

# Ghisi Grütter

## APPUNTI SULL'ARCHITETTURA ROMANA DEGLI ANNI VENTI E TRENTA



2012



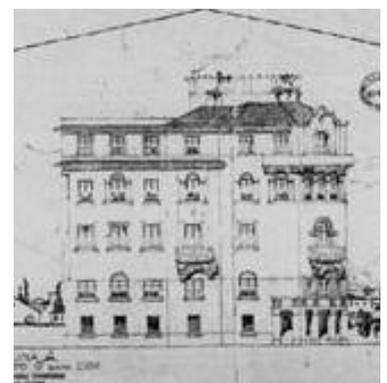
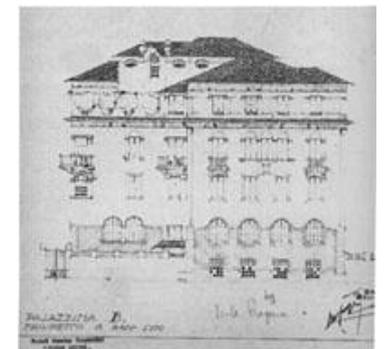
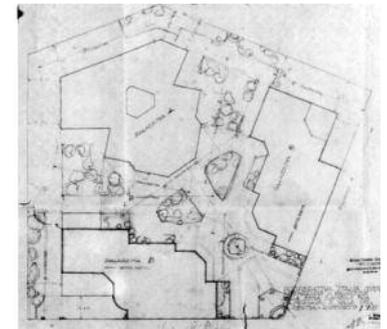


Immagine in copertina di Ivo Petri

## APPUNTI SULL'ARCHITETTURA ROMANA DEGLI ANNI VENTI E TRENTA.

ghisi grütter

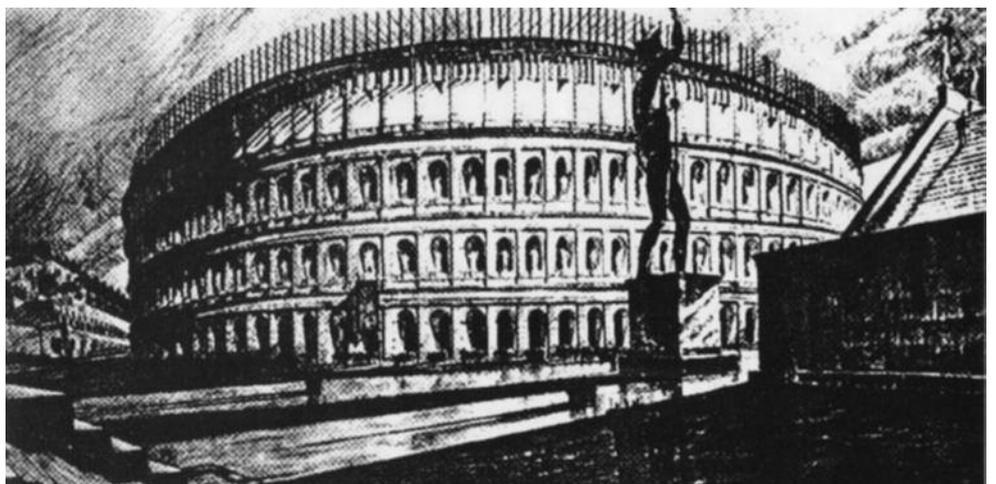
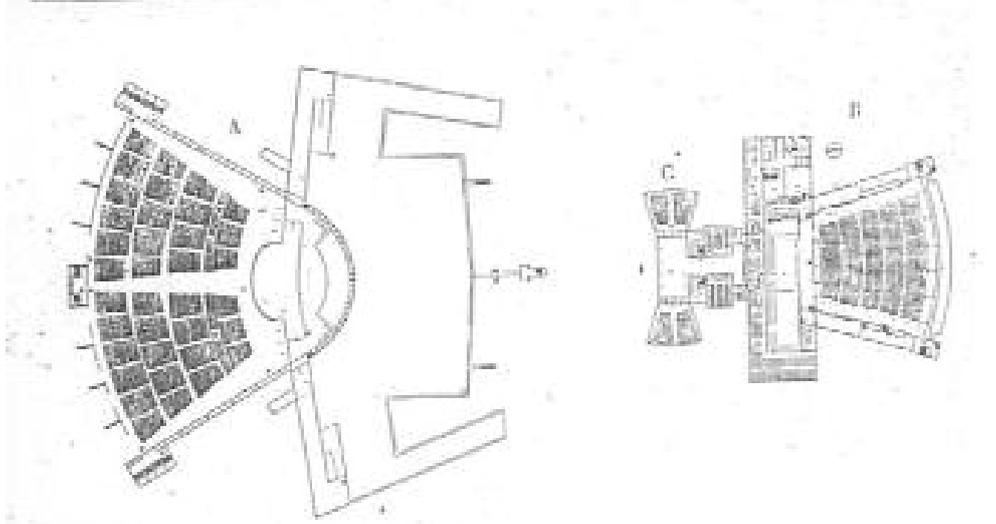
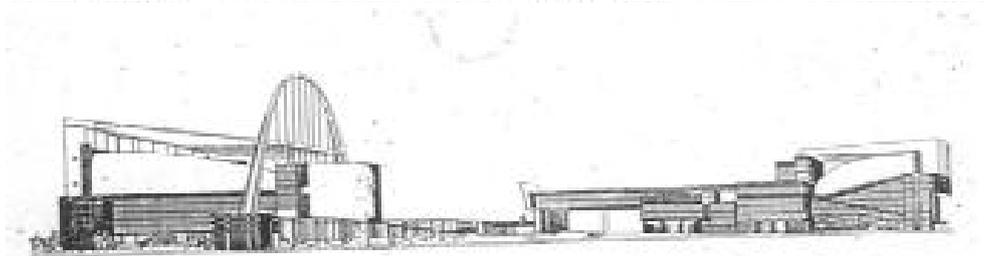
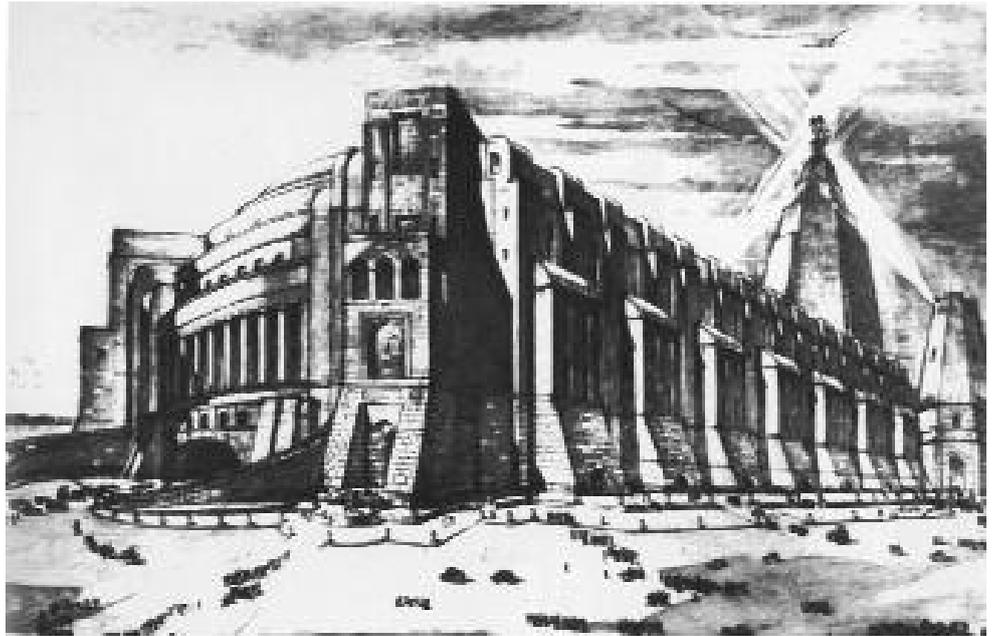
Mentre in Europa nasceva e si diffondeva il Movimento Moderno, in Italia - o meglio a Milano - si manifestava il cosiddetto Primo Futurismo quale tentativo di rottura nei confronti dell'accademia. È del 1914 la mostra "Nuove tendenze" a Milano su "Città nuova" di Sant'Elia e può essere considerato l'unico contributo italiano alle avanguardie storiche. Dopo la prima Guerra Mondiale, l'avvento del fascismo collaborò a bloccare l'evoluzione moderna delle arti italiane, come succede quasi in tutti i casi di governo totalitario dove i valori "tradizionalisti" prendono il sopravvento. Nel panorama architettonico europeo dell'epoca, ricordo che il De Stijl, il movimento olandese formato da architetti, pittori, scultori e scrittori, fu fondato nel 1917 con la nascita dell'omonima rivista di Theo Van Doesburg, il padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe fu costruito nel 1929, la villa a Garches di Le Corbusier nel 1927 e la villa Savoy nel 1931. In quegli stessi anni a Roma, invece, sono ancora vivi gli echi degli stili Art Nouveau e Secessione Viennese. Anche nelle opere di Marcello Piacentini la decorazione svolge ancora un ruolo importante; nella palazzina di Viale della Regina al n. 270 del 1913, disegna una pianta a U, con doppio corpo scala e possibilità di affaccio diretto verso l'esterno, di derivazione funzionale ancora ispirata al villino, ma con quattro appartamenti a piano e ciascuno con ingresso di servizio, lunghi corridoi centrali di disimpegno, servizi igienico-sanitari molto stretti e profondi; le due braccia della U sono asimmetriche (dovuto alla configurazione del lotto), mentre la facciata principale su Viale della Regina, perfettamente simmetrica con un alto basamento a un bugnato leggero, due *bow windows* con ordine gigante con interposta terrazza, schema compositivo che Piacentini ripete, in molte sue opere. La decorazione risente di riferimenti formali dell'architettura Liberty. Molto più sobria è la decorazione sui prospetti interni e quelli sui distacchi, nel rispetto del principio che solo il "prospetto principale" dovesse possedere dei requisiti stilistici più ricchi. Scrive Giorgio Ciucci in *Gli architetti e il fascismo, Architettura e città 1922-1944*: «Nella trasformazione di Roma si riassumono e confrontano, a partire dagli anni Venti, le varie anime del fascismo: da un lato il richiamo alla tradizione classica, dall'altro l'immagine della rivoluzione; da un lato il mito della civiltà romana, dall'altro la mistica dell'azione squadrista; da un lato i valori della Roma degli imperatori, dall'altro il sottobosco governativo; da un lato il centurione, dall'altro l'impiegato. Fra



Vittorio Morpurgo, palazzina in viale Regina Margherita n. 271; progetto del 1913.

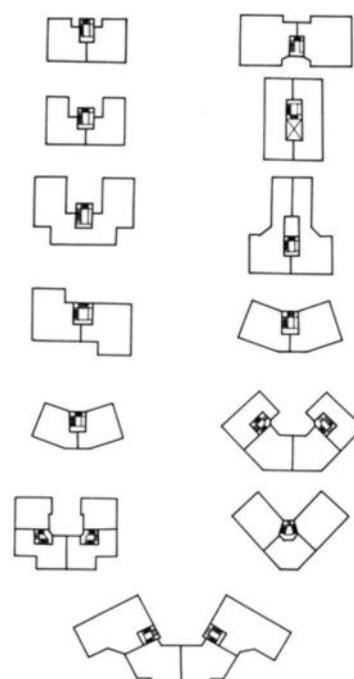
2

Concorso per il Palazzo delle Società delle Nazioni a Ginevra del 1926/27\_progetti di Armando Brasini e di Le Corbusier.



Disegno di fantasia a carboncino di Alessandro Limongelli, del 1927.

tali antinomie si trovano a lavorare gli architetti romani, ben radicati al presente e cui non difetta una certa dose di serio cinismo professionale di vecchia data, che sembra tramandarsi di architetto in architetto, quando non di padre in figlio. Caratteristica dell'ambiente romano è, infatti, la presenza di "famiglie" di architetti, sia nel senso di più generazioni di una stessa famiglia, si vedano ad esempio i Piacentini o i Busiri Vici (peraltro imparentati fra loro), sia nell'accezione di gruppi che si formano all'ombra del potere politico e religioso. "Famiglie" abili nel muoversi su più piani e nel rispondere alle diverse richieste, da quelle retorico-rappresentative a quelle della funzionalità urbana, da quelle della tradizione "popolare" a quelle della "modernità" borghese. In definitiva, è proprio l'assenza di un vero capitale industriale, in grado, in altre città, non solo di far valere le proprie richieste quanto e soprattutto di indurre metodi di organizzazione del lavoro, che a Roma è possibile tale gestione "famigliare", dove l'abilità della mano che disegna tende a prevalere sulla capacità della mente che progetta. I due estremi di tale ambiente sono, negli anni fra le due guerre, Armando Brasini e Marcello Piacentini. Alla comune anima "romana", empirica e ironica, ricca di inventiva e di approssimazione, furba e insieme ingenua, un'anima più apparente che reale in Piacentini, si sovrappone in Brasini un'ansia di emulare gli architetti del barocco romano, Bernini in testa, e di trasformare il "barocchetto", *in auge* all'inizio degli anni Venti, in barocco scenografico e magniloquente...Mentre alla metà degli anni Venti prende corpo il dibattito sull'assetto urbano, la città cresce di popolazione e di dimensione con, dapprima, i quartieri a villini e le palazzine, poi i quartieri a media e alta densità promossi dall'edilizia sovvenzionata dallo Stato, infine le case convenzionate, grandi intensivi con alloggi piccoli e tipologie a blocco collocati in zone semiperiferiche della città e realizzati da imprese private per conto del Comune o del parastato. Le palazzine caratterizzano la crescita di Roma contemporanea. Esse definiscono, a partire dal primo dopoguerra, il tessuto residenziale dei nuovi quartieri altoborghesi - Pinciano, Salario, Parioli, Aventino - e sono possibili in seguito alla variante degli anni '20 al regolamento edilizio, che amplia le cubature e le altezze dei villini, rendendoli più adeguati alle reali possibilità economiche del ceto medio-alto e creando, in un momento di rilancio del settore edile come volano per la ripresa economica, nuove possibilità di investimento da parte di imprese edilizie anche modeste, oltre a consentire rapida immissione del prodotto sul mercato e una più veloce urbanizzazione. Le palazzine divengono, negli anni trenta, l'occasione di lavoro per molti giovani architetti "moderni".<sup>1</sup> Nello stesso anno in cui s'inventa la palazzina, si dà l'avvio in aree lontane dal centro, alla realizzazione di due modi insediamento, una città e un sobborgo giardino, a Monte Sacro e alla Garbatella.

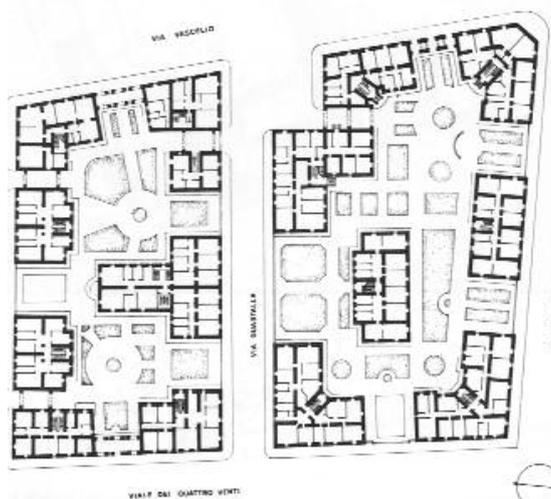


Studio di aggregazioni per la nuova tipologia architettonica della palazzina, di Dario Barbieri.



Giuseppe Capponi, palazzina a lungotevere Arnaldo da Brescia, 1928, sotto Alessandro Limongelli, Studio per il "grattacielo italiano" del 1927.





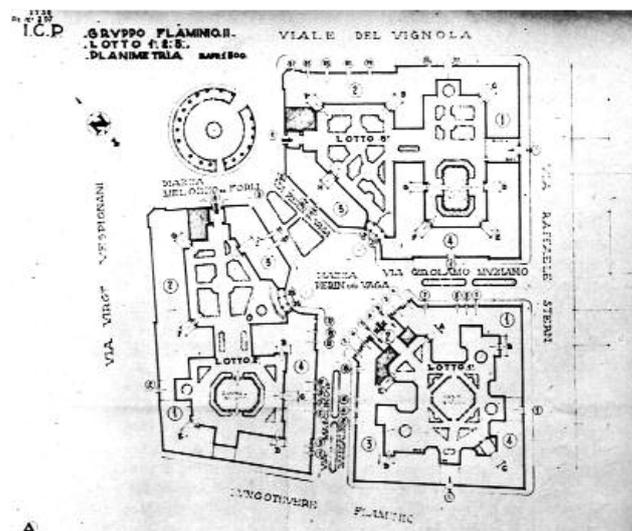
Entrambi realizzati con la diretta partecipazione di Giovannoni, i due interventi rimangono esempi isolati d'intervento suburbano, anche se divengono un punto di riferimento per il linguaggio architettonico. Qui, infatti, si sperimenta il "barocchetto", un linguaggio che assorbe le diverse valenze formali della Roma storica e popolare, attuando un mimetismo che allude esplicitamente alla città vecchia e alla tradizione romana, almeno come la intende Giovannoni. Un linguaggio, che conferisce "dignità" alle case più modeste e che viene subito adottato anche per dare decoro ai quartieri a media e alta densità promossi dall'Istituto Case Popolari, l'Icp, sulla scia di quelli realizzati dall'Istituto romano case per impiegati dello Stato, l'Ircis, poi assorbito dal corrispondente nazionale, l'Incis. L'Icp, ristrutturato dal fascismo con l'eliminazione delle rappresentanze politiche e democratiche, raccoglie i finanziamenti statali dispersi in varie iniziative e realizza grandi intensivi per la media e piccola borghesia dell'impiego pubblico, mostrando ancora una volta come il fascismo rimanga inizialmente attento ai problemi dei ceti medi, considerati a Roma gli alleati più sicu-



Case INCIS a viale Quattro Venti, progetto di Alberto Calzabini, del 1929/30.

ri per i quali è necessario predisporre abitazioni decorose, in aree non troppo lontane dal centro e a prezzi contenuti. Gli interventi al Trionfale, su progetto di Innocenzo Sabbatini, fra il 1919 e il 1927, quelli a piazza d'Armi, ancora di Sabbatini, del 1925-28, quelli in piazza Perin del Vaga, al Flaminio, di Alessandro Limongelli, del 1924-26, trasformano rapidamente le zone suburbane in parti di città.»<sup>2</sup> In quest'ultimo intervento si riscontra un riferimento alla dimensione romana dell'abitare; infatti, nei tre blocchi edilizi tra piazza Perin del Vaga e Piazza Melozzo da Forlì di M. De Renzi, A. Limongelli e G. Wittinch e T. Bruner, è presente un riferimento all'architettura minore del tardo Cinquecento, specialmente nella facciata di De Renzi che insiste sulla piazza Perin; gli edifici formano un fronte compatto sul lungotevere e una sequenza gradevole di spazi pubblici e semipubblici sul fronte interno.<sup>3</sup> Gli alloggi Icp sono in totale 339 organizzati in tre edifici a corte creando la piazza che, per approssimazione, possiamo definire di forma ellittica. I fabbricati sono articolati con variazioni di altezza e arretramenti per facilitare luce ed aria nelle corti. Particolare attenzione formale è stata messa nelle logge curve che uniscono i blocchi e danno forma alla piazza stessa. Articolazioni che mancano del tutto nella vicina Villa Riccio, cooperativa per impiegati postelegrafonici costruita nel 1919 da E. Negri con, all'interno, edifici in linea più bassi.

Il passaggio dagli anni Dieci ai Venti, in termini linguistici, si può sintetizzare come una perdita dell'ornamento applicato sulla facciata per una maggiore articolazione volumetrica: aggetti o rientranze, balconi con alti parapetti, *bow windows* più o meno equilibrati compositivamente, coperture a tetto o a terrazza. Il termine palazzina deriva da un manufatto edilizio, di piccole dimensioni, presente nelle ville patrizie romane. La nascita della palazzina è un fenomeno prettamente romano; una delle motivazioni risiede nella crisi delle abitazioni venutasi a creare intorno agli anni '20 (come sempre dopo le guerre) che decretò la trasformazione di alcune zone destinate a villini del piano Sanjust di



Istituto per le Case Popolari al Flaminio, in Piazza Melozzo da Forlì; progetto di E. Wittinch, A. Limongelli, M. De Renzi, 1925/27, pianta di progetto e foto attuale di Piazza Perin del Vaga.



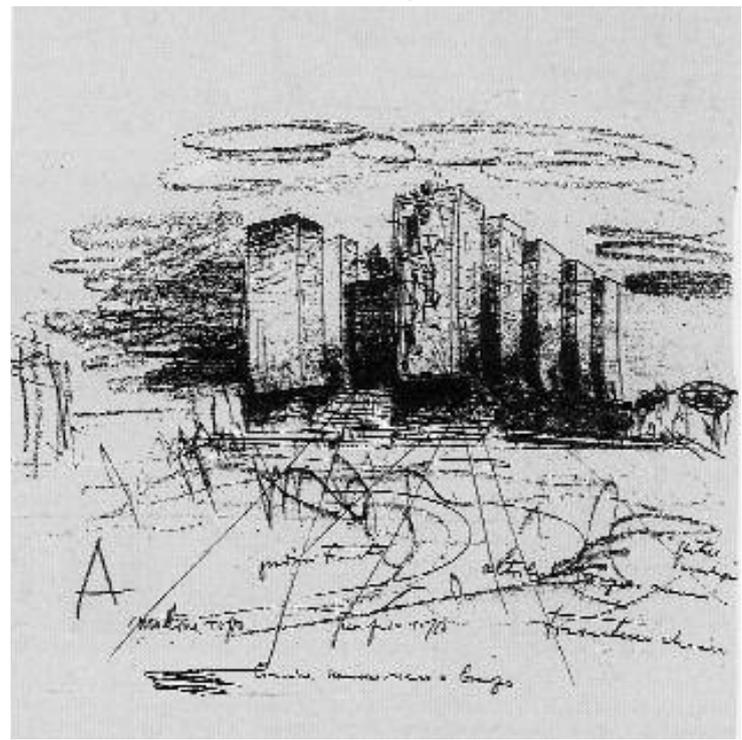
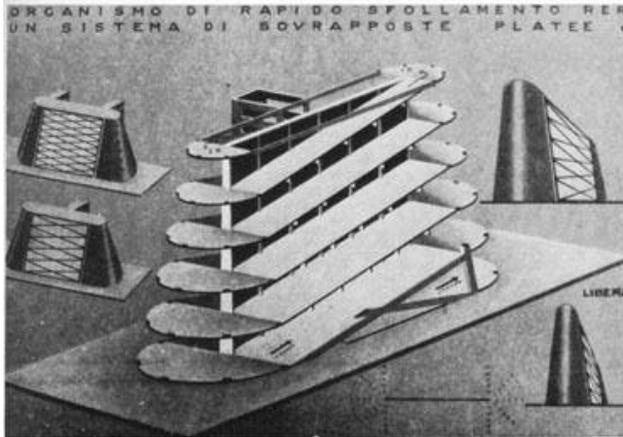
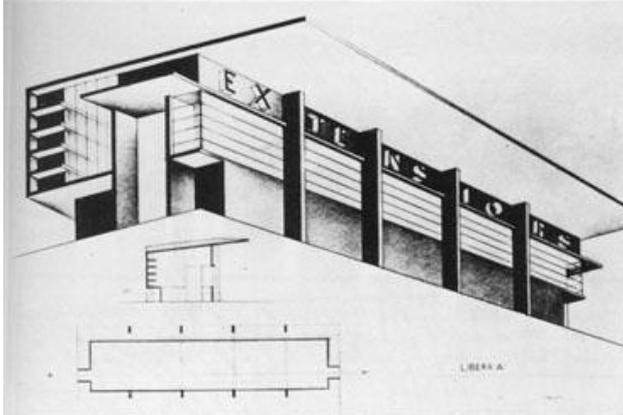
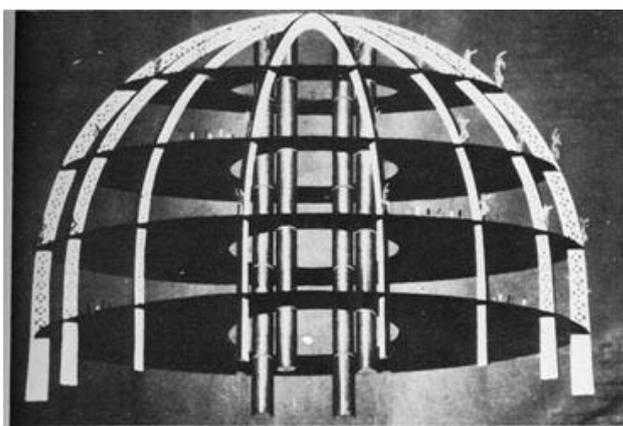


Gino Coppedè, quartiere romano di Piazza Mincio, Società Anonima Edilizia Moderna, 1915

Teulada del 1909, in palazzine con la variante generale di piano del 1926. La definitiva istituzionalizzazione avviene poi con il piano del 1931, quando le normative già proposte con la variante del 1926, vengono confermate in maniera definitiva. Per il villino era previsto un solo alloggio ogni piano con "carattere di spaziosa signorilità", con possibilità di affaccio per tutti gli ambienti verso il perimetro esterno del fabbricato, mentre, per la palazzina, gli alloggi potevano essere da due a quattro a piano, più raramente tre per oggettive difficoltà di esposizione, il che richiedeva la presenza di chiostrine per l'aerazione e l'illuminazione dei servizi igienico-sanitari. Gli architetti che, negli anni Venti, operano a Roma, cercando con la loro opera di qualificare il passaggio dal villino alla palazzina e dal "barocchetto" al razionalismo, rappresentano il meglio della Scuola Romana; attraverso la sperimentazione e la ricerca di nuovi linguaggi espressivi, applicati proprio sulla palazzina, contribuiscono all'affermazione delle nuove "regole" promosse dal

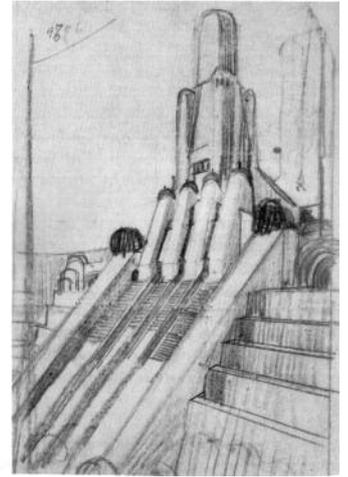
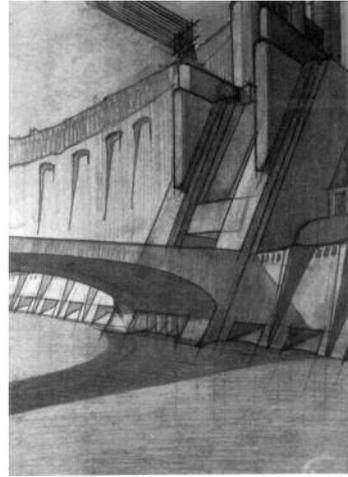
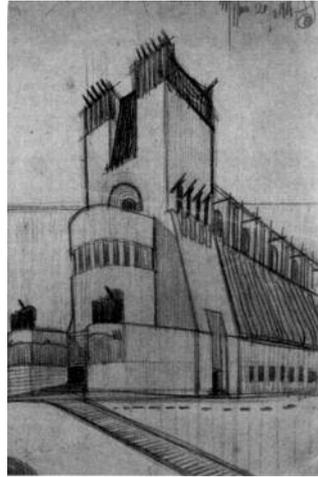


razionalismo di tipo europeo. In effetti, questo momento segna il passaggio dalle posizioni conservatrici dei linguaggi architettonici, legati alle cornici e ai timpani curvilinei o triangolari intorno e sopra le finestre, alle fasce continue che segnano il marcapiano e/o il marcadavanzale, all'ordine gigante in facciata scandito da semicolonne semplici o binate, al forte bugnato nella parte basamentale e sugli spigoli dell'edificio, ai balconi con il parapetto realizzato con balaustre, ai forti cornicioni aggettanti, in molti casi con tanto di metope e triglifi stilizzati, ai nuovi criteri del funzionalismo fatti di un'aggregazione equilibrata dei volumi e di una decisa articolazione di pieni e vuoti sui prospetti. Il lento ma progressivo procedere dell'architettura italiana verso un linguaggio moderno produce un percorso di asciugamento delle tecniche grafiche di rappresentazione dei progetti allontanando i disegni dalla descrizione del dettaglio e delle sovrastrutture ornamentali, per concentrarsi sui volumi e sulle masse plastiche, attraverso l'utilizzo di carboncini prima e, successivamente, di rappresentazioni a tempera tendenti a oggettivizzare sempre più l'edificio, isolandolo dal contesto e rendendolo compiuto in sé. Così scrive Moretti nel 1937 «[...] Il concepirsi graficamente è il modo naturale nell'esprimersi dell'architettura contemporanea. Oggi la costruzione è una pura e semplice proiezione del grafico, e non, come



sopra disegni di progetti di Adalberto Libera del 1927/29 e, di lato, prospettiva di Luciano Baldessari per l'E 42.

a destra progetto "Città nuova" di Antonio Sant'Elia 1913/14.

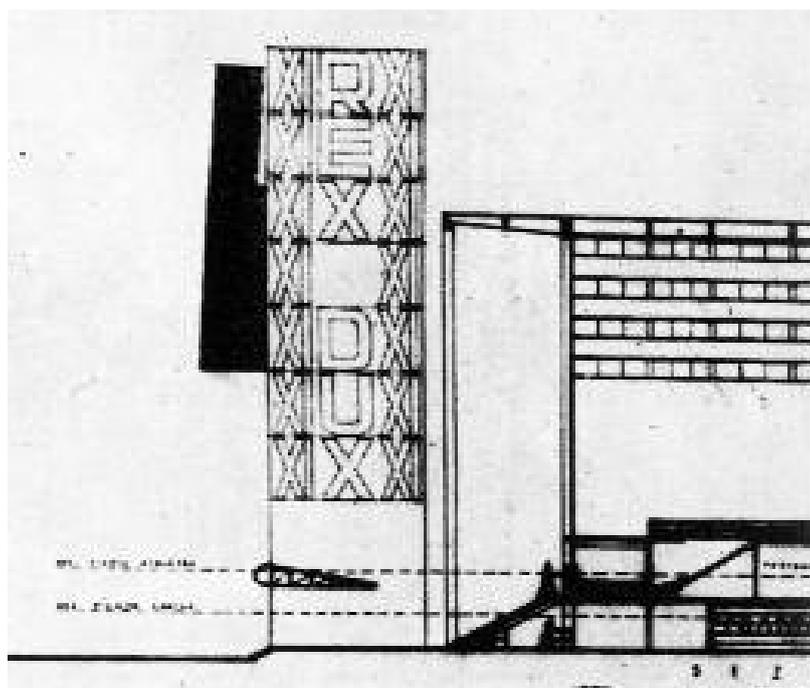


sotto Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, vista dal Business Center e caseponte, 1927/29.



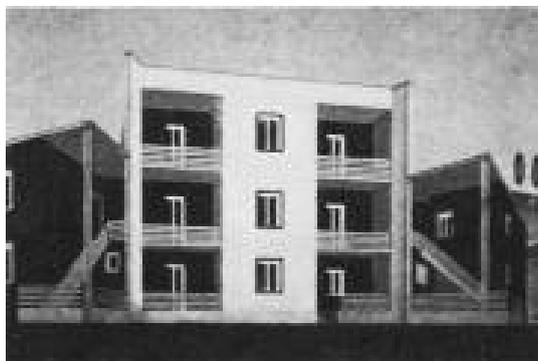
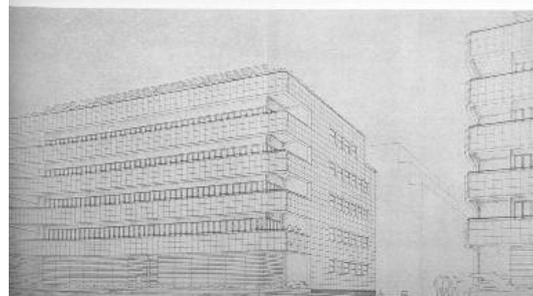
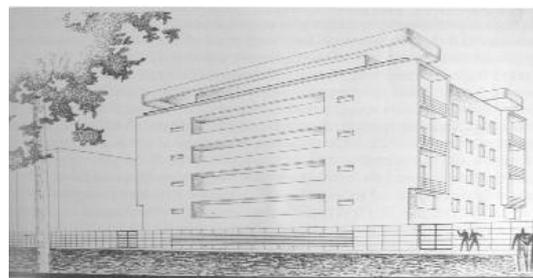
dovrebbe essere e come è sempre stato, il grafico una proiezione della costruzione. E tanto ciò è vero che i diversi momenti attraverso i quali l'architettura moderna è passata in pochi anni si potrebbero distinguere mediante le varie tecniche del disegno. Così dalla carbonella di Limongelli e dal Wolf di Aschieri (il Wolf è un carboncino raffinato); si passa alla tempera (Libera, Ridolfi, ecc., io stesso me ne sono servito durante un certo tempo), e finalmente al tiralinee e alla penna che caratterizzano la scuola di Le Corbusier. Insomma l'architettura è nata sulla carta, vi è vissuta e vi morirà infallibilmente [...].<sup>4</sup>

Nel quadro di questa tendenza grafica, ma anche linguistica, si sviluppa la figura autonoma del "rappresentatore", del professionista della rappresentazione (*delineator* negli Stati Uniti con *back-ground* architettonico mentre in Italia prevalentemente pittore) che interpreta, spesso a tempera, i progetti degli architetti. Il *delineator* è un abile disegnatore quasi sempre con una laurea in architettura – così come lo definisce Hugh Ferriss<sup>5</sup> nell'Enciclopedia Britannica del 1928 suggerendone alcuni ruoli ed obiettivi – che si specializza in tecniche di rappresentazione con prevalenza di vedute prospettiche, di veloci schizzi di studio quali basi per lo sviluppo delle idee progettuali e dei disegni definitivi (*renderings*), tutti strumenti di comunicazione con il cliente/committente. Tali rappresentazioni non possono consistere solo in un'esecuzione meccanica poiché si deve prima entrare in empatia con il progetto architettonico; il *delineator* è considerato, in una certa misura, il "fantasma sconosciuto" dello scrittore/architetto. In tal senso Ferriss sostiene che l'esecuzione meccanica della prospettiva di un progetto è ben altra cosa dall'averne capito lo spirito e il pensiero architettonico, ed è, inoltre, mancante di coinvolgimento intel-



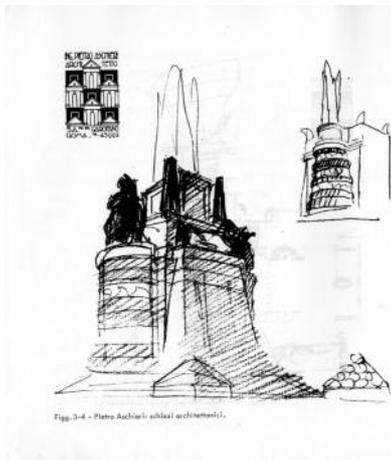
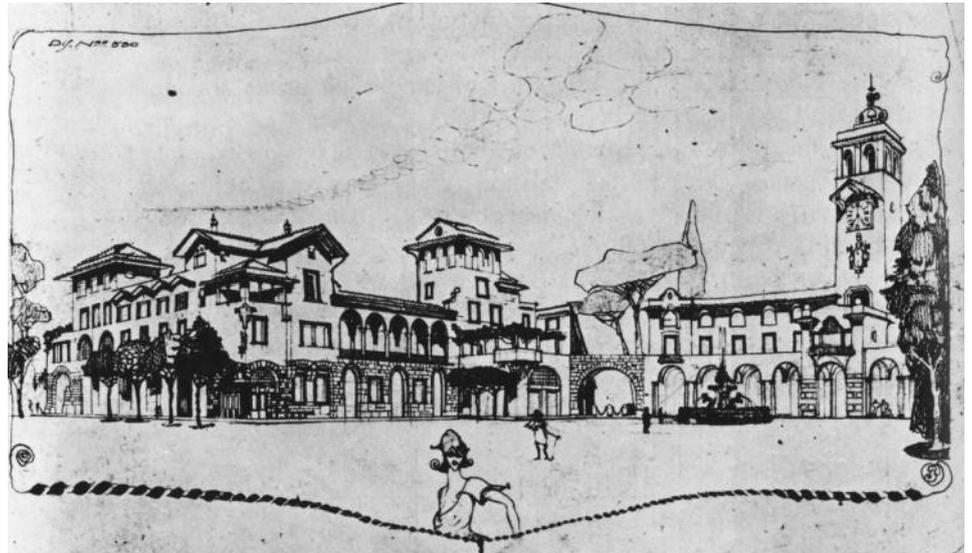
a sinistra Libera e De Renzi, Padiglione Italiano all'Esposizione Mondiale di Chicago del 1933.

Mario De Renzi palazzina Castelli in via Cerveteri e Giorgio Calzabini, e palazzina Furmanik a lungotevere Flaminio 1935; sotto Adalberto Libera, abitazioni popolari per una cooperativa a Tor di Quinto, in coll. con Ridolfi, 1929-30



lettuale ed emotivo; analogamente a quando si dipingono i ritratti che non sono trascrizioni pittoriche anaffettive, perché nell'elaborarli, bisogna captare e rivelare un particolare stato d'animo del soggetto, pur rimanendo in una rappresentazione di stampo realistico. A Roma, in quegli anni, la rappresentazione a carboncino dei "disegnatori" è anche lo strumento per una spinta verso il cambiamento linguistico con un progressivo svuotamento degli edifici del tradizionale apparato decorativo applicato, con un percorso che tende a valorizzare sempre più il valore plastico dell'edificio, la sua consistenza volumetrica, la drammaticità dell'edificio come massa, e, a tal fine, i tratti spessi del carbone non possono che incontrare il favore di quegli architetti che caratterizzano in tal senso la loro esperienza progettuale. Questo strumento, infatti, non consente virtuosismi grafici nella definizione di capitelli, stucchi, ecc. ma, al contrario, separa nettamente sul foglio le masse disegnate, accentuandone il peso grazie all'uso del chiaroscuro che, proprio con questo mezzo grafico ottiene i migliori risultati. Da Piacentini a De Renzi, che prenderanno strade molto distanti negli anni successivi a questa fase cosiddetta "Novecentista", l'attenzione progettuale più evidente è quella volta a definire l'edificio attraverso la sua composizione volumetrica e quindi esso è rappresentato a grossi tratti, le pareti mostrano più la trama dei materiali di rivestimento, la grana delle asperità. Questo nuovo stile di rappresentazione si rapporta con alcune interessanti esperienze grafi-

Innocenzo Sabbatini, prospettiva di Piazza Sempione del 1919 circa.



Schizzi di architettura di Pietro Aschieri.

che di artisti noti in quel periodo e di appartenenza alla cosiddetta "scuola romana". Uno dei principali capiscuola di questa innovazione nel gusto della rappresentazione è senza dubbio Alessandro Limongelli (la cui architettura è sempre soggetta a suggestioni scenografiche) che, secondo Luigi Moretti, è l'inventore della tecnica a carboncino. È colui che maggiormente si rapporta al disegno Piranesiano, producendo una serie di "fantasie architettoniche" e di ricostruzioni di monumenti romani che costituiscono una aderente rivisitazione dell'opera del maestro seicentesco: «..negli studi sulla architettura romana ed egiziana... egli ha andava cercando la religione del numero, il segreto dei vuoti e dei pieni, la radice della potenza espressiva, malgrado ciò non fosse fatto in modo rigoroso. Evidentemente egli sperava, nel mescolare gli elementi delle più disparate tradizioni (qualche volta nel confonderle), di ritrovare un bandolo restato vivo ed utile tempo...» Ciò non toglie che anche nei disegni più propriamente progettuali, come quelli per il cosiddetto "grattacielo italiano" o quelli di corredo al progetto di concorso per il Palazzo delle Nazioni di



Pietro Aschieri, progetto per la Piazza della Romanità all'EUR.

Ginevra, l'utilizzo del carboncino e dei tagli prospettici sopra descritti non sia mera imitazione di uno stile disegnativo oramai consolidato nel suo studio.<sup>6</sup> Il passo immediatamente successivo, verso il razionalismo architettonico, pur con tutte le accezioni particolaristiche proprie del panorama italiano, è quello della rappresentazione oggettiva, del disegno a penna, scarno, asciutto, che tratta l'oggetto architettonico come un componente meccanico, che svuota di pittoricità e di interpretazione la resa grafica per concentrarsi sull'oggettività scientifica del prodotto progettato. È il boom delle rappresentazioni al *graphos*, degli abachi, delle assonometrie e degli esplosi.

Nel 1932 fu nominata una Commissione ministeriale con l'incarico di proporre il numero degli edifici postali occorrenti per Roma, la loro ubicazione, il fabbisogno di ambienti, e per formulare i bandi di concorso. La Commissione ultimò i lavori in meno di due settimane scegliendo le aree per l'ubicazione degli edifici nell'immediato intorno al centro storico: a Piazza Bologna, a viale Mazzini, a via Marmorata, e in via Taranto. Quest'idea dello sviluppo di Roma a "macchia d'olio" rientrava nella politica di decentramento tipica del regime. I quattro poli andavano, infatti, a servire delle aree più vaste d'espansione: per Piazza Bologna la zona del Nomentano-Salario; Viale Mazzini era considerato come centro di Borgo, Prati, Flaminio, fino a Villa Glori; per Via Marmorata le zone dell'Aventino, di Trastevere, di Testaccio, e dell'Ostiense fino a San Paolo; infine, l'edificio in Via Taranto-Via La Spezia per tutta la zona dell'Appio-Preneestino. Fu nominata, in seguito, un'altra Commissione per formulare il bando di

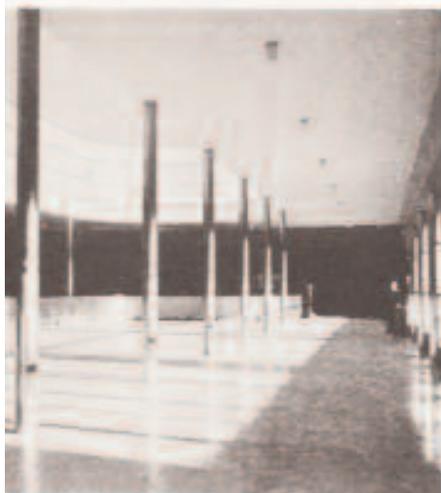


Pietro Aschieri, Palazzina Salvi a Piazza della Libertà, 1930

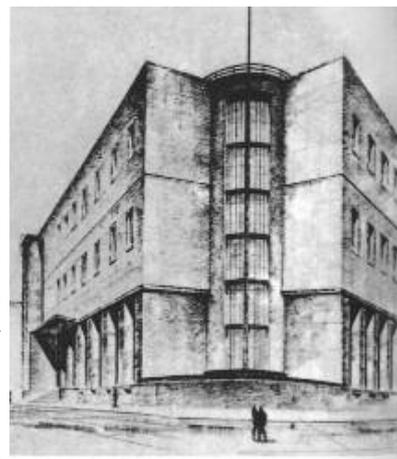


concorso vero e proprio e, nell'elaborarlo, l'architetto Giuseppe Vaccaro - membro della Commissione - allegò alcuni schemi grafici per illustrare le caratteristiche distributive che gli edifici postali avrebbero dovuto avere; quindi, tutti i progettisti degli edifici furono vincolati da queste norme e si mossero, pertanto, all'interno di griglie e regole abbastanza rigide. Il bando recitava «il progetto oltre a rispondere per concezione architettonica alla dignità artistica dell'urbe e allo spirito dell'epoca storica attuale, deve anche soddisfare in forma completa e moderna ad ogni necessità di servizi».7 Entro il 5 giugno del 1933 furono presentati 136 progetti, anche se i progettisti erano però in numero minore; infatti, molti di loro presentarono più solu-

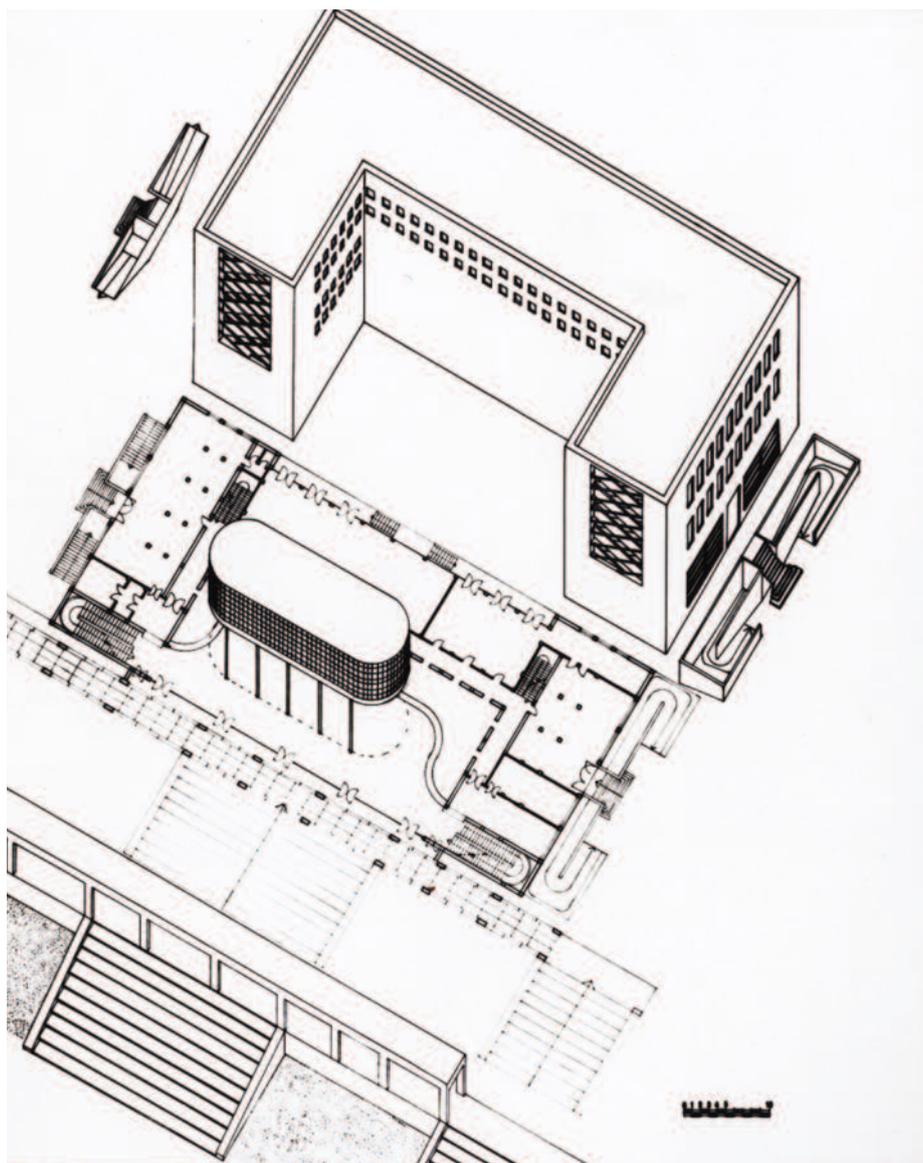
Edificio postale di Adalberto Libera e M. De Renzi, a via Marmorata; sotto le poste di Mario Ridolfi a piazza Bologna, 1933.



zioni, tra questi anche Libera e De Renzi, i quali elaborarono progetti per le quattro aree, due firmati da Libera e due da De Renzi poiché il bando obbligava la firma di un solo progettista. Vinsero le nuove generazioni, anche perché rientrava nella strategia del regime fascista cercare di riassorbire i giovani fermenti dell'architettura moderna italiana razionalista all'interno della cultura ufficiale, e proprio per questo fu scelto il concorso come formula di compilazione dei progetti. Mario Ridolfi, che era uno dei più giovani, vinse il concorso per Piazza Bologna, Giuseppe Samonà quello per Via Taranto, Libera e De Renzi vinsero quello per le Poste di via Marmorata, e infine, Armando Titta il concorso per Viale Mazzini, ma si può dire che Titta, assiduo frequentatore di concorsi, faceva già parte della cultura ufficiale, e in effetti, la sua soluzione è la più convenzionale e forse la meno interessante. Le tre soluzioni progettuali di Piazza Bologna, Via Taranto e Via Marmorata, risolvono tre contesti urbani differenti in modo del tutto originale ed inedito, rispecchiando ognuna, in maniera evidente, la personalità architettonica del progettista. Ridolfi redige un



Disegno di Giuseppe Samonà per l'Edificio postale a via Taranto del 1933.



Disegni analitici di studio dell'Edificio postale di Adalberto Libera e M. De Renzi, a via Marmorata del 1933.





Qui e nella pagina accanto: sopra le foto delle Poste in Viale Mazzini di Titta sotto quelle in Via Taranto, via La Spezia di Giuseppe Samonà.



progetto che alcuni amano definire un "razionalismo espressionista". Quest'edificio postale riesce non solo a risolvere la piazza ma addirittura a identificarsi con essa; infatti, quando si pensa a Piazza Bologna si pensa subito alle Poste come elemento formale molto forte, caratterizzante l'ambiente urbano che le circonda. Guardando il sito in cui veniva a porsi la costruzione, si vede come Ridolfi abbia impostato il progetto abbracciando il luogo e seguendo in sostanza quelle che erano le caratteristiche del lotto stesso incorporando la curva e immedesimandosi con l'area ricalcandone quasi perfettamente la forma. Le Poste di Piazza Bologna, con il loro sviluppo così fortemente orizzontale, risolvono non solo la piazza ma un contesto urbano molto più vasto; tutto il sistema a raggiatura del quartiere va a trovare come fulcro proprio questo elemento molto forte architettonicamente. Guardando dal fronte laterale si nota bene la curva che riprende il "barocco romano". In Via Taranto si pone un altro problema urbano, che è quello dell'isolato; Giuseppe Samonà si trovò di fronte ad un lotto abbastanza costretto ed irregolare, tra Via La Spezia, Via Taranto e Via Pozzuoli, e risolse il tema con caratteristiche formali che rispettano quella che era la forma storica dell'isolato stesso. Infatti, con le rispettive facciate di Via La Spezia, Via Taranto e Via Pozzuoli viene risolto il rapporto con l'intorno, rompendo solo sull'angolo che apre su Via Taranto e progettando una strada interna con un cortile tipico dei palazzi a corte. L'edificio di Adalberto Libera invece, sorge isolato nell'area compresa tra l'Aventino e Porta San Paolo, diventando così il terzo polo tra quest'ultima e la Piramide Cestia. In quest'area emergono, oltre alle Poste, altri edifici coevi come la Caserma dei Vigili del Fuoco, progettata da Vincenzo Fasolo, e la Stazione della metropolitana. L'edificio risulta arretrato rispetto a Via Marmorata di circa 20 metri, come da bando di concorso, per permettere la demolizione degli edifici antistanti senza dover protrarre la data destinata all'inizio dei lavori dell'edificio stesso. Nel bando era richiesta anche la sistemazione a giardino dell'intorno ed esaminando l'area dei lotti si nota come Libera abbia rispettato perfettamente quelli che erano i contorni dati; l'edificio sul fronte su Via Marmorata presenta l'arretramento rispetto al fronte stradale risolto con tre gradonate cui si alternano due declivi verdi.



Inizialmente, al posto di questi ultimi, Libera e De Renzi avevano previsto e realizzato due vasche d'acqua che davano ancora più importanza e monumentalità all'edificio distaccandolo completamente dalla strada e ponendolo su una sorta di podio metafisico. L'edificio postale riesce a essere moderno e classico allo stesso tempo, e a confrontarsi con emergenze storiche come la Porta San Paolo e la Piramide e con il verde dell'Aventino.<sup>8</sup>

note

<sup>1</sup> Nonostante oggi ci sia la tendenza a rivalutare le architetture romane della palazzina, trovo che l'uso di questa tipologia e i tessuti urbani da essa costituiti, siano la totale negazione della forma urbana, in una città come Roma dove gli spazi pubblici e le piazze hanno segnato e condizionato la forma degli stessi edifici, da Piazza Navona a Piazza Bologna, decretandone un modello esemplare.

<sup>2</sup> Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo, Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, 1989 pp. 81/86.

<sup>3</sup> Cfr. Alessandra De Cesaris, *Il quartiere Flaminio: la complessità data dalla varietà dell'edilizia residenziale*, in AA.VV., *Cento anni del quartiere Flaminio*, Roma 2012.

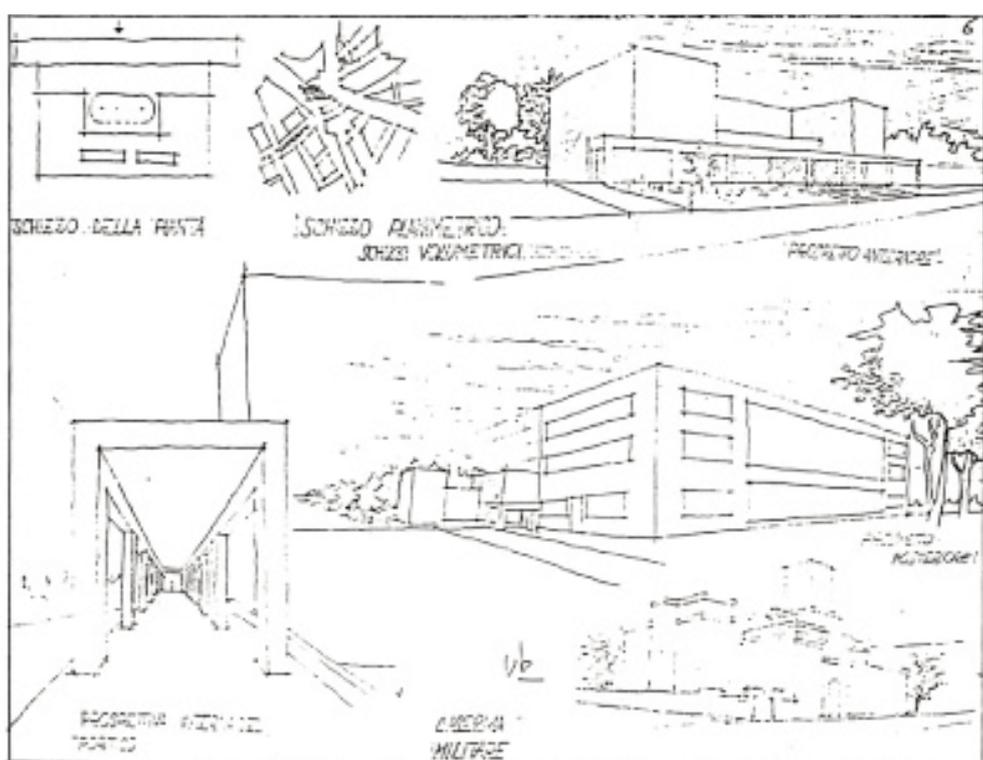
<sup>4</sup> Cfr. Carlo Mezzetti, *Il villino diventa grande. Dalle disposizioni del 1920 al P.R.G. del 1931*, in AA.VV., *Il disegno della palazzina romana*, Kappa, Roma 2008.

<sup>5</sup> Hugh Ferriss è stato un famoso *delineator* statunitense degli anni '20. Nel volume *The Metropolis of Tomorrow*, Ives Washburn del 1929, sono raccolti i suoi disegni che costituiscono una vera e propria utopia urbana in forma espressionista.

<sup>6</sup> Cfr. Salvatore Santuccio, *Il disegno razionale* in AA.VV., *Il Disegno dell'architettura italiana nel XX secolo*, Kappa 2003, (a cura di Carlo Mezzetti).

<sup>7</sup> Sergio Poretti, *Progetti e costruzioni dei palazzi delle Poste a Roma, 1933/35*, Edilstampa, Roma 1990, p. 21.

<sup>8</sup> Cfr. Manuela Salvitti, *L'Edificio postale di Adalberto Libera*, in AA.VV., *Il Disegno dell'Architettura*, DiPSA edizioni, Roma 1996 (a cura di Ghisi Grütter).



Schizzi di studio elaborati da Sirio Serafini studente dell'Università Roma Tre.