

Rome moderne, architetture e scene urbane del Novecento

La riconoscibile e riconosciuta qualità ambientale di opere e brani di città nel quarantennio a cavallo della Seconda guerra mondiale

Le vicende architettoniche romane del Novecento sono state spesso analizzate mettendo in evidenza gli aspetti negativi di una crescita incontrollata della città, in particolare nel secondo dopoguerra, delle debolezze nelle previsioni della sua crescita, incentrando quindi la narrazione sulla dissipazione di energie e occasioni per un suo armonico sviluppo. Una narrazione sicuramente fondata, basata su dati incontrovertibili, che ha indagato le pieghe nascoste di una vicenda controversa e che però finisce quasi per dimenticare lo spessore di un pensiero architettonico e urbano che proprio a Roma ha espresso, all'interno della più ampia storia del moderno, linee di ricerca di grande interesse e originalità.

Perché è indubbio che sul terreno della riflessione e della prassi architettonica la cultura romana del moderno ha prodotto oggetti e brani urbani di notevole qualità, piegando i caratteri della città moderna, la città scritta nel vuoto e connotata da un'idea di crescita additiva, propria di una concezione isotropa dello spazio, a una logica più vicina a quella della città tradizionale.

Una prassi che, analizzata oggi con una distanza temporale adeguata, permette di comprendere forse con maggiore precisione il reale peso di trasformazioni urbane che hanno dimostrato, sui tempi lunghi propri della città, il loro valore positivo.

Un modo, quello della cultura estetica italiana di interpretare la modernità, recependone a fatica

la visione connotata dall'adesione ai canoni dell'astrazione, che ha radici culturali profonde, sottolineate e talora stigmatizzate in passato da più di un critico¹ e che questo scritto non può analizzare in dettaglio. Una peculiarità che trova chiara espressione nei modi coi quali il contributo delle avanguardie artistiche viene recepito e metabolizzato dalla cultura artistica e da quella architettonica novecentesca del nostro paese, tangibile per altro nella declinazione che ne danno personalità di spicco, come Giuseppe Terragni, Adalberto Libera, Luigi Moretti, Franco Albini, Mario Ridolfi, Giuseppe Vaccaro, oltre che nella produzione delle tante, spesso notevoli, figure di contorno, molte delle quali formatesi, o attive nella Capitale.

Dentro questo quadro complessivo la modernità romana si caratterizza per una diffusa e condivisa cultura della città, ossia per un'attenzione e una sensibilità per la qualità dello spazio urbano. Una cultura che si nutre della lezione di Josef Stübben, delle sperimentazioni di Camillo Sitte e di Charles Buls e che trova due fondamentali divulgatori in Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, personalità che, anche se con visioni non totalmente coincidenti e non prive di incoerenze, a partire dagli anni Dieci formulano ipotesi di trasformazione della città e costruiscono, con la loro azione didattica, una coscienza urbana diffusa.

Non è quindi casuale che essa attraversi tutto il Novecento, plasmando l'adesione alla modernità

di molti dei progettisti citati e definendo una metodologia di approccio al progetto che concepisce e conforma l'oggetto architettonico in funzione dello spazio della città. Pensando quindi la singola architettura come parte di un organismo più ampio, al quale deve rendere conto, in termini di integrazione con lo spazio pubblico urbano.

Un approccio che ci spiega tanta parte del lavoro progettuale di Ridolfi, a partire dalla sapienza volumetrica del palazzo postale di piazza Bologna, capace di modulare con una forma avvolgente che

condensa sensibilità barocche e umori espressionisti, lo spazio di una piazza romana forse troppo dilatata (fig. 1). Alter ego, nel suo radicamento al contesto urbano, del metafisico palazzo che l'amico Libera progetta con Mario De Renzi in prossimità della piramide Cestia².

Per continuare con i suoi progetti per l'INA-Casa, dal Tiburtino ai quartieri veneti di Treviso e Conegliano, ma anche con la perizia con la quale si integrano tra loro, in un'unità calibratissima, le torri INA Assicurazioni di viale Etiopia, o il



1. Mario Ridolfi, Palazzo postale in piazza Bologna a Roma.

disegno minuzioso del piano regolatore di Terni.

Che ci fa capire anche il portato dell'attività teorica e progettuale di Ludovico Quaroni e di Saverio Muratori che, dopo il sodalizio prebellico, si troveranno dopo la guerra su posizioni spesso molto distanti ma assimilate da un interesse comune per la comprensione delle dinamiche di crescita e di trasformazione delle città teso, nel caso del secondo, a definire delle leggi generali che molta parte della cultura urbana successiva, italiana e non, ha recepito e rielaborato spesso non riconoscendogli un diritto di primogenitura.

Che ci spiega, infine, il raffinato lavoro di trascrizione delle spazialità della città storica operato da Luigi Moretti, all'interno di una sintassi integralmente moderna, nei quartieri INCIS del Villaggio Olimpico (fig. 2) e di Decima. Un lavoro sofisticato, nutrito da una riflessione solitaria esplicitata nei numerosi scritti apparsi su «*Spazio*», la rivista che fonda e dirige per un ampio

arco degli anni Cinquanta. Impegno che per altro, anche sul piano dell'oggetto architettonico isolato come la palazzina, lo porta a compiere operazioni di reinterpretazione linguistica ma soprattutto tipologica di assoluto valore.

E proprio rimanendo nell'ambito della palazzina, l'invenzione che a partire dai primi anni Venti caratterizzerà per circa un quarantennio la crescita e la trasformazione di una parte cospicua della città, senza ripercorrere la nutrita schiera di studi che ne hanno analizzato pregi e difetti³, sia per il suo uso strumentale da parte della speculazione edilizia, sia per i meccanismi indotti da un mercato edilizio teso alla massimizzazione dei profitti, vale la pena ragionare su come la sua supposta natura "anti urbana", sia stata in numerosi casi piegata, da parte di progettisti capaci, a definire pezzi di città di qualità spaziale e funzionale evidente.

Da un lato, infatti, il carattere individuale e individualistico di quello che impropriamente

2. Vittorio Cafiero, Adalberto Libera, Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco, Luigi Moretti, Veduta del Villaggio Olimpico dal Ponte Flaminio.



è stato definito un tipo edilizio, ha prodotto in più di un caso brani urbani con un loro grado di varietà. Dall'altro, dove nella sua utilizzazione sia stata messa in discussione la sua destinazione monofunzionale, unicamente residenziale, si sono ottenute compagini urbane equilibrate e vivibili, anche per la misurata densità edilizia che essa potenzialmente garantiva.

Basti pensare a pezzi della Roma borghese degli anni Trenta come corso Trieste, via Panama, viale Parioli, o a contesti realizzati a cavallo del conflitto come viale Bruno Buozzi e via Tagliamento, o a parti più recenti come via Jacini alla Camilluccia o, nel sud della città, come via Jenner e, all'Eur, a viale Europa e viale dell'Aeronautica.

Delle *Rome moderne*, contesti connotati da un equilibrio nel quale la qualità delle specifiche soluzioni architettoniche gioca un ruolo spesso rilevante, ma non decisivo, per il complessivo bilanciamento tra la calibratura degli spazi e la diversificazione delle destinazioni d'uso. È indicativa in questo senso proprio via Jenner, nella quale la presenza iconica della palazzina per la cooperativa "Astrea" di Moretti aggiunge valore ma non riassume in sé il tenore d'insieme di una strada caratterizzata dall'uniformità di un'edilizia corretta e mai paradigmatica, inscritta com'è nelle stringenti logiche di un mercato rivolto alla piccola e media borghesia, e quindi meno teso a condensare nel manufatto architettonico una rappresentatività, sinonimo di opulenza, propria di altri quartieri romani.

Altrettanto indicative sono quelle zone dove l'introduzione di una diversificazione funzionale

determina un ripensamento della sezione stradale, come accade all'Eur, la riuscita trasformazione in polo direzionale del quartiere che avrebbe dovuto ospitare l'Esposizione Universale del 1942.

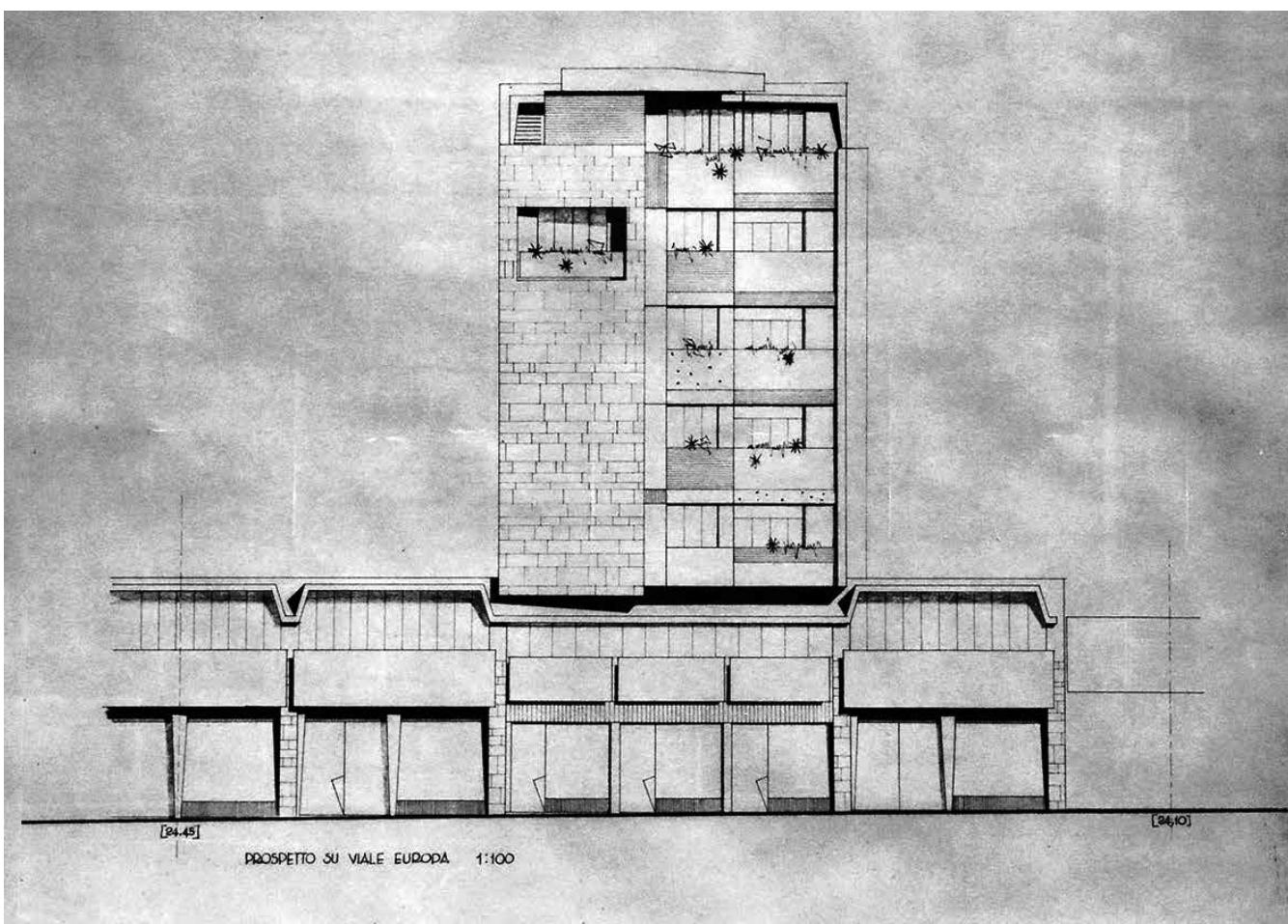
Qui Giorgio Calza Bini alla metà degli anni Cinquanta, in viale Europa, recupera alcuni progetti irrealizzati della recente storia del razionalismo romano: la proposta derenziana per un insediamento residenziale a San Giovanni, per la società "Avorio" (fig. 3), quella per il quartiere INCIS sulla via Imperiale che ancora De Renzi firma con Libera, Eugenio Montuori e Vaccaro e una parte delle prescrizioni del regolamento edilizio della Mostra dell'Abitazione, prevista nell'ambito dell'E42, per adattarli a uno schema urbano nel quale la quinta continua a due livelli di negozi e uffici ricuce il retrostante sistema delle palazzine disposte a pettine. Calza Bini, ottiene così un'interessante ibridazione tra la spazialità della città storica e quella della città moderna, che viene gerarchizzata con l'introduzione di edifici che aprono e chiudono lo sviluppo dell'asse stradale (fig. 4).

Ma, come detto, è una cultura complessiva che concepisce l'oggetto architettonico in funzione dello spazio urbano. E lo fa adattando la palazzina, nata come blocco edilizio autonomo e indifferente rispetto alle caratteristiche dello specifico contesto urbano, muovendosi all'interno delle logiche di un mercato immobiliare, che punta sistematicamente all'ottimizzazione dei profitti, e considera la qualità tipologica, o architettonica un obiettivo da perseguire solo se non ostacola la massima redditività dell'operazione edilizia.



3. Mario De Renzi, Progetto di case operaie nel quartiere San Giovanni a Roma.

4. Giorgio Calza Bini, Studio di prospetto per la sistemazione di viale Europa all'Eur.



All'interno di queste logiche la figura di Ugo Luccichenti appare paradigmatica per la capacità di articolare risposte spesso brillanti, che hanno lasciato alla città, nell'arco di circa quarant'anni, tanto dura la sua carriera svolta per un lungo periodo come progettista esterno della Società Generale Immobiliare, alcune delle architetture più interessanti del panorama del Novecento.

Una capacità, quella dell'ingegnere di definire edifici risolti, aggiornati, tipologicamente sempre calibrati e efficienti, capaci di adattarsi ai caratteri dei luoghi, e di risolvere in forma architettonica i condizionamenti di contesti urbani non di rado difficili. Una sensibilità tutta moderna che manipola la forma dell'oggetto architettonico e talora ricorre ad artifici e ibridazioni tipologiche, che solo in tempi relativamente recenti è stata riconosciuta. Il suo ruolo di professionista capace, strumento utile nella controversa e spesso incontrollata crescita postbellica della Capitale ha infatti a

lungo condizionato l'analisi storiografica della sua opera, mettendone in secondo piano l'indiscutibile sapienza tecnica⁴.

Sapienza che sin dagli esordi con l'Immobiliare, alla metà degli anni Trenta, nell'operazione ex villa De Heritz in via Panama dove progetta almeno cinque palazzine, lo porta a conformare l'edificio più noto, la palazzina A, posta alla confluenza tra via Panama e via Lima, come un blocco affusolato che utilizza i condizionamenti di un lotto triangolare per cadenzare in un crescendo la volumetria⁵. Un edificio nel quale la scrittura novecentesca, aggiornata ma non rivoluzionaria, si mescola abilmente con una dinamicità di sapore futurista che alleggerisce e dissimula la massa edilizia. Un lavoro di tornitura che non mette in discussione la natura di blocco, proprio di ogni palazzina, ma lo scarnifica al pianterreno con il muro del giardino e al piano attico con il telaio che trascrive nel cielo un volume virtuale (fig. 5). Tutto ciò all'interno



5. Ugo Luccichenti, Palazzina A in via Panama, vista da via Lima.

di un controllo tipologico dell'organismo che risponde con puntualità alle richieste di una committenza tesa a soddisfare le aspettative dell'alta borghesia di apparato e degli alti gradi delle forze armate, destinatari privilegiati dell'intervento.

Le altre palazzine luccichentiane di questa vasta operazione immobiliare ai margini di Villa Savoia, nella quale sono coinvolti altri professionisti di rango come Cesare Pascoletti, Andrea Busiri Vici, Mario Tufaroli Luciano, mostrano la versatilità dell'ingegnere nella declinazione del tema in relazione alla posizione nel tessuto edilizio e alle caratteristiche del lotto.

Una versatilità che si conferma nell'immediato dopoguerra, a distanza di poche centinaia di metri, nella prima delle palazzine Giammarusti⁶, nella quale la curvatura di via dei Fratelli Ruspoli, sulla quale affaccia l'edificio, determina l'andamento delle sue fasce balconate (fig. 6). Balconi ampi, in corrispondenza della generosa zona di rappresentanza degli alloggi, che disegnano un'altra volta un volume virtuale quasi autonomo rispetto alla volumetria costruita. Qui la tessitura orizzontale degli aggetti, bruscamente interrotta sul fronte ortogonale, introduce degli accenti espressionisti che torneranno ancora nel percorso progettuale



6. Ugo Luccichenti, Palazzina Giammarusti in via Fratelli Ruspoli, vista del fronte su strada.

dell'ingegnere, a segnalare il superamento dell'approccio novecentista che caratterizzava le sue realizzazioni prebelliche e l'acquisizione di una capacità di manipolazione del lessico modernista che però non dimentica alcune suggestioni barocche. Una commistione di innovazione e tradizione che diviene una cifra personale riconoscibile.

La palazzina Giammarusti con le sue dissimmetrie apre infatti la fase matura del lavoro di Luccichenti, che sembra riassumere idealmente nel suo tragitto frenetico le aspirazioni di una borghesia che vuole dimenticare, rimuovere le ombre di un passato recente, ingombrante e mai realmente elaborato. Rimozione nella quale gioca un ruolo non secondario l'adesione di questo ceto, che si percepisce propulsivo e dinamico, a una *koiné* moderna, altra rispetto al novecentismo sempre più classicista con il quale si era rappresentato il fascismo nei suoi anni terminali.

Di questa adesione Luccichenti sarà uno degli interpreti più originali e prolifici realizzando, nell'arco di poco più di un quindicennio, alcune delle sue architetture più significative.

Tra queste la palazzina di via Archimede, una delle strade più esclusive e criticate dei Parioli,

nella quale ancora una volta i condizionamenti imposti dalla ridotta sezione stradale, come in via Fratelli Ruspoli, spingono l'ingegnere a forzare l'articolazione plastica della facciata per caratterizzare un edificio percepibile quasi solo da una visione tangenziale (fig. 7).

Un'articolazione giocata sull'aggetto dei balconi e delle finestre dei soggiorni che definisce dei *bow window* mistilinei continui. Una scelta che, attraverso la separazione del loro solaio di copertura da quello di calpestio del livello superiore (espediente non inedito nel lavoro luccichentiano, adottato già nella palazzina Mengarini di via De Rossi, nella seconda palazzina Giammarusti, e che tornerà di lì a poco nell'edificio per la cooperativa "Acos" ai margini di viale Parioli), caratterizza con aggetti volumetrici distinti e asimmetrici un impianto planimetrico ordinato e adeguato alle richieste del mercato, rigoroso nella sua efficienza distributiva cadenzata dalla tripartizione in fasce servite sui fronti esterni e porzione servente intermedia, intervallata dalle chiostrine (fig. 8).

In pianta l'organizzazione seriale e direzionale dei *bow window* si oppone dialetticamente a un organismo regolato da un doppio asse di simmetria, incardinato sul corpo scala baricentrico. In alzato la sequenza degli aggetti articola una volumetria il cui fronte su strada rispetta l'allineamento all'asse viario, definendo un crescendo che partendo dalla lunga e neutra fascia balconata del primo livello si conclude nella pensilina dell'attico.

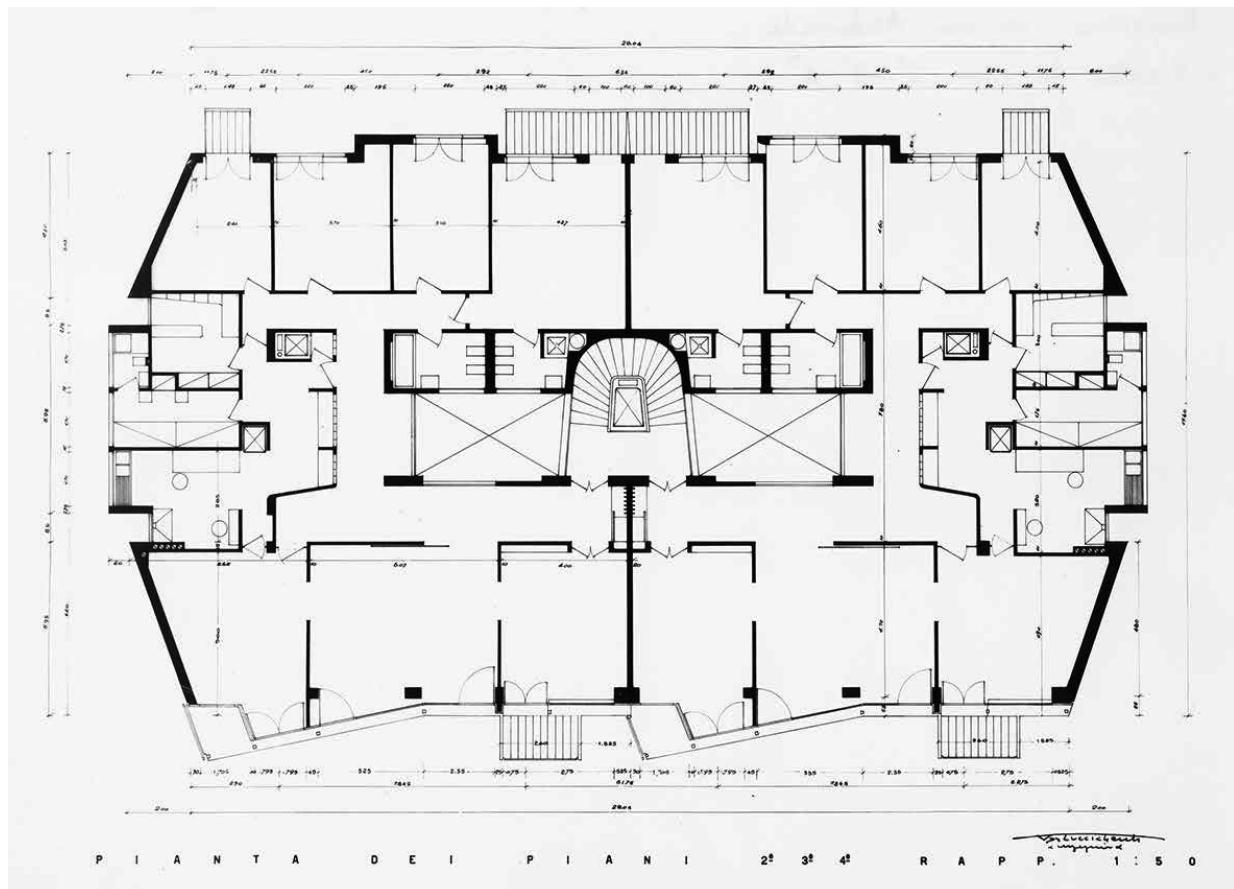
Un edificio nel quale ancora una volta l'ingegnere adatta l'organismo alla specificità del sito, in apparente analogia con le scelte adottate da illustri colleghi che lungo la medesima via si confrontano con questa condizione di tangenzialità, da Mario Marchi a Angelo Di Castro, a Paolo Russo, a Luigi Piccinato, tutti intenti a marcare con fasce balonate, o increspature le facciate delle proprie palazzine. Ma se in questi casi tali dispositivi commentano le masse edilizie, nel caso luccichentiano introducono una più serrata volontà di manipolazione del volume, che si manifesta in una complessa, ambigua ricerca di continuità e al contempo di disarticolazione dell'involucro⁷. I fronti laterali vengono infatti smussati a favorire questa continuità, ma la fascia intermedia dei servizi è denunciata all'esterno da un arretramento della superficie corticale che fa apparire, a una visione scorciata quale è quella indotta dalla ridotta larghezza stradale, il corpo di fabbrica dell'edificio singolarmente sottile, tipologicamente inusuale per l'abituale compattezza della palazzina romana.

È ancora l'ambiguità tipologica uno dei caratteri peculiari del complesso "Belsito Nord", che



7. Ugo Luccichenti, Palazzina in via Archimede, vista del fronte su strada.

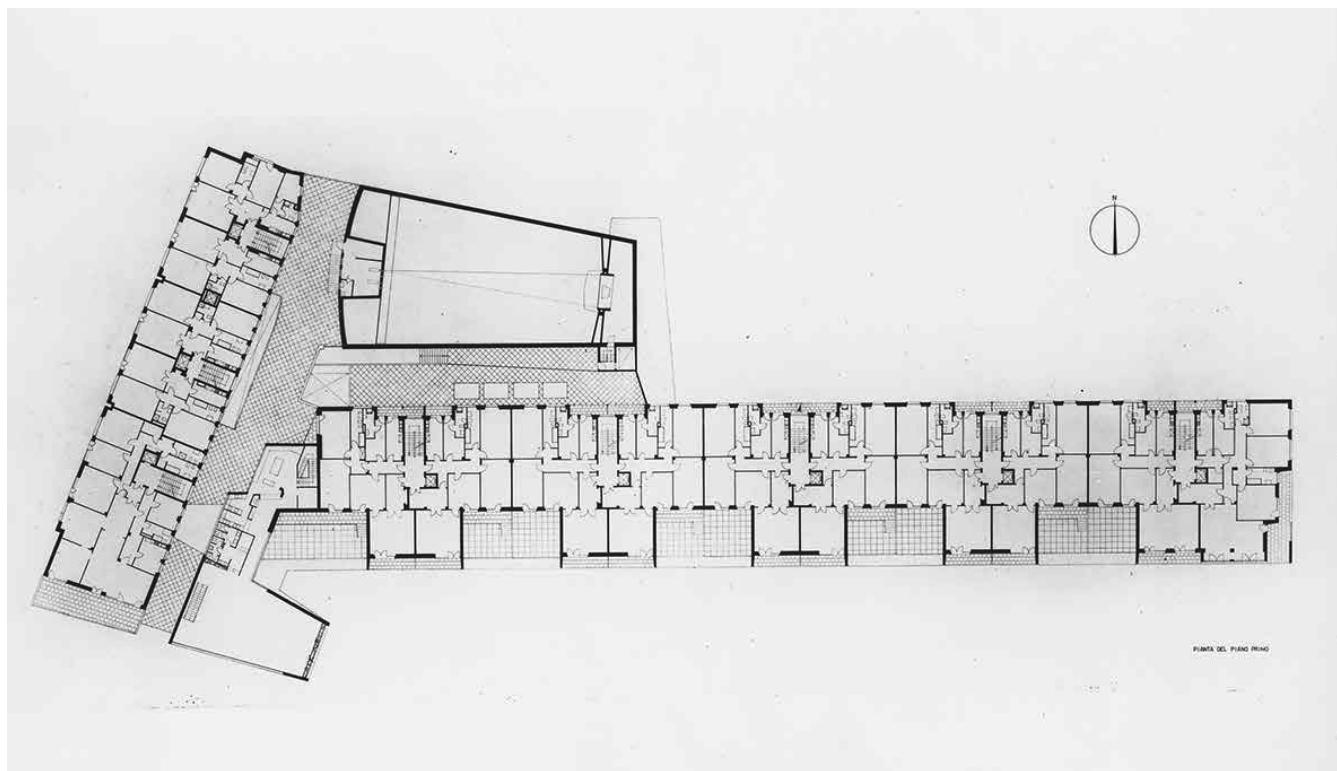
8. Ugo Luccichenti, Palazzina in via Archimede, pianta del piano tipo.



delimita il fronte settentrionale del piazzale delle Medaglie d'Oro alla Balduina. Una delle sue opere più celebrate, che definisce uno degli ambiti urbani meglio risolti della Roma postbellica. Qui il progettista, che con un intervento polifunzionale costituito da due edifici residenziali e un cinema sostituisce il fabbricato della Meridiana, realizzato circa venti anni prima da Roberto Marino per la società "Monte Mario", governa con maestria un nodo urbano complesso a cavallo di due assi viari e caratterizzato da sensibili differenze altimetriche (fig. 9).

Il blocco sul piazzale, sostanzialmente un edificio in linea su un basamento commerciale, è trattato come fosse un'ideale sequenza di cinque palazzine, caratterizzata ognuna da un avancorpo loggiato, rivestito da un mosaico vivacemente colorato e coronato da una scala che sale in copertura (fig. 10), rilettura raffinata di una soluzione figurativa pensata da Le Corbusier per il quartiere di Pessac a Bordeaux.

La pensilina mistilinea, a copertura dei negozi e degli ingressi alle residenze, contribuisce a dis simulare la percezione della differenza di quota tra via Trionfale e via Prisciano, coadiuvata nel compito dalla presenza, nel punto di snodo tra i due fabbricati, di un padiglione (originariamente



9. Ugo Luccichenti, Complesso "Belsito Nord", pianta del primo piano.

10. Ugo Luccichenti, Complesso "Belsito Nord", vista da piazzale delle Medaglie d'Oro.



sollevato su eleganti pilastri a forcella poi inglobati nel pianterreno dell’Ufficio postale, disegnato anni dopo dallo stesso Luccichenti con Mario Manieri Elia). Altrettanto sofisticato è il corpo su via Prisciano, la cui scrittura discreta trova un improvviso, inatteso crescendo nei forti aggetti dei balconi di testata sul piazzale.

Se Luccichenti con la sua abilità non priva di cismi e di ombre costituisce uno dei vertici della stagione del moderno a Roma, come si è sottolineato è il tenore complessivo di questa produzione, connotata dall’equilibrata relazione tra qualità dell’architettura e qualità dello spazio pubblico, che ci interroga sulla condizione attuale di una

città nella quale sembra essersi eclissata proprio la coscienza di questo elementare ma ineludibile rapporto.

Guardare a questo passato recente non vuole essere quindi un’operazione venata di nostalgia, ma piuttosto un esercizio utile a capire come rivitalizzare, con le opportune correzioni critiche, una cultura forse solo sopita che ha rappresentato l’anima profonda della città e che appare ancora indispensabile.

Valerio Palmieri
Università degli Studi Roma Tre
valerio.palmieri@uniroma3.it

NOTE

1. Si veda al riguardo la polemica innescata nel 1959 da Reyner Banham, su «The Architectural Review», in merito al ripiegamento di una parte della produzione architettonica italiana su posizioni tradizionaliste, alla quale fa seguito la replica del direttore di «Casabella continuità» Ernesto Rogers. Cfr. R. Banham, *Neoliberty. The retreat from modern architecture*, in «The Architectural Review», 747, 1959, pp. 231-235, e E.N. Rogers, *L’evoluzione dell’architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, in «Casabella continuità», XXIII, 228, 1959, pp. 2-4.

2. Cfr. S. Poretti, *Progetti e costruzione dei Palazzi delle Poste a Roma*, Roma, 1990.

3. Un’analisi complessiva del fenomeno è in I. Insoleira, *Roma moderna*, Torino, 1976. Tra i numerosi scritti si

veda anche P. Portoghesi, *Palazzina Romana*, in «Capitolium», XLIX, 4, 1974, pp. 28-35.

4. Cfr. M. Manieri Elia, *Il contributo di Ugo Luccichenti*, in «Metamorfosi», 15, 1990, pp. 33-38 e G. Muratore, *Un maestro romano: Ugo Luccichenti*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 89/90, 1996, pp. 110-115.

5. Cfr. P. Marconi, *Palazzina in via Panama a Roma*, in «Architettura», VI, 3, 1937, pp. 165-171.

6. La progettazione della palazzina risale al 1941, come attesta una veduta prospettica approvata dalla Commissione edilizia del Governatorato nell’ottobre di quell’anno, ma la costruzione inizia nel 1946 per concludersi nel 1949.

7. Interessanti considerazioni sulla palazzina sono in C. Perogalli, *Cose ad appartamenti in Italia*, Milano, 1959, pp. 201-204.

Modern Romes, 20th Century Architectures and Urban Scenes

by Valerio Palmieri

The paper analyzes a part of modern roman architectural production, which produced, in the forty years at the turn of the Second World War, works and parts of city of recognizable and recognized environmental quality, conceiving architectural objects, thanks to a widespread and shared urban culture, in close relation to their reference contexts.

An overview that describes some pieces of this modern city is followed by a detailed analysis of some works by Ugo Luccichenti, one of the leading protagonists of roman architectural scene between the mid-thirties and the end of the sixties.

An instrumental analysis to re-trigger a culture of design (now apparently disappeared in Rome) capable of thinking organically urban space and the architectural space as a single and inseparable unit.