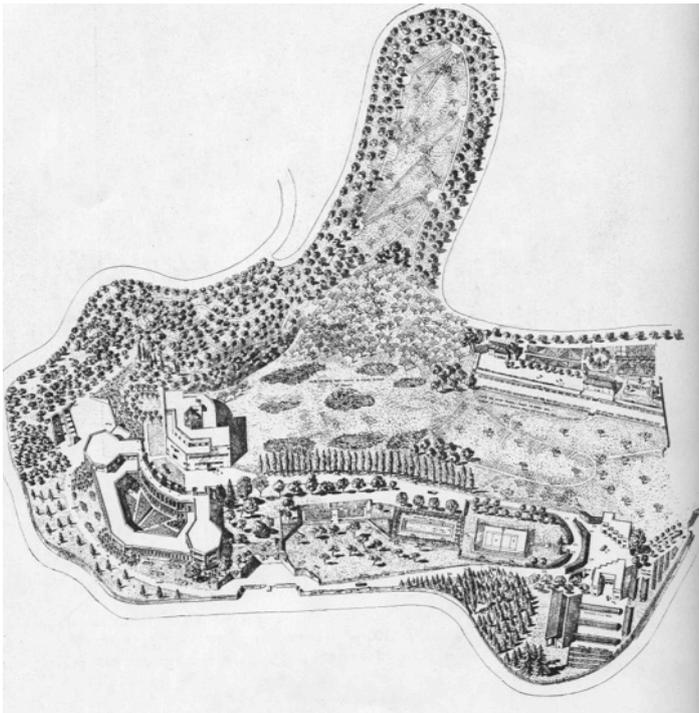
⁷⁶M. POZZETTO, *La FIAT Lingotto, un'architettura torinese d'avanguardia*, Torino 1975; C. OLMO (a cura di), *Il Lingotto (1915-1939). L'architettura, l'immagine, il lavoro*, Torino 1994. Determinante fu la collaborazione del progettista con il committente Giovanni Agnelli e l'esecuzione esperta della ditta torinese Porcheddu & C. specializzata in costruzioni in cemento armato su brevetto Hénnebique.



Dopo l'esposizione nazionale del 1911 il liberty era definitivamente concluso. In quella occasione aveva dominato la scuola di Ceppi con i suoi allievi: Giovanni Chevalley, e Vittorio Eugenio Ballatore di Rosana. Chevalley realizza in stile settecentesco la sede della Cassa di Risparmio⁷⁷. Ballatore di Rosana, dopo aver seguito la secessione viennese, sviluppa uno suo stile dè-co decorativo nelle case-torri gemelle Rivella (1929) che inquadrano il corso Regio Parco all'angolo del corso Regina Margherita con il loro fantastico coronamento a pagoda non immemore delle cupole di Guarini, a metà fra le architetture ironiche di Portaluppi e l'espressionismo nordico. Esse diventano un importante componente del paesaggio urbano. Questa vèrve decade nella sede dell'Istituto Elettrotecnico "Galileo Ferraris" (1931-33) dai pesanti e grotteschi timpani mistilinei. Pietro Betta costruisce il palazzo della società Case Economiche in un elegante stile déco.

Queste bizzarrie contrastano con l'ordine ragionevole, fatto di intelaiature pre-moderne (alla Perret) del nuovo ospedale di S. Giovanni e della Città di Torino alle Molinette (1927-34) dell'ingegnere Eugenio Mollino che nello schema di città ospedaliera di ispira al modello della Grange Blanche a Lione di Tony Garnier. Così nell'ospedale Sant'Anna Giovanni Chevalley abbandona gli stili storici per un igienico razionalismo.

⁷⁷Egli è anche studioso di architettura barocca: cfr. G. CHEVALLEY, *Un Avvocato Architetto. Il Conte Benedetto Alfieri. Contributo alla storia dell'architettura italiana*, (Torino 1916), conferenza tenuta nella sede della Società degli Ingegneri e Architetti di Torino il 26 marzo 1915.

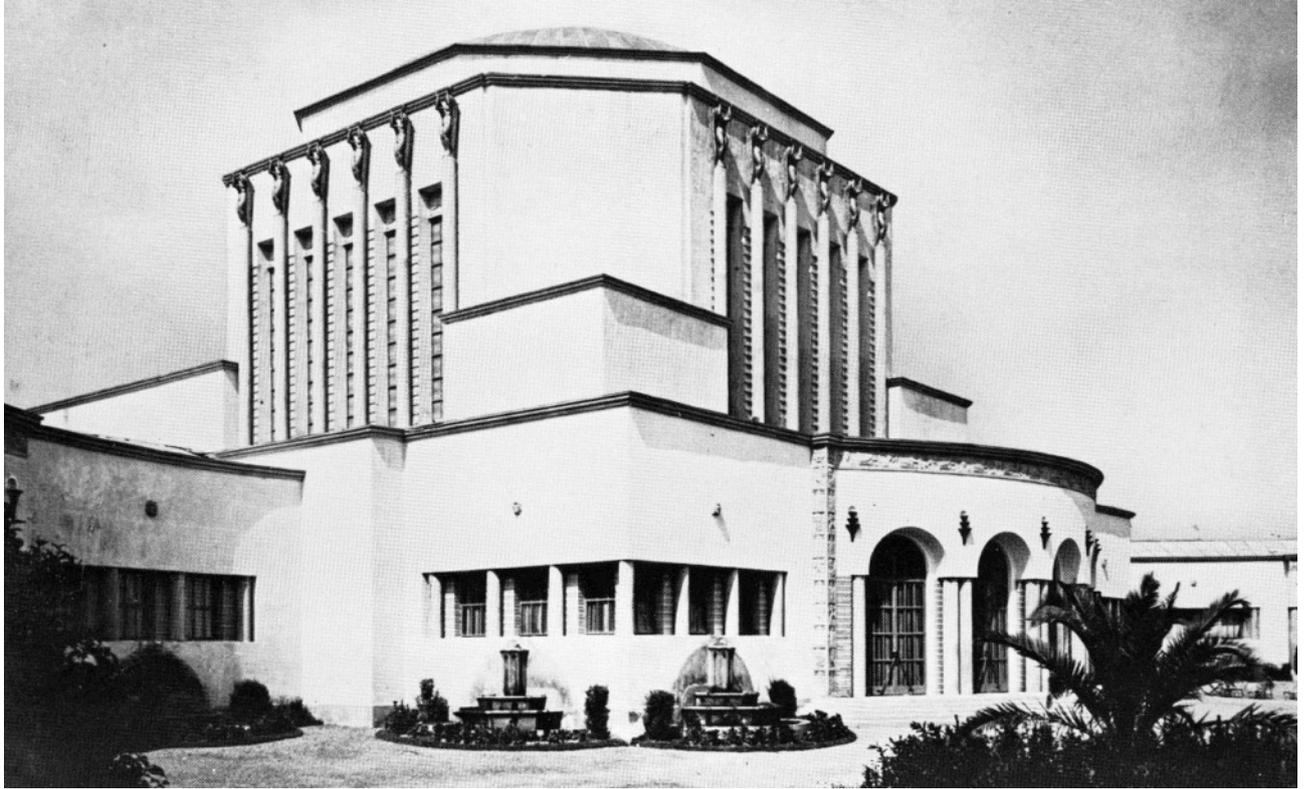


L'industriale Riccardo Gualino su consiglio di Lionello Venturi indirizza la sua collezione privata verso il gusto dei primitivi e affida al pittore Felice Casorati l'ideazione dell'ingresso e del teatro privato (1922-25) della sua abitazione: luogo del cenacolo artistico riunito dal suo mecenatismo, immagine dei silenzi novecenteschi del pittore, ma proiettato oltre le Alpi a confrontarsi con il neoclassicismo parigino. Il palazzo dei suoi uffici, che Giuseppe Pagano Pogatschnig e Gino Levi Montalcini costruirono nel 1928-29, esce decisamente dall'ambito del gusto privato per porsi come prototipo della città futura e quindi volutamente anonimo per uno stile "di massa". Contemporaneamente Gualino affida la costruzione della propria villa a Clemente e Michele Busiri Vici, che nella grande casa museo di San Vito torinese (1928-30) - lasciata non finita per la condanna del finanziere a cinque anni di confino a Lipari e poi trasformata da Mario Passanti in colonia elioterapica (1935) - usano il linguaggio razionalista con tetti a terrazza, finestre a nastro e d'angolo. La composizione si basa sull'ottagono e su settori di esso ed è ambigua: asimmetrica nel retro disposto a turbina, neobarocca nel fronte con i corpi poligonali del teatro e del museo ai lati di un cortile posto ai piedi del corpo principale. I pilastri sfaccettati del portico, i portali cuspidati, la rampa a spirale autoportante, sono forme espressive moderne dettate dalla tecnica del calcestruzzo armato e saranno ripresi dalla scuola romana negli anni cinquanta, mentre le case dei dipendenti e le rimesse, disposte a spina di pesce, chiudono la prospettiva del parco con tennis e piscina⁷⁸.

Alla III Esposizione internazionale di arti decorative di Monza del 1927, "la via dei negozi" fu l'espressione del cenacolo pittorico dei "6 di Torino", luoghi fatti per non vendere, quasi "nature morte dell'architettura" da lasciare deserte. Nella macelleria, le suggestioni futuriste di Sartoris si smorzano nel silenzio di Casorati, i mobili cubici della farmacia di Chessa sono addolciti dalle curve déco degli arredi della confetteria di Menzio, le nicchie Novecento del bar di Sobrero si accordano ai mobili del negozio STIPEL di De Abate.

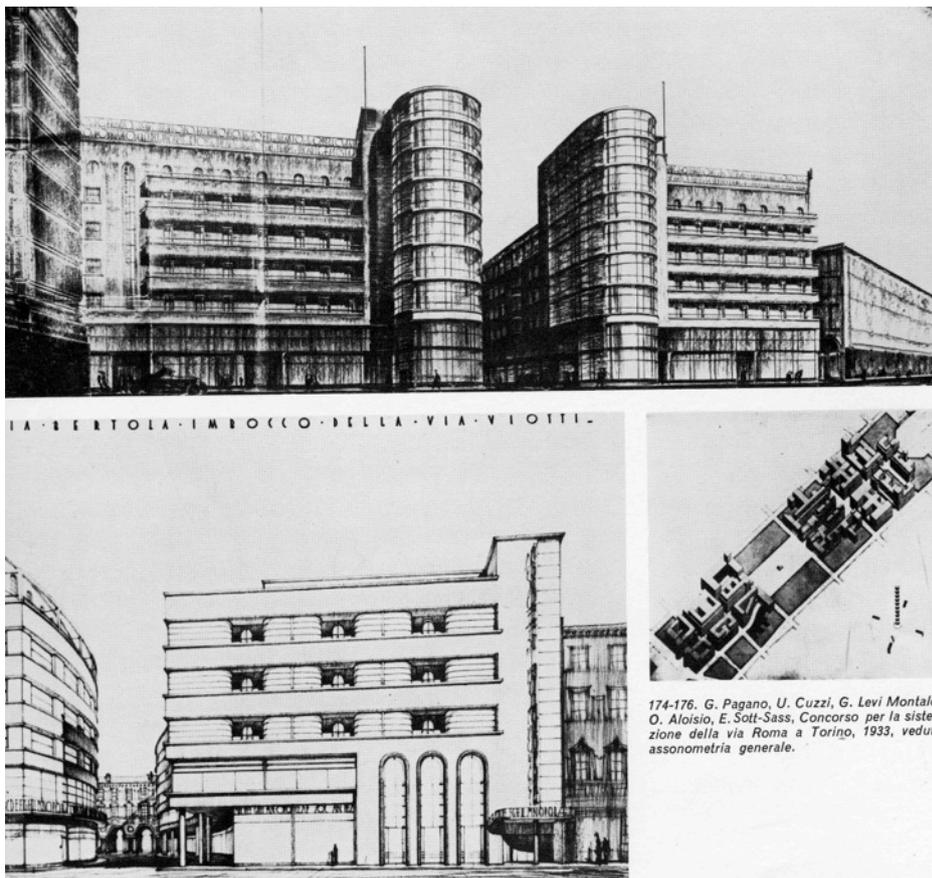
⁷⁸ <<L'architettura italiana>> XXX, 1935; M. FAGIOLO DELL'ARCO, B. MARCONI (a cura di), *Cesarina Gualino e i suoi amici*, catalogo della mostra alla Accademia di San Luca a Roma, Venezia 1997, pp. 143, 147. L'opera di Clemente e Michele Busiri Vici a Roma si allontana sia dagli stili storici che dal monumentalismo piacentiniano perché espressionista e organica. San Roberto Bellarmino ai Parioli (1932-33), pure composta sul motivo dell'ottagono, è forse la prima chiesa moderna di Roma nella sua nudità costruttiva antiretorica e ispirerà le chiese di Quaroni e della sua scuola negli anni cinquanta. La colonia "XXVIII ottobre" a Cattolica del 1932 è un guscio basso e arrotondato a forma di scafo che ricorda le opere espressioniste di Mendelson; M. LABO', A. PODESTA', *Colonie marine, montane, elioterapiche*, Milano 1942 p.7.

Ben diversi dall'intimismo di queste architetture di interni, furono i padiglioni per l'Esposizione del Valentino del 1928 diretta da Pagano. Il padiglione centrale delle feste e della moda, progettato da lui con Levi Montalcini, si ispira nell'ottagono a Tony Garnier in un raffinato compromesso di finestre continue a nastro orizzontali e verticali e di archi su colonne binate alla maniera di Ledoux; Sartoris, invece, punta decisamente su un linguaggio astratto fatto di pilastri e vetrate al pianoterra e di pareti bianche al superiore, mentre gli angoli sono risolti come sculture neoplastiche. Agli artisti del cenacolo gualiniano, era affidato il compito di decorare e arredare gli spazi degli architetti.



La città dell'industria risente più delle altre la crisi del 1929, soprattutto nel settore meccanico. Nel frattempo, il regime aveva iniziato la sua influenza sulla vita culturale con la nascita dei nuovi centri di informazione: l'Istituto Luce (1928) e l'EIAR (1929). Edoardo Persico (1900-36) si trasferisce a Milano e Sartoris in Svizzera, mentre Pagano gravita sempre più verso il capoluogo lombardo, dove si trasferisce nel 1931 per dirigere la rivista <<La Casa bella>> (fondata da Guido Marangoni nel 1927), ribattezzandola <<Casabella>> e facendone l'organo principale di diffusione del razionalismo.

Il nuovo stadio comunale (1932) di Brenno del Giudice, i mercati generali di Umberto Cuzzi e via Roma furono i grandi lavori pubblici in risposta alla crisi industriale. La costruzione della grande via trionfale e commerciale, nel primo tratto da piazza Castello a piazza San Carlo, fu per gli architetti torinesi capeggiati da Pagano l'occasione per dimostrare, in alternativa al piano comunale, che il razionalismo poteva rimodernare Torino senza toglierle l'intimità dei portici ed, esaltando la funzione commerciale e signorile, essere un buon impiego dei capitali. Ma il progetto di Pagano, Cuzzi, Levi Montalcini, Aloisio e Sottsass senior del 1931 con le testate ricurve di vetro, ispirato all'immagine metropolitana dell'espressionismo tedesco, fu accantonato, preferendosi gestire la ricostruzione per lotti frazionati fra numerose società immobiliari.



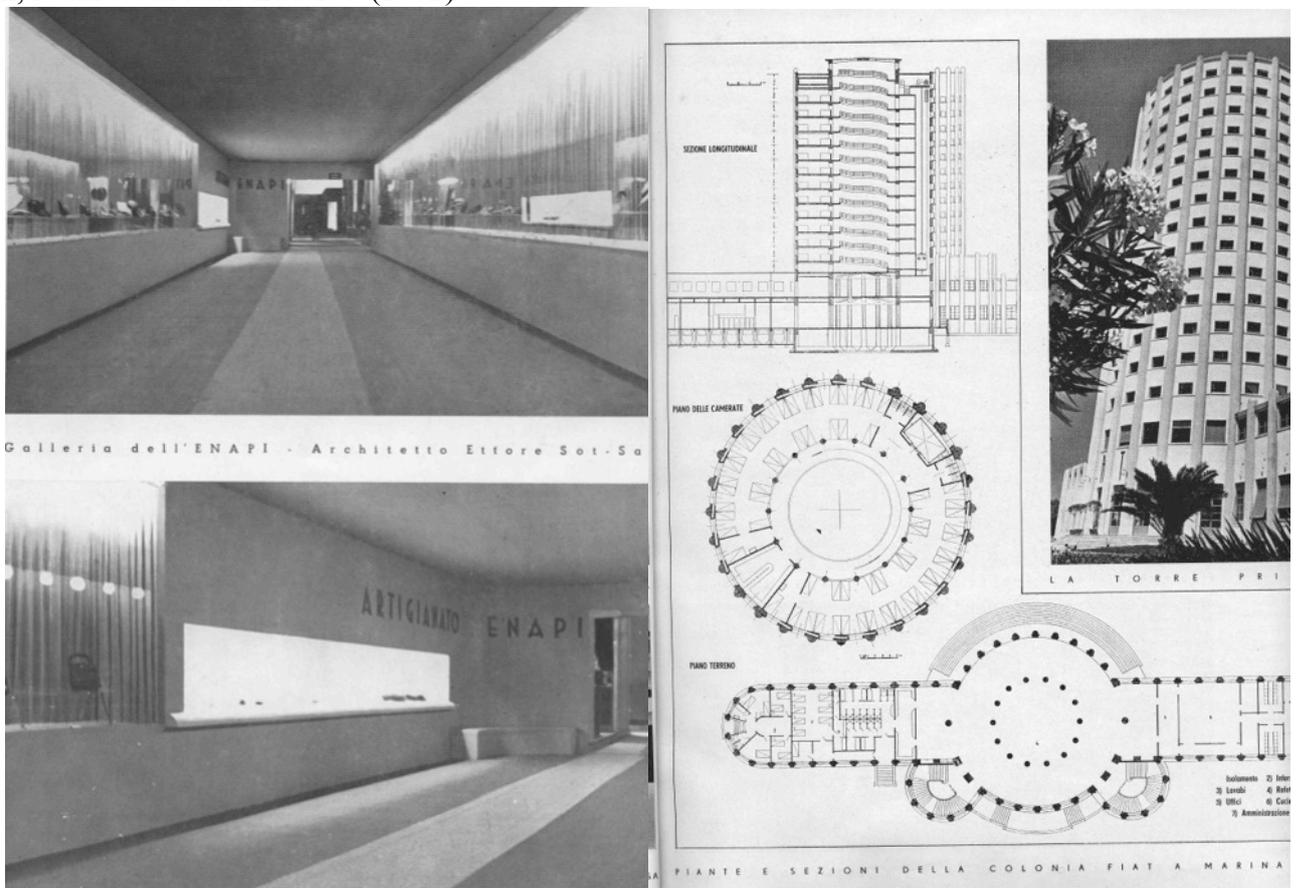
174-176. G. Pagano, U. Cuzzi, G. Levi Montalci O. Aloisio, E. Sott-Sass, Concorso per la sistemazione della via Roma a Torino, 1933, vedute assonometria generale.

Frattanto Giuseppe Momo, dopo aver costruito la casa per appartamenti Sigismondi in via Madama Cristina in stile tardo liberty (1912), collabora con Cuzzi e Cesare Catalano nel quartiere ICP "Vittorio Veneto" (1928-30) impostato su una pianta articolata e chiusa sul modello degli *höfe* viennesi. Contemporaneamente costruisce il palazzo della Società Anonima Edilizia Torinese in piazza Solferino, quasi a proporre un'alternativa al palazzo Gualino con la struttura in cemento armato denunciata nel prospetto, completamente aperto da vetrate sull'esempio di modelli francesi. Momo, che non può firmare i progetti perché non iscritto al partito fascista, si trasferisce in Vaticano a costruire il nuovo scalone di accesso ai Musei Vaticani (ammirato da Wright, che ne trae ispirazione) e le architetture accademiche e sovraccariche del Governatorato e della stazione.

I mercati generali di Umberto Cuzzi (1933) con i loro archi parabolici che sostengono gli *shed* a gradoni di cemento armato si ispirano probabilmente al salone della Royal Horticultural Society a Londra, pubblicato da Piacentini in *Architettura d'oggi* (1930). Essi restano per alcuni anni l'unico edificio razionalista a Torino, fino alla costruzione dell'elegante palazzo della Moda di Ettore Sottsass senior (1936-38) che sorge nel luogo delle esposizioni del 1902 e del 1928 quasi a segnare l'avvento del nuovo stile internazionale. Il corpo dell'ingresso, posto asimmetricamente rispetto al complesso, che si allunga in esedre proiettate verso il giardino, è quanto resta dopo gli ampliamenti di Nervi e con Biscaretti di Ruffia (1948-50). Il suo innesto ortogonale ricorda la pensilina della stazione di Firenze. La sede della società Ippica di Carlo Mollino (1935-39, demolita nel 1960) con le falde spioventi del tetto supera il razionalismo mescolando forme tradizionali ed espressionismo organico in maniera originale, rivolta alla sperimentazione tecnico costruttiva e artistica al di fuori di ogni tendenza.

Già nella seconda metà degli anni venti lo stabilimento Fiat del Lingotto mostra i suoi limiti nella distribuzione su piani sovrapposti. Il modello è ora la "catena unica" di André Citroën e l'officina Ford di River Rouge basata sulla successione organica delle fasi di lavorazione su di un solo piano. Dopo un viaggio in America, l'ingegnere Vittorio Bonadè Bottino inizia la progettazione di Mirafiori nel 1936 e la costruisce fra il 1937 e il 1939. Il corpo monumentale degli uffici al centro del prospetto serve a dare identità alla costruzione enorme: nella loro composizione moderna, ma simmetrica, mettono a frutto l'esperienza del palazzo Gualino. Contemporaneamente Bottino costruisce le identiche torri cilindriche

bianche della colonia “Edoardo Agnelli” a Marina di Massa (1932-33) e del Sésstriere (1931-36). La struttura in cemento armato viene portata all'esterno con pilastri che rendono un effetto di scanalatura, all'interno si sviluppa una camerata unica elicoidale lunga più 400 metri⁷⁹. Poi nella seconda torre sempre al Sésstriere e nella colonia FIAT a Salice d'Ulzio (1937) Bonadè Bottino riveste la struttura con una parete continua di clinker, punteggiata dalle finestre. Queste forme pure, del tutto astratte, si collocano bene sia nel paesaggio della Versilia che nel contesto alpino, dove sorge in un pianoro a 2000 metri di altitudine la nuova stazione sciistica⁸⁰. I corpi bassi delle strutture collettive collegano le torri al terreno; e nella loro modernità contrastano con le costruzioni pittoresche dell'hotel Principi di Piemonte di Chevalley e Passanti e con, la chiesa di Sant'Edoardo (1932).



20 L'avvio del razionalismo in Italia. Il “Gruppo 7”

A Milano nel 1926, Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Enrico Rava, Luigi Figini, Gino Pollini, Giuseppe Terragni e Adalberto Libera si uniscono nel "Gruppo 7" presentandosi al pubblico con una serie di articoli. Sono giovani, ma non aderiscono alle furie distruggitrici delle avanguardie, lucidi e saggi non vogliono rompere con la tradizione, in quanto essa si trasforma per assumere aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono. <<La nuova architettura, la vera architettura deve risultare da una stretta aderenza alla logica, alla razionalità...>>. Per iniziativa di Alberto Sartoris, sono invitati l'anno seguente a partecipare all'esposizione del Werkbund a Stoccarda unendo i loro disegni a quelli di Sant'Elia, alla

⁷⁹ I letti hanno dei piedi speciali per stare in orizzontale; ivi, pp.. Essa è un precedente del Museo Guggenheim a New York; M. LABO', A. PODESTA', *Colonie* cit., pp. 8-9 e 52-54. .

⁸⁰ Ivi, pp. Nelle torri bianche si può leggere l'immagine della colonna dorica (forse il progetto di Loos per il Chicago Tribune), nelle torri rosse l'immagine romana delle torri di Porta Palazzo.

Esposizione biennale di Monza Giuseppe Terragni espone il suo progetto per l'officina del gas di Como, sempre nel 1927 Luciano Baldessari, di ritorno da Berlino, progetta a Milano la libreria Notari riecheggiando le avanguardie europee. Pur rendendo un doveroso omaggio al neclassicismo di Muzio, Alpago Novello, Ponti ecc. (allora dominante) ne scorgono l'aspetto ancora decorativo, da superare con un *esprit nouveau* (citando *Vers une architecture* di Le Corbusier) basato sulla purezza, sull'assoluto, sulle proporzioni, sulla matematica, sullo spirito greco, un autentico classicismo moderno insomma. Muzio e Terragni non sono quindi su posizioni contrapposte; ciò che nel primo è riferimento alla composizione stilistica, nel secondo diventa struttura evidenziata in funzione formale (come notava Pagano nel 1937). E resta il fatto che entrambi collaborarono con Mario Sironi, massima espressione del Novecento, e che Terragni pittore fu novecentista.



La I Esposizione di architettura razionale di Roma del 1928 fu l'occasione per il gruppo di porsi e confrontarsi a scala nazionale («a Roma si fa e si disfa assai più architettura che altrove» aveva scritto Margherita Sarfatti nel 1925). Oltre al "Gruppo 7" erano presenti i milanesi Bottoni e Baldessari, i torinesi guidati da Alberto Sartoris e i romani, fra i quali alcuni componenti del GUR a cominciare da Luigi Piccinato, esempio dell'integrazione fra architettura e urbanistica, l'ingegnere Innocenzo Sabbatini con il suo albergo popolare alla Garbatella (1927-28), mentre l'ingegnere Giacomo Mattè Trucco con la sua Fiat Lingotto dava credibilità agli ex-tempore studenteschi presentati dai giovani con un'opera nota internazionalmente. Adalberto Libera (1903-63) e Gaetano Minnucci ne erano stati gli organizzatori e il primo ne fu il dominatore esprimendo con i suoi progetti (i padiglioni SCAC ed "Extensiors" e *l'alberghetto di mezza montagna*) come l'architettura italiana potesse partecipare al movimento moderno internazionale senza rinunciare a una propria via originale, sperimentale, mediterranea, dove l'invenzione strutturale diventa espressione lirica di "bellezza necessaria". In questa mostra debuttarono Mario Ridolfi con *la torre dei ristoranti*, suggestiva invenzione di solai circolari sovrapposti e scentrati alludente a una

pila di piatti in bilico, e Luigi Vietti con *il teatro armonico*, sinuoso involuppo di superfici ricurve. Così la nuova architettura, alleandosi con la nuova urbanistica tramite la figura di Piccinato, e superate le prime diffidenze di Marcello Piacentini, può proporsi come espressione del giovane regime fascista e far piazza pulita sia delle ingenuità brasiniane che del superato piano del gruppo "la Burbera".

Piccinato, redigendo la voce *città* dell'Enciclopedia Italiana, a proposito del Medioevo contrappone alla visione tardoromantica e pittoresca di Sitte e Giovannoni l'immagine di ampliamenti, e nuove fondazioni disegnati razionalmente e originali rispetto all'antica Roma.⁸¹ E questa diviene il modello con il suo tracciato ortogonale della città italiana moderna e fascista.

⁸¹L. PICCINATO, *Città*, in *Enciclopedia Italiana*, X, 1931, pp. 489-90. <<L'estetica medievale non è quindi quasi mai in contrasto con la ragione pratica, ma piuttosto fa sue le necessità stesse, le compenetra, vi si adagia, le vive. [...] Noi dobbiamo così riconoscere a quest'epoca una vera e propria tecnica che coincide con un'estetica generale: tecnica delle piazze chiuse, delle strade a visuale, dei monumenti addossati, tecnica del valore del terreno, tecnica che riposa su una coscienza estetica universale. Il concetto di *pittoresco* quindi, legato al concetto di *mancante di piano*, è per il Medioevo, sbagliato o, almeno secondario.>> Il suo scopo è quello di dimostrare l'importanza del progetto urbano anche in quest'epoca e non a caso a proposito del rinascimento insiste più che su esempi reali sulle città utopiche.