

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

GUSTAVO GIOVANNONI

e l'architetto integrale

Atti del convegno internazionale a cura di
Giuseppe Bonaccorso e Francesco Moschini



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Quaderni degli

Atti 2015 - 2016

PRESIDENZA

Presidente

Carlo Lorenzetti

Vice Presidente

Gianni Dessì

Ex Presidente

Paolo Portoghesi

Segretario Generale

Francesco Moschini

Accademico Amministratore

Pio Baldi

Revisori dei conti

Arnaldo Acquarelli

Serenita Papaldo

Nicola Dabiccò (supplente)

CONSIGLIO ACCADEMICO

È costituito dalla Presidenza, da Accademici delle tre Classi Nazionali e, dal 2005, da un Accademico Cultore e da un Accademico Benemerito.

*Accademici Nazionali**Pittori*

Concetto Pozzati

Giulia Napoleone

Scultori

Tommaso Cascella

Giuseppe Spagnulo

Architetti

Franco Purini *

Paolo Zermani

Accademico Cultore

Marisa Dalai Emiliani

Accademico Benemerito

Fabrizio Lemme

* *Dimissionario dal 24 ottobre 2016*

ACCADEMICI NAZIONALI

Pittori

Getulio Alviani

Vasco Bendini †

Eugenio Carmi †

Bruno Caruso

Enzo Cucchi

Gianni Dessì

Enrico Della Torre

Pablo Echaurren

Giorgio Griffa

Piero Guccione

Leslie Meyer

Franco Mulas

Giulia Napoleone

Claudio Olivieri

Giulio Paolini

Achille Perilli

Michelangelo Pistoletto

Piero Pizzi Cannella

Concetto Pozzati

Mario Raciti

Ruggero Savinio

Guido Strazza

Valentino Vago

Claudio Verna

Giuseppe Zigaina †

Scultori

Pierpaolo Calzolari

Nicola Carrino

Tommaso Cascella

Mario Ceroli

Nunzio Di Stefano

Vincenzo Gaetaniello

Luigi Gheno

Paolo Icaro

Igino Legnaghi

Carlo Lorenzetti

Teodosio Magnoni

Luigi Mainolfi

Eliseo Mattiacci

Maurizio Nannucci

Mimmo Paladino

Claudio Parmiggiani

Gianni Piacentino

Giuseppe Pirozzi

Arnaldo Pomodoro

Alessandro Romano

Pasquale Santoro

Mauro Staccioli

Giuseppe Spagnulo †

Ettore Spalletti

Antonio Trotta

Valeriano Trubbiani

Giuliano Vangi

Grazia Varisco

Gilberto Zorio

Architetti

Enrico Bordogna

Saverio Busiri Vici

Luigi Caccia Dominioni †

Guido Canali

Massimo Carmassi

Francesco Cellini

Michele De Lucchi

Pietro Derossi

Massimiliano Fuksas

Vittorio Gregotti

Gluco Gresleri †

Danilo Guerri †

Giuseppina Marcialis

Carlo Melograni

Antonio Monestirolì

Adolfo Natalini

Aimaro Oreglia d'Isola

Nicola Pagliara

Lucio Passarelli †

Renzo Piano

Paolo Portoghesi

Franco Purini

Umberto Riva

Luciano Semerani

Laura Thernes

Francesco Venezia

Paolo Zermani

ACCADEMICI STRANIERI

Pittori

Francisco Aznar

William Bailey

Janež Bernik †

Lawrence Carroll

Pierre Carron

Anselm Kiefer

Dieter Kopp

Joe Tilson

Scultori

Ariel Auslender

Kengiro Azuma †

Tony Cragg

Richard Hess

Jannis Kounellis

Hidetoshi Nagasawa

Nat Neujean

Joachim Schmettau

Richard Serra

Cordelia von den Steinen

Architetti

Oriol Bohigas Guardiola

Mario Botta

Romaldo Giurgola †

Steven Holl

José Rafael Moneo Valles

Kevin Roche

Álvaro Siza Vieira

Robert Venturi

ACCADEMICI CULTORI

Giuseppe Appella

Renato Barilli

Paola Barocchi †

Evelina Borea

Howard Burns

Maurizio Calvesi

Giorgio Ciucci

Jean-Louis Cohen

Claudia Conforti

Joseph Connors

Enrico Crispolti

Fabrizio D'Amico

Francesco Dal Co

Marisa Dalai Emiliani

Andrea Emiliani

Francesco Paolo Fiore

Helmut Friedel

Antonio Giuliano

Andreina Griseri

Pierre Gros

Hellmut Hager †

Jennifer Montagu

Francesco Moschini

Pier Nicola Pagliara

Antonio Paolucci

Antonio Pinelli

Joseph Rykwert

Salvatore Settis

Christof Thoenes

Bruno Toscano

Lorenza Trucchi

Rosalba Zuccaro

ACCADEMICI BENEMERITI

James Ackerman †

Pio Baldi

Gabriella Belli

Carlo Bertelli

Richard Bösel

Bruno Cagli

Angela Cipriani

Roberto Conforti

Kurt W. Forster

Jörg Garms

Elisabeth Kieven

Fabrizio Lemme

Christoph Luitpold Frommel

Olivier Michel †

Henry Millon

Karl Noehles

Serenita Papaldo

Maria Vincenza Riccardi

Scassellati Sforzolini

Pierre Rosenberg

Francesco Sisinì

Francesco Taddei

Matthias Winner

Jack Wasserman

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

GUSTAVO GIOVANNONI
e l'architetto integrale

convegno internazionale

Roma, Palazzo Carpegna
25 - 27 novembre 2015



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Quaderni degli Atti 2015 - 2016

*Numero speciale allegato agli
Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca 2015 - 2016*

a cura di

Giuseppe Bonaccorso

Francesco Moschini

Atti del convegno internazionale

GUSTAVO GIOVANNONI
e l'architetto integrale

Accademia Nazionale di San Luca

Roma, Palazzo Carpegna

25 - 27 novembre 2015

Comitato scientifico

Giuseppe Bonaccorso, Francesco Moschini, Paolo Portoghesi, Giorgio Rocco, Guido Zucconi

Convegno promosso e organizzato dalla

Accademia Nazionale di San Luca

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

in collaborazione con il

Centro di Studi per la Storia dell'Architettura

con il patrocinio della

Università degli Studi di Camerino

Cura editoriale e progetto grafico del volume

Laura Bertolaccini

Revisione testi

Carla Trovini

Traduzioni saggi introduttivi e conclusioni

Julia MacGibbon

*Le immagini che accompagnano l'inizio di ciascun capitolo sono state gentilmente concesse
dal Centro di Studi per la Storia dell'Architettura. Si ringrazia Fabrizio Di Marco per la ricerca iconografica*

In copertina, elaborazione grafica di Laura Bertolaccini

*La firma sulla quarta di copertina è la riproduzione di quella che Gustavo Giovannoni appose nel 1911
in calce alla lettera di ringraziamento per l'avvenuta nomina ad Accademico di San Luca*

La pubblicazione è stata sottoposta alla valutazione di lettori esterni

“Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca”

ANVUR: CLASSE A AREA 08

*Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo,
cartaceo o digitale, senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore*

L'editore rimane a disposizione di eventuali aventi diritto che non è stato possibile contattare

Stampato in Italia da Industria Grafica Umbra (Todi) nel mese di settembre 2019

© 2019 Accademia Nazionale di San Luca, Roma

www.accademiasanluca.eu

Tutti i diritti riservati

ISSN 2239-8341

ISBN 978-88-97610-33-5

Indice

- 9 L'insegnamento di Gustavo Giovannoni
Paolo Portoghesi
- 11 Riflettendo su Giovannoni
Giorgio Rocco
- 13 Il controverso lascito di Giovannoni tra politica
e cultura architettonica
Giuseppe Bonaccorso, Francesco Moschini

GIOVANNONI E IL RESTAURO

- 23 Filologia urbana in chiave ambientista:
una prospettiva italiana nel primo quarto
del Novecento. Gustavo Giovannoni e la *teoria
delle "espressioni semplici"*
Elisabetta Pallottino
- 31 Giovannoni e la Commissione ministeriale per
lo studio delle strutture del Pantheon
Luigi Veronese
- 39 La Conferenza di Atene del 1931. Rilettura critica
di alcuni documenti conservati nell'Archivio
di Gustavo Giovannoni
Maria Grazia Turco
- 47 Giovannoni e i restauri dell'Acropoli di Atene
ottanta anni dopo la Conferenza internazionale
del 1931
Stefano Gizzi
- 55 Gustavo Giovannoni e Paul Léon. Idee e
"dottrine" a confronto nel processo di
internazionalizzazione della cultura della
tutela e del restauro
Franca Malservisi, Maria Rosaria Vitale
- 63 Giovannoni e la *Mostra del Restauro dei
Monumenti nell'Era Fascista*
Antonella Clementoni
- 69 Riforma sociale e revisione del restauro scientifico
a Spalato tra il 1945 e il 1950
Marko Špikić
- 75 La fortuna critica di Giovannoni negli scritti
e nelle opere di Angiolo Mazzoni in Colombia
per il restauro architettonico e urbano della
Candelaria di Bogotá
Olimpia Niglio
- 83 Brandi *vs* Giovannoni: dalla teoria del restauro
a quella della conservazione. Il "fatale" 1964
Claudio D'Amato Guerrieri

GIOVANNONI TRA RICERCA E METODO STORIOGRAFICO

- 89 «Io ormai... entro nella Storia». Giovannoni,
l'Enciclopedia Italiana e il prelude
dell'*architetto integrale*
Giuseppe Bonaccorso
- 95 Pensieri sulla "scuola romana" di Giovannoni e le
radici metodologiche della Bibliotheca Hertziana
Christoph Luitpold Frommel
- 99 Alle origini del metodo storiografico di
Giovannoni: il debito verso la cultura *beaux-arts*
e l'eredità di Paul Marie Letarouilly
Antonio Bruculeri
- 107 Gustavo Giovannoni e la riforma storiografica
Luca Guido
- 113 L'influenza degli archeologi francesi della prima
metà dell'Ottocento sul pensiero di Camillo
Boito e Gustavo Giovannoni
Vittorio Foramitti, Federico Bulfone Gransinigh
- 119 Un tenace ardire costruttivo. Gustavo Giovannoni
e la questione delle origini dell'architettura
medievale in Italia
Giovanni Gasbarri
- 125 Gustavo Giovannoni storico dell'architettura
rinascimentale italiana
Adriano Ghisetti Giavarina
- 129 Un nodo irrisolto. Giovannoni e l'eredità
del dibattito otto-novecentesco sulla formazione
dell'architetto
Angela Marino
- 135 Giovannoni e la didattica dell'architettura
alla Regia Scuola d'Applicazione per gli
Ingegneri in Roma
Edoardo Currà, Fabrizio Di Marco
- 141 La genesi del metodo storiografico di Giovannoni
e il suo lascito nella Facoltà di Architettura di Roma
Marianna Brancia di Apricena
- 149 La rivista "Architettura e Arti decorative":
una storia nella storia
Laura Bertolaccini
- 165 Il metodo storiografico per il restauro
architettonico e la valorizzazione della città storica
nel Novecento italiano e spagnolo: il contributo di
Gustavo Giovannoni e di Leopoldo Torres Balbás
alla didattica del patrimonio
Belén Calderón Roca

GIOVANNONI E LA CITTÀ

- 173 Buls, Sitte, Stübben e gli altri.
Gustavo Giovannoni nell'ambiente europeo
Klaus Tragbar
- 179 Producing Heritage. Gustavo Giovannoni
and Theodor Fischer as town planning
pioneers and preservers of the historic city
Carmen Maria Enss
- 185 Gustavo Giovannoni e la città giardino:
da Letchworth a Garbatella
Steven W. Semes
- 191 Sotto il segno della complessità.
Gustavo Giovannoni e i teorici francesi
dell'urbanistica tra le due guerre
Luigi Manzione
- 197 Radici culturali dell'urbanistica italiana
nell'eredità di Giovannoni
Luca Gulli
- 203 From *Ambiente* to *Urbanism*. Giovannoni,
Piacentini and their student Piccinato
Christine Beese

VECCHIE CITTÀ ED EDILIZIA NUOVA: CASI SIGNIFICATIVI

- 209 Giovannoni e l'esperienza della città giardino
a Roma: la Garbatella
Francesca Romana Stabile
- 215 Gustavo Giovannoni e il Piano urbanistico di
Città Giardino Aniene
Alessandro Galassi
- 221 Gustavo Giovannoni e l'allievo Angiolo Mazzoni,
l'esperienza bolognese
Milva Giacomelli
- 227 Giovannoni e Bari
Fabio Mangone
- 233 *Hic opus hic labor*: il decalogo di Giovannoni per
lo sviluppo dell'urbanistica e la salvaguardia delle
"vecchie" città. I casi di Ascoli Piceno e Urbino
Enrica Petrucci
- 239 Carattere storico e città nuova.
Il ruolo di Giovannoni nel dibattito sul Piano
regolatore di Padova (1923-1927)
Stefano Zaggia
- 245 Gustavo Giovannoni e le vicende del
rinnovamento di Catania negli anni Trenta
del Novecento
Clelia Messina
- 251 Nel segno di una "nuova" romanità. Giovannoni
per l'Anfiteatro di Lecce, tra valorizzazione
urbanistica e principi del restauro archeologico
(1937-1938)
Ferruccio Canali
- 259 L'influenza di Gustavo Giovannoni a Palermo
tra urbanistica e restauro dei monumenti.
Il Piano del 1939
Renata Prescia

- 265 Analisi e risultati della progettazione integrale
nell'area compresa tra Trieste e Fiume
tra il 1920 e il 1945
Emilija Kastelic

GIOVANNONI, IL PAESAGGIO E GLI EVENTI NATURALI

- 271 Il contributo di Gustavo Giovannoni
all'introduzione del concetto di "ambiente"
nelle leggi di tutela delle bellezze naturali del
1922 e del 1939: tra norme e pratiche consultive
Renata Campello Cabral
- 277 La funzione del verde per la tutela dell'ambiente
e del paesaggio, nelle ricerche e nei progetti di
Gustavo Giovannoni
Maria Vitiello
- 283 Giovannoni e la difesa del patrimonio
architettonico e naturalistico dell'Abruzzo
Adele Fiadino, Claudio Varagnoli
- 291 Il contributo di Gustavo Giovannoni al
dibattito sulle costruzioni antisismiche nella
prima metà del Novecento
Federica Scibilia
- 297 *In puero homo*. Gli asili-tipo asismici di Gustavo
Giovannoni per la rinascita delle località
danneggiate dal sisma della Marsica del 1915
Patrizia Montuori

GIOVANNONI, PROGETTO E ARCHITETTURA

- 303 Dallo *scienziato artista* all'*architetto integrale*.
Problematiche e ambiguità della figura
professionale in Italia tra Otto e Novecento
Alfredo Buccaro
- 309 Una lettura fenomenologica della tradizione:
Giovannoni e l'architettura minore
Jacopo Benedetti
- 313 Giovannoni, Muñoz e il "pericolo Borromini"
per i giovani architetti italiani
Giuseppe Bonaccorso
- 321 Giovannoni e il progetto della Fabbrica Peroni
a Roma: un esempio riuscito di architettura
industriale d'inizio secolo
Mariangela Licordari
- 327 Gustavo Giovannoni e l'architettura per
l'industria nell'Italia del primo Novecento
Roberto Parisi
- 333 Cultura di progetto giovannoniana per lo
spazio sacro novecentesco
Saverio Carillo
- 339 Ricordo dell'antico. Gustavo Giovannoni e la chiesa
dei Santi Angeli Custodi a Roma
Luigi Monzo
- 345 Gli edifici pubblici post-unitari della Capitale.
Gustavo Giovannoni e il ruolo dell'*architetto
integrale*
Silvia Crialesi

GIOVANNONI A CONFRONTO

- 351 Gustavo Giovannoni e il «genialissimo metodo italiano» di Giacomo Boni
Daniela De Mattia
- 357 Le lettere a Giovanni Poggi
Lucia Nuti
- 363 Il salmone e il castoro. Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini
Giovanni Duranti
- 369 Gustavo Giovannoni e gli architetti marchigiani
Giovanni Bellucci
- 375 Gustavo Giovannoni e Concezio Petrucci
Francesco Moschini
- 381 Gustavo Giovannoni e Angiolo Mazzoni. Rapporti studenteschi e professionali
Katrin Albrecht
- 389 Gustavo Giovannoni e Pietro Aschieri. Interventi e riflessioni sul patrimonio storico di Sulmona (1933-1937)
Alberto Coppo
- 395 Gustavo Giovannoni e Luigi Angelini. Studi in corso su Bergamo Alta
Silvia Cappelletti
- 401 Maestro e allievo: Gustavo Giovannoni e Luigi Moretti
Cecilia Rostagni
- 407 Gustavo Giovannoni e Giuseppe Zander, un passaggio di testimone fra progetti e cantieri
Caterina F. Carocci
- 415 Da *Vecchie città* a *Città antiche*: l'eredità di Gustavo Giovannoni nell'opera di Roberto Pane
Andrea Pane
- 429 Gustavo Giovannoni e Bruno Maria Apollonj Ghetti. Maestro e allievo attraverso il fondo dell'Accademia Nazionale di San Luca
Mariarosaria Villani
- 433 Gustavo Giovannoni ed Enrico Calandra. Il corso di *Caratteri degli edifici* e la teoria del progetto
Matteo Iannello

- 439 Gustavo Giovannoni ed Enrico Calandra: una storia per gli architetti
Paola Barbera
- 445 Giovannoni e la ribalta internazionale della riforma Gentile. L'Italia al Congresso sull'Educazione Architettonica del RIBA (Londra, 1924)
Sara Bova
- 455 I contemporanei di Giovannoni: le delegazioni straniere al XIII Congresso internazionale degli Architetti (Roma, 1935)
Anna Vyazemtseva
- 461 Roman Lens, Dalmatian Issues: the Exhibition of Dalmatian Architecture at the Accademia di San Luca (Rome, June 1943)
Jasenka Gudelj

GIOVANNONI ACCADEMICO

- 479 Giovannoni, presidente dell'Accademia di San Luca
Laura Bertolaccini
- 487 Giovannoni e la Reale Accademia d'Italia
Elisa Roncaccia

CONCLUSIONI

- 499 Gustavo Giovannoni: un bilancio a settant'anni dalla sua morte e a trent'anni dal suo "scongelamento"
Guido Zucconi

Appendice

- 505 Gustavo Giovannoni e il suo tempo: note biografiche e cronologia dei principali eventi
a cura di Arianna Carannante, Alberto Coppo, Lorenzo Grieco
- 515 English Texts
a cura di Carla Trovini

GUSTAVO GIOVANNONI E L'ARCHITETTO INTEGRALE



La Fabbrica del Ghiaccio e della Birra Peroni a Roma, in una fotografia del 1910

L'insegnamento di Gustavo Giovannoni

Paolo Portoghesi

Per introdurre un volume a più voci su Gustavo Giovannoni (1873-1947) vorrei soffermarmi su una parte significativa della sua ampia produzione letteraria, guardando non tanto ai suoi testi più noti – il fortunato saggio *Vecchie città ed edilizia nuova* del 1913 (poi ripubblicato in forma estesa nel 1931) o il manuale *La tecnica di costruzione presso i romani* del 1928, ma anche la monografia postuma su Antonio da Sangallo il Giovane –, quanto alle dispense destinate alla formazione dei giovani architetti, utilizzate per molti anni anche dopo la sua scomparsa. Non ho conosciuto personalmente Giovannoni, ma dalle sue dispense ho compreso il valore di alcune scelte compositive e la chiarezza nella formulazione della figura di un nuovo professionista, poi definito “integrale”, che conteneva assieme mestiere, sensibilità estetica, capacità di destreggiare la tecnologia architettonica e di captare i mutamenti della società. Ma, al di là di alcune soluzioni progettuali che nel quadro dell’eclettismo di inizio Novecento non vanno affatto trascurate, a Giovannoni si deve riconoscere il ruolo centrale che ha rivestito nella teorizzazione dei lineamenti dell’*architetto integrale* e di come lui, in continuità con Selvatico e Boito, ha saputo declinare la figura di un “nuovo” professionista che sapeva unire l’arte alla tecnica, l’architettura ai centri storici, l’ambiente all’edilizia cittadina, la didattica alla storia. A Giovannoni, che inizia ad insegnare alla Facoltà di Ingegneria di Roma nel 1913, si deve soprattutto un insegnamento della Storia perfettamente integrato con la professione dell’architetto. Che si tratti di progetti di restauro, di Piani per i centri storici o di nuove costruzioni, il progettista deve tenere conto del cosiddetto “ambientamento”. E la formazione sui testi, la capacità di leggere i documenti, l’indagine effettuata attraverso il rilievo, fanno parte di un *humus* comune che si riflette nella preparazione alla professione dell’*architetto integrale*. Queste premesse hanno condotto alla costituzione di un fenomeno interessante che ha visto la storia dell’architettura oggetto di un lavoro proficuo da parte di persone che praticavano il mestiere dell’architetto.

È una lunga storia, che comincia con Pietro Selvatico (1803-1880), un padovano che ha evidenziato nei suoi scritti l’importanza dell’architettura gotica e che, al contempo, ha avuto un ruolo sia come architetto sia come restauratore stabilendo, in un certo senso, una tradizione che successivamente è stata ripresa da Camillo Boito (1836-1914), il quale indubbiamente ha esercitato sulla cultura italiana una funzione determinante, progettando non soltanto delle opere significative, ma teorizzando uno

stile nazionale per l’Italia finalmente riunita. Uno stile che prendeva le mosse dal romanico, e che quindi reagiva all’impero delle accademie, che hanno sempre puntato il loro sapere sulla classicità.

Boito nasce nel 1836, in un momento particolarmente importante per la riunificazione italiana. Da Milano la vocazione a studiare la storia anche in funzione dell’attività pratica viene poi raccolta da Giulio Magni (1859-1930), uno degli architetti più aperti alla trasformazione, che ha partecipato appieno a quella che potremmo definire una cultura architettonica europea. Il suo contributo storico è soprattutto identificabile nella pubblicazione di tre album di esempi (*Il Barocco a Roma nell’architettura e nella scultura decorativa*, Torino 1911-1913) che per la loro conformazione lo escludevano dal ricoprire il ruolo di un filologo. Tuttavia, questi album hanno esercitato una funzione determinante, offrendo materiale di riflessione agli architetti all’inizio del secolo scorso.

Giovannoni nasce nel 1873. Ingegnere, inizia la sua attività di docente all’interno della Facoltà in cui si era formato, ricoprendo la titolarità di una cattedra molto interessante: Architettura generale, termine significativo con cui si rivendicava l’unità della cultura architettonica anche all’interno di una istituzione come la Facoltà di Ingegneria che invece aveva scelto la strada della cultura tecnica. Insegnare Architettura generale voleva dire per Giovannoni aiutare gli architetti a costruire la città sulla base delle esperienze del passato, in modo particolare sulla base delle esperienze che avevano avocato a sé il valore dell’ambiente, quasi in contrasto con quello dei monumenti. Indubbiamente Giovannoni è stato un grande maestro nell’introdurre questa problematica: l’architettura non è fatta solo di grandiosi monumenti, è qualcosa di molto diverso. Ha come sfondo la città, non solo come insieme di edifici ma anche come paesaggio. E la città è un insegnamento permanente di architettura, perché mostra una comunità nel suo crescere, nel suo svilupparsi, nel suo cambiare.

Quando mi chiedono una definizione di architettura rispondo che è un settore del lavoro umano. Il cantiere, sebbene oggi in gran parte assoggettato alla produzione industriale, è stato effettivamente il luogo in cui è maturata una cultura. Anche la cultura umanistica ha dovuto fare i conti con il cantiere. E Giovannoni è stato importante per aver affrontato il problema di dare agli architetti un indirizzo su quelle che dovevano essere le loro azioni, sia sul piano compositivo, sia sul piano costruttivo. Le sue

dispense, di cui consiglio la lettura ai giovani architetti, erano proprio redatte per fornire un approccio al mestiere e, nello stesso tempo, una individuazione delle fonti a cui era possibile chiedere un chiarimento o uno stimolo per costruire la città. Lui, con la sua attività di docente anche nella Scuola Superiore di Architettura di Roma di cui fortemente aveva sostenuto la istituzione, ha gestito questo cambiamento di sensibilità, da quella accademica, che privilegiava in senso assoluto i monumenti, ad una sensibilità ambientale, che collocava i monumenti al suo interno. Certo questa cultura veniva da fuori (pensiamo ai contributi di Camillo Sitte e di tanti altri), ma Giovannoni è stato capace di operare una sintesi adatta alla cultura italiana. Sfogliando le dispense di Architettura generale si rimane sorpresi, perché vi sono dei disegni, tre o quattro dei quali, a mio avviso, sono la chiave per comprendere l'architettura romana degli anni Venti. Gli ingegneri e gli architetti che con lui si sono formati avevano in mente come si può affrontare il problema di dare un prestigio, una qualità estetica ad una edilizia che comunque non può sottrarsi alle regole di mercato. Ma all'interno di queste regole c'era forse un margine di salvezza per la città, che stava nel creare un motivo di interesse per alcuni elementi che appartenevano, appunto, alla memoria. Quindi Giovannoni utilizzava la sua sensibilità storica, che poi si è tradotta in opere di grande significato culturale, ed è stato in Italia il primo a fondare una sensibilità estetica che non si esauriva nella problematica degli stili, ma cercava di andare al di là di questa, individuando anche nelle questioni materiali, costruttive, delle ragioni di fondo.

Accanto a Giovannoni ha esercitato una funzione importante anche Giovanni Battista Milani (1876-1940): architetto incline alla interpretazione stilistico-estetica dell'architettura, Milani è autore di un libro pieno di fascino – *L'ossatura murale* (1920) – in cui esplora l'importanza della struttura per le opere del passato. In un momento

in cui con l'invenzione del cemento armato la struttura acquistava un grado di libertà, era ancora fondamentale conoscere l'arte muraria che è legata a una serie di principi e di vincoli che la rendono effettivamente una "cultura" e cioè qualcosa che deriva da un processo continuo di coltivazione.

Un altro personaggio che giustamente si può inserire tra i padri fondatori dell'*architetto integrale* è Vincenzo Fasolo (1885-1969), sodale e sempre al fianco di Giovannoni nei momenti centrali della costituzione della Scuola di Architettura a Roma. Fasolo era capace di evocare l'architettura attraverso il disegno, con una straordinaria abilità di costruire sulla lavagna con il gessetto delle assonometrie che ciascuno di noi avrebbe potuto fare stando al tavolo da disegno due o tre giorni. Lui riusciva all'istante a far vedere dell'architettura l'organismo, cioè quell'aspetto che mette l'architettura in rapporto con l'essere vivente. È un termine, quello di organismo, inaugurato da Leon Battista Alberti (1404-1472). Anche Alberti in fondo appartiene, sebbene secoli prima, a questa tradizione di architetti che si interessano alla storia e di storici che non possono evitare l'impegno architettonico. Ecco Fasolo, indubbiamente, ha trasmesso a tutta una generazione una passione smisurata per l'architettura, come se fosse una persona da amare. Con modestia e umiltà. L'umanesimo è modestia di fronte alla grandezza della storia. Leon Battista Alberti, che aveva una cultura straordinaria, una grande capacità di comunicare, una *dignitas* estrema, era umile. Se leggiamo i suoi testi, quello che appare, forse in qualche caso anche ostentato ma autentico, è proprio l'umiltà. Una umiltà in fondo intrinseca anche nella personalità di Giovannoni.

Si potrebbe dire che Calderini, Magni, Milani, Giovannoni e Fasolo siano stati gli assi portanti di quella tradizione architettonica fondata sulla storia che nella pubblicistica didattica aveva trovato il modo più idoneo di trasmettere, con umiltà, una cultura integrata capace di riunire tecnica, cantiere, arte e ambiente urbano.

Riflettendo su Giovannoni

Giorgio Rocco

L'iniziativa assunta dall'Accademia Nazionale di San Luca di organizzare un convegno dedicato a Gustavo Giovannoni, a due anni dalla ricorrenza dei settant'anni dalla morte, fornisce l'occasione per l'apertura di una riflessione sulla sua figura, la cui complessità ha sempre ostacolato un'adeguata valutazione degli apporti forniti nei numerosi campi di indagine che hanno visto lo studioso partecipe e spesso protagonista. Al riguardo, sorge spontaneo risalire al seminario internazionale indetto più di trent'anni fa da Gianfranco Spagnesi, allora presidente del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, intitolato appunto *L'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni*, anche in quel caso finalizzato ad aprire un proficuo confronto sui diversi aspetti della sua poliedrica attività, ma le cui aspettative forse furono almeno in parte disattese, nonostante la massiccia partecipazione di studiosi provenienti dalle principali sedi universitarie italiane. Il dibattito, infatti, non ha avuto il seguito che pure era negli auspici e bisognerà attendere altri dieci anni perché veda la luce il contributo di Guido Zucconi, volto a tracciare un quadro complessivo della sua attività.

Credo e spero che il risveglio di interesse per la figura dello studioso sia nell'attuale contesto più promettente, come si evince dagli esiti del convegno *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, il quale, con i suoi quasi settanta contributi, ripartiti nei tanti campi che lo hanno visto attivo protagonista – dalla progettazione architettonica a quella urbana, dalle tematiche del restauro a quelle della storia dell'architettura, dai problemi di metodo alla critica applicata, dall'attività accademica a quella istituzionale – costituisce in tal senso senza dubbio un segnale indicativo. D'altronde il convegno, i cui Atti qui si presentano, non è stato un evento isolato, come sembrano indicare le altre importanti iniziative che lo hanno accompagnato e seguito; tra queste vanno ricordate: la mostra *Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*, organizzata dal Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, tra febbraio e marzo 2016, presso le sale delle Terme di Diocleziano, cui ha fatto seguito nel 2018 l'edizione a stampa del catalogo, il numero monotematico della nuova serie del Bollettino dello stesso Centro di Studi, interamente dedicato a Gustavo Giovannoni, edito per i tipi della Quasar nel 2017, a ricordarne la scomparsa e, ancora più di recente, il volume di Simona Benedetti, Roberta Maria Dal Mas, Ilaria Delsere e Fabrizio Di Marco, *Gustavo Giovannoni: l'opera architettonica*

nella prima metà del Novecento, che ha visto la luce nel 2018. Personalmente ritengo che l'auspicata riflessione sulla figura di Gustavo Giovannoni non possa prescindere da un'approfondita conoscenza della sua variegata produzione e mi sembra che tutti i recenti contributi lo confermino. In tal senso, la più ampia accessibilità alla documentazione di archivio costituisce un presupposto fondamentale e se al riguardo l'edizione del catalogo della mostra precedentemente ricordata fornisce un significativo contributo, in veste di presidente del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, posso garantire che si sta lavorando alacremente in questa direzione, grazie soprattutto all'impegno dei colleghi impegnati nella sistemazione dell'Archivio, e che in tempi brevi il *fondo Gustavo Giovannoni* potrà essere reso consultabile *on line*.

La complessità della figura di Giovannoni è d'altronde l'esito di una molteplicità di interessi, sviluppatasi in quel contesto di profonde trasformazioni culturali che segnano il passaggio dal XIX al XX secolo. È in quell'ambito che la sua formazione, segnata dal dualismo tra cultura positivista e critica artistica, appare nel tempo temperarsi attraverso il contatto con figure di mediazione: particolarmente indicative a questo riguardo sono le suggestioni che discendono dalla contiguità con esponenti di primo piano della ricerca archeologica del tempo, il cui orizzonte culturale combina infatti la solida formazione umanistica con un approccio scientifico alla conoscenza, laddove l'attenzione al dato materiale prevale sulle tentazioni della critica puro visibilista.

Un ruolo senza dubbio centrale al riguardo deve aver svolto la sua frequentazione dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma, di cui nel 1910 Giovannoni diviene presidente. Questa istituzione infatti si configura come un cenacolo prestigioso, che accoglie alcuni degli studiosi più significativi del momento in una felice commistione di competenze, non esclusa una folta rappresentanza di storici dell'arte e archeologi, italiani e stranieri. Ed è infatti in questo particolare contesto che viene elaborato quel progetto di una Scuola di Architettura, cui Giovannoni è indissolubilmente legato, che alla fine darà origine alle Facoltà di Architettura italiane, per poi giungere attraverso modifiche e trasformazioni, non sempre felici, all'attuale percorso formativo.

Era in quel progetto originario l'idea di un processo educativo che mettesse insieme le competenze pertinenti alla formazione artistica, propria all'epoca delle Accademie di Belle Arti, con la cultura tecnico-scientifica delle Scuole

di Ingegneria, senza però tralasciare il significativo contributo di quelle discipline tradizionalmente afferenti alle Facoltà umanistiche, necessarie ad elevare al di sopra delle mere competenze applicative la figura dell'architetto. D'altronde, proprio gli interventi restaurativi dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura su alcuni dei più noti monumenti romani evidenziano metodologie che, al di là delle scelte progettuali volte spesso al ripristino delle fasi ritenute più rappresentative, rivelano l'approccio scientifico dei "Cultori", cui non sono estranee quelle competenze storiche, filologiche e archeologiche che impongono di subordinare gli interventi al preventivo studio e alla piena conoscenza del manufatto architettonico. Procedure metodologicamente esemplari che non possono non aver contribuito al disegno del profilo della nuova figura professionale che trae le mosse proprio nell'ambito dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, come dimostrano i dibattiti che l'hanno preceduta e la stessa composizione del corpo docente della Scuola di Architettura nella sua prima istituzione.

Ritengo sia anche importante ricordare come l'attenzione al patrimonio storico monumentale fosse stata sin dall'inizio un tema centrale e come in questo contesto un particolare rilievo rivestissero le discipline della storia dell'architettura e del restauro. Tale centralità emerge chiaramente dalle prime formulazioni dei corsi della istituenda Scuola di Architettura, definitivamente avviata nel 1921, che, al di là dell'attenzione alla Storia dell'Arte e all'Archeologia, prevedeva già in quel lontano 1921 l'istituzione di un Corso speciale di studio dei monumenti aggregato alla Scuola Superiore di Architettura, all'interno del quale si insegnavano discipline quali lo studio storico, tecnico e artistico dei monumenti, l'archeologia e la tecnica di scavo, il rilievo e il restauro dei monumenti. Un'iniziativa coerente con i principi delineati da Giovannoni relativamente allo studio storico-architettonico: «il metodo della Storia

dell'Architettura deve poggiarsi non su un unico ordine di determinazione, ma su tutte; deve interrogare l'archivio e le epigrafi, la struttura costruttiva e le sagome, i segni dei lapicidi e le forme decorative, chiamare a contributo la paleografia come l'analisi tecnica stratigrafica, i raffronti artistici e costruttivi e l'esame degli elementi accessori, la ricerca delle testimonianze riguardanti gli elementi topografici della regione e le menzioni indirette del monumento nelle sue varie fasi». Si tratta di tesi avanzate al Congresso preliminare di Storia dell'Architettura di Napoli del 1934 e che io mi sento di condividere pienamente, con buona pace di quanti oggi riscoprono come una novità la "archeologia dell'architettura".

Per altri versi, la crescente rilevanza delle problematiche inerenti il patrimonio, che sembra caratterizzare l'attuale contesto formativo di secondo e terzo livello, acquisendo una centralità a volte d'occasione, richiede di rivendicare con determinazione e convinzione la specificità della figura di un architetto "colto" in relazione ad un tema attualmente conteso da troppi improvvisati pretendenti.

Sono convinto, in conclusione, che nella presente situazione, in una fase di profonda crisi e di inevitabile trasformazione del profilo tradizionale dell'architetto, proprio mentre entrano in gioco tematiche come la ridefinizione dei settori scientifico-disciplinari o la riforma delle stesse classi di laurea, l'apertura di una riflessione, priva di preconcetti, sul progetto giovannoniano, che ha portato all'istituzione della Scuola di Architettura, sia quanto mai attuale; appare a mio avviso necessario, infatti, recuperare le radici della nostra identità e rivendicare l'esigenza prioritaria di restituire al ruolo dell'architetto quel bagaglio di conoscenze umanistiche, oltre che tecnico-scientifiche e operative, in grado di elevarlo al di sopra di quella figura meramente professionale che oggi, pure nel migliore dei casi, sembra essere diventato l'obiettivo ultimo della formazione universitaria.

Il controverso lascito di Giovanni tra politica e cultura architettonica

Giuseppe Bonaccorso

Francesco Moschini

Fare un riesame della figura di Gustavo Giovannoni all'interno dell'architettura italiana ed europea del XX secolo è un compito arduo. Tale difficoltà, come è noto, è da ricercarsi nello sforzo di elaborare una sintesi spesso sfuggente, disperdendosi nei mille rivoli dei suoi interessi professionali che si sovrappongono e si ramificano continuamente generando, a loro volta, nuovi filoni di ricerca. Eppure una sintesi va tentata, anche perché lo stesso Giovannoni, in definitiva, si auspicava di arrivare a un *corpus* unitario delle sue teorie.

Ma perché dovremmo ricollocare Giovannoni tra i protagonisti dell'architettura e della pianificazione urbana del Novecento, seppure in una luce critica? E, ancora, da dove deriva questa luce critica?

Ce n'è abbastanza per desistere, oppure per intraprendere un dialogo a più voci per verificare se la personalità di Giovannoni ha diritto di cittadinanza nella variegata storia dell'architettura occidentale. In realtà, una risposta c'è già stata, poiché mai come prima gli ultimi due decenni sono stati caratterizzati da un costante interesse verso le sue ricerche, soprattutto a carattere urbano, da parte della critica storico-artistica (nazionale ed internazionale) che, come conseguenza, ha prodotto un numero elevato di pubblicazioni a lui dedicate. Sfolgiandone i titoli e i contenuti riusciamo rapidamente a comprendere i suoi interessi e le sue riflessioni. Giovannoni, ingegnere, contribuì in maniera decisiva alla formazione di una nuova figura professionale identificabile con la definizione di *architetto integrale*. All'interno di questo grande contenitore operativo possiamo ritrovare diverse variegate competenze (che contengono a loro volta altri sottosistemi) che fanno parte di una ricca cartella comune. Si va dalla legislazione (regolamenti edilizi) all'urbanistica (Piani regolatori, interventi nella città storica, diradamento), dall'ambiente (progettazione urbana, territoriale, naturalistica) al restauro (integrazione, tutela, regolamentazione), dalla progettazione edilizia (barocchetto, tecnica delle costruzioni) alla storia dell'architettura, dalla didattica alla tecnologia (idraulica, tecnologia del cemento urbano, costruzioni tradizionali), dall'escursionismo al paesaggio.

Questi interessi, così diversi in un primo sguardo superficiale, viceversa sono tutti fortemente integrati (e indagati) da Giovannoni, alla cui sintesi egli stesso lavorerà per tutta la sua vita che si concluse nel 1947, quindi due anni dopo la fine del secondo conflitto mondiale, un anno dopo il referendum che cambia il sistema politico italiano da monarchia (costituzionale) a repubblica e pochi mesi dopo la

ratifica della Conferenza di Parigi che decretò l'aspetto definitivo dell'Europa post-bellica. I profondi cambiamenti politici e sociali che attraversarono l'Italia dal 1943 al 1947 pongono quindi Giovannoni davanti a una riflessione su quanto lui avesse teorizzato in precedenza e su come si potesse impostare la ricostruzione. In questo periodo egli produsse una cospicua serie di pubblicazioni (alcune edite postume) che intendevano da una parte precisare le sue posizioni, dall'altra rilanciare e indirizzare con nuovi programmi la politica architettonica nazionale. Tuttavia, se si pensasse a un Giovannoni anziano e rassegnato a ricoprire un ruolo marginale negli indirizzi culturali del dopoguerra, si creerebbe un'immagine distante dalla realtà. In questa fase, con all'attivo circa quaranta pubblicazioni, sette libri, numerose interviste radiofoniche, articoli sui giornali, conferenze, presenze massicce nella vita sociale delle istituzioni scientifiche nazionali, Giovannoni dimostra di non abbandonare l'agone della politica culturale, criticando, proponendo, stimolando i giovani, fornendo nuove strade da percorrere agli storici e agli urbanisti.

Tutto questo per affermare che il tentativo di costruire una sintesi è stato già intrapreso dallo stesso Giovannoni quando, negli ultimi anni della sua vita (e in particolare dopo l'armistizio del 1943), tenta di comporre un lascito testamentario che doveva controbattere teorie architettoniche (tra cui quelle di Le Corbusier, Gropius, Wright), urbane, sociali che lui considerava nefaste per la vita cittadina. Per certi versi il volume *Architetture di pensiero e pensieri di architettura* del 1945 si può considerare il tentativo (riuscito) di riassumere gli aspetti prioritari della sua ricerca. E, al contempo, l'intenzione di influenzare le linee della ricostruzione e di tenere viva l'attenzione per l'arte nella vita sociale italiana.

La sua scomparsa, avvenuta il 15 luglio 1947, coincide con il suo declino culturale. Per comprendere questo repentino cambiamento forse bisognerebbe indagare quanto avvenne nell'immediatezza della sua morte attraverso i ricordi e le critiche che contribuirono a porre in ombra un personaggio, in quel momento "sgradito" perché il suo nome si era trovato associato a varie iniziative del regime da poco tempo definitivamente concluso.

Nel presente volume si è cercato di indagare tutte le sfaccettature della sua produzione professionale e culturale. Ma per comprendere appieno la portata del suo contributo alla cultura progettuale italiana e internazionale forse bisognerebbe mettere il dito nella piaga, analizzare in profondità la sua partecipazione alla politica nel ventennio e

quanto lui avesse usato queste possibilità di essere all'interno degli apparati consultivi dello Stato. Oppure, esattamente il contrario, ossia cercare di misurare quanto il suo portato critico sia stato sostanzialmente indipendente da tutto questo, nonostante Giovannoni avesse preso parte a un momento politico che lo avvolgeva e che lui cercava di cavalcarlo e di indirizzarlo in un terreno neutrale.

È indubbio che delle risposte ci vengono dalle iniziative intraprese dal nuovo Stato nel dopoguerra quando in occasione dei vari processi di epurazione il suo nome non compare (per quello che ne sappiamo sinora). Anzi, lui stesso sembra prendere le distanze dall'appartenenza politica, anche se bisogna tener presente come nel 1943 Giovannoni fosse già formalmente in pensione (ma insegnerà presso la Facoltà di Architettura sino al 1945), sebbene ancora parte integrante della cultura accademica.

Tuttavia, se vogliamo introdurre sinteticamente le sue riflessioni critiche, necessariamente dobbiamo tornare ai contenuti della sua eredità culturale che Giovannoni ci consegna attraverso *Architettura di pensiero* del 1945. Questo testo potrebbe sembrare una vibrante autodifesa, ma in realtà non lo è. Piuttosto è un rilanciare le sue idee architettoniche e urbane perfettamente spendibili in un clima di ricostruzione e di riformulazione di un ennesimo nuovo atteggiamento verso l'architettura e la pianificazione urbana europea.

Ma, lasciando la parola al testimone, e cioè allo stesso Giovannoni, si può osservare come il testo prometta interesse anche per la suddivisione in tre sezioni che sono intitolate significativamente "Pensieri e auspici" (I); "Questioni di urbanistica e di arte" (II); "Estetica architettonica" (III). In realtà tutto il volume contiene una riflessione profonda sulle conseguenze della guerra. Nello specifico, il nuovo clima che si stava creando in Italia (la pubblicazione è del 1945, ma un capitolo viene volutamente datato al 30 maggio 1944, cioè cinque giorni prima della liberazione di Roma), gli permette di esprimere il suo "pensiero in piena indipendenza" (*Architettura di pensiero*, cit., p. 6), relativamente alla politica, alla ricostruzione, ai monumenti, ai restauri, ai problemi urbanistici, architettonici e urbani. Il tutto giudicando sé stesso come un uomo moderno [sic!] pur se spesso complesso e contraddittorio.

Nella parte introduttiva, seppure vengano sottolineati i dubbi sul futuro, Giovannoni auspica il superamento dei pregiudizi e degli interessi creati dal giogo della guerra, per raggiungere i valori comuni di fratellanza e solidarietà. Una critica decisa è invece riservata alle conquiste dell'in-

dustria, alla tecnologia e alla fisica atomica che anziché essere utilizzate per migliorare le condizioni di vita sono usate per compiere distruzioni di uomini e città.

Il tema dell'industrializzazione è uno degli argomenti che più stanno a cuore a Giovannoni che nel secondo paragrafo, denominato "Guerra e pace" (datato, come accennato, al 30 maggio 1944), ribadisce le sue critiche a una automatizzazione della produzione foriera di una sensibile diminuzione di manodopera e di una progressiva disoccupazione. Giovannoni affronta anche la questione delle colonie, dell'emigrazione, degli insediamenti popolari in città. La critica alla guerra è decisa: non porta nuovi equilibri, "ma sconvolgimento" (ivi, p. 31). Si sofferma quindi sulle responsabilità che hanno avuto gli uomini di Stato nell'avviare il conflitto di cui non hanno mai compreso la portata del pericolo. Soprattutto, secondo il critico, doveva «evitarsi lo stato di tensione tra le varie potenze» e l'aspirazione della retorica nazionalista e della razza. In questo senso è feroce la condanna di Adolf Hitler, principale colpevole del clima esacerbato e militaresco che ha alimentato l'inizio della guerra. La critica di Giovannoni si concentra sui politici (Mussolini compreso, anche se mai esplicitamente nominato) che non hanno appreso dalla Storia «che mai la violenza ha dato buoni frutti e che l'aggressione e l'invasione sono cosa stupida oltretutto delittuosa» (ivi, p. 33). Giovannoni non menziona mai apertamente il duce, il quale (se la data del testo del capitolo è veritiera, e cioè il 1944) era ancora a capo della Repubblica Sociale Italiana (e forse per tale motivo evita di indicarlo direttamente). Ma, in seguito, citando una serie di condottieri prepotenti della storia, sembra che, riferendosi a Napoleone Bonaparte, voglia descrivere proprio Mussolini. Giovannoni definisce Napoleone come un uomo moderno, «che tanti rapporti ha col momento attuale» (*ibid.*). Proseguendo afferma, sempre riferendosi a Napoleone, «che l'impero da lui fondato sulle *baionette*» era condannato a non durare. Come si fa a credere «che l'audacia della sua avventura prevalesse sempre sulla coalizione di tutta Europa contro di lui?» (ivi, p. 34). Ma ci sono altri commenti dove la tangenza tra Napoleone e Mussolini sembra più evidente. Intanto, mentre definisce Napoleone «organizzatore savio, legislatore che ha saputo rendere stabili i porti tempestosi della rivoluzione», riserva al condottiero (Napoleone-Mussolini) una critica graffiante: «ma anche lui, come tanti moderni autocrati, ha perduto di vista la realtà e la giustizia, impazzito da una vanità senza controllo, fomentata da [...] plausi cortigianeschi. Si è creduto

assoluto padrone ed ha abbandonato ogni forma. È nota la risposta superba e villana data al Metternich, allora ambasciatore dell'imperatore d'Austria, che gli recava proposte di pace stabili» (*ibid.*). In quest'ultimo caso alcuni parallelismi con Galeazzo Ciano e Dino Grandi potrebbero essere pertinenti. Si ricordi che Ciano fu giustiziato a Verona l'11 gennaio 1944.

Per essere ancora più esplicito, Giovannoni si definisce "pacifista battagliero" e riporta, da storico, un raffronto tra Napoleone e Edward Jenner, colui che scoprì il vaccino contro il vaiolo, avanzato già da Massimo d'Azeglio ne *I miei Ricordi* pubblicati postumi nel 1867, evidenziando come tra un dittatore despota (in questo caso Napoleone) e un medico (Jenner), la preferenza senza alcun indugio andrà per il secondo: «tra colui che ha fatto morire, per soddisfarsi, un milione di uomini e spezzato il cuore di tanti padri e madri [e] quegli che ha salvato dalla morte Dio sa quanti milioni ed asciugate le lacrime dei loro parenti» non dovrebbero esserci dubbi su quale esempio andrebbe seguito (*ibid.*).

La critica alla guerra e ai suoi effetti dilanianti è un pensiero ricorrente in Giovannoni, come pure la preoccupazione per le nuove armi di distruzione di massa che causerebbero devastazioni spaventose nelle città e nelle borgate, uccidendo abitanti «impotenti ed inermi [e distruggendo un] patrimonio d'arte accumulato da secoli». Si mostra sinceramente preoccupato dalle notizie che giungono su tesori d'arte asportati e dispersi, come pure su centri storici danneggiati o abbattuti. Si domanda anche come la "sbandata" architettura moderna saprà sostituire l'edilizia storica nella ricostruzione. E conclude questo lungo pensiero sui danni bellici descrivendosi come idealista e sostenitore di un progresso umano nel quale deve esserci una «fraterna unione di uomini e di razze» (ivi, p. 38).

Sulla stessa linea sono le sue idee circa uno Stato moderno, basato su un'estesa solidarietà umana e una mutua tolleranza delle opinioni, in grado di garantire una equa distribuzione della ricchezza. Cita perfino come una possibilità, sebbene non attuabile a breve termine, quella di seguire i principi del comunismo cristiano praticato nel Settecento dai Gesuiti in Paraguay. La critica alla guerra viene collegata anche al fallimento della Società delle Nazioni di Ginevra che nel tempo si è sempre di più votata agli interessi economici di ciascuna nazione piuttosto che alla salvaguardia di un clima costruttivo e di pace. Analoga critica viene accostata alla Convenzione dell'Aia che non è stata mai rispettata e non ha affatto arginato le continue

tensioni belliche. Forse una maggiore stabilità si potrà ottenere solo con una nuova associazione di Stati Europei, coordinati dalla Gran Bretagna perché più abituata a unire politicamente popolazioni dai caratteri spesso diversi tra loro. Nel quadro di alcune lungimiranti visioni di Giovannoni, non tutte rivelatesi esatte [pensiamo all'attuale *Brexit*], vi era anche la previsione dei tempi di attuazione della ricostruzione italiana che per Giovannoni doveva superare i cinquant'anni. Tale intervallo di tempo era necessario per ricostruire le città, bonificare, rilanciare l'economia e dare nuove garanzie al proletariato. Ma, anche in questo, per il ritorno a una vita sostanzialmente normale occorre meno tempo. Si pensi al fenomeno del boom economico italiano degli anni Sessanta, che con la sua esplosione chiuse di fatto la fase della ricostruzione.

Giovannoni indossa ancora un ruolo di organizzatore e legislatore, quando si propone di consigliare la struttura degli organi politici dell'Italia post-bellica, preoccupandosi di evitare che mai un "presidente despota" potesse dirigere di nuovo il parlamento. Il futuro Stato, che può essere sia una repubblica sia una monarchia costituzionale, si dovrebbe cautelare con il rafforzamento del potere di controllo del Senato, organo mediatore e di sorveglianza costituito da saggi e onesti politici per indirizzare la politica estera del paese. Anche in questo caso cerca l'esempio nella storia: nell'antica Roma, al fianco degli imperatori, il Senato garantiva le condizioni di equilibrio al paese. Ancora sferzante verso il passato prossimo, Giovannoni precisa come sia necessario un Senato forte che all'occorrenza possa togliere le funzioni di governo, "a dittatori nevrastenici". Mussolini non viene nominato, ma il riferimento è oltremodo chiaro.

Successivamente Giovannoni parla di "Libertà e Democrazia", per quanto ancora non fosse esplicito il reale contenuto che ne voleva dare, come valori futuri della nuova società. Parole che sembrano fare riferimento al programma della Democrazia Cristiana letto da Alcide De Gasperi nel gennaio 1945. Come è noto, le stesse parole erano anche presenti nei moti e nei programmi dei movimenti antifascisti e della resistenza friulana (e in generale dell'Italia nord orientale) dello stesso anno.

Probabilmente sono parole in libertà, scritte in un'enfasi emotiva collegata al clima post-bellico della situazione politica italiana. In ogni caso, questo lungo argomentare di Giovannoni teso verso un auspicato governo di "Libertà e Democrazia" doveva essere caratterizzato da un trionfismo invariabile che dovevano possedere i responsabili

del nuovo futuro stato nazionale: saggezza, competenza e onestà (ivi, p. 54).

Gli altri paragrafi della prima parte del volume sono legati alla descrizione della sua passione per l'escursionismo sui monti dell'Italia centrale, nonostante si rileggano tra le righe continue critiche ai giovani "d'oggi" che, anziché apprezzare il salutare podismo, a suo dire si recherebbero in montagna solo per far sfoggio di abbigliamenti eleganti. Più interessante l'ultimo paragrafo, dal titolo ben programmato: "Parole oscure e pensieri chiari". Qui si ritorna sul tema della ricerca architettonica, condannando la critica contemporanea tesa a esaltare facili attribuzionismi, piuttosto che a formulare giudizi obiettivi e documentati. Giovannoni ribadisce l'importanza del documento affiancato dai raffronti grafici.

La seconda parte del libro invece non è datata, ma è stata redatta probabilmente in parte utilizzando scritti pubblicati e noti, comunque profondamente revisionati. Dedicata alle "Questioni di urbanistica e di arte", la sezione indaga come le teorie di Giovannoni si possano coniugare con l'attualità. Tratta così del problema delle case popolari troppo distanti dal centro urbano, dove spesso si trova il luogo di lavoro dei residenti: la distanza di questi centri è opportuna, ovviamente, solo se il lavoro è coincidente con delle strutture industriali ubicate nelle vicinanze della residenza, altrimenti la soluzione è quella delle borgate satelliti, collegate al centro attraverso mezzi di trasporto veloci che consentono ai cittadini di aver tempo per riposarsi la sera in un quartiere dove ciascuna abitazione sia circondata di verde privato e pubblico. Con le comodità che si introdurranno negli ambienti domestici (radio, televisione, telefono, "audio trasmissioni"), abitare in campagna sarà più agevole che dimorare in città. E chiarisce poi come il problema della casa si sarebbe potuto risolvere completamente se i soldi per la guerra fossero stati indirizzati nella costruzione di residenze. In queste argomentazioni sono anche presenti le questioni relative al benessere igienico e ambientale, salvaguardato da nuovi quartieri ordinati non su tracciati ortogonali, bensì curvilinei (come indicato da Camillo Sitte) per migliorare la circolazione dell'aria, per realizzare diversi punti di vista e per consentire una maggiore presenza del verde.

Ulteriori paragrafi sono dedicati ad altri argomenti collegati alle sue ricerche più note: si va dall'edilizia romana vecchia e nuova, con interessanti considerazioni circa la soluzione errata intrapresa da Piacentini di demolire la spina di Borgo, passando poi all'appello per salvare da

inopinate demolizioni le vecchie e piccole chiese ubicate nei centri storici, per poi passare all'applicazione dei principi della *Carta del restauro* per la salvaguardia dei monumenti. Giovannoni auspica l'attuazione delle leggi sulle bellezze naturali e spera che dopo la guerra il futuro dell'Italia possa coincidere con la valorizzazione del suo immenso patrimonio monumentale indirizzando l'economia verso un "turismo internazionale" (ivi, p. 176).

Nel paragrafo intitolato al "dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città italiane", l'ingegnere romano torna a trattare dell'attualità, condannando nuovamente con fermezza i danni della guerra nei centri storici di tutta Europa. Questa per lui è la ferita più "sanguinate" che il conflitto mondiale ha inferto al corpo del vecchio continente. Anche questo paragrafo è stato scritto (o attualizzato) prima della fine di aprile 1945, come si evince dalla constatazione drammatica di Giovannoni: «la fretta e l'importanza di questi problemi si presenteranno alla fine della guerra» (ivi, p. 202). Anche pensando a una situazione prossima futura, Giovannoni non smette di fornire ricette d'intervento, quando afferma che i vuoti urbani creati dai bombardamenti potranno essere curati e ristrutturati seguendo i precetti del diradamento. E magari costruendo nuove piazze e nuovi fronti stradali seguendo i principi dell'ambientamento. Il pericolo è che si intervenga con la realizzazione di nuovi edifici dallo spirito razionalista che mal si legherebbero con la città storica, argomento questo ripreso nell'ultima parte del libro. Anche in questo caso Giovannoni invita a seguire l'esempio della storia, citando come persino un architetto "scapestrato", quale era Francesco Borromini, avesse concepito le sue architetture come una evoluzione dell'architettura antica.

E per gli interventi sui monumenti, ribadisce poi di seguire la *Carta del restauro*.

L'ultima parte del libro, intitolata "Estetica architettonica", presenta invece testi già pubblicati in precedenza, qualche volta implementati da inserti comunque già editi, non di meno interessanti, proprio perché vogliono essere i principi sui quali si basa la poetica giovannoniana. Nel primo paragrafo dedicato alla "tradizione architettonica italiana" (già pubblicato nel 1939, e chiaramente segnalato in nota), la trattazione denuncia un'enfasi declamatoria ancora legata a certa retorica fascista tipica del periodo post proclamazione dell'impero, avvenuta nel maggio del 1936. Parole quali "difesa della tradizione" o capolavori artistici di "razza" italiana, appartengono a un repertorio di termini ormai abbandonato dall'ingegnere ma il cui uso

al tempo stesso denuncia, se confrontato con i testi inediti pubblicati nello stesso volume, come le politiche culturali del regime avessero comunque avuto un riflesso nel pensiero di Giovannoni, ancora difficile da scalfire. La svolta avvenuta poi durante il conflitto non ci esime comunque dal porci delle domande su quanto lui avesse o meno condiviso quegli indirizzi politici; e dal chiederci anche se questa svolta, avvenuta durante la guerra, non fosse stata motivata da questioni di opportunità. Tuttavia, a parte i passaggi già rilevati dell'introduzione, Giovannoni si mostra interessato più all'architettura che agli interessi di partito. In particolare qui lui si rivolge al linguaggio storico che l'edilizia nuova deve mantenere al fine di seguire ed evolversi nel solco della tradizione rinascimentale italiana. E cita come buoni esempi da comprendere e approfondire Alberti, Bramante (al quale aggiunge la scuola romana), Vignola, Palladio e i protagonisti del barocco romano (con le consuete cautele circa le eresie di Borromini). Ma il paragrafo più interessante, da diversi punti di vista, è quello dedicato al momento attuale dell'architettura, nel quale cerca di individuare quale saranno i possibili caratteri dell'edilizia della ricostruzione. Qui Giovannoni denuncia come ci sia un declino nell'insegnamento architettonico, sempre più teorico, che ha come conseguenza il declino della cultura del cantiere. Agli eccessi di una consistente ondata modaiola di architettura razionale, che ha in Le Corbusier il massimo responsabile della sua diffusione, Giovannoni difende le peculiarità dell'*architetto integrale*. Le Corbusier viene attaccato senza esclusione di colpi: Giovannoni, che mostra di conoscere capillarmente *Vers une Architecture* (Paris 1923), teme che le teorie del progettista svizzero possano essere adottate da tanti giovani studenti delle facoltà di architettura italiane che dai contenuti delle riviste traggono continua ispirazione. All'internazionalismo architettonico, Giovannoni contrappone l'importanza del localismo. Definisce assurdi e irrazionali alcuni progetti di Le Corbusier, e critica i più significativi: «così quando il Le Corbusier immagina edifici a palafitte, retti da pilastri isolati nel pianterreno, in modo che in questo spazio vuoto (e quindi sciupato nei riguardi della utilizzazione economica) possa liberamente circolare ed avere accesso agli ascensori in ogni punto; o quando propone una città fatta da *Skyscrapers* lontanissimi tra loro, sicché l'unico vantaggio economico degli altri edifici, che è quello dello sfruttamento dell'area, svanisce e rimangono gli inconvenienti dell'enorme costo unitario e dell'addensamento della popolazione e di

materiale costruttivo in piccoli spazi. Quando nel Piano regolatore di Algeri propone enormi edifici aventi pianta a curve inflesse, vermiformi, non rispetta alcuna norma pratica di regolare associazione esterna di spazi, di regolare distribuzione interna di ambienti, di orientazione adatta delle stanze di abitazione» (ivi, p. 269). La stessa critica la estende anche alle opere dei suoi epigoni, Walter Gropius e a Erich Mendelsohn, in particolare, che grande presa avevano sui giovani italiani, per concludere che l'architettura razionale è puramente scenografica e lontana da quella che dovrebbe essere una costruzione di buon senso ed equilibrio e che al «tecnicismo dei dilettanti» [!], bisogna «contrapporre quello autentico basato sulla diretta conoscenza della statica, della economia, della funzione pratica degli edifici» (ivi, p. 273). E non lesina critiche anche a Frank Lloyd Wright e ai suoi giovani sostenitori italiani, in particolare a Bruno Zevi, di cui cita in nota la sua *Architettura organica*, pubblicata a Roma nel 1944 (a ulteriore riprova che il testo di Giovannoni è stato proprio scritto nel 1944). Su Wright e sulla sua "architettura organica" il giudizio di Giovannoni è sferzante. Se da una parte il maestro americano viene definito «un architetto romantico, che ha cercato di porre i suoi edifici in armonia con l'ambiente naturale», dall'altra lo condanna perché non riesce ad apprezzare «le forme classiche, romane o del Rinascimento che dice inorganiche ed accademiche solo perché, nella sua povera cultura, non sa vederne la ragione e comprenderne la sapienza costruttiva ed il significato estetico» (ivi, p. 275). Giovannoni, in preda a una rabbia intrattenibile, rivolge i suoi strali anche ai razionalisti lombardi, a Giuseppe Terragni *in primis* (anche se mai nominato), «ferventi fautori in Italia dell'architettura nuova, cioè del cosiddetto razionalismo, della nudità esterna negli edifici piattati, dello spirito della serie, [che] hanno cercato di far presa sul pubblico, ubriacato di nazionalismo parolaio ma ignorantissimo su questioni artistiche» (ivi, p. 271). Parole dure, che non ammettono repliche. Dopo considerazioni urbanistiche generali che riassumono la sua attenzione all'igiene edilizia, al rispetto delle normative edilizie e alla diffidenza verso le case alte, Giovannoni conclude il volume con riflessioni didattiche volte a consolidare un metodo formativo non caratterizzato dall'originalità a tutti i costi, ma dall'architettura minore, dal folklore architettonico, dal rapporto armonico con l'ambiente, dal cantiere artigianale. Difende la vitalità del classico, ritrovando in esso un'ispirazione al progetto, diversa dalla mera copia. Nel comprendere i caratteri di un

edificio “classico” si può carpirne l’anima e trovare un ritmo da utilizzare in una nuova costruzione. Un principio che, in qualche modo, viene ripreso in uno degli aforismi che chiude il testo: «L’ambiente, naturale o urbanistico, è condizione essenziale nella concezione architettonica. Per esso il passato diviene presente, le condizioni estrinseche divengono intrinseche in un’armonia di proporzioni, di forme, di colori, che non deve essere copia, ma unità di sentimento» (ivi, p. 292).

L’impegno culturale di Giovannoni nel 1945 è ancora alto, come provano le tante testimonianze biografiche riportate qualche anno fa da Alessandro Curuni (*Riordino delle carte di Gustavo Giovannoni. Appunti per una biografia*, Roma 1979, p. 28): l’8 gennaio viene invitato a far parte della Commissione di esperti che, in attesa della liberazione, «si preoccuperà delle questioni di maggior importanza relative alla tutela del patrimonio artistico nazionale»; ad aprile sarà poi nominato Socio onorario dell’Associazione di Archeologia Cristiana, e a giugno socio d’onore del Sodalizio artisti cattolici riuniti. Nel 1944 e nel 1945 sarà incaricato dell’insegnamento di Restauro dei monumenti nella Facoltà di Architettura di Roma.

Dopo il 1945 la produzione critica di Giovannoni diviene meno copiosa, ma comunque caratterizzata da saggi di elevata qualità. Di questa fase fanno parte anche gli studi sull’abbazia di Montecassino, sull’architettura del Rinascimento e su Antonio da Sangallo il Giovane, la cui monografia verrà pubblicata postuma nel 1959. Quest’opera conserva nell’introduzione un altro suo lascito testamentario, relativo questa volta al metodo di ricerca da seguire nella storia dell’architettura e nel restauro: «Per queste ragioni il metodo della Storia dell’Architettura deve essere agilmente eclettico, e appoggiarsi non su di un solo ordine di determinazione, ma su tutte. E spesso è opportuna una collaborazione in cui si aiutino varie competenze [...]. Le triste vicende attuali, che hanno fatto arretrare l’umanità dal suo cammino di civiltà e di studio, hanno dato a queste ricerche applicazioni non teoriche ma pratiche, di restauri spesso frettolosi, prima che d’indagini tranquille. E la mancanza testé accennata di rilievi regolarmente raccolti rende ancor più arduo il compito della ricostruzione delle rovine belleche [...] Non è certo qui il caso di esaminare e discutere le varie soluzioni di restauro, ma [...] solo di ribadirne i principi: rispetto a tutte le fasi delle costruzioni, aventi carattere d’arte, che si sono sovrapposte, designazione degli elementi moderni necessariamente aggiunti, semplicità di espressione delle parti decorative per dare alla linea d’in-

sieme la massima importanza. Il Consiglio Superiore per le Belle Arti (Commissione consultiva dei monumenti) e il Comitato centrale vaticano per l’arte sacra sono in massima d’accordo nel completare con mille cautele gli edifici monumentali che nelle rovine dei bombardamenti rimangono nella linea principale, ma nel richiedere edifici nuovi quando ormai quella manchi; ed anche nel raccogliere quei dati che, scoperti nella loro disgregazione delle strutture, possano aggiungere nuove cognizioni alla storia del monumento» (*Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, pp. XIV-XV).

Giovannoni aveva sempre visto in Antonio da Sangallo il Giovane l’antesignano dell’*architetto integrale* per il suo costante impegno alle diverse sfere di competenza della disciplina architettonica. Il 25 novembre 1946 all’Accademia di San Luca, in occasione della quattrocentesima ricorrenza dalla sua morte, Giovannoni tenne una conferenza, celebrata come la ripresa, “dopo la burrasca”, dell’attività culturale italiana, durante la quale sovrappose a Sangallo la sua idea di professionista moderno, coordinatore di un nugolo di collaboratori qualificati che si occupavano di tutte le fasi del progetto, permettendo al lavoro di procedere rapidamente nella costruzione di «tante opere disseminate per tutta l’Italia».

I componenti dello studio sangallescò si occupavano del rilievo dei monumenti e delle fortificazioni, dell’idraulica e delle tecniche edificatorie, dei “commenti a Vitruvio” e della fisica come pure dell’astronomia. Il tirocinio dei giovani era alla base della sua scuola, di cui Giovannoni rivendica l’importanza non soltanto per i risultati architettonici raggiunti, ma anche per il ruolo della strategia urbana che è intrinseca nei progetti più estesi (per esempio, il piano della città di Castro). I meriti di Antonio da Sangallo così sono diversi: da una parte, di «riportare la tecnica a protagonista dell’architettura», dall’altro di misurarsi continuamente con le esigenze reali.

Questa conferenza di fatto chiude il rapporto intenso che Giovannoni aveva intrattenuto con l’Accademia di San Luca, di cui dal settembre 1944 e almeno fino alla fine del 1946, è stato uno dei presidenti della gestione commissariale. Ma il 1946 è ancora pieno di un’intensa attività promozionale nei confronti dei monumenti, della ricostruzione e dell’architettura italiana che lo porterà a collaborare con la RAI (Radio Audizioni Italiane, l’ex EIAR) per un programma di scambio italo-americano “Università via radio”; Giovannoni aderì con una prima conversazione dal titolo *Recenti vedute sull’architettura impe-*

riale romana, andata in onda il 15 novembre. Si ricorda che proprio da novembre 1946 vengono inaugurate le trasmissioni dell'Università internazionale Guglielmo Marconi, nata dalla fusione delle rubriche *Attualità scientifica* e *Università via radio*. Alle trasmissioni parteciperanno insigni uomini della scienza e della cultura, sia italiani sia stranieri, e ovviamente Giovannoni fu diverse volte invitato. Di questa attività di promulgatore radiofonico, che crediamo cospicua, abbiamo informazioni piuttosto lacunose. Comunque sicuramente proseguì anche nel 1947, quando sappiamo aver condotto per la Rete rossa della RAI una trasmissione dedicata al Trattato di architettura di Vitruvio (2 aprile), e un'altra dedicata al Restauro dei Monumenti andata in onda il 19 maggio 1947.

Il 6 febbraio 1947 tiene la sua ultima lezione universitaria di Restauro dei monumenti nella Facoltà di Architettura di Roma. Il 15 luglio dello stesso anno muore a Roma nella sua casa nel rione Monti.

Alcuni documenti conservati nell'archivio dell'Accademia di San Luca sono significativi di come, dopo la sua scomparsa, molti presero le distanze da una scomoda amicizia. Nell'ottobre 1947 il presidente dell'Accademia, Giuseppe Tonnini, contattò Marcello Piacentini per invitarlo a fare la commemorazione di Giovannoni. Ma questi il 20 ottobre declinò fermamente l'invito: «Caro Tonnini. Mi dice Foschini che avete pensato a me per la commemorazione del compianto Giovannoni. Sarei veramente onorato e lieto di poter compiere questo doveroso atto di ammirazione e di devozione, che tutti sentiamo doveroso verso il nostro grande Maestro; ma non credo sia opportuno né per l'Accademia, né per me il mio intervento [...]. Io penso che sarebbero perfettamente adatti a tale compito, Di Fausto, o Foschini, o Fasolo, o De Angelis d'Ossat. Io ti prego di comprendere nel suo esatto valore quanto ti ho esposto». Alla fine sarà Vincenzo Fasolo a tenere la commemorazione ufficiale il 19 dicembre. Nell'invito recapitato agli accademici, il presidente Tonnini rammenta come Giovannoni fosse una «delle personalità più celebri nel campo degli studi di architettura e della storia di questa e di Uomo che merita, per l'esempio di vita retta, di essere onorato e ricordato». Molti disertano l'incontro (giustificandosi): tra questi Florestano Di Fausto e Piacentini.

Dai ricordi dei suoi contemporanei apparsi sui quotidiani e le riviste del tempo ne derivano ritratti diversi, comunque concordi sulle qualità umane e sulla sua onestà intellettuale. Mario Salmi ne ribadisce l'operosità «instancabile, ininterrotta e varia», rimarcandone la fervente attività

di docente e propugnatore della Scuola Superiore di Architettura, per soffermarsi poi, maggiormente, sul ruolo che Giovannoni rivestì nella definizione di un metodo di Storia dell'Architettura, basato, come è noto, sullo studio dei documenti accompagnato dal rilievo dell'edificio. Pur esaminando le proposte di Giovannoni per la salvaguardia dell'ambiente urbano, per l'intervento nei centri storici, per la legislazione urbanistica e per il paesaggio, l'attenzione di Salmi si rivolge prevalentemente sulla figura morale di Giovannoni, che morì «nella dignitosa povertà dei pensionati di Stato [...] pur essendo stato sempre silenziosamente benefico». Viene evidenziata pure la sua passione per l'escursionismo montano, ricordando le camminate effettuate tra il 1940 e il 1943 sugli appennini toscani e sui colli laziali. Un'altra significativa commemorazione è quella di Guglielmo De Angelis d'Ossat, letta il 23 aprile 1948 all'Istituto di Studi Romani: ripercorrendo l'attività di Giovannoni, ne rimarcò il ruolo di studioso, di docente universitario e di legislatore. Dalle sfortunate battaglie per la salvaguardia dei Borghi a Roma alle azioni per la conservazione del Quartiere del Rinascimento, la sua competenza di storico e di urbanista gli avrebbe consentito di mettere a punto la teoria del *diradamento edilizio* da applicarsi all'interno dei vecchi centri urbani riadattati ai bisogni della città moderna. L'urbanistica, il restauro dei monumenti, la scienza delle costruzioni e la storia dell'architettura erano le sue passioni ed è per tali motivi che in molte commissioni, nelle discussioni o nelle deliberazioni più impegnative il suo nome figurava come garanzia di esperienza e di rettitudine.

Forse l'unica commemorazione «critica» su Giovannoni è quella che Bruno Zevi pubblicò nel 1947 nell'immediatezza della sua scomparsa su «Metron» (18, 1947, pp. 2-8). Rileggendo attentamente il suo ricordo, traspare la stima che il giovane critico aveva di Giovannoni, ad esempio per iniziative come la fondazione di «Palladio», al tempo l'unica rivista di storia dell'architettura nel mondo. Ma, forse, si legge anche il rammarico per come l'ingegnere romano non avesse voluto comprendere appieno l'architettura razionale (e anche quella organica), che dalla seconda metà degli anni Venti conquistava i giovani architetti europei e americani. La recensione inizia con un doveroso onore delle armi a un nemico leale, di cui si riconosce un giudizio morale da cui la figura di Giovannoni appare «redenta ed assolta». Morto in estrema povertà, Zevi ricorda come Giovannoni «negli ultimi tempi, camminava zoppicante e malato per raggiungere ora il Centro di Studi per l'Archi-

tettura, ora la radio, ora un editore o la casa di un amico. Al di là di ogni egocentrismo intellettuale, di ogni acridine polemica, restano all'ammirazione, al compianto, al rispetto di tutti noi l'onestà e la bontà di Giovannoni. Se l'onestà ebbe la sua prova nella modestia delle sue condizioni economiche, la bontà è testimoniata da cento atti generosi ed umani che ognuno che l'ha conosciuto ricorda. Abbandonare il lavoro per vivere giornate e notti al capezzale di un amico malato, comprendere uno studio di un giovane architetto anche senza dividerne le tesi, ribellarsi alla campagna razzista prendendo in un primo momento apertamente la difesa dei perseguitati: questi sono solo alcuni esempi tra i moltissimi che provano il disinteresse, la bontà, l'umanità di Giovannoni» (ivi, p. 3). Ricordato questo, che non è poca cosa, alla luce di alcuni giudizi frettolosi comparsi anche recentemente su Giovannoni, Zevi si concentra su alcuni nodi di scontro relativi a differenti vedute sulla storia dell'architettura e, soprattutto, sull'architettura moderna. Riprendendo, in estrema sintesi, i due punti controversi, Zevi afferma che Giovannoni, pur analizzando e studiando con dovizia i caratteri e la tecnica costruttiva dell'architettura romana, ha il torto di alimentare una teoria attraverso la quale dimostrare come tutta l'architettura occidentale sia originata da quella romana, «ivi inclusi il bizantino e il gotico». Il secondo punto, quello che maggiore disturbo dava al pensiero di Zevi, riguardava una possibile e auspicabile parentela che dovevano avere le nuove costruzioni con i caratteri di simmetria e di regolarità dell'architettura classica e rinascimentale. Come anche il vincolo di seguire i principi di ambientamento e riconoscibilità con i luoghi cui le nuove realizzazioni erano destinate.

Sulla impostazione giovannoniana di una nuova storia dell'architettura si è molto scritto in precedenza e anche nel presente volume vi sono adeguate riflessioni. E si può certo concordare con Zevi come in alcuni saggi di Giovannoni ci sia una tendenza a rivalutare il contributo dell'architettura romana antica e rinascimentale come una risposta indiretta alle varie teorie del primato dell'architettura greca rispetto alla romana o a quelle teorie che definivano l'architettura bizantina la genesi di quella gotica e non, viceversa, una evoluzione di quella tardoantica romana. Invero, quando alcuni testi vengono depurati di questa componente "mitologica", ecco che le posizioni di Giovannoni sono meno difensivistiche e più consone a una obiettiva critica architettonica che anche Zevi auspicava. Egli stesso, tuttavia, lo difende, ricordando che, «anche

giocando sull'equivoco politico-culturale, Giovannoni non abbandonò mai la sua libertà di giudizio, un fondamentale senso di ragionevolezza. Per lo meno si schierò nettamente contro la sfacciata volgarità del monumentalismo fascista, oppose alla politica degli sventramenti la teoria del *diradamento edilizio*, combatté la distruzione della spina dei Borghi. [...] Di fronte alla turba degli sventratori, di quegli architetti-commercianti pronti a commettere qualsiasi volgare delitto per stimolare, anzi per rendere parossistica la retorica romanista e monumentale del fascismo, Giovannoni, proprio lui che aveva iniziato la rivalutazione dell'architettura romana, si erse come oppositore» (ivi, p. 5). Zevi però critica un insegnamento della storia dell'architettura che ignori la trattazione di architetture dei paesi lontani, ma soprattutto la mancanza nei programmi universitari di un vero corso di storia dell'architettura contemporanea. Questo è il punto critico centrale della riflessione zeviana. Giovannoni rifiutò l'architettura contemporanea in tutti i suoi aspetti. Non solo non voleva comprendere il funzionalismo tedesco o francese, ma neppure il razionalismo italiano di Terragni e Pagano, e persino il «falso-moderno monumentale della scuola piacentiniana che gli parve troppo moderno» (ivi, p. 6). La motivazione di questo rifiuto, per ironica incoerenza, è perfettamente individuata dallo stesso Zevi quando afferma: «Giovannoni aveva la possibilità di essere molto più grande di quello che è stato. Io sospetto che il suo primo impulso di ostilità verso l'architettura moderna sia derivato non tanto da un giudizio di gusto, quanto dallo sdegno per un atteggiamento rinnovatore e rivoluzionario che non aveva una esplicita giustificazione culturale. L'architettura moderna sorta da noi per gli echi delle frasi fatte di Le Corbusier, di natura meramente utilitaristica, [...] doveva ripugnare all'uomo colto che ricercava, dopo lo iato dell'eclettismo umbertino, il riattacco alla tradizione architettonica italiana. Tutto questo era logico e spiegabile. Ma era sperabile che, superato l'atto di nascita polemico dell'architettura moderna, anche le reazioni contro di essa sarebbero state superate. Giovannoni, se avesse voluto impiegare più tempo a meditare su questi tentativi e poi su queste realizzazioni contemporanee, non soltanto avrebbe potuto comprenderle, ma nel comprenderle avrebbe sicuramente innestato in esse quelle piattaforme culturali, per la mancanza delle quali si era schierato all'opposizione» (*ibid.*).

In realtà Giovannoni criticava non solo l'aspetto geometrico e razionale dei prospetti e degli impianti planime-

trici, ma soprattutto la mancanza di dialogo con la città. Nello specifico, la sua critica si concentrava nella scarsità di quei caratteri comuni con l'edilizia cittadina. In particolare, opinava come i singoli blocchi di edilizia moderna, spesso lontani uno dagli altri, creassero insormontabili difficoltà per i residenti di giungere a piedi da una parte all'altra dei blocchi, se non in possesso delle autovetture. Poi, ancora, Giovannoni denunciava la mancanza di servizi vicini all'abitazione (come negozi, bar, trattorie), e in definitiva di tutti i caratteri delle città tradizionali, che questi nuovi insediamenti mettevano in crisi. Quindi rifiutava di pensare a un compromesso o alla possibilità di migliorare degli insediamenti che criticava non solo per la loro veste estetica, ma soprattutto per il loro rapporto disomogeneo con la città. Per Giovannoni, un residente anziano difficilmente avrebbe potuto abitare quelle case e avrebbe potuto accettare di risiedervi.

Chissà se Giovannoni e Zevi si siano mai incontrati, se abbiano parlato insieme. Certo la partecipazione emotiva presente in filigrana in questo scritto non ce lo fa escludere completamente. Anzi.

Ma, dopo Zevi, bisognerà aspettare gli anni Ottanta del Novecento perché gli studiosi e i critici tornino ad occuparsi non solo delle teorie sul restauro e dei metodi di ricerca storica, ma dell'opera di Gustavo Giovannoni nella sua interezza.

Poche parole, infine, sul convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca nel novembre 2015, in collaborazione con il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura e con il patrocinio della Università di Camerino, per rendere omaggio alla figura e all'opera di Giovannoni nella ricorrenza dell'ottantesimo anniversario della inaugurazione della nuova sede accademica in Palazzo Carpegna, ufficialmente avvenuta il 24 aprile 1934.

Il convegno, di cui questa pubblicazione è in diretta continuità, indagava non soltanto il ruolo di promotore e innovatore che Giovannoni ricoprì nell'ambito delle proble-

matiche del restauro architettonico e della storia e critica dell'architettura, ma anche la sua influenza nella progettazione architettonica per il cosiddetto regionalismo e barocchetto, come pure per l'ingegneria strutturale e l'attività antisismica dei suoi esordi professionali. Quindi, oltre ai tradizionali ambiti di ricerca legati alla sua figura, nel convegno si affrontarono le tematiche strettamente connesse sia alla sfera dell'ingegneria, sia a quella della tradizionale progettazione architettonica, cercando di valutare il suo vero, o presunto, apporto all'architettura della prima metà del XX secolo. Gli interventi dei relatori hanno pure approfondito l'attenzione di Giovannoni alla città e al paesaggio e il suo ruolo di maestro per una lunga serie di allievi coevi e postumi, tenendo in primo piano l'orizzonte variegato che caratterizza la sua produzione, l'insegnamento e il suo pensiero programmatico e propositivo di progettista *integrale*. Ai relatori, nel corso della redazione del volume si sono aggiunti ulteriori specialisti che si sono occupati negli ultimi anni di Giovannoni e che ne hanno implementato quelle che possono essere le diverse sfere di competenza dell'ingegnere romano. Pur affrontando molti dei maggiori quesiti giovannoniani, il volume non ha la pretesa di essere esaustivo, ma può costituire una significativa base da cui far ripartire ulteriori ricerche sulla sua attività.

In conclusione, i curatori vorrebbero ringraziare, oltre i numerosi autori dei saggi e tutti coloro che, a vario titolo, hanno partecipato alla realizzazione di questa "impresa", altri amici e colleghi che, pur non avendo scritto nel volume, hanno contribuito, con alcuni scambi di opinioni precedenti e successivi al convegno, ad indirizzare la struttura della pubblicazione. E tra questi Federico Bellini, Simona Benedetti, Harald Bodenschatz, Donatella Calabi, Francesco Cellini, Giorgio Ciucci, Claudia Conforti, Maarten Delbeke, Sabine Frommel, Berthold Hub, Flavio Lenoci, Giuseppe Losco, Tommaso Manfredi, Fabiola Monfreda, Paolo Nicoloso, Werner Oechslin, Massimiliano Savorra, Davide Spina, Franz Wanner e Erik Wegerhoff.



Filologia urbana in chiave ambientista: una prospettiva italiana nel primo quarto del Novecento. Gustavo Giovannoni e la *teoria delle “espressioni semplici”*

Nell'estesa produzione saggistica di Gustavo Giovannoni¹, la tensione verso le forme più semplici dell'architettura del passato (le meno univocamente definite, dettagliate e decorate), da adottare come efficace garanzia di un riuscito accompagnamento *nelle e delle “vecchie città”*, si manifesta a più riprese e con diverse declinazioni lungo l'intero percorso della sua carriera, per buona parte della prima metà del Novecento.

Prima ancora che venisse direttamente esplicitata nel 1913 come «teoria delle “espressioni semplici”»², questa modalità di ripensamento operativo del passato urbano e architettonico aveva investito in primo luogo il concetto stesso di *monumento*, nel contesto romano ed europeo dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura (AACAR), fin dalla sua fondazione nel 1890. Per i suoi membri erano da considerare *monumenti* anche gli infiniti «frammenti di qualunque epoca»³ che, se opportunamente studiati e quindi salvaguardati, avrebbero continuato a esprimere, meglio degli *unicum*, il carattere di autorialità collettiva e indifferenziata di ogni città. Allo studio meticoloso di questi elementi ricorrenti – per ciò stesso sicuramente i più semplici, per quanto, a loro modo, preziosi e unici – si dedicò una delle Commissioni più impegnate dell'AACAR, la Commissione dei rioni. Tra Ottocento e Novecento, per l'intero periodo di attività dell'AACAR – un periodo molto denso di ricerche etnografiche, storico-artistiche e architettoniche sulla cultura vernacolare⁴ –, almeno due generazioni di architetti attivi a Roma si incaricarono in prima persona di rileggere in dettaglio, rione per rione, la consistenza *monumentale* della città nel suo insieme: una consistenza diffusa e ben più estesa di quella individuata dagli elenchi puntuali predisposti dagli organi ministeriali italiani subito dopo l'unificazione del paese⁵.

Dell'ambizioso programma generale – la redazione di un catalogo di *tutti* gli edifici romani o parte di essi – fu portata a termine soltanto un'anteprima parziale nell'*Inventario dei monumenti di Roma*, I, 1908-1912⁶: nonostante le sue 518 pagine, il volume si limitò a proporre un itinerario, corredato in qualche caso da brevissime descrizioni degli edifici inventariati e illustrato da una serie di tavole e di schizzi firmati dagli architetti della Commissione (fig. 1). Ma nel racconto dimesso di secoli di architetture di valore universale è possibile individuare un interesse insistente per elementi apparentemente anodini – se paragonati alla grandezza paradigmatica di singoli palazzi e chiese – ai quali viene invece riconosciuta un'importanza fondativa per la caratterizzazione dell'insieme urbano pluristratificato di Roma: elementi semplici e preziosi al tempo stesso perché destinati a un futuro incerto, come ad esempio, i tanti frammenti di peperino, più o meno decorati, più o meno destinati in origine ad apparire in vista, che nel testo sono indicati uno per uno con orgoglio, quali testimoni irrinunciabili della storia urbana della città⁷.

L'impostazione metodologica della ricognizione e gli obiettivi di salvaguardia diffusa ebbero comunque un'applicazione concreta nei Regolamenti edilizi di Roma per la revisione dei quali l'amministrazione comunale aveva richiesto la collaborazione dell'AACAR. Grazie agli studi dell'Associazione, nel Regolamento del 1912, un ruolo di primo piano fu riservato a una specifica categoria di edifici semplici – soprattutto case di abitazione – cui bisognava prestare attenzione. Pur non essendo «ricordi unici di un'epoca, né tipi caratteristici di uno stile, né capo-

lavori di un artista», anche le case più minute o i singoli elementi architettonici, molti dei quali erano stati disegnati nell'*Inventario*, avevano diritto a uno specifico provvedimento di conservazione: come appartenenti alla III classe erano suscettibili di trasformazione o anche di demolizione, a condizione che fossero preventivamente studiati e rilevati «sotto la direzione di persone competenti»⁸. Un'esemplificazione del metodo proposto, una guida illustrata degli edifici meno autoriali e dei loro elementi ricorrenti, sarà pubblicata alla fine degli anni Venti nella nota raccolta fotografica dal titolo ormai esplicito *Architettura minore in Italia. L'Architettura minore a Roma tra '500 e '800*.

Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini: traiettorie dell'ambientismo nel primo Novecento

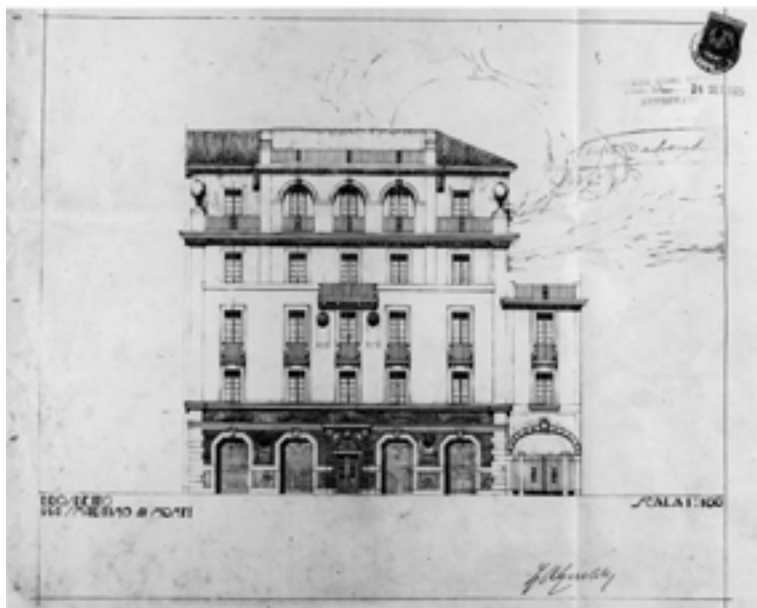
Giovannoni era entrato a far parte dell'AACAR nel 1903; Marcello Piacentini nel 1905: entrambi non furono direttamente coinvolti nell'attività della Commissione dei rioni dell'Associazione ma entrambi, in diverse occasioni – editoriali e progettuali – ne svelarono i significati più utili a definire quella che consideravano una parte – certo non secondaria e a suo modo innovativa – della nuova architettura italiana. Per tutti gli anni Dieci, alla vigilia della fondazione della Scuola Superiore di Architettura di Roma (ottobre 1919) e della nuova rivista “Architettura e Arti decorative. Rivista d'arte e di storia” (Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, 1921), di cui Giovannoni fu direttore insieme a Piacentini fino al 1927, fecero a gara nel mettere in evidenza il ruolo propulsivo dei valori di *modestia* e *semplicità* riconoscibili in prima battuta nell'architettura minore, nell'architettura rustica o rurale e nell'architettura paesana.

Almeno fino al 1925¹⁰, Piacentini aveva potuto ragionare su questi temi anche a margine di alcune delle sue molteplici sperimentazioni monumentali: il padiglione italiano a Bruxelles (1909), gli edifici per la *Esposizione regionale ed etnografica romana* (1911), il “cantuccio d'italianità” della cittadella per l'esposizione di San Francisco (1915) e più tardi l'assolo romano della Casa dell'avvocato Pateras a via Giulia (1924)¹¹. E soprattutto erano stati gli incarichi per il piano di Bergamo, e il suo rapporto con Luigi Angelini¹², a evidenziare fino a che punto lo studio dell'architettura vernacolare e le scelte ambientiste sarebbero potute diventare una risorsa per le città italiane. Negli stessi anni in cui il Ministero della Pubblica Istruzione emanava la Circolare sulla Raccolta di elementi decorativi italiani di arte paesana (n. 13 del 12 dicembre 1920)¹³, con Giovannoni e Vittorio Morpurgo aveva organizzato nel 1921 la *Mostra di Arte Rustica*¹⁴, a seguito di altri progetti già avviati in questo ambito, come la rivista omonima che pochi anni prima non era andata in porto¹⁵. Nella Scuola di Architettura di Roma, per il corso di *Edilizia cittadina e arte dei giardini*, Piacentini si serviva dei testi e delle teorie di Giovannoni per insegnare le teorie urbane più affermate in Europa e studiare gli esempi di risanamento edilizio dei centri storici¹⁶. E, nel 1920, a margine della nota discussione tra Ugo Ojetti e Antonio Maraini su classicismo e tradizione vernacolare, aveva sottolineato il ruolo, anche pedagogico, dello studio dell'*arte di tutti i giorni*: studio “necessario, indispensabile, urgentissimo”, poco praticato nelle scuole di architettura, dove si studia «sempre il grosso capolavoro aulico, mai l'arte di tutti i giorni, quella fatta dagli artefici del luogo con i materiali alla mano [...] Quando vado in un paesello o in una cittadella di provincia, dopo la visita baedekeriana ai monumenti nazionali sono le mille casette borghesi e popolari una attaccata all'altra [...] che più mi interessano: sono le caratteristiche modeste, create in quel luogo e in quel luogo soltanto»¹⁷.

Tra scritti e progetti, Giovannoni aveva seguito e promosso con attenzione questa particolare declinazione di una possibile italianità architettonica: nel 1904 (nello scritto *Arte nuova e arte popolare* dove è rivendicata l'importanza delle *forme modeste* e di lunga durata dell'arte popolare del primo Rinascimento¹⁸); nel 1911, nell'ambito delle mostre per il Cinquantenario (*l'Esposizione regionale ed etnografica* ma soprattutto la *Mostra retrospettiva* di Castel Sant'Angelo, che esponeva, a cura dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma, i rilievi di semplici edifici medievali e del primo Rinascimento, pubblicati di lì a poco tra le tavole dell'*Inventario*¹⁹); nel 1913, con la prima formulazione della teoria



1. G.B. Giovenale, schizzo di una casa in via dei Serpenti 86, in *Inventario dei monumenti di Roma*, 1908-1912, p. 378.

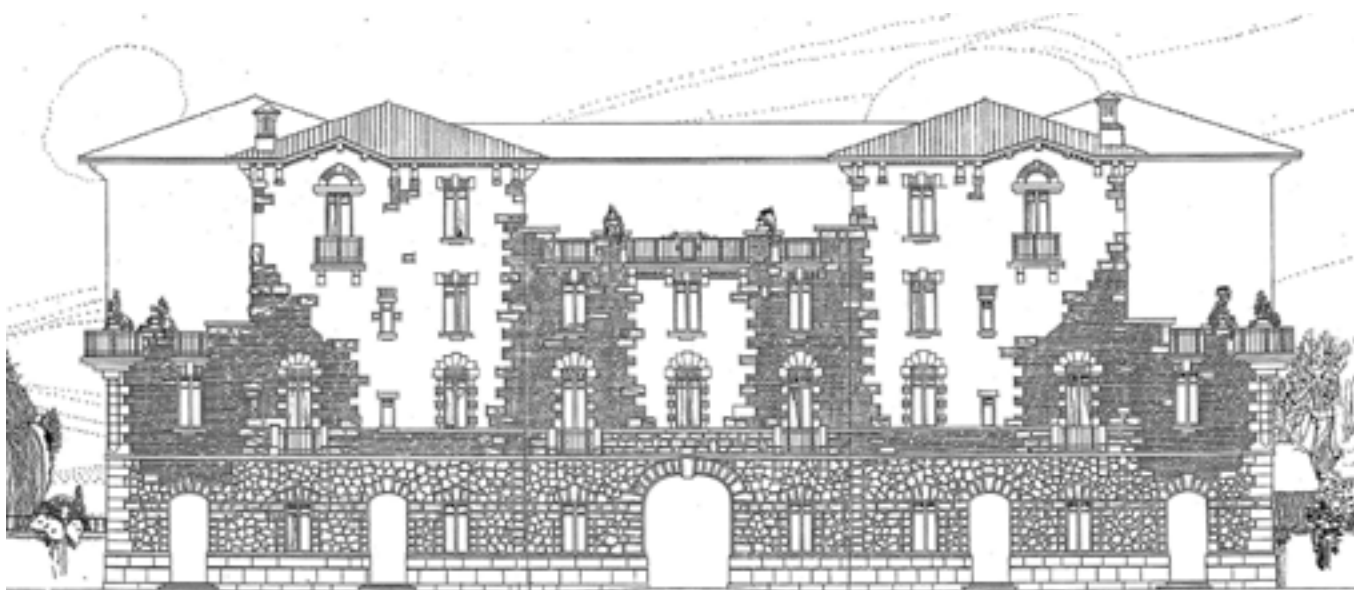


2 (a, b). Roma, Casa Giovannoni in via San Martino ai Monti 8 (1925. Roma, Archivio Storico Capitolino, Ispettorato edilizio, 28025/1925). Da notare gli inserti in *opus reticulatum* in selce nella prima fascia basamentale: elementi semplici e costruttivi a forte valenza evocativa che possono alludere sia alle porzioni di strutture parietali appena emerse dagli scavi di Ostia antica che, più banalmente, ai sampietrini delle strade della città. Foto D. Onorati.

del *diradamento edilizio* e del contestualismo urbano²⁰ e con l'enunciazione esplicita della «teoria delle “espressioni semplici”», espressamente riferita al mantenimento degli “elementi permanenti” e della “aria di famiglia” degli ambienti tradizionali urbani e paesaggistici (1913: «soluzioni di arte semplice [...] all'arte semplice può giungersi o dalla sincerità costruttiva o dalle espressioni minori degli stili [...] può presentarsi la teoria delle “espressioni semplici”»²¹; 1918: «la modestia di un'espressione semplice, tranquilla e decorosa [...] in questo concetto delle espressioni semplici [...] la formula dell'espressione semplice può dare risorse inesauribili»²²); nel 1918 per la *Sistemazione edilizia del Quartiere del Rinascimento* (dove i nuovi edifici dovevano essere ispirati ad «un vivace sentimento d'arte e d'ambiente» nel «mantenerli in un ordine analogo più alla serie minuta di casette, che non ai monumenti maggiori» e «nel dar loro un colore ad intonazione scura che, senza voler violentemente risaltare sul fondo, si unisca piuttosto a questo in

una tranquilla armonia cromatica...»²³) e infine, nel decennio successivo, in alcuni progetti di ambientazione romana come la sua casa in via San Martino ai Monti 8 (1925)²⁴ e soprattutto nelle eloquenti esemplificazioni delle due città giardino romane – Aniene e Garbatella²⁵ – dove tutti gli stili del passato venivano reinventati e declinati in modalità ridotta e allusiva, al diminutivo: non soltanto il barocco in “barocchetto” ma anche le riduzioni delle finestre termali e dei coronamenti all'antica di gismondiana memoria, le citazioni delle *gargouilles* medievalescanti, le cornici e gli ordini neo-rinascimentali contratti – i più semplici –, e soprattutto i materiali romani esibiti ontologicamente, i peperini, i tufo, le mille forme di mattoni distribuiti ovunque a raccontare, con espressività autonoma, una romanità diffusa, pluristratificata, armonica e soprattutto fortemente contaminata (fig. 3). Entrambi, sia Giovannoni che Piacentini, rivendicarono infatti in quegli anni anche la qualità e la pertinenza di un percorso di contaminazione – da praticare nelle proposte auliche²⁶ come in quelle più ordinarie – prestando più o meno consapevolmente il fianco al giudizio sprezzante che li avrebbe investiti più tardi nella celebre denuncia del *Tavolo degli orrori* della *II Esposizione italiana di architettura razionale* del 1931: «a un certo punto del secolo scorso... nacque l'architetto culturalista. Nacque, forse, nel botteghino di un rivendugliolo di stampe antiche, da padre eclettico e madre accomodatutto»²⁷. Se rovesciata nei toni di valutazione e inserita contestualmente nelle diverse opzioni allora ancora in gioco, questa definizione riesce a descrivere con efficacia il percorso che diverse generazioni di architetti avevano seguito con impegno nel corso di più di tre decenni a partire dalla fine dell'Ottocento²⁸ e alcune riposte che erano state date ai problemi posti dai paesaggi urbani storici.

Negli anni della fondazione della Scuola²⁹, da tempo anche allo studio delle Commissioni dell'AACAR e di Giovannoni in particolare³⁰, quelle opzioni di ricerca di una italianità architettonica – che, con evidente approssimazione, possono essere riferite almeno a tre diverse declinazioni del tema: storica/monumentale, minore/ambientista e innovativa/poi anche razionale – non erano ancora tutte facilmente distinguibili. Ma Giovannoni provò a individuarle, avocando soltanto a sé l'opzione ambientista che era invece sicuramente ancora coltivata, in diversa misura e con appropriata destinazione, da molti dei suoi colleghi³¹, non escluso, come si è detto, Piacentini. Con lo pseudonimo di Navoni, riportò il suo pensiero nei verbali virtuali di un verosimile collegio di docenti: «a noi italiani, che sentiamo la crisi architettonica più degli altri per la grandezza della nostra tradizione, che non vogliamo e non dobbiamo abbandonare, conviene orientarsi, verso le tendenze di semplicità [...] ed ecco negli studi sull'arte passata prevalere opportunamente le ricerche sull'architettura minore [...] ed ecco nella composizione i temi modesti e costruttivi [...]»³². Una possibile esemplificazione di questo programma è rico-



noscibile nella tesi di laurea di Luigi Vietti – un albergo ambientato a Cernobbio, piccolo borgo rurale sulla costa del lago di Como³³ –, premiata da Giovannoni nel 1928, forse in polemica con la partecipazione di alcuni allievi della Scuola alla *I Esposizione italiana di architettura razionale*³⁴.

Intorno al 1925, o al 1928-1929, quale che sia l'anno al quale si decida di attribuire il maggior numero di segnali visibili di cambiamento, l'aspirazione alla *semplicità* cominciò a percorrere almeno due strade separate, occludendo la prospettiva di una loro possibile convivenza, che era stata vitale e *romana* nei decenni precedenti. Piacentini divenne il regista politico di una nuova monumentalità e delle riduzioni razionaliste a lungo cercate da tanti suoi antichi detrattori. Giovannoni si dedicò alla costruzione sistematica di un ambito dell'insegnamento e della professione che riguardava più specificamente lo studio dei centri storici, dei loro caratteri propri³⁵ e dei modi di garantirne la sopravvivenza anche con il restauro. In questo specifico ambito, di rilevante risonanza pubblica anche in virtù dei ruoli ricoperti da Giovannoni nell'amministrazione statale, le "espressioni semplici" rimasero protagoniste di ogni suo contributo: nei progetti e nella definizione dei nuovi atti d'indirizzo.

La "nuda semplicità" dei restauri ambientisti

Il desiderio di non interferire ad armi pari con il passato e di accompagnarlo invece con maggiore semplicità e con sottomissione è ben riconoscibile in alcuni progetti di restauro di Giovannoni: nel completamento ridotto della chiesa dei Santi Luca e Martina, sul nuovo asse di via dell'Impero, e nei fronti mai esistiti della chiesa di San Biagio in Campitelli, da riprogettare ex novo nell'impianto centrale inedito che Giovannoni avrebbe voluto riposizionare sull'antico sedime della chiesa, ormai liberato dalle case adiacenti, dopo l'isolamento del Colle Capitolino (fig. 4): «Sui quattro lati si sono riportate fedelmente le linee della vecchia facciata, solo tradotte per la zona basamentale dalla pietra alla cortina di mattoni, sia per ragioni di economia, sia per dare alla parte aggiunta un carattere subordinato all'antica»³⁶).

Ma soprattutto è riconoscibile – circostanza meno immediatamente evidente perché oggetto nel tempo di proiezioni ideologiche – anche nelle nuove formulazioni della *Carta del restauro* del 1932, che Giovannoni, come è noto, contribuì a redigere. È alla luce del contesto culturale dei quattro decenni ambientisti che abbiamo brevemente richiamato che andrebbero letti infatti gli inviti alla semplificazione dell'art. 7 («che nelle aggiunte che si dimostrassero necessarie [...] il criterio essenziale da seguirsi debba essere, oltre a quello di limitare tali elementi nuovi al minimo possibile, anche quello di dare ad essi un carattere di nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo; e che solo possa ammettersi in

3. Roma, Borgata Giardino Garbatella, tipo N, lotto 5, fabbr. 1, 1920, prospetto su piazza B. Brin. Il progetto (attribuibile a Gustavo Giovannoni), è la prima versione, non realizzata, dell'edificio di "maggior mole" che verrà progettato da Innocenzo Sabbatini (ridisegno F.R. Stabile, dagli elaborati grafici dell'Archivio Storico Capitolino, prot. 1810, 1920). In evidenza l'esposizione insistita dei materiali romani (tufi e laterizi).



4. G. Giovannoni, progetto di ricostruzione della chiesa di Santa Rita (ex San Baggio in Campitelli), 1928 (in Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, *Annuario*, 1925-1928 (1929), pp. 27-38).

stile simile la continuazione di linee esistenti nei casi in cui si tratti di espressioni geometriche prive di individualità decorativa; [...]»³⁷) piuttosto che considerarli espressione di veti e imposizioni contro il “falso architettonico”, introdotti soltanto più tardi, negli anni Quaranta, per iniziativa degli storici dell’arte. Apparentemente molto lontane dai principi filologici della precedente Circolare Fiorelli del 1882 («riattivando e mantenendo per quanto sia possibile lo stato normale [...] che riproduca o per lo meno ricordi nel miglior modo possibile [l’opera] antica »³⁸), le norme della *Carta* del 1932 cercavano in realtà la strada per applicare quegli stessi principi all’insieme urbano, il cui “stato normale” non poteva che essere più semplice e anonimo.

Alla fine degli anni Trenta, nei numerosi interventi di diradamento nel centro di Roma, soprattutto nelle realizzazioni di Arnaldo Foschini, si potevano vedere diversi esempi di questa aspirazione alla continuità dell’ambiente, alla sua lunga durata e alla sua armonica e indifferenziata semplicità, anche nelle architetture nuove: all’angolo tra via di Villa Giulia e via Flaminia, dove i frammenti materiali messi forzatamente in luce nel restauro ambientista della Casina di Pio IV (Foschini, 1928) erano stati replicati in modo semplificato e

moderno nella prospiciente Cassa del Notariato (Foschini, 1934) (fig. 5 a, b, c, d) e a Corso Rinascimento (1936-38) dove «tutti gli stili architettonici dal ’400 fino all’800 sono sinceramente rappresentati, senza turbamento dell’armonia d’insieme»³⁹. Due esempi che, a distanza di anni, tenevano ancora insieme le idee di Giovannoni e quelle a suo tempo espresse da Piacentini («Per ambientismo oggi dunque dobbiamo intendere non la riproduzione o continuazione delle forme e dei motivi architettonici, ma quel senso generale di armonizzare le masse, gli oggetti, i colori, che vediamo riflessi nella totalità fisionomica della città»⁴⁰).

“Far nascere (e non rinascere)”. La questione dell’imitazione

Nel 1920, in *Arte aristocratica e arte paesana*, Piacentini aveva specificato con chiarezza in che cosa consistesse l’importanza dello studio dell’architettura minore: «sono assolutamente convinto che non ci potrebbe essere lavoro promozionale più necessario ed efficiente da svolgere in Italia così da far nascere (e non rinascere) la nostra architettura residenziale»⁴¹. Nel 1928, a commento della *I Esposizione italiana di architettura razionale*, aveva ribadito al tempo stesso l’ineludibilità e il ruolo dei contesti, le “armoniche consonanze d’ambiente”⁴².

Pur nell’apparente oscillazione dei suoi intenti, l’obiettivo di Piacentini non era mai stato quello di imitare fedelmente le forme del passato o di riutilizzarne alcuni elementi selezionati, praticando il *mimetismo* urbano raccomandato a più riprese da Giovannoni⁴³, quanto piuttosto di trovare in esse l’ispirazione per nuovi progetti. Nei primi decenni del Novecento, la differenza tra le due opzioni rimase a lungo in sospeso per definirsi progressivamente nel corso del secolo e ancora fino a oggi, con diverse e spesso contrastanti declinazioni. Quegli anni di promettente convivenza, aperti a molte soluzioni di applicazione appropriata, si dispongono a essere nuovamente interrogati. Allora – come anche adesso –, ragionare sulla percorribilità del percorso imitativo non era una questione di poco conto, da confinare nelle norme metodologiche delle nuove leggi di tutela, senza inquadrare in modo sistematico il tema complesso delle molteplici vocazioni dei luoghi.

Con la teoria delle “espressioni semplici”, calata in ogni contesto e riferita alla più ampia riflessione europea sull’estetica urbana, Giovannoni aveva trovato una chiave capace di rendere operativa e organica l’azione culturale e tecnica del mantenimento in vita. A ogni scala (dalla singola casa – *la casa come elemento di città*⁴⁴ – al paesaggio, *in primis* quello rurale) e per ogni espressione dell’architettura del passato (genericamente classica e universale; propriamente rinascimentale, geometrica, seriale e fondata sul disegno; più individualmente e localmente espressa nello spazio, come in epoca medievale o nella tradizione vernacolare), un nuovo percorso imitativo, che ripartiva dal cuore dei processi di formazione della lingua architettonica⁴⁵, avrebbe potuto garantire la sopravvivenza di un passato che si



percepiva sempre più lontano: nonostante le differenze era sempre possibile seguire la teoria delle “espressioni semplici”, fondata sull’insegnamento delle «più modeste opere, le quali presentano una grande continuità evidente negli elementi permanenti, una regolarità d’evoluzione in quelli mutevoli; il che è facile a spiegare con la loro maggiore aderenza alla vita ed alle cause locali di quanto non sia avvenuto e non avvenga per le opere maggiori»⁴⁶. Esisteva quindi secondo Giovannoni una soluzione per ogni luogo, sistematica proprio perché organica, cioè ogni volta applicabile ai diversi funzionamenti delle realtà architettoniche⁴⁷, semplice anche perché costruita dal basso, in ascolto piuttosto che in prevenzione, capace di testimoniare, nell’attuarsi di infiniti processi conoscitivi di riconoscimento delle regole in atto, quanto il “far rinascere” fosse altrettanto colto, vitale e propulsivo del “far nascere” e quanto soprattutto fosse particolarmente congeniale a molti luoghi del passato.

Se allora il pensiero di Giovannoni intendeva soprattutto mediare tra classicismo e tradizione vernacolare, più tardi è stato riconosciuto come una delle prime manifestazioni italiane di interesse per l’architettura minore, per il contesto ambientale, per la continuità dei tipi urbani e delle tecniche costruttive, per i temi della cultura materiale. Molto più controverso è rimasto invece il giudizio sull’aspetto organico e progettuale del suo contributo intellettuale: quello che gli suggeriva di spostare l’eclettismo nell’ambiente, trasformandone il codice genetico da esercizio puntuale a svelamento dei processi di continuità grammaticale, capaci di unire il passato al presente; quello che gli era stato suggerito dalla lunga durata dell’edilizia minore, in grado di sopravvivere nel tempo grazie alla replica e all’imitazione spontanea che ne potenziavano il carattere di espressione vitale⁴⁸. Una simile visione del passato e del presente delle città storiche era evidentemente molto congeniale alle aspirazioni dell’*architetto integrale* che Giovannoni intendeva promuovere nella Scuola di Roma⁴⁹: storici, ingegneri e architetti avrebbero dovuto lavorare insieme per tenere in vita quanto avevano ereditato, inserendosi creativamente nei contesti stratificati, senza cesure linguistiche, e privilegiando al loro interno, di volta in volta, gli accenti più adatti, spesso i più semplici, ad aggiornare luoghi e ambienti. Anche questo tema, più volte affrontato con atteggiamento militante nel corso di tutto il Novecento, rimane in attesa di essere ripensato in modo più laico⁵⁰.

5. In alto, a sinistra (a, b) Roma, via Flaminia all’incrocio con via di Valle Giulia: a sinistra, la Casina di Pio IV restaurata da A. Foschini nel 1928; a destra, la nuova Cassa del Notariato progettata dallo stesso Foschini circa sei anni dopo (da “Architettura”, 13, aprile 1934).

Sopra (c, d): in alto, una delle finestre del piano nobile della Casina di Pio IV, con i suoi elementi costruttivi e architettonici – arco di scarico in laterizio e mostra in peperino – lasciati a vista dal restauro di Foschini; in basso, la regolarizzazione degli stessi elementi, realizzata con gli stessi materiali nelle nuove finestre della Cassa del Notariato.

Note

1 Cfr. *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti di G. Bonaccorso, Milano 1997.

2 G. GIOVANNONI, *Restauri dei monumenti*, “Bollettino d’arte”, 7, 1913, 1-2, pp. 1-42 (conferenza al Convegno degli Ispettori Onorari dei Monumenti del 1912, pubblicata anche in *La tutela delle opere d’arte in Italia*, 1913 e in G. GIOVANNONI, *Questioni di architettura*, Roma 1925, 1929²).

- 3 ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, *Annuario*, 1896, p. 22.
- 4 F.R. STABILE, *La Garbatella a Roma. Architettura e regionalismo*, Roma 2012, cap. 2; M. SABATINO, *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Milano 2013, capp. 1 e 2; su Giovanni: F.R. STABILE, *Gustavo Giovannoni e la cultura dell'ambientismo*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s., 1, 2017, 1, pp. 135-146.
- 5 E. PALLOTTINO, *Tutela e restauro delle fabbriche. I regolamenti edilizi a Roma dal 1864 al 1920*, in *Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, cura di G. Ciucci, V. Fraticelli, *Roma Capitale 1870-1911*, 12, Venezia 1984, pp. 86-102.
- 6 ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, *Inventario dei monumenti di Roma. Ciò che si vede percorrendo le vie e le piazze dei XV rioni*, I, con 156 illustr. nel testo, 17 tavole fuori testo e una pianta topografica, 1908-1912; vedi E. PALLOTTINO, *I membri dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura e la cultura tecnica romana tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Appunti per una ricerca*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 36, 1990, pp.67-68. Sull'AACAR e Giovanni vedi anche: *L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni*, atti del seminario (Roma, 1987), a cura di G. Spagnesi, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 36, 1990; G. BONACCORSO, *Gustavo Giovannoni e il suo archivio*, in *Gustavo Giovannoni. Dal capitelletto alla città*, cit., pp. 173-190; e "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s., 1, 2017, 1.
- 7 *Ibidem, passim*.
- 8 ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, *Annuario*, 1896, p. 48.
- 9 ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, *Architettura minore in Italia*, 3 voll. Torino-Roma 1926-1940, I (*Roma*), Torino 1926.
- 10 SABATINO, *Orgoglio*, cit., p. 95 e *passim*, capp. 1 e 2.
- 11 A.S. DE ROSE, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1923*, Modena 1995; M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, Bari 1991, cap. 2; P. NICOLOSO, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Udine 2018, capp. I e II. Sulle mostre romane del 1911: *Roma 1911*, a cura di G. Piantoni, Roma 1980 (in particolare P. MARCONI, *Roma 1911. L'architettura romana tra italianismo carducciano e tentazione etnografica*, pp. 224-228); M.C. BUSCIONI, *Esposizioni e "Stile Nazionale" (1861-1925). Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali e internazionali*, Firenze 1990; STABILE, *La Garbatella*, cit., pp. 46-48; SABATINO, *Orgoglio*, cit., cap. I (con bibliografia su Lamberto Loria e sulla cultura etnografica).
- 12 Cfr. SABATINO, *Orgoglio*, cit., p. 64 e il contributo di Silvia Cappelletti in questo volume.
- 13 Citata in SABATINO, *Orgoglio*, cit., cap. I n. 78.
- 14 A. MARAINI, *L'Architettura rustica alla cinquantennale romana*, "Architettura e Arti decorative", 1, 1921, 4, pp. 379-385; SABATINO, *Orgoglio*, cit., cap. 2.
- 15 NICOLOSO, *Marcello Piacentini*, cit., p. 37, da M. PIACENTINI, *Arte aristocratica e arte paesana*, "La Tribuna", 3 aprile 1920.
- 16 Vedi: Sapienza Università di Roma, Archivio Storico, *Libretti delle lezioni*, Architettura; S. D'ABATE, *Storia e progetto. Ludovico Quaroni studente della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma (1928-1934)*, "Ricerche di storia dell'arte", 2018, 126, pp. 89-96; vedi anche SABATINO, *Orgoglio*, cit., p. 97.
- 17 PIACENTINI, *Arte aristocratica e arte paesana*, cit.; in NICOLOSO, *Marcello Piacentini*, cit., pp. 55-56.
- 18 G. GIOVANNONI, *Arte nuova e arte popolare*, "Bollettino della Società degli ingegneri e degli architetti italiani", 15 maggio 1904, pp. 585-589, citato in SABATINO, *Orgoglio*, cit., p. 89.
- 19 PALLOTTINO, *Tutela e restauro*, cit., p. 95; G. GIOVANNONI, *Case del Quattrocento*, "Architettura e Arti decorative", 1926, 6, pp. 241-257.
- 20 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova. Il quartiere del Rinascimento in Roma*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 995, pp. 449-472; G. GIOVANNONI, *Il "diradamento edilizio" dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 997, pp. 53-76. Sulla teoria del diradamento edilizio vedi G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino 1989, cap. I.
- 21 GIOVANNONI, *Restauri dei monumenti*, cit. in IDEM, *Questioni di architettura*, cit. 1929², pp. 170-172.
- 22 G. GIOVANNONI, *Relazione per l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, Roma 1918, ripubblicata con il titolo *L'Ambiente dei monumenti*, in *Questioni di Architettura*, Roma 1929², p. 207.
- 23 G. GIOVANNONI, *Proposte di sistemazione edilizia del Quartiere del Rinascimento in Roma. Relazione della Commissione all'on. Consiglio Comunale*, Roma 1919 (presentata al Consiglio comunale il 30 giugno 1918).
- 24 Vedi M. VILLANI, *La casa di Gustavo Giovannoni*, in S. BENEDETTI, R.M. DAL MAS, I. DELSERE, F. DI MARCO, *Gustavo Giovannoni: l'opera architettonica nella prima metà del Novecento*, Roma 2018, pp. 55-62. Diverse varianti del progetto sono conservate presso l'Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura (vedi M. CENTOFANTI, G. CIFANI, A. DEL BUFALO, *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell'archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, Roma 1985).
- 25 STABILE, *La Garbatella*, cit.; A. GALASSI, B.M. RIZZO, *Città giardino Aniene*, Bologna 2013. Vedi anche A. MUNTONI, *Italo Gismondi e la lezione di Ostia antica*, "Rassegna", 1993, 55, pp. 74-81. Su disegni, progetti e opere realizzate da Giovanni, cfr., da ultimo, *Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*, catalogo della mostra (Roma, 2016), Roma 2018 e BENEDETTI-DAL MAS-DELSERE-DI MARCO, *Gustavo Giovannoni*, cit.

- 26 Sui modi plurivoci della ripresa dello “stile secentesco” in Piacentini: NICOLOSO, *Marcello Piacentini*, cit., pp. 29-30.
- 27 La didascalìa è riportata in L. BENEVOLO, *L'architettura nell'Italia contemporanea*, Bari 1998, p. 88.
- 28 Sulla periodizzazione indicata: A. MUNTONI, 1926-28: *dalla Scuola di architettura di Roma alla Prima esposizione di architettura razionale*, in AA.VV., *Adalberto Libera: opera completa*, Milano 1989, pp. 34-51; G. ZUCCONI, *Gli anni dieci tra riscoperte regionali e aperture internazionali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Milano 2004, pp. 38-55.
- 29 *La Scuola di Architettura di Roma*, Roma 1932; MUNTONI, 1926-28, cit.; P. MARCONI, *La scuola romana a cinquant'anni di distanza, in 50 anni di professione*, catalogo a cura di R. Bizzotto, L. Chiumenti e A. Muntoni, Roma 1983; P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999; *La Facoltà di architettura dell'Università “La Sapienza” dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001, pp. 45-53; P. NICOLOSO, *La formazione dell'architetto*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, cit., pp. 56-73; C. D'AMATO, *La Scuola di Architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità oggi in Italia*, “Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura”, n.s., 1, 2017, 1, pp. 33-46.
- 30 G. GIOVANNONI, *Gli architetti e gli studi di architettura in Italia*, Roma 1916.
- 31 D'ABATE, *Storia e progetto*, cit.
- 32 G. GIOVANNONI, *Discussioni didattiche*, in GIOVANNONI, *Questioni*, cit., pp. 43-83: 78.
- 33 F. LURAGHI, *Lavori di laurea nella Scuola Superiore di Architettura di Roma*, “Architettura e Arti decorative”, 1929, 11, pp. 499-514.
- 34 NICOLOSO, *La formazione*, cit., pp. 68 e 70.
- 35 Cfr. il contributo di Jacopo Benedetti in questo volume.
- 36 G. GIOVANNONI, *Progetto di ricostruzione*, 1928, in ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, *Annuario*, 1925-28 (1929), pp. 27-38.
- 37 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, CONSIGLIO SUPERIORE PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI, *Carta italiana del restauro*, 1932.
- 38 Decreto ministeriale 21 luglio 1882 *Sui restauri degli edifici monumentali* e Circolare 683 bis, 21 luglio 1882: *sui restauri degli edifici monumentali*, a firma di Giuseppe Fiorelli, Direttore generale per le Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione.
- 39 C. VARAGNOLI, *Dal piano al restauro: teorie e interventi sul quartiere del Rinascimento 1870-1923*, in *Il Quartiere e il Corso del Rinascimento*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1994, pp. 49-94.
- 40 M. PIACENTINI, *Nuovi orizzonti nell'Edilizia Cittadina*, “Nuova Antologia”, 57, 1922, 1199, pp. 60-72.
- 41 PIACENTINI, *Arte aristocratica*, cit., citato in SABATINO, *Orgoglio*, cit., p. 107.
- 42 M. PIACENTINI, *Prima internazionale architettonica*, “Architettura e Arti decorative”, 1928, 12, pp. 544-562.
- 43 Vedi ad esempio, GIOVANNONI, *Relazione*, cit., p. 208.
- 44 STABILE, *La Garbatella*, cit., cap. 3, pp. 81-89.
- 45 Cfr. il contributo di Jacopo Benedetti in questo volume.
- 46 GIOVANNONI, *Restauri dei monumenti*, cit., p. 172.
- 47 Vedi in parte P. NICOLOSO, *Il restauro dei monumenti*, in *Storia dell'architettura italiana*, cit., p. 294 e A. GHISETTI GIAVARINA, *Gustavo Giovannoni storico dell'architettura del Rinascimento italiano*, “Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura”, n.s., 1, 2017, 1, pp. 61-66.
- 48 GIOVANNONI, *Restauri dei monumenti*, cit., p. 172; vedi anche SABATINO, *Orgoglio*, cit., p. 62.
- 49 Cfr. GIOVANNONI, *Gli architetti*, cit., e GIOVANNONI, *Discussioni didattiche*, cit. Tra le innumerevoli interpretazioni che, a posteriori, sono state date all'espressione *architetto integrale*, richiamato nel titolo del convegno, si veda CIUCCI, *Gli architetti*, cit., cap. I.
- 50 Si segnalano, a proposito delle alterne fortune della visione “integrale” dell'architettura nel corso del Novecento, i toni ancora veementi di fautori e denigratori nel convegno internazionale *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della “scuola romana”* (Roma, 1992), atti a cura di F. Colonna e S. Costantini, Roma 1994 e i due scritti di Manfredo Tafuri che prefigurano una possibile revisione critica: M. TAFURI, *Storia, conservazione, restauro*, “Casabella”, 580, 1991, pp. 23-26 e soprattutto M. TAFURI, *Architettura: per una storia storica*, “La Rivista dei libri”, 1994, 4, pp. 10-12. Più di recente si veda inoltre sulla cultura del restauro e sulla “scuola romana”: “Casabella”, 830, 2013 (*Architettura “e” restauro?*: F. DAL CO, *Scienziati del restauro e architetti felici*, pp. 18-19; F. DAL CO, *Che differenza ci può essere tra un progetto di restauro e un progetto di architettura?* Les leçons du Thoronet secondo Eduardo Souto De Moura, pp. 94-97); *Poesia e tecnica del restauro*, a cura di C. Conforti e G. Spirito, “Rassegna di architettura e urbanistica”, 145, 2015 (in part. F. PURINI, *Editoriale. Per un tempo unitario*, pp. 5-7; C. CONFORTI, *Restauro: una questione da affrontare*, pp. 9-15); E. PALLOTTINO, *Storia e progetto: possibili declinazioni*, in *Scritti per Mario Manieri Elia*, a cura di F. Cellini, M.M. Segarra Lagunes, Roma 2015; Paolo Marconi *architetto-restauratore. Filologia della ricostruzione e cultura del patrimonio*, a cura di E. Pallottino, A. Pinelli, “Ricerche di storia dell'arte”, 116-117, 2015.

Giovannoni e la Commissione ministeriale per lo studio delle strutture del Pantheon

La presente ricerca sulla Commissione ministeriale per lo studio delle strutture del Pantheon ha permesso, grazie anche a una documentazione inedita, di studiare una delle meno note tra le numerose commissioni ministeriali a cui Gustavo Giovannoni prese parte in qualità di esperto tra gli anni Venti e Trenta del Novecento¹. Tali ricerche costituiscono inoltre il pretesto per analizzare, dal suo particolare angolo visuale, un'architettura paradigmatica qual è il Pantheon di Roma, in un periodo della sua storia recente, nel quale, in poco più di un trentennio, interessanti campagne di indagini, scavo e restauro misero in discussione, confermarono e smentirono molte delle certezze sulla storia dell'edificio e sulla sua tecnica costruttiva. I coevi studi sull'architettura romana condotti da Giovannoni a partire dagli inizi del Novecento, così come i precedenti di Giuseppe Lugli e di Auguste Choisy², manifestano apertamente le incertezze legate alla datazione e alla conoscenza del Pantheon, riferimento imprescindibile per l'analisi delle cupole e delle volte di età classica, e troveranno una definitiva sistematizzazione soltanto nel 1928, quando le indagini di Alberto Terenzio sulla Rotonda produrranno una teoria condivisa e apparentemente risolutiva³.

La Commissione ministeriale per lo studio delle strutture del Pantheon fu istituita il 31 marzo 1928 dal ministro per l'Educazione Nazionale Pietro Fedele (1873-1943), medievista e amico di Giovannoni, con il quale lo studioso romano aveva più volte intrattenuto relazioni, soprattutto in seno all'Associazione Artistica fra i Cultori dell'Architettura per lo studio dell'architettura medievale. Oltre a Giovannoni, la commissione annoverava il soprintendente per le Antichità, Roberto Paribeni (1876-1956), e il soprintendente ai Monumenti di Roma, Antonio Muñoz (1884-1960), due figure di primissimo piano della cultura architettonica dei primi del Novecento, che sarebbero diventati quello stesso anno, rispettivamente, direttore generale per le Antichità e Belle Arti e direttore capo della Ripartizione per le Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma. Il pretesto per l'istituzione della commissione fu offerto dalla pubblicazione, nel 1928, del volume dell'ingegnere Giuseppe Cozzo, *Ingegneria Romana. Maestranze romane, strutture preromane, strutture romane, le costruzioni dell'anfiteatro Flavio, del Pantheon, dell'emissario del Fucino*⁴. Il saggio, a seguito di un approfondito studio sulle tecniche costruttive e sui materiali dell'architettura romana, avanzava ipotesi inedite sulla struttura del Colosseo e, soprattutto, proponeva una rivoluzionaria teoria sulle fasi costruttive del Pantheon che confutava le poche certezze che fino a quella data si possedevano sul monumento. Il Pantheon, come è noto, fino alla fine dell'Ottocento, aveva conservato l'attribuzione ad Agrippa, il generale di Augusto che aveva mutato il volto del Campo Marzio con la costruzione delle prime terme pubbliche di Roma, dei *Septa Julia* e di numerose altre costruzioni oggi andate perdute⁵. La paternità del Pantheon era testimoniata dalle fonti scritte e soprattutto dalla grande iscrizione sul frontone – M. AGRIPPA L.F. COS. TERTIVM FECIT – che non lasciava dubbi sulla datazione dell'edificio al I secolo a.C.⁶ (fig. 1). Tuttavia i tanti interrogativi relativi al grande tempio romano avevano interessato fin dal Quattrocento architetti ed eruditi che avevano avanzato ipotesi contrastanti e suggestive in merito agli aspetti più controversi della costruzione. Tra le questioni più dibattute si annoveravano i dubbi in merito alla inusuale forma del tempio, al rapporto tra la cella e le retrostanti Terme di Agrippa e alla strana connessione tra il corpo rotondo e



il pronao colonnato, che si credeva fosse precedente rispetto al resto dell'edificio. Non era nota, inoltre, la reale portata delle trasformazioni sul monumento determinate dai restauri di Traiano e Adriano, testimoniate dai rispettivi biografi, e di Settimio Severo e Caracalla, ricordati in un'incisione sul frontone del tempio⁷. Alcune risposte a questi interrogativi furono avanzate nel 1893, quando il Ministero della Pubblica Istruzione dispose per la prima volta una campagna di indagini sul monumento allo scopo di accertare alcuni aspetti legati alla tecnica costruttiva della cupola. I noti studi, condotti dal *pensionnaire* dell'Accademia di Francia a Roma, Georges Chedanne, coadiuvato da Pier Olinto Armanini e Luca Beltrami, interessarono in particolare le fondazioni dell'edificio, per accertare il collegamento costruttivo fra la cella rotonda, l'avancorpo laterizio che fiancheggia l'ingresso e il colonnato che lo precede e la cupola, nella sua parte poco sopra l'imposta, alla destra dell'altare maggiore⁸ (fig. 2). Il ritrovamento di alcuni bolli adrianei nei *bipedales* che sottendono gli arconi della cupola, per la prima volta messi in luce e rilevati, e le considerazioni in merito al collegamento tra cella e pronao permisero di datare la costruzione dell'intero edificio all'inizio del II secolo d.C., provando così che il restauro di Adriano (117-138) fu in realtà una ricostruzione *ex novo* dell'edificio sul luogo dove sorgeva il primitivo Pantheon di Agrippa, raso al suolo nell'incendio dell'80 d.C., ricordato da Dione Cassio. La scritta sul frontone che ricordava Agrippa fu interpretata come un omaggio di Adriano al precedente committente del tempio. La nuova attribuzione del Pantheon traslò dal I secolo a.C. al II d.C. la costruzione della più grande cupola in calcestruzzo mai realizzata nell'antica Roma, con evidenti conseguenze sulla storia e l'evoluzione della tecnica costruttiva romana.

Gustavo Giovannoni, nei suoi studi sull'architettura antica iniziati nei primi anni del Novecento, sembrò accogliere la nuova datazione del Pantheon proposta da Beltrami, evidenziando comunque in più occasioni i limiti delle conoscenze sul monumento, definito spesso la "grande sfinge" dell'architettura romana. Nel 1904, nella sua prima pubblicazione espressamente riferita a una fabbrica antica, *La sala termale della Villa Licianiana e le cupole romane*, Giovannoni cita il Pantheon in relazione alla sua «immensa cupola poggiata su un corpo cilindrico» e descrive, in maniera generica, il sistema di nervature e archi di scarico ipotizzato da Beltrami, specificando che di questo «non sono ancora ben chiariti l'andamento e la distribuzione»⁹. Nelle successive pubblicazioni, come *La tecnica della costruzione presso i romani* del 1925, Giovannoni, ancora una volta, prende in considerazione solo gli elementi visibili della muratura esterna, citando, con molta cautela, quelli indagati a partire dal 1893 da Beltrami¹⁰. Ancora, in *Questioni di*

1. Pantheon, Roma. Foto L. Veronese.
2. Pantheon, interno, Roma. Foto L. Veronese.

architettura nella storia e nella vita, nello stesso anno, lo studioso romano afferma che «periodi poveri senza una diretta energia d'arte, hanno prodotto non di rado imitazioni o ricostruzioni che paiono fatte apposta per fuorviare gli studiosi» e, a tal proposito, adduce come esempio «il grande problema del Pantheon» che, scrive, «può risolversi ricordando quanto ci riferisce il biografo di Adriano sui monumenti da lui ricostruiti, tra i quali sarebbe il pronao con la grande iscrizione di Agrippa, che sembra anteriore alla Rotonda adrianea ed invece è, e non può essere altro, che posteriore»¹¹. Tale considerazione, in particolare, sembra in antitesi con le tesi di Beltrami sulla contemporaneità costruttiva del pronao e della Rotonda, lasciando intuire una visione del Pantheon, da parte del maestro romano, come di un palinsesto generatosi a seguito di diverse fasi costruttive. Il volume di Giuseppe Cozzo, *Ingegneria Romana* del 1928, ebbe la pretesa di mettere in discussione apertamente l'attribuzione adrianea del monumento, così come era stata provata da Luca Beltrami trent'anni prima, e proporre una teoria inedita basata sull'interpretazione di materiali e tecniche costruttive del Pantheon osservate nel corso di una approfondita campagna di indagine del monumento. Cozzo, l'autore del volume, è un personaggio poco indagato dalla storiografia architettonica, nonostante abbia contribuito, con la sua impresa di costruzioni, all'esecuzione, in qualità di concessionario del Ministero dell'Educazione Nazionale, di alcuni tra i più importanti lavori di restauro effettuati a Roma negli anni Venti e Trenta del Novecento¹². A dispetto della sua attività di mero "esecutore", Cozzo fu anche autore di un discreto numero di pubblicazioni, nelle quali raccolse gli esiti dei suoi studi e delle sue teorie sull'architettura romana¹³. Prima dell'istituzione della Commissione per lo studio delle strutture del Pantheon, un "incontro" tra Gustavo Giovannoni e Giuseppe Cozzo si era già tenuto nel 1923, quando, sulla rivista diretta dal maestro romano e Marcello Piacentini, "Architettura e Arti decorative" era stato pubblicato un articolo dell'ingegnere dal titolo *La costruzione dell'Anfiteatro Flavio*¹⁴. Tale studio veniva ancora citato nel 1925 nel volume *La tecnica della costruzione presso i romani* dove Giovannoni elogiava le intuizioni di Cozzo relative ad alcuni aspetti costruttivi del Colosseo¹⁵; intuizioni la cui validità è stata confermata anche di recente da Daniele Manacorda, che nel 2014 ha ricordato come «lo studio più interessante sulle modalità di funzionamento e di interazione arena-ipogei rimane quello di Giuseppe Cozzo dove teorizza l'uso di *pegmata*: elevatori lignei e di *posticia*: botole disposte nella parte lignea dell'arena»¹⁶.

Le indagini di Cozzo sul Pantheon affrontarono tre questioni fondamentali: 1) ricercare, sia nelle fondazioni che nelle strutture in elevato, quelle caratteristiche che avrebbero potuto documentare la contemporaneità di edificazione tra pronao e avancorpo; 2) accertare l'indipendenza tra la struttura laterizia dell'avancorpo e quella della cella rotonda, esclusa nella interpretazione di Beltrami del 1893; 3) accertare l'ipotesi, emersa durante le indagini, di un primitivo accesso del Pantheon opposto all'attuale, in corrispondenza della grande sale attribuita al laconico delle Terme di Agrippa (fig. 3). La contemporaneità costruttiva del pronao e dell'avancorpo laterizio fu provata attraverso indagini nelle fondazioni, in corrispondenza della connessione tra i due volumi. Utilizzando gli stessi cavi lasciati aperti da Beltrami, Cozzo osservò l'esistenza di fondazioni continue, in direzione parallela all'asse del tempio, con caratteristiche materiche e costruttive comuni, segno di una esecuzione contemporanea del portico e dell'avancorpo. Allo stesso modo, in alzato, le lastre di marmo della decorazione laterale del pronao presentano una continuità a ridosso dell'ideale giunto con l'avancorpo che dimostrerebbe una unità di concezione dei due volumi. Continuando a seguire l'andamento delle fondazioni, fu provato che i muri fondali del pronao e dell'avancorpo si interrompono lungo l'anello fondale del corpo rotondo, «semplicemente poggiandosi ad esso», ovvero senza ammorsature che possano provare unità di esecuzione tra la cella e il volume addossato. La mancanza di collegamento tra cella e avancorpo fu provata anche in alzato attraverso saggi nella muratura, ancora visibili all'interno degli ambienti del Pantheon, che mostrarono l'assenza di connessioni tra le due compagini murarie. Le indagini sulla muratura e sulle fondazioni della Rotonda, nella parte opposta rispetto all'attuale fronte colonnato, portarono a supporre l'esistenza di un primitivo ingresso al tempio a sud, in corrispondenza della grande sala ritenuta il laconico delle Terme agrippine (fig. 4). In questo punto Cozzo

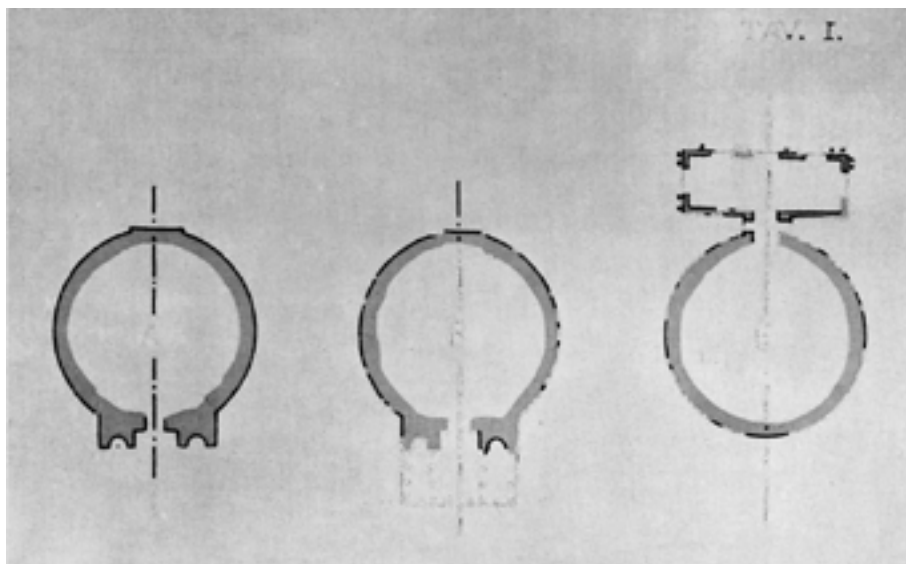
accertò l'esistenza di due muri perpendicolari alla Rotonda ammorsati con essa e una soluzione di continuità nella superficie curva della cella riscontrabile sia in fondazione che nella cornice marcapiano del primo livello; discontinuità che ci si sarebbe aspettati di trovare in corrispondenza dell'attuale pronao, se questo fosse stato previsto dall'inizio della costruzione. Nei muri paralleli che generano gli ambienti a sud compresi tra il Pantheon e il grande prospetto della Basilica di Nettuno, inoltre, furono riscontrate fondazioni in calcestruzzo di travertino, non ammorsate a quelle della Rotonda, dello stesso tipo di quelle eseguite per la fondazione dell'attuale pronao a nord. La presenza inoltre di frammenti di una «tegola caratteristica costituita da un'argilla rossa scura quasi greificata» sia nei setti murari a sud, che nell'attuale avancorpo a nord spinsero il Cozzo a supporre una «contemporaneità logica di queste strutture»¹⁷. Gli esiti di queste indagini condussero l'autore di *Ingegneria Romana* a ipotizzare una «crisi statica del monumento» tale da imporre la chiusura dell'originario accesso nel fronte a sud, consolidato tramite l'edificazione dei muri tangenziali che oggi collegano il Pantheon alle Terme di Agrippa (fig. 5); contemporaneamente «dev'essere stato provveduto alla costruzione del nuovo accesso nord». Tali trasformazioni interessarono, secondo Cozzo, l'originario Pantheon di Agrippa, in un periodo non precedente all'impero di Settimio Severo (193-211)¹⁸.

A fronte delle numerose incertezze manifestate nel tempo dagli studiosi del Pantheon, le soluzioni di Cozzo, pubblicate su *Ingegneria Romana*, sembrarono offrire per la prima volta una teoria organica e ben strutturata, che metteva un punto su molte delle questioni insolte del monumento. La documentazione inedita conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato rivela come le nuove teorie espresse in *Ingegneria Romana* ebbero grosso risalto a livello nazionale e internazionale e godettero da subito dell'appoggio degli organi di tutela del Paese¹⁹. Il direttore generale per le Antichità e Belle Arti, Arduino Colasanti, in risposta alle numerose lettere di studiosi e istituzioni che chiedevano una posizione ufficiale del Ministero in merito alle tesi di Cozzo, elogio l'opera dell'ingegnere, definendola «di notevole importanza sia per l'acutezza delle ricerche e la conoscenza delle strutture monumentali sia per la geniale originalità delle vedute», e sottolineando che «le conclusioni nuovissime su alcuni particolari costruttivi del Colosseo e del Pantheon sono tali da rivoluzionare le conoscenze che si avevano sull'argomento da spiegare molti enigma e da aprire nuovi campi alle indagini archeologiche». Allo stesso modo, in una lettera al sottosegretario di Stato del 14 settembre 1928, Colasanti consigliava «l'acquisto di venti copie dell'opera per la soprintendenza», ritenendo opportuno «che anche le biblioteche di ogni città avessero l'opera del Cozzo»²⁰. La commissione del 1928 fu nominata con lo scopo di fornire una veste istituzionale alle teorie di Giuseppe Cozzo e validare, tramite l'approvazione della comunità scientifica e degli «addetti ai lavori», la nuova versione sull'evoluzione costruttiva del Pantheon. A tale scopo fu riconosciuta a Cozzo la possibilità di eseguire una nuova campagna di indagini sul tempio romano, durante la quale anche Giovannoni ebbe modo di osservare i cavi di esplorazione ed esprimere alcuni giudizi²¹. I nuovi saggi sulle fondazioni e sulle murature del Pantheon, effettuati nel periodo tra aprile e maggio 1928, furono presentati alla commissione nel maggio dello stesso anno, con una relazione che confermava del tutto le ipotesi già pubblicate in *Ingegneria romana*²².

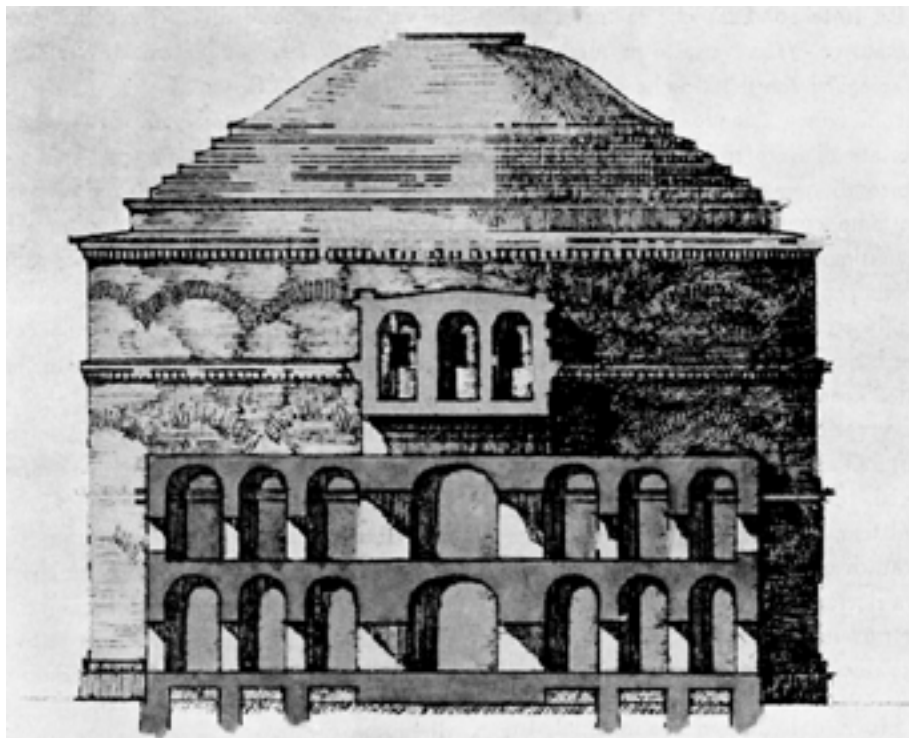
Il parere della commissione fu espresso in forma scritta il 13 dicembre 1928²³. Giovannoni, Paribeni e Muñoz rivolsero, in apertura della loro relazione, «un vivissimo plauso al sig. Cozzo per il fervore e la liberalità con cui ha voluto portare attraverso successivi studi e indagini un contributo notevole agli interessantissimi problemi riguardanti l'organica struttura e le vicende architettoniche e topografiche dell'insigne monumento romano». Tuttavia i tre commissari non ravvisarono «elementi sufficienti per un giudizio sicuro sui complessi temi tecnici ed archeologici relativi alla costruzione del Pantheon e che portino una indubbia conferma alle ipotesi espresse da Cozzo nel suo lavoro» e rimandarono tale giudizio «alla libera discussione tra gli studiosi e soprattutto alla successiva determinazione di nuovi dati che gettino luce sui gravi e molteplici problemi che fanno capo al Pantheon»²⁴. Al termine dei lavori della commissione, pertanto, le osservazioni del Cozzo legate ai nuovi elementi indagati, pur considerate vevole e sensate, non

3. G. Cozzo, schema dell'evoluzione compositiva del Pantheon, con il pronao originario e quello attuale (da G. Cozzo, *Un primitivo atrio meridionale del Pantheon ed una crisi statica dell'edificio rivelata da nuove indagini*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 8, 1929, 7, p. 292, tav. I).

4. Basilica di Nettuno a sud del Pantheon, Roma. Foto L. Veronese.



furono ritenute adeguate ad esprimere una teoria di più ampia portata sulle fasi costruttive del Pantheon. Non ebbe dubbi, invece, l'anziano Luca Beltrami che, più volte citato nel libro del Cozzo e in qualche modo accusato di non aver saputo leggere i segni della fabbrica in occasione delle indagini del 1893, si fece promotore di una grossa campagna in difesa delle proprie teorie, attraverso vari articoli pubblicati sul periodico "il Marzocco", confluiti poi nel noto volume del 1929, *Il Pantheon rivendicato ad Adriano 117-138 d.C.*, dove l'autore confutava per punti le teorie del Cozzo, definendole «visionarie, fantasiose e false»²⁵. A conclusione di questa esperienza, che non lasciava alcuna certezza circa la datazione del Pantheon e la sua evoluzione costruttiva, si aprì la grande impresa del restauro di Alberto Terenzio che, divenuto soprintendente per i monumenti di Roma nel 1929, avviò una nuova campagna di indagini, che permise la visione diretta delle strutture dell'edificio e la loro classificazione materica e strutturale²⁶. Tali indagini portarono Terenzio a datare "senza alcun dubbio" l'intero Pantheon attuale al periodo di Adriano, confermando le ipotesi del Beltrami e escludendo «ogni possibilità di un



5. G. Cozzo, l'opera di rinforzo murario tra il Pantheon e la Basilica di Nettuno (da G. Cozzo, *Un primitivo atrio meridionale del Pantheon ed una crisi statica dell'edificio rivelata da nuove indagini*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 8, 1929, 7, p. 305, tav. XII).

cambio di orientamento della struttura», frase sottolineata nel testo della relazione conservata presso l'archivio della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Roma²⁷. Gustavo Giovannoni, un anno dopo l'esito finale della commissione da lui presieduta, sposò in maniera definitiva le tesi di Terenzio e l'attribuzione adrianea del Pantheon, definendo il lavoro di Giuseppe Cozzo come «una serie di ipotesi aggrovigliate» che non avevano raggiunto veri dati concreti, «ma che l'esperienza attuale dimostra prive di qualsiasi fondamento»²⁸. I successivi «contatti» tra Cozzo e Giovannoni sembrano testimoniare una progressiva azione di discredito della figura del primo da parte del secondo. In un articolo su «Architettura e Arti decorative» Giovannoni afferma «Niun dubbio rimane ormai sulla data di tale grande costruzione, che è tutta del periodo di Adriano [...] Ed è invero a tale conclusione era ormai giunto chiunque abbia una chiara nozione del processo formativo dell'Architettura romana: la soluzione di un vastissimo problema costruttivo qual è quello del lanciare nello spazio una cupola di 43 metri di diametro non è di quelle che si improvvisano, ma occorre per essa una lenta preparazione basata sulla esperienza di varie generazioni di Architetti e di costruttori. Non dunque essa era possibile nel periodo, ancora ellenistico, di Augusto»²⁹. Tale avversione nei riguardi dell'attività di Giuseppe Cozzo è testimoniata anche da un altro episodio inedito, emerso dalle ricerche effettuate presso il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura di Roma³⁰. Negli appunti di Giovannoni relativi alla Conferenza di Atene del 1931 è presente una relazione di Cozzo sui lavori che l'ingegnere stava conducendo presso il Tempio di Vesta al Foro Romano, che avrebbe dovuto far parte dei contributi presentati dalla delegazione italiana, guidata dal maestro romano³¹. Tuttavia, dalla corrispondenza intercorsa con Euripide Fondoukidis, segretario generale dell'Institut International de Coopération Intellectuelle, organizzatore del convegno, emerge la volontà di Giovannoni di escludere la relazione di Cozzo dalla pubblicazione degli atti del convegno. L'8 febbraio 1932, Fondoukidis, in una lettera nella quale avallava la pubblicazione delle relazioni di Maiuri, Nicodemo e Lenzi, scriveva «*pour ce qui est du rapport de M. Cozzo, je suis également d'accord pour ne pas le publier*»³². I documenti citati testimoniano il cambio di tendenza nei rapporti tra Cozzo e Giovannoni, e più in generale tra l'ingegnere e il mondo della cultura accademica, che relegarono l'autore di *Ingegneria romana* in un oblio che ha coinvolto – forse con troppa semplicità – anche le sue idee sul Pantheon. Le conclusioni di Terenzio sul tempio

romano, così come descritte nella relazione del soprintendente, mancano di quel rigore scientifico usato da Cozzo nell'indagare i dettagli materici e costruttivi del Pantheon e sembrano ignorare, con superficialità, molte delle questioni sollevate dall'ingegnere in merito alle connessioni tra i diversi volumi della costruzione. Non furono altrettanto superficiali invece le numerose lettere che Terenzio scrisse a Roberto Paribeni, divenuto nel frattempo direttore generale per le Antichità e le Belle Arti, affinché questi impedisse in tutti i modi la diffusione del volume di Cozzo tra gli addetti ai lavori e il pubblico³³. La contesa che vide contrapposti il piccolo ingegnere concessionario da un lato e il mondo accademico e governativo, rappresentato da Beltrami e Terenzio, dall'altro, pertanto, appare una questione legata maggiormente a equilibri politici piuttosto che a ragioni culturali. In tal senso forse andrebbe oggi affrontata una nuova campagna di indagini sul Pantheon per vagliare, con la necessaria imparzialità e con l'ausilio delle nuove tecnologie disponibili, una questione che senz'altro lascerebbe tracce significative sulla storia e sull'evoluzione delle tecniche costruttive romane³⁴. L'attribuzione dell'intero edificio ad Adriano, il rapporto tra l'avancorpo e la Rotonda e tra questa e le Terme di Agrippa sono temi ancora non del tutto definiti che, in ogni caso, contribuiscono ad accrescere il fascino del Pantheon, il quale a distanza di ottanta anni da quelle indagini di Terenzio – che forse con troppa presunzione furono definite esaustive – continua ad essere, come lo definì Giovannoni, la “grande sfinge” dell'architettura romana.

Note

¹ Cfr. A. CURUNI, *Riordino delle carte di Gustavo Giovannoni. Appunti per una biografia*, “Archivio di Documenti e Rilievi dei Monumenti”, 2, Roma 1979; *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997; *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, atti della giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005; A. PANE, *Attualità di Gustavo Giovannoni*, Giovannoni, “ANANKE”, 2013, 70, pp. 21-29.

² Cfr. G. LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, ristampa, Roma 2002; A. CHOISY, *L'art de bâtir chez les Romains*, Paris 1873.

³ A. TERENCE, *La restauration du Panthéon de Rome*, “Mouseion”, 6, 1932, 20, pp. 52-57; IDEM, *La restauration du Panthéon de Rome*, in *La conservation des monuments d'art et d'histoire*, Paris 1933, pp. 280-285: 284.

⁴ G. COZZO, *Ingegneria Romana. Maestranze romane, strutture preromane, strutture romane, le costruzioni dell'anfiteatro Flavio, del Pantheon, dell'emissario del Fucino*, Roma 1928.

⁵ Cfr. D. CASSIO, *Storia romana*, Milano 1992; C. FEA, *L'integrità del Panteon rivendicata a Marco Agrippa*, Roma 1820; A. TERENCE, *Pantheon*, in *Enciclopedia Italiana*, 26, Roma 1935, pp. 212-214; K. DE FINE LICHT, *The Rotunda in Rome, a study of Hadria's Pantheon*, “Gymnasium”, 77, 1970, 6; G. SPERLING, *Das Pantheon in Rom. Abbild und Maß des Kosmos*, Neuried 1999; G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Il Pantheon e l'architettura di Roma antica*, in *Guglielmo De Angelis d'Ossat. Memoria e presenza*, “Palladio”, 15, 2002, 29-30, pp. 13-20; M. MANIERI ELIA, *Il Pantheon: modello soprastorico o scenario di trasformazioni*, in *Topos e Progetto*, L'attesa, Roma 2003, pp. 23-28; G. MARTINES, *La struttura del Pantheon velut regionem fornicatam*, “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, 41, 2003 (2004), pp. 3-16; G. BELARDI, *Il Pantheon. Storia, Tecnica e Restauro*, Viterbo 2006.

⁶ «Marco Agrippa, figlio di Lucio, console per la terza volta, edificò». L'attuale iscrizione bronzea è l'esito di un ripristino effettuato dal Ministero per la Pubblica Istruzione nel 1894. Cfr. P. CRUCIANELLI, *I restauri al Pantheon dall'unità d'Italia al secondo dopoguerra*, “Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma”, 108, 2007, pp. 247-289.

⁷ L'iscrizione, posta nella trabeazione della fronte recita: *Imp. Caes. L. Septimius Severus et Imp. Caes. M. Aurelius Antoninus Pantheon vetustate corruptum cum omni cultu restituerunt*.

⁸ L. BELTRAMI, *Il Pantheon. La struttura organica della cupola e del sottostante tamburo, le fondazioni della rotonda, dell'avancorpo e del portico, avanzi degli edifici anteriori alle costruzioni adrianeae. Relazione delle indagini eseguite dal R. Ministero della Pubblica Istruzione negli anni 1892-93 coi rilievi e disegni dell'Architetto Pier Olinto Armanini*, Milano 1898; IDEM, *Il Pantheon rivendicato ad Adriano 117-138 d.C.*, Milano 1929.

⁹ G. GIOVANNONI, *La sala termale della Villa Liciniana e le cupole romane*, “Annali della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani”, 19, 1904, 3, pp. 165-201: 196.

¹⁰ G. GIOVANNONI, *La tecnica della costruzione presso i romani*, Roma 1925.

¹¹ G. GIOVANNONI, *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Roma 1925, p. 95.

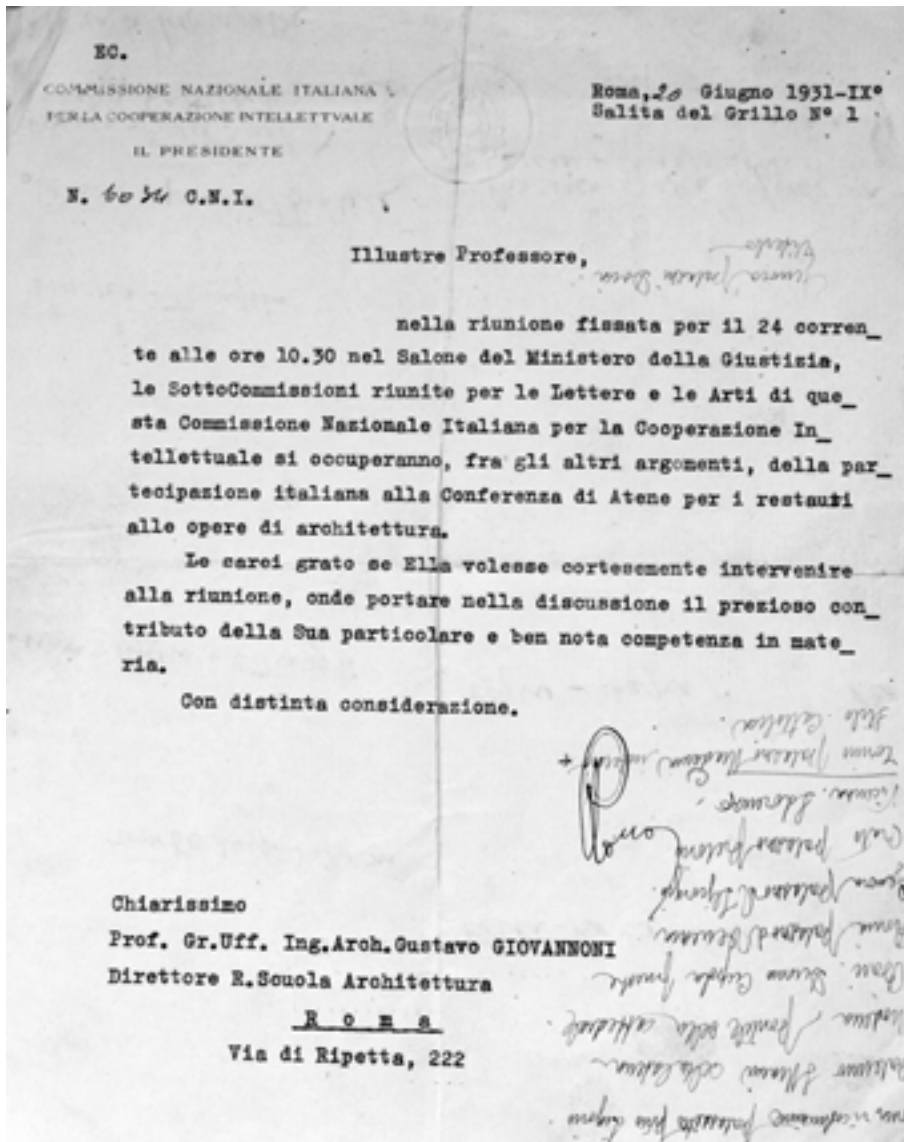
¹² Tra i lavori finora accertati si annoverano quelli al Pantheon, al Colosseo e al tempio di Vesta a Roma.

- 13 Cfr. G. COZZO, *Una industria nella Roma imperiale. I laterizi ed i bolli doliari*, Roma 1929; IDEM, *Il velario negli antichi edifici anfiteatrali*, in *Atti del II Congresso nazionale di studi romani*, atti del convegno (Roma, 1930), 3 voll., Roma 1931, I, pp. 196-204; IDEM, *Il luogo primitivo di Roma*, Roma 1936.
- 14 G. COZZO, *La costruzione dell'Anfiteatro Flavio*, "Architettura e Arti decorative", 2, 1923, 8, pp. 273-291.
- 15 GIOVANNONI, *La tecnica*, cit.
- 16 D. MANACORDA, *L'Italia agli italiani. Istruzioni e ostruzioni per il patrimonio culturale*, Bari 2014.
- 17 COZZO, *Ingegneria Romana*, cit.
- 18 Ivi, p. 290.
- 19 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II (1929-33)*, b. 193.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*. G. COZZO, Relazione alla Onorevole "Commissione ministeriale incaricata dello studio delle strutture del Pantheon" relativa alla prima fase delle indagini e degli accertamenti eseguiti nel periodo 15 aprile - 15 maggio 1928.
- 22 Lo stesso testo fu pubblicato da Giuseppe Cozzo nel gennaio 1929 con il titolo *Un primitivo atrio meridionale del Pantheon ed una crisi statica dell'edificio rivelata da nuove indagini* sul "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 8, 1929, 7, pp. 291-309.
- 23 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II (1929-33)*, b. 193.
- 24 *Ibidem*.
- 25 BELTRAMI, *Il Pantheon rivendicato ad Adriano 117-138*, Milano 1929.
- 26 R. PICONE, L. VERONESE, *A partire da ciò che resta. Le reintegrazioni al Pantheon di Alberto Terenzio e il dibattito sulla lacuna in architettura 1929-34*, "Confronti", 3, 2014, 4-5, pp. 50-60.
- 27 A. TERENCEZIO, *Relazione sulle indagini al Pantheon, 1929*. Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Roma, *Pantheon*, b. 731.
- 28 G. GIOVANNONI, *Cronaca dei monumenti. Roma, Pantheon*, "Architettura e Arti decorative", 11, luglio 1929, p. 527.
- 29 Ivi, p. 528.
- 30 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, 3/32, b. 19.
- 31 Cfr. G. GIOVANNONI, *La Conferenza internazionale di Atene pel restauro dei monumenti*, "Bollettino d'Arte", 25, 1932, 9, pp. 408-420.
- 32 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, 3/32, b. 19.
- 33 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II (1929-33)*, b. 193.
- 34 Una teoria "fuori dal coro" è stata recentemente avanzata da BELARDI, *Il Pantheon*, cit.

La Conferenza di Atene del 1931. Rilettura critica di alcuni documenti conservati nell'Archivio di Gustavo Giovannoni

L'Archivio di Gustavo Giovannoni, con sede presso il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura di Roma, conserva una ricca documentazione riguardante le vicende e il dibattito architettonico che si sviluppano in occasione della Conferenza di Atene, svoltasi dal 20 al 30 ottobre 1931, al termine della quale viene stilato il ben noto documento finale, la *Carta di Atene del restauro*, che ha avuto grande importanza per il suo carattere internazionale e dottrinario. Il materiale comprende alcune fotografie scattate durante le visite ad aree archeologiche greche, documenti e approfondimenti che spaziano dal restauro architettonico al contesto dell'opera, dall'ambiente al tema dei parchi e giardini, dalle problematiche urbane agli aspetti giuridici. Giovannoni viene invitato alla Conferenza di Atene dal presidente della Commissione Nazionale Italiana per la Cooperazione Intellettuale¹, Alfredo Rocco, il quale intende coinvolgerlo nel dibattito internazionale vista la «sua ben nota competenza in materia»² di restauro; a partire dal 20 giugno 1931, numerose sono le riunioni presso il Ministero della Giustizia convocate da una sottocommissione per le Lettere e le Arti³ che ha il compito d'individuare un gruppo di specialisti in grado d'illustrare, attraverso la propria esperienza, i più significativi restauri dell'architettura italiana⁴ (fig. 1). D'altra parte, la necessità di mettere in atto un'efficiente collaborazione internazionale in merito alla salvaguardia del patrimonio artistico e architettonico, è ben viva sin dai primi anni del Novecento, specialmente attraverso le numerose esperienze archeologiche e i relativi convegni. Giovannoni, nel ben noto resoconto sulla Conferenza di Atene pubblicato nel "Bollettino d'Arte", ricorda che l'idea di discutere, a livello internazionale, sulla «protezione e la conservazione dei monumenti d'arte e di storia»⁵ si era già manifestata a Roma, un anno prima (13-17 ottobre 1930)⁶, durante un congresso organizzato dall'Istituto Internazionale per la Cooperazione Intellettuale (IICI)⁷. Ed è proprio ad Atene, grazie all'Ufficio Internazionale dei Musei (Office International des Musées, OIM)⁸, sotto-organismo dell'Istituto Internazionale di Cooperazione Intellettuale⁹, e all'interessamento del governo greco, che si riprendono e completano i lavori iniziati a Roma. Così, attraverso l'apporto di un centinaio di esperti vengono dibattuti numerosi e importanti problemi riguardanti la tutela e il restauro dei monumenti e, seppur ancora «timidamente», il loro «contesto ambientale». Si tratta di un'occasione importante che riscuote, anche per la presenza di Giovannoni, grande successo, gettando le future basi metodologiche e di «analisi critica»¹⁰ che saranno il fondamento della dottrina del restauro. Attraverso la lettura degli appunti e della corrispondenza di Giovannoni, ordinati e dettagliati, si viene a delineare un quadro lucido, ma anche severo, dell'esperienza ateniese, compresi alcuni aspetti negativi legati allo svolgimento «esageratamente rigido»¹¹ delle relazioni che ha sacrificato alcune interessanti comunicazioni della delegazione italiana; altresì, la mancanza di «utili e scientifiche discussioni, che pure avrebbero potuto animare e rendere feconde le varie trattazioni»¹². Nonostante le rigorose osservazioni, Giovannoni riconosce l'importanza dell'iniziativa, rivolta a «unificare i criteri, a tesaurizzare la vasta e diffusa esperienza fatta in tale attività, col proporre i quesiti, talora complessi e sconcertanti, col comunicare i risultati, col porre a raffronto le leggi della teoria con la realtà contingente della pratica»¹³.

La Conferenza accoglie numerose delegazioni convocate dall'Istituto Internazionale di Cooperazione Intellettuale¹⁴, organismo basato su una comunitaria visione



1. Lettera di convocazione di Alfredo Rocco, presidente della Commissione Nazionale Italiana per la Cooperazione Intellettuale, indirizzata a Gustavo Giovannoni, 20 giugno 1931. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo Gustavo Giovannoni, b. 19, Conferenza di Atene.

europea che riesce a coinvolgere esperti di culture diverse con l'intento di promuovere un «dialogo tra i popoli, in opposizione ai crescenti fermenti nazionalistici»¹⁵ dell'epoca. Si tratta di una concezione, all'indomani della Grande Guerra, che s'impone sulla conoscenza e la conservazione dei beni «universali» visti quale valore fondante per la coesione tra popoli e culture, oltre che quale garanzia di pace e civiltà¹⁶.

I lavori, svolti con ritmo pressante, vengono articolati in sei sezioni che affrontano argomenti diversi: dai temi legislativi (I punto) ai principi generali del restauro (II punto), dal degrado (III punto) al «contesto dei monumenti» compreso il ruolo della vegetazione (IV punto), dall'utilizzazione dei manufatti storici (V punto) alle prospettive future (VI punto). Giovannoni, responsabile del gruppo italiano, coordina le presentazioni, in sostituzione di Roberto Paribeni, direttore generale per le Antichità e le Belle Arti, oltre a rappresentare, con Nicola Mario Orazi della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, il Ministero dell'Educazione Nazionale¹⁷. Altresì, l'ingegnere italiano, in apertura dei lavori e su proposta di Jules Destrée, presidente dell'Office International des Musées, assume l'incarico di presidente della 4ª sessione (22 ottobre). La Conferenza, già al suo debutto, pone un primo importante argomento legato agli aspetti legislativi per la protezione dei monumenti d'interesse storico, artistico e scientifico. Soprattutto i contributi di Francesco Pellati, per l'Italia¹⁸, e di Paul Verdier¹⁹, per la Francia, evidenziano, quale elemento innovativo, una tendenza generale che va a consacrare, nell'ambito

della tutela dei monumenti, il diritto collettivo rispetto a quello della proprietà privata. Pellati mostra un'Italia all'avanguardia in Europa, ricordandone la lunga tradizione in materia di protezione dei monumenti (editti, ordinanze dello Stato pontificio, delle Due Sicilie e della Toscana); esperienza questa che ha portato a maturare una visione ampia e articolata del concetto di monumento visto non più quale elemento singolo e singolare, ma legato al contesto, alle «condizioni d'ambiente, naturale od edilizio»²⁰. Il relatore francese sottolinea che anche la Francia ha intrapreso, con la legge del 1930, un simile percorso legislativo caratterizzato da una protezione “globale” che spazia dai monumenti naturali ai siti di carattere artistico, storico, scientifico, leggendario o pittoresco; si tratta d'idee e riflessioni recepite anche in Germania e in Olanda, nazione quest'ultima che mostra, durante la Conferenza, grande interesse per la protezione del “contesto” del monumento, dei siti e del paesaggio, compresi mulini, stagni e alberi. Lo studioso romano presenta una prima comunicazione, nella 3^a sessione del 22 ottobre, sui principi generali in vigore in Italia in materia di restauro dei monumenti e, sempre nella stessa giornata, propone un altro contributo sull'applicazione dei moderni mezzi di costruzione²¹. Quest'ultimo argomento attrae l'attenzione dell'assemblea tanto da spingere i presenti a proporre proprio Giovannoni come presidente del “comitato di redazione per lo studio dei materiali”²², composto di tecnici e specialisti in materia; d'altra parte egli aveva da tempo espresso il parere che proprio questo tema rappresentava il fattore innovativo e caratterizzante della cultura del restauro dell'epoca. La questione posta da Giovannoni, durante la Conferenza, riguarda l'uso dei «mezzi costruttivi modernissimi» in grado di realizzare una «stabilità permanente»²³ sia nei monumenti da consolidare sia in quelli da ricomporre o completare; si tratta di materiali che permettono di «riacquistare resistenza e durevolezza per affrontare un nuovo cammino nel tempo: sia che si tratti di ruderi monchi che occorra consolidare, o di monumenti “viventi” in cui s'intendano ricomporre e completare le linee architettoniche»²⁴.

Nel proseguimento del suo intervento, Giovannoni appare consapevole delle contraddizioni metodologiche che definiscono la disciplina, caratterizzata dall'alternanza d'impostazioni diverse che spesso entrano in contrasto tra di loro anche negli interventi che riguardano esclusivamente l'«ossatura costruttiva»²⁵. Egli individua, con chiarezza, le due posizioni prevalenti: quella di Viollet-le-Duc, tendente alla “falsificazione”, e quella di John Ruskin, espressa dalla teoria «delle grucce apparenti e del rinforzo che mostri evidente il nuovo tipo strutturale»²⁶. L'ingegnere romano riconosce, però, nella sua lucida posizione centrale, che in «tempi così complessi tutte queste teorie hanno in parte ragione, ma anche tutte hanno torto, e non appare logico l'applicarle fino alla esagerazione unilaterale»²⁷. Giovannoni suggerisce di ovviare alle contrapposizioni ricorrendo a soluzioni intermedie, alla ricerca di quella «semplicità ottenuta con effetti di massa anziché di ornato, (il che permette di armonizzare con l'architettura esistente per sintesi e non per falsificazioni di particolari)»²⁸, senza scadere nel costruttivismo esagerato. A questo punto, l'ingegnere si riferisce a Le Corbusier e ai protagonisti «moderni ultra-razionalisti»²⁹, alle estreme conseguenze dell'applicazione di rigide azioni meccaniche prive di ogni «preoccupazione di ritmo, di concezione significativa ed emotiva, di rispondenza all'ambiente, cioè di tutto quello che fa dell'Architettura un'Arte»³⁰. Considerazioni che spingono Giovannoni a non seguire idee prestabilite, posizioni rigide e assolute, ma a sperimentare tutti i mezzi costruttivi proposti dalla tecnica moderna; tra questi egli segnala il cemento armato, materiale che manifesta vantaggi enormi, compresa una buona versatilità operativa espressa sia dalla sua «plasticità [...] [sia dalla] solidarietà rigida di tutta l'armatura»³¹. Numerosi e ben descritti sono gli esempi illustrati da Giovannoni in questa sua articolata presentazione; i monumenti vengono inseriti all'interno di precise categorie d'intervento: dalla ricomposizione (Tempio “C” di Selinunte, *Aedes Vestae* al Foro Romano, loggia dei Papi a Viterbo) al sostegno di “facciate inclinate”³² (chiese di Santa Maria di Collemaggio e di Sant'Andrea di Vercelli, villa Albani a Roma); dalla ricostruzione (campanile di Venezia e duomo di Messina) al consolidamento (torre di Pisa)³³. È nel pomeriggio del 22 ottobre, 4^a seduta, che si affronta, con ampia discussione, il tema fondamentale della Conferenza: l'opera di ricomposizione del Partenone (1922-1933) presentata da Nikòlas Balànos con una succinta



2. Interno del Partenone con l'anastilosi del colonnato meridionale, Atene. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 66. Foto F. Pellati.

3. Architrave del colonnato ionico dei Propilei durante le fasi della reintegrazione, Atene. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 19, Conferenza di Atene.



comunicazione volta a sintetizzare idee e obiettivi del restauro. Nell'intervento, l'ingegnere greco, che esprime una varietà di soluzioni, illustra l'operazione basata sull'impiego di nuovo materiale lapideo, sul riposizionamento dei marmi mancanti e sul processo di anastilosi, per così dire "moderna", impostato sull'uso di materiali innovativi e adeguati, per plasticità e aspetto, che ben rispondono all'estetica generale dei resti archeologici (fig. 2). Ma è durante l'8ª sessione organizzata sull'Acropoli, il 25 ottobre, che emergono le prime osservazioni sui lavori del Partenone; gli esperti riuniti, compreso Giovannoni, approvano l'impiego del cemento, con l'aggiunta di polvere di marmo, per la reintegrazione delle colonne in pietra del Pireo, ma, contestualmente, esprimono grandi perplessità sull'uso poco "discreto" del materiale e sulla scelta del metallo da accostare alla pietra (fig. 3). A sostegno del lavoro di Balanos si esprimono Frederik Slothouwer (professore alla Scuola Superiore Tecnica di Delft), Pierre Paquet (ispettore generale dei monumenti storici di Francia) e Jean-Philippe Lauer (architetto dei servizi delle Antichità al Cairo), i quali concordano sull'applicazione del cemento nel restauro per rispondere non solo a esigenze archeologiche, ma anche estetiche. Considerazioni

4. Il Palazzo di Cnosso, Creta.
Roma, Centro di Studi per la Storia
dell'Architettura, *fondo Gustavo
Giovannoni*, b. 19, Conferenza di Atene.

5. Porta dei Leoni, Micene.
Roma, Centro di Studi per la Storia
dell'Architettura, *fondo Gustavo
Giovannoni*, b. 19, Conferenza di Atene.



specifiche vengono pronunciate proprio da Giovannoni che non appare convinto sull'impiego del cemento come rivestimento dei tamburi delle colonne e della trabeazione; accorgimento questo che non permette una facile identificazione delle parti aggiunte che sarebbero state invece individuabili semplicemente attraverso l'uso, per il rivestimento esterno, di una «materia meno sorda e più nobile», quale «una pietra calcarea di grana e di colore alquanto diverso dal marmo pentelico del Partenone, lavorata a grandi masse inviluppanti e non nei particolari, lasciata scabra nella superficie, in modo da completare le linee e ripristinare l'effetto volumetrico senza traduzioni e senza falsificazioni»³⁴. Ulteriori dubbi vengono espressi sull'uso del ferro a contatto con il materiale lapideo; alcuni relatori sono convinti che nonostante tutte le precauzioni si potrebbero presentare, nel tempo, effetti disastrosi, suggerendo il bronzo o i prodotti della moderna metallurgia che fornisce «materiali metallici non deteriorabili alle intemperie»³⁵. Durante la Conferenza, l'Italia riesce a dare un valido contributo anche attraverso la presentazione di alcune esperienze, in ambito archeologico, legate all'attività coloniale; le relazioni vengono illustrate da Rodolfo Micacchi (ispettore per i servizi archeologici del-

le colonie italiane), Carlo Anti (professore dell'Università di Padova), Giacomo Guidi (soprintendente archeologico per la Tripolitania) e Luigi Pernier (capo della missione archeologica italiana a Creta). Giovannoni, interessato all'argomento, apprezza «la severità scientifica»³⁶ degli interventi presentati e i lavori della missione italiana a Creta, nel palazzo minoico di Festo, impostati su un intervento «nitido e schietto senza alcuna aggiunta che non sia semplicemente costruttiva»³⁷; mette, quindi, a confronto tale approccio con quello della missione inglese, guidata da Arthur Evans, caratterizzato da «ricostruzioni architettoniche fantastiche attuate [...] [nel] grande palazzo di Knossos: esempio massimo di quello a cui può giungere il rifacimento dei monumenti quando la tendenza scenografica non è controllata e limitata dalle strette norme dell'autenticità»³⁸ (fig. 4).

Altro argomento che richiama l'attenzione di Giovannoni viene proposto da Alfredo Lenzi, direttore dell'Ufficio Belle Arti di Firenze, il quale riferisce su un tema che in Italia ha già suscitato interesse: il ruolo della vegetazione e del verde all'interno della città, quale elemento estetico a completamento dei monumenti e delle aree archeologiche³⁹. Il vero problema è, infatti, quello delle antiche vestigia e il rapporto che queste innescano con il mondo vegetale; è soprattutto a Roma, grazie al lavoro dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura e dei soci Giovannoni e Giacomo Boni, che ha avuto inizio questo tipo di esperienza, assumendo un ruolo fondamentale nelle nuove sistemazioni della città. Roma Capitale d'Italia rappresenta, di fatto, una grande officina per sperimentare inedite soluzioni progettuali che coinvolgono vegetazione e rovina, peraltro con risultati unici in Europa⁴⁰. L'Italia presenta la sua attività anche al di fuori della Conferenza; il 24 ottobre, infatti, nella sala della Società Archeologica di Atene, si riuniscono numerosi congressisti e personalità del mondo politico ateniese, alla presenza del ministro plenipotenziario Giuseppe Bastianini, per ascoltare un'esposizione riassuntiva di Giovannoni sui restauri italiani.

In quest'occasione l'ingegnere illustra criteri e principi attraverso una sorta di «epitafio»⁴¹ dottrinario sulla «via giusta da seguire nel momento attuale»⁴²; questi i punti: «[1 -] rispetto di tutte le fasi costruttive che abbiano carattere d'Arte e di ricordo storico; [2 -] norma del minimo lavoro e della minima aggiunta; [3 -] esclusione di ipotesi tradotte in pietra; [4 -] ammissione di elementi costruttivi nuovi nei completamenti e nei rimarginamenti, ma possibilmente di carattere nudo e schiettamente rispondente alla struttura; [5 -] ammissione di continuazione di linee in stile simile solo quando si tratti di espressioni geometriche prive di individualità decorativa; [6 -] [...] designazione delle aggiunte o con materiale diverso o con epigrafi o con sigle; [7 -] rispetto delle condizioni ambientali circostanti ad un monumento»⁴³. In questa stessa circostanza Giovannoni pone l'attenzione, oltre che alle singole opere architettoniche anche alla tutela delle ville e delle bellezze naturali, oggetto dell'attuale legislazione italiana (1912 e 1922) ma già presenti nella normativa del 1909 con riferimento alla difesa degli «aggruppamenti caratteristici che rientrano nel tema del paesaggio [e tra le] opere monumentali anche le ville e i giardini, cioè le opere in cui l'Arte ha assunto per mezzo gli alberi, i fiori, le acque, anziché i mattoni, le pietre, e gli altri elementi costruttivi e decorativi»⁴⁴. Lo storico romano delinea il concetto di «ambiente» sia esso architettonico, decorativo, urbanistico, folkloristico, estendendolo anche agli elementi naturali: «l'acqua e le siepi di mortella nelle ville, come alla Villa d'Este di Tivoli, persino i rivestimenti di piante rampicanti, come nel campanile della chiesa di Valle Christi presso Rapallo, ove l'aspetto romantico ha assunto maggiore importanza d'Arte dell'aspetto architettonico»⁴⁵. Giovannoni annota, con un'aggiunta a penna a margine del suo intervento, che con la recente legislazione, insieme all'architettura, anche la vegetazione assume «una nuova funzione viva: nelle ville patrizie e nei giardini privati che spesso divengono parchi e giardini pubblici, nelle cortine verdi opportunamente disposte a definire ed a racchiudere l'ambiente dei monumenti là dove questi trovatisi a contatto col nuovo sviluppo fabbricativo»⁴⁶.

La Conferenza di Atene, nella fase conclusiva, accoglie alcune di tali indicazioni, tra le quali riveste particolare rilievo l'estensione del concetto di tutela e il rispetto del carattere e della fisionomia delle città, «specialmente nella prossimità di monumenti antichi, il cui ambiente deve essere oggetto di cure particolari. Uguale rispetto deve aversi per talune prospettive particolarmente pittoresche [e le] orna-

mentazioni vegetali, adatte a certi monumenti o gruppi di monumenti, per conservare l'antico carattere» (punto VIII del documento finale)⁴⁷. Si raccomanda, inoltre, in prossimità di opere d'arte e di storia la soppressione di ogni pubblicità, di ogni sovrapposizione abusiva di pali e fili telegrafici, di ogni industria rumorosa e invadente. Il soggiorno dei conferenzieri viene vivacizzato da visite e sopralluoghi ad alcune aree archeologiche: l'Acropoli di Atene (24 ottobre), il monastero di Daphni e gli scavi di Efeso; oltre a «un'interessante crociera sulle coste della Grecia e dell'Arcipelago che ha fornito occasione per visitare Micene e Delo e gli scavi di Festos e di Knossos in Creta»⁴⁸ (fig. 5); o da ricevimenti nei palazzi De Loverdo e Benaki ad Atene. La delegazione italiana ottiene grande successo e i ringraziamenti del segretario generale dell'Ufficio Internazionale dei Musei (15 dicembre 1931), Euripide Foundoukidis, per la collaborazione durante la Conferenza. Tra i documenti d'archivio ritroviamo anche una fitta corrispondenza con Balanos, tra questi un biglietto indirizzato a Giovannoni da Atene, a conclusione dei lavori (29 aprile 1932), in cui l'ingegnere greco comunica che il governo ellenico intende nominarlo grand'ufficiale dell'Ordine della Fenice, onorificenza riservata a personalità rilevanti del mondo delle arti, delle lettere e delle scienze⁴⁹.

In conclusione, Gustavo Giovannoni, nell'occasione ateniese, viene unanimemente riconosciuto tra i protagonisti non solo della politica culturale italiana ma anche di quella internazionale, per l'importante ruolo assunto nella definizione di un approccio diffuso, globale del restauro; metodo che collega il "valore" del patrimonio culturale e architettonico all'espressione di una comunità e che, in quanto tali, devono essere tutelati, anticipando con le sue affermazioni concetti e criteri ripresi e ampliati, dopo la lunga stasi della Seconda guerra mondiale, dalla successiva *Carta del restauro*, quella di Venezia del 1964.

Note

1 La commissione viene istituita nel giugno 1928 (RD 1534, 11 giugno 1928) per instaurare collegamenti fra Italia e Istituto Internazionale per la Cooperazione Intellettuale (IICI). I suoi compiti abbracciano vari campi: dalla tutela delle manifestazioni del lavoro intellettuale alla cooperazione interuniversitaria, dall'organizzazione degli eventi culturali all'impostazione dell'attività scientifica.

2 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 19, Conferenza di Atene.

3 *Ibidem*.

4 La delegazione italiana è composta di 21 specialisti, compresi Roberto Paribeni, presidente, e Gustavo Giovannoni, vicepresidente; partecipano, con ruolo organizzativo e amministrativo, Nerina Beduschi, della segreteria della Commissione Nazionale Italiana per la Cooperazione Intellettuale, e Carlo Carducci.

5 G. GIOVANNONI, *La Conferenza internazionale di Atene per il restauro dei monumenti*, "Bollettino d'Arte", 25, 1932, 9, pp. 408-420.

6 *Conclusions de la conférence de Rome*, "Mouseion", 5, 1931, 13-14, pp. 126-128.

7 La Commissione, riunitasi per la prima volta a Ginevra il 1 agosto 1922, è composta di delegati di 12 nazionalità.

8 *Statutes of the International Museums Office*, Paris 1926. La struttura conclude la sua attività nel 1946, con l'istituzione delle Nazioni Unite, UNESCO e International Council of Museums (Consiglio Internazionale dei Musei, ICOM).

9 L'Istituto Internazionale di Cooperazione Intellettuale (IICI) nasce nel 1925, sotto l'impulso del governo francese che lo sostiene anche finanziariamente. Viene sciolto nel 1940.

10 *Conclusions de la conférence de Rome*, cit., p. 126.

11 GIOVANNONI, *La Conferenza internazionale*, cit., p. 409.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 L'apertura della Conferenza si svolge nell'aula dell'Accademia e viene aperta dal ministro della Pubblica Istruzione greco, Georgios Papandreou, e dal belga Jules Destrée, presidente dell'Office International des Musées. Destrée ricopre tale carica dal 1926 al 1936, anno della sua morte.

15 A. DUCCI, "Mouseion", *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, "Annali di Critica d'Arte", 1, 2005, pp. 287-314: 288.

16 *La conservation des monuments d'art et d'histoire*, "Mouseion", 7, 1933, 23-24, pp. 162-173. Viene pubblicata anche la *Carta italiana* del 1932: *Une "Charte de la Conservation des Monuments" en Italie*, "Mouseion", 6, 1932, 17-18, pp. 200-204.

17 Della rappresentanza italiana fanno parte, oltre a Gustavo Giovannoni, Riccardo Filangieri di Candida, professore all'Università di Napoli, Alessandro Della Seta, direttore della Regia Scuola Italiana di Archeologia di Atene, Luigi Pernier, direttore degli scavi della Missione italiana a Creta, Luigi Marangoni, architetto della Basilica di San Marco a Venezia, e i soprintendenti: Gino Chierici (Campania), Giacomo Guidi (Tripolitania), Luigi Serra (Marche), Alberto Terenzio (Lazio), Francesco Valenti (Sicilia).

18 Francesco Pellati, ispettore superiore delle Belle Arti e membro del comitato direttivo dell'Ufficio Internazionale dei Musei, presenta una relazione dal titolo *La législation des monuments historiques en Italie*.

19 Paul Verdier, ispettore generale dei monumenti storici francesi, sottopone all'assemblea un contributo su *La législation des monuments historiques en France*. La legge del 31 dicembre 1913, che organizza la protezione dei monumenti storici di Francia, prevede per «gli edifici la cui conservazione presenta, dal punto di vista della storia e dell'arte, un interesse pubblico» la classificazione, a cura del Ministero delle Belle Arti, come «Monumenti storici». Tale provvedimento riguarda gli edifici dello Stato, della collettività pubblica e dei privati. La Legge viene in parte modificata da quella del 23 giugno 1927.

20 GIOVANNONI, *La Conferenza internazionale*, cit., p. 410.

21 G. GIOVANNONI, *Sull'applicazione dei mezzi costruttivi moderni ed in particolare del cemento armato, nel restauro dei monumenti*, «L'industria italiana del Cemento», 3, 1931, 12, pp. 363-367: 363.

22 Il comitato, oltre a Giovannoni in qualità di presidente, è composto da Jules Formigé, Jean Hendrickx, Luigi Serra, Pierre Paquet, López Otero.

23 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 19, Conferenza di Atene.

24 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 19, Conferenza di Atene, *Sull'applicazione dei mezzi costruttivi moderni, ed in particolare del cemento armato, nel restauro dei monumenti*, pp. 1-7.

25 Ivi, p. 2.

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 Ivi, p. 3.

30 *Ibidem*.

31 Ivi, p. 4.

32 GIOVANNONI, *La Conferenza internazionale*, cit., p. 411.

33 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 19, Conferenza di Atene, *Sull'applicazione dei mezzi costruttivi moderni*, cit., pp. 6-7.

34 GIOVANNONI, *La Conferenza internazionale*, cit., pp. 418-419.

35 Ivi, p. 419.

36 Ivi, p. 414.

37 Ivi, p. 419.

38 Ivi, p. 414.

39 Altro accenno all'argomento giunge da Victor Horta, rappresentante per il Belgio, che indica il «verde» quale materiale capace di completare, all'interno della città, le masse architettoniche non più esistenti.

40 A tale proposito si ricorda il dibattito sulla sistemazione del viale dei Colli a Firenze e della Passeggiata Archeologica a Roma. Dopo la Conferenza di Atene, infatti, proprio nella Capitale si realizzano alcuni giardini comunali nelle vicinanze dei monumenti più significativi: giardino di Colle Oppio (1932) nei pressi del Colosseo, giardino degli Aranci (1932) adiacente alla chiesa di Santa Sabina, parco della Resistenza dell'8 settembre (1932) vicino alle Mura Aureliane e alla Piramide Cestia, tutti progetti di Raffele De Vico.

41 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 19, Conferenza di Atene, pp. 1-23: 10.

42 Ivi, p. 9.

43 *Ibidem*.

44 Ivi, p. 4.

45 Ivi, p. 23.

46 Ivi, p. 19.

47 *Ibidem*.

48 GIOVANNONI, *La Conferenza internazionale*, cit., p. 409.

49 L'Ordine della Fenice è una decorazione onorifica istituita, il 13 maggio 1926, dal governo della seconda repubblica greca per sostituire il soppresso Ordine Reale di Giorgio I (reinserto in seguito al ritorno della monarchia).

Giovannoni e i restauri dell'Acropoli di Atene ottant'anni dopo la Conferenza internazionale del 1931

A ottantaquattro anni di distanza dalla Conferenza internazionale di Atene del 1931 – di cui Gustavo Giovannoni, insieme a Nicolas Balanos e ad altri, fu uno dei maggiori ispiratori – le idee e i concetti teorico-pratici che l'architetto romano aveva indicato e sottolineato in quella occasione, fissando un indelebile *imprimatur* ai restauri che in quel sito si stavano allora effettuando, hanno trovato riscontro e conferma sino al giorno d'oggi? Esiste tuttora un legame tra la visione di colui forse troppo semplicisticamente indicato come il continuatore o il principale interprete del cosiddetto restauro scientifico-filologico e quanto negli ultimi decenni la cultura del restauro, specialmente in ambito mediterraneo, ha maturato sotto molteplici punti di vista? Questi interrogativi permangono, in realtà, come vedremo, senza una risposta certa e chiara. Sembrerebbe, ad un primo esame superficiale, che ora si assista ad una quasi totale inversione di tendenza rispetto ai principi proclamati da Giovannoni; e ciò riguardo alla necessità di differenziazione e di denuncia dei nuovi inserti rispetto agli originari (oggi i restauri in atto all'Acropoli di Atene avvengono con il reimpiego di elementi lapidei del tutto simili agli esistenti), nonché per ciò che concerne l'uso dei ritrovati moderni – in particolare del cemento armato, allora fortemente in auge, in cui tutti avevano riposto il loro entusiasmo ritenendolo una panacea atta a risolvere ogni problema –: ciò considerando sia gli aspetti strutturali sia quelli formali. Maggiori affinità con gli orientamenti odierni della disciplina si possono rinvenire per una questione estetica, attinente agli effetti figurativi del restauro compiuto, quella della patina, a cui Giovannoni aveva dedicato una particolare attenzione, sia pure in maniera non articolata, sin dagli anni Venti, in *Questioni di architettura nella storia e nella vita*¹, ritornandovi in occasione della Conferenza di Atene e in seguito molte altre volte nel corso della sua attività e della sua carriera.

Come è ben noto, il simposio ateniese si tenne negli ultimi dieci giorni dell'ottobre del 1931 (dal 21 al 30) e fu organizzato dall'Organismo della *Coopération Intellectuelle*, Istituto Internazionale fondato nel 1924². Potrebbe, a prima vista, sembrare singolare – ed è invece una circostanza sintomatica di quel momento culturale – che la medesima *Coopération Intellectuelle* avesse programmato l'anno precedente, a Roma, un altro convegno, sul restauro pittorico, insieme all'Organismo dei Musei – *Office International des Musées* (OIM) –, sotto la direzione dell'intellettuale belga Jules Destrée, già *Ministre des Sciences et des Arts*, il quale avrebbe partecipato non solo all'incontro di Roma del 1930 – insieme a noti personaggi italiani quali Corrado Ricci o a Emilio Lavagnino – ma anche a quello di Atene del 1931. E appunto durante la riunione romana nacque l'idea di organizzare quella ateniese.

Ciò è significativo poiché ci fa riflettere su come, all'epoca, esistesse un maggior collegamento nell'ambito dei vari rami del restauro rispetto a quanto avviene oggi: dagli studi su quello pittorico si passava indifferentemente agli approfondimenti di quelli architettonico, archeologico e scultoreo, al contrario delle visioni eccessivamente specialistiche odierne.

Gustavo Giovannoni faceva parte dell'*Office International des Musées* oltre a collaborare con "Mouseion" – rivista ufficiale di quell'Organismo – che ne avrebbe ospitato varie relazioni, compresa quella tenuta al convegno di Atene³, e ricordava, nel resoconto della Conferenza, pubblicato nello stesso anno sul Bollettino d'Arte, quanto sopra accennato, ossia come l'idea del congresso ateniese fosse «nata a

Roma, lo scorso anno, in occasione di un altro convegno internazionale promosso anch'esso da quell'Istituto per la cooperazione intellettuale che è uno dei più interessanti e rigogliosi rami innestati sul tronco della Società delle Nazioni⁴. A sua volta, Jules Destrée si era molto impegnato, sin dalla fine dell'Ottocento, per la conservazione dei monumenti, non solo delle architetture maggiori, ma anche dei centri storici, auspicando la conservazione dei loro aspetti più peculiari: «*On doit conserver – aveva scritto – le plus intégralement possible, l'intérêt pittoresque et historique*»⁵. Ma, oltre alla salvaguardia dei monumenti, si preoccupava (fattore di grande novità) di quella dei siti, sia costruiti sia naturali, e del paesaggio⁶. A lui toccò redigere le conclusioni del congresso⁷, nelle quali, in linea con le sue idee sociali e politiche, affermava un concetto inconsueto per quel momento, ossia che la conservazione del patrimonio storico-artistico e monumentale rappresenta un complesso di azioni che interessa l'intera comunità dei popoli, presupponendo una collaborazione internazionale dei poteri pubblici oltre che delle figure tecniche specialistiche⁸. Ad Atene Giovanni, come è noto, tenne due relazioni, entrambe pubblicate in francese negli *Atti* due anni dopo, una di carattere generale sui molteplici aspetti del restauro in Italia⁹, l'altra stampata col titolo «*les moyens modernes de construction appliqué à la restauration des monuments*»¹⁰, in cui elogiava l'impiego del cemento armato, alla stregua di tutti i partecipanti al simposio. Occorre, infatti, sgomberare il campo dalle critiche che oggi si possono addurre all'elogio diffuso che in quel momento storico si elevava unanime per tale materiale; poiché è agevole disapprovare e giudicare negativamente a più di ottant'anni di distanza, ma occorre ricondursi alla mentalità allora dominante. Negli anni Trenta del Novecento si riteneva di rinvenire in questo mezzo una capacità illimitata di resistenza come espresso nella maggior parte dei rapporti presentati ad Atene. Sin dal primo relatore, Paul Léon, che introduce, quale *directeur général des Beaux Arts* in Francia, la serie di conferenze, vengono citati vari esempi di impiego del cemento armato, e al contrario criticati, così come avrebbe fatto Giovanni nella sua relazione, i metodi falsificatori alla Viollet-le-Duc, che con le sue ricostruzioni tendeva a realizzare dei restauri in stile e quindi non confacenti a quelli che erano i canoni del successivo restauro filologico¹¹; ma, soprattutto, è Pierre Paquet, ingegnere, Ispettore Generale dei Monumenti Storici in Francia, ad elencare una lunga serie di monumenti, sia medievali, sia archeologici, restaurati con il cemento, giungendo alla conclusione che, grazie al suo impiego, verranno evitati danni e alterazioni nella storia dei monumenti, essendo proprio questo lo scopo ultimo del restauro. Ciò si evidenzia in modo particolare nel passo finale del suo resoconto: «*le ciment permet d'exécuter des consolidations qui ne modifient ni l'aspect, ni le système de construction des édifices et qui ne peuvent jeter aucun trouble dans l'histoire d'un monument. N'est-ce pas le but vers lequel doit tendre toute restauration?*»¹². Quindi si era davvero finalmente trovato, secondo Paquet, un elemento fondamentale sia per le nuove strutture, sia per i restauri!

Secondo un recente commento della storica Françoise Choay, il contributo di Paquet varrebbe quale testimonianza doppia, «*d'un intérêt exceptionnel*»¹³, sia per l'analisi delle tecniche costruttive, sia per la storia del succedersi dei concetti sul restauro. E, tuttavia, «*l'apologie [...] inconditionnelle proposée par Paquet date cruellement son intervention: les restaurations effectuées sur le chantier du Parthénon au cours des années 1930 ont été désastreuses*»¹⁴.

Del tutto affine a quelle di Paquet e di Giovanni appare la relazione di Modesto Lopez Otero, direttore della Scuola di Architettura di Madrid, che menziona esempi rilevanti di monumenti restaurati grazie all'ausilio del cemento armato, tra cui principalmente la chiesa del Pilar di Saragozza¹⁵ – consolidata da Teodor Ríos Balaguer a partire dal 1920¹⁶ –, modello, questo, ripreso peraltro più recentemente da Gaetano Miarelli Mariani, che riteneva il tipo di rinforzo statico effettuato su quella chiesa una delle esperienze più interessanti in questo senso. Altre esemplificazioni



1. Partenone, colonnata nord rialzata da Nicolas Balanos (da N. Balanos, *Les monuments de l'Acropole. Relèvement et conservation*, Paris 1938).

2. La cosiddetta "Porta" del Partenone dopo le reintegrazioni dell'arco in mattoni del 1872 (da N. Balanos, *Les monuments de l'Acropole*, cit.).



3. L'architrave in cemento armato posto da Nicolas Balanos al posto dell'arco in mattoni del 1872 (da N. Balanos, *Les monuments de l'Acropole*, cit.).

4. Particolare dei danni attuali all'architrave in cemento armato posto da Balanos. Foto S. Gizzi, ottobre 1993.

5. Fasi della sostituzione operata da Balanos delle integrazioni in mattoni ottocenteschi alle colonne del Partenone, con cemento posto su leggere armature di ferro (da N. Balanos, *Les monuments de l'Acropole*, cit.).

di restauri in cemento armato vengono lodate da Philippe Lauer – architetto dei Servizi delle Antichità del Cairo –, per il complesso di Zoser a Saqqara¹⁷, ma anche dal nostro Francesco Valenti in relazione al tempio del tempio C di Selinunte¹⁸, di cui sono note le integrazioni in laterizio e meno conosciuti i consolidamenti in cemento. A tutti risulta palese la differenza col tempio E, reintegrato da Jole Bovio Marconi in cemento armato alla metà degli anni Cinquanta del Novecento, eppure Valenti riferisce, nella relazione riguardante l'anastilosi del tempio C, che alcuni capitelli – ben quattro!, il primo, il quinto, il nono e il decimo da ovest – sono stati consolidati con l'impiego invisibile di armature in ferro e *béton armé*¹⁹. E oggi possiamo constatare quali ne siano le nefaste conseguenze²⁰. Ancora nel campo del restauro archeologico, Luigi Pernier, all'epoca capo della Missione archeologica italiana a Creta, loda, a proposito del Palazzo di Phaestos, l'impiego di malte cementizie, additivate con pigmenti di varia natura e colore, che, a suo giudizio, avrebbero contribuito a consolidare delle murature friabilissime, e commenta favorevolmente un tipo di cemento impiegato per sostenere la scalinata dell'ala occidentale del Palazzo, tale da offrire una notevole prova di resistenza²¹. Ma è soprattutto Giovannoni, nel resoconto della Conferenza di Atene, ad elogiare l'impiego dei materiali moderni, dichiarando che «tutto un vastissimo campo ci è offerto dall'ingegneria dell'architettura con l'accettare in pieno tutte le possibilità fornite dai nuovi schemi di resistenza»²². In particolare, nota che «l'ingegner Paquet, ispettore generale dei monumenti, è tornato sul tema, essenzialmente tecnico, dell'impiego nei restauri del cemento armato, che può effettivamente dirsi, per la sua resistenza e per la sua plasticità, il più valido degli ausili recati dalla tecnica moderna»²³. Proprio in quest'ultima frase è racchiuso, emblematicamente, il suo giudizio riguardo all'uso di quel materiale nel restauro. Quindi si addentra sulla rilevanza ma anche sull'ambiguità dei binomi elasticità-rigidità e cemento in vista-cemento occulto. Il procedimento che predilige Giovannoni, prescelto anche dagli altri autori ricordati, è quello di dissimulare questo nuovo materiale all'interno delle antiche strutture. La sua mancata comprensione di quali potessero essere le potenzialità del cemento dal punto di vista espressivo gli è stata rimproverata da vari storici del restauro, anche se è vero, poi, che lo stesso Giovannoni avrebbe esaltato, ad esempio, l'utilizzazione a San Clemente a Casauria di travi armate di consolidamento in vista, quasi secondo una concezione purista. In sostanza, in generale si privilegiava l'uso di materiale dissimulato, con una totale incapacità di considerare il cemento come un elemento eloquente e incisivo da porre in vista, contrariamente a quanto anche in Italia si andava compiendo già da alcuni anni²⁴.

Giovannoni, pochi mesi dopo la Conferenza di Atene, nel dicembre dello stesso anno, ripubblica, con leggere varianti, il testo ateniese nella rivista "Industria Italiana del Cemento", ed esalta gli enormi vantaggi della plasticità, citando alcuni casi di consolidamento in tal senso, come Santa Maria di Collemaggio a L'Aquila, che aveva subito un grave dissesto nel 1915 a seguito del terremoto della Marsica, la Loggia dei Papi a Viterbo e San Clemente a Casauria; segnala anche casi di restauro archeologico con impiego di cemento: fa notare come nella ricostituzione per anastilosi della *Aedes Vestae* al Foro Romano «i pezzi dell'architrave sono stati ricollocati a posto sulle colonne sorretti da sottili nervature di cemento armato nascoste in interni vuoti, e mediante esse (le armature) collegate ai pezzi aggiunti per ripristinare la continuità»²⁵. Ritorna, quindi, il tema dell'occultamento.

È significativo notare come già una decina di anni prima (nel 1923) Ignazio Carlo Gavini aveva scritto un articolo intitolato *Il cemento armato nel restauro di monumenti*²⁶ in una rivista anch'essa dedicata all'uso delle tecnologie innovative, affermando: «un nuovo materiale è entrato con grande fortuna a far parte dei mezzi tecnici a disposizione del restauratore ed è il cemento. Ma esso non può essere usato se non con grande avvedutezza»²⁷. Constatiamo, quindi, già all'inizio degli anni Venti una presa di posizione anticipatrice di quelle che sarebbero state le idee più avanzate nei decenni successivi. Ma, nel prosieguo dello scritto, è evidente il tono trionfalistico con cui esalta le capacità del cemento: «Il cemento, per sua natura, specialmente se mescolato con altre materie che ne correggono la grigia intonazione, non ha riferimento o somiglianza con alcun altro materiale antico. I nostri poveri monumenti [...] hanno oggi il mezzo per poter riacquistare una loro bellezza e vivere una lunga vita, [...] e sarà opera di civiltà e di economia»²⁸. Sottolineamo

come fosse lungimirante, in Gavini, anche il riferimento alla possibilità di un risparmio monetario rispetto all'impiego di altre forme di consolidamento. Tutto ciò conferma che il *placet* che veniva dato ai restauri che stava effettuando in quel momento il Balanos al Partenone era comunque unanime²⁹. L'impiego in maniera più larga del cemento era avvenuto in maniera evidente nell'anastilosi del colonnato nord, che nel 1931 era già stato quasi completamente rieretto; poi nelle parti mancanti della cornice nord: erano stati rimontati sedici elementi con ampio uso di cemento armato; inoltre erano state rimontate le parti mancanti della cosiddetta cornice rampante del frontone est; quindi in alcuni tamburi del colonnato nord ma, in ispecie, in quel grosso architrave in cemento armato della cosiddetta porta del Partenone con cui Balanos aveva sostituito l'arco in laterizio nel 1872, inserendo al suo posto una grande trave oggi completamente in stato di degrado per l'esplosione causata dai ferri corrosi. E, ancora, anche nell'Eretteo, soprattutto nel soffitto che era stato reintegrato su putrelle in ferro con largo ausilio di cemento e poi ricoperto con cemento e con lastre dell'isola di Malta³⁰ e, infine, nelle grandi armature in ferro con cui erano state sorrette le Cariatidi. Lo stesso Balanos scriveva, nel marzo 1936, nell'introduzione al volume sui monumenti dell'Acropoli, che la Conferenza di Atene del 1931 aveva formulato il voto di continuare i lavori di anastilosi su tutta l'Acropoli³¹, e di proseguirli al Partenone al colonnato sud, all'anta sud-ovest del muro della cella e al *plafond* del peristilio occidentale.

L'accettazione totale e incondizionata dei metodi utilizzati da Balanos nonché della scelta dell'occultamento a favore degli aspetti formali era stata unanime. Si distinguevano solo due eccezioni: quella di Elisée Emmanuel Pontremoli – Ispettore Generale dei Monumenti, Direttore dell'École Nationale des Beaux-Arts de Paris – e l'altra di Alois Kieslinger – professore alla Technische Hochschule di Vienna –, che già a quell'epoca preannunciavano che il ferro avrebbe potuto arrugginarsi e provocare fratture³². Tuttavia, Kieslinger ammetteva che, dovendosi assolutamente evitare l'uso di ferro, l'unica eccezione poteva essere costituita dal cemento armato: «*J'ai mentionné l'effet de la rouille. Il devrait être absolument défendu d'employer le fer, soit entre les pierres, soit à l'intérieur de la pierre. La seule exception est le béton armé, dans lequel le fer ne rouille pas parce qu'il est protégé contre l'oxydation*»³³; e metteva comunque in guardia sul fatto che «*le ciment également s'il n'est pas suffisamment dégraissé, peut augmenter de volume et faire éclater les pierres*»³⁴. Che parole profetiche, queste ultime, del Kieslinger, rispetto a quanto sarebbe avvenuto all'Acropoli di Atene a causa dei restauri cementizi!

È interessante evidenziare che i principi che Giovannoni e gli altri congressisti avevano introdotto in occasione della Conferenza di Atene sarebbero stati ripresi quasi identici nella *Carta italiana del restauro* del 1932, ma con un'accortezza significativa. Nell'art. 9 della nostra *Carta* del 1932, di diretta ispirazione giovannonica, si legge che «l'impiego dei materiali nuovi e del cemento è consigliabile ma solo quando l'adozione di mezzi costruttivi analoghi agli antichi non raggiunga lo scopo». Quindi si riscontra già un avanzamento concettuale rispetto alla Conferenza di Atene; ciò sarà ripreso e perfezionato nella *Carta del restauro* di Venezia del 1964, la quale afferma (art. 10) che «solo quando le tecniche costruttive tradizionali si rivelino inadeguate si potranno utilizzare i mezzi contemporanei».

Louis de Hautecourt, nel redigere un'articolata rassegna del congresso di Atene sulla «*Gazette des Beaux Arts*» del 1932, ci conferma che «*la Conférence fut unanime à féliciter M. Balanos*»³⁵. E ancora Giovannoni, nel «*Bollettino d'Arte*» del 1932, nell'offrire un resoconto sulla medesima Conferenza, sostiene che, durante la visita ai lavori dell'Acropoli, lui stesso e Gino Chierici avevano sia pur cortesemente criticato il Balanos, non però per l'impiego del cemento come elemento strutturale, quanto per il suo utilizzo come rivestimento e per la patinatura di alcuni rocchi (lo stesso espediente sarebbe stato impiegato da Georgios Dontas, Eforo di Atene, negli anni Sessanta, patinando i nuovi blocchi di cemento di reintegrazione al Partenone con una coloritura simile al marmo³⁶): «Al Partenone si è dedicato con commovente fervore e con alta conoscenza l'ingegner Balanos. L'anastilosi si è esplicita [...] con estrema cura, ma il completamento dei mezzi mancanti [...] è stato fatto o con blocchi di pietra calcarea del Pireo o con travi di cemento armato, rivestiti gli uni e gli altri con malta di cemento foggiate secondo la linea architettonica e colorata con una tinta abbastanza simile a quella del marmo autentico. [...]



6. Le reintegrazioni cementizie ai fusti del Partenone effettuate sotto l'Eforia di Georgios Dontas negli anni Sessanta del Novecento. Foto S. Gizzi, ottobre 2002.

7. Partenone, pronao est durante le reintegrazioni con nuovi rocchi lisci in marmo pentelico, su progetto di Manolis Korres, nell'ottobre del 2002. Foto S. Gizzi, ottobre 2002.

8. Partenone, particolare delle integrazioni al pronao est con le integrazioni in nuovi blocchi lisci in pentelico. Foto S. Gizzi, ottobre 2002.



In questa pagina, a destra

9. Ereteio, la loggetta delle Cariatidi con le reintegrazioni “senza ripresa di sagome e di ornati”, operate nel 1845-46 da Alexis Paccard e con il calco in terracotta della terza Cariatide da ovest, in una raffigurazione di Jacques-Martin Tétaz del 1847.

Sopra

10. Ereteio, la loggetta delle Cariatidi dopo le integrazioni lisce operate da Paccard in una foto di fine Ottocento. Istituto Archeologico Germanico di Atene, Akr 201.

11. Una delle Cariatidi dell'Eretteo dopo le nuove reintegrazioni operate alla metà degli anni Ottanta del Novecento su progetto di Alexander Papanikolaou, con le repliche delle lancette e degli ovuli à l'identique. Foto S. Gizzi, maggio 2002.

Il sottoscritto ed il Professor Chierici, pur rendendo omaggio alla intenzione di denotare con sicurezza la differenza tra gli elementi aggiunti e gli antichi, hanno espresso parere contrario all'impiego del cemento come rivestimento dei tamburi e della trabeazione. Analoga distinzione avrebbe potuto ottenersi con materia men sorda e più nobile, come sarebbe una pietra calcarea di grana e di colore alquanto diverso dal marmo pentelico del Partenone, lavorata a grandi masse involuppati e non nei particolari, lasciata scabra nella superficie, in modo da completare le linee e ripristinare l'effetto volumetrico senza traduzioni [sic!] e senza falsificazioni»³⁷. Viene introdotto, perciò, il concetto della nuda semplicità, che sarà poi ripreso anche nelle Istruzioni per il Restauro dei Monumenti del 1938³⁸. Riguardo a quest'ultimo parere, esso è stato largamente superato, come dimostrano i restauri compiuti nell'ultimo trentennio all'Acropoli, a cominciare dalle reintegrazioni della metà degli anni Ottanta del Novecento all'Eretteo (ingegner Kostas Zambas e architetto Alexander Papanikolaou) con le repliche delle lancette e degli ovuli à l'identique per le cornici della loggetta delle Cariatidi³⁹, in luogo di quelle lisce «senza ripresa di sagome e di ornati» operate nel 1845-1846 da Alexis Paccard⁴⁰. Probabilmente è uno dei punti in cui i restauri odierni si distaccano di più dai principi giovannoniani di allora. Alla stessa stregua ricordiamo le attuali scanalature, al posto dei rocchi lisci di restauro ottocenteschi, effettuate sui nuovi tratti di fusti di reintegrazione al Tempio di Athena Nike da parte di Demostenes Giraud⁴¹. Invece un tema ancora attuale, ricorrente nei discorsi di Giovannoni e anche del Balanos, su cui oggi ancora si discute in maniera aperta, è quello della patinatura: così, all'Acropoli si dibatte oggi sull'opportunità di velare o meno i nuovi inserti in marmo bianco stridente, sia all'Eretteo sia al Partenone. Nicolas Balanos, nell'introduzione al volume sull'Acropoli, redatto nel 1936 ma stampato nel 1938, precisava che l'ossatura dei nuovi tamburi era stata realizzata in pietra dura del Pireo con un rivestimento di dieci centimetri di spessore di cemento naturale colorato, disposto su una rete di fili di ferro, il cemento colato in casseforme e applicato in strati successivi e, dopo l'indurimento, eseguite le scanalature più profonde delle antiche, per attenuare la durezza⁴². Era già presente, dunque, un'attenzione molto forte anche agli aspetti visivo-chiaroscurali. Ma già nel 1913, quindi circa vent'anni prima, Giovannoni aveva criticato la dissonanza delle varie zone di integrazione non patinate, al Partenone, all'Eretteo e al Tempio di Athena Nike, facendo notare che le risarciture troppo bianche «portano... una nota stridente all'armonia incomparabile del colore»⁴³. L'argomento della patina, come già accennato, è uno di quelli che saranno sempre considerati da Giovannoni. Così, fin dalla prima stesura delle *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, del 1925, egli elenca una serie di

espedienti per rendere meno duri i nuovi inserti: così per la velatura «delle vecchie pietre può adottarsi secondo i casi o la semplice tinteggiatura, o l'infuso di polvere e di fuliggine, od il permanganato potassico, o una soluzione tratta dai malli delle noci ovvero, se si vogliono ottenere tinte ancora più stabili, una soluzione di solfato di ferro, a cui può aggiungersi il solfato di rame per avere le gradazioni dalla colorazione calda alla fredda; talvolta è anche utile il nitrato d'argento. Ma la patina va data in modo sobrio, sì da non raggiungere il tono della vecchia parete mostrando sempre la nuova aggiunta, rappresentando un belletto provvisorio che pian piano il tempo sostituirà con la autentica tinta del monumento; e solo allora il restauro sarà compiuto»⁴⁴.

Tra coloro che poi, invece, criticheranno, con un ripensamento tardo, queste argomentazioni, ci sarà, in maniera inaspettata, Gino Chierici. Egli, quasi ottantenne, in un ultimo saggio pubblicato su "Fede e Arte" nel 1958, quindi di oltre venticinque anni successivo alla *Carta di Atene*, allorché Giovannoni era già morto da un decennio e quindi non poteva replicare, disapprova le risultanze del simposio di Atene e nota, in maniera ironica: «nel 1931 si riunirono a congresso in Atene restauratori provenienti da ogni Paese e, fra l'altro, si volle dare atto ufficiale dei nuovi risultati ottenuti con l'anastilosi, benché le colonne del Partenone, che a poca distanza esibivano rocchi di un sordo cemento, capaci di far dire al Focillon che il provvedimento era crudele quanto una mutilazione [è una citazione che Chierici propone del brano di *Vie des Formes* del 1934, quindi di tre anni successiva al congresso], non potessero associarsi al voto»⁴⁵. Focillon aveva scritto: «*Mais le Parthénon est en marbre, et le fait importe extrêmement, si bien quel es tambours de ciment, intercalés dans ses colonnes par une restauration respectueuse, on pu sembler non moins cruels que des mutilations*»⁴⁶. Chierici dissente da Giovannoni, col quale aveva intessuto un legame lungo e forte, e alla fine se ne distacca, affermando che «da noi poco prima era stato offerto ai restauratori un sistema pratico e spiccio di orientamento, il quale doveva fissare la loro attenzione sulla prevalente natura del lavoro: restauri di consolidamento, di isolamento, e via dicendo»⁴⁷, in riferimento alle note le cinque categorie giovannoniane⁴⁸ che considera ormai superate.

L'ultimo tema, anch'esso rilevante, riguarda il comportamento dei restauratori in Grecia rispetto al concetto del cosiddetto "minimo lavoro" o "minimo intervento" – quasi una cauta astinenza –. Giovannoni aveva sostenuto la necessità del «minimo lavoro di aggiunta o di nuova opera, ponendo la cura massima nel conservare al monumento il suo vecchio aspetto artistico e pittoresco»⁴⁹. Paradossalmente, proprio su tali questioni oggi si nota un distacco netto da parte delle attuali Scuole di Restauro. I lavori recenti non si inquadrano certo nell'ottica di un'espressività decadente o romantica, rappresentando, in ciò, un forte iato rispetto al ricordato principio giovannoniano. Quelli in corso certamente non sembrano realizzati secondo tale istanza, apparendo, al contrario, diffusamente integrativi, volti non solo alla ricostituzione della tettonica, ma anche della forma, in una unità inscindibile. Si pensi, per fare solo un esempio, al motivo della riproposizione del tetto dei Propilei – in parte già avviata da Balanos, poi smontato e oggi reintegrato con molti elementi in più, in base agli studi propedeutici di Tasos Tanoulas e di Maria Ioannidou⁵⁰ – o all'intenzione, su cui ancora si sta dialogando, di ripristinare la copertura in legno della Pinacoteca⁵¹, nel senso di restituire una struttura organica ad architetture antiche che altrimenti rimarrebbero per lo più incomprensibili, ma anche alla questione di quanto risarcire, rispetto a quello che già è stato operato finora, il pronao est del Partenone, dando atto delle ipotesi più spinte di Korres⁵², fino a quella di ricollocare *in situ* anche la cornice, oltre all'architrave e al fregio. Sono tematiche, queste, che dimostrano da un lato il distacco dalle idee giovannoniane e, dall'altro, una sorta di continuità di pensiero almeno per alcuni aspetti specifici. Da ultimo, le riflessioni in atto sulla necessità di scanalare i rocchi di interpolazione al pronao est del Partenone, dopo una prova durata oltre un decennio dell'effetto sgradevole e stonato rispetto al contesto del loro aspetto liscio, differenziato dall'antico, testimoniano una tendenza al distacco dall'idea della nuda semplicità, nonché da certi canoni nati in ambito romano sin dall'Ottocento, a seguito dei celeberrimi esempi forniti dallo Stern e dal Valadier.



Pagina a fronte

12. Il tempio di Atene Nike in una immagine di Luigi Lanza, della seconda metà dell'Ottocento, con le reintegrazioni dei fusti delle colonne con rocchi lisci, non scanalati (da D. Giraud, *Meleti apokatastaseos tou naou tis Athinas Nikis*, Athens 1994, vol. 2).
13. Una delle colonne del Tempio di Athena Nike dopo le nuove integrazioni di Demostenes Giraud, con la sostituzione degli inserti ottocenteschi lisci e la riproposizione delle risarciture in marmo pentelico con le scanalature. Foto S. Gizzi, ottobre 1993.
14. Elementi del tetto dei Propilei smontati da Tasos Tanoulas dopo il de-restauro dell'intervento di Balanos, pronti per la rimessa *in situ*. Foto S. Gizzi, maggio 1994.
15. Il progetto di reintegrazione totale del tetto dei Propilei, secondo l'ipotesi di Tasos Tanoulas, Maria Ioannidou e A. Moraitou (da T. Tanoulas, M. Ioannidou, A. Moraitou, *Meleti apokatastaseos ton Propylaion*, Athens 1994).

Note

- 1 G. GIOVANNONI, *Questioni di Architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma 1925.
- 2 J.J. RÉNOLLET, *L'UNESCO oubliée: la Société des Nations et la Coopération Intellectuelle, 1919-1946*, Paris 1999.
- 3 G. GIOVANNONI, *Les moyens modernes de construction appliqués à la restauration des monuments*, "Mousseion", 2, 1932, 19, pp. 5-10. Il testo è simile, ma non identico, a quello che verrà poi pubblicato negli Atti Ufficiali della Conferenza, nel 1933.
- 4 G. GIOVANNONI, *La Conferenza internazionale di Atene pel restauro dei monumenti*, "Bollettino d'Arte del Ministero per l'Educazione Nazionale", 9, 1932, 3, pp. 408-420: 408.
- 5 J. DESTREE, *Art et Socialisme*, Journal le Peuple, Bibliothèque de Propagande Socialiste, Bruxelles 1896, p. 23.
- 6 Ivi, p. 25: «Un ministre des beaux-arts, digne de ce nom, doit veiller à la conservation des beaux arbres, des drèves séculaires, des paysages [...] Ce sont là des trésors d'autant plus précieux et sacrés qu'ils sont à la disposition de tous, quel es plus pauvres en peuvent savourer le charme et la beauté».
- 7 J. DESTREE, *Rapport du Président du Comité de Direction de l'Office Internationale des Musées sur le travaux de la Conférence d'Athènes*, in *La Conservation des Monuments d'Art & d'Histoire*, Paris 1933, pp. 408-410.
- 8 Ivi, pp. 409-410.
- 9 G. GIOVANNONI, *La restauration des monuments en Italie*, in *La Conservation des Monuments d'Art & d'Histoire*, cit., pp. 60-66, firmata come direttore della Reale Scuola di Architettura di Roma.
- 10 G. GIOVANNONI, *Les moyens modernes de construction appliqué à la restauration des monuments*, in *La Conservation des Monuments d'Art & d'Histoire*, cit., pp. 179-184.
- 11 P. LÉON, *La restauration des monuments en France*, in *La Conservation des Monuments d'Art & d'Histoire*, cit., pp. 51-59.
- 12 P. PAQUET, *Le ciment armé dans la restauration des monuments anciens*, in *La Conservation des Monuments d'Art & d'Histoire*, cit., pp. 193-199, ma p. 199.
- 13 F. CHOAY, *La Conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931)*, édition établie par Françoise Choay, *Les éditions de l'imprimeur*, snp, nota 1 all'intervento di Pierre Paquet.
- 14 *Ibidem*.
- 15 M. LOPEZ OTERO, *La fonction et la nature des matériaux de restauration*, in *La Conservation des Monuments d'Art & d'Histoire*, cit., pp. 185-191: 189: «La désagrégation du sous-sol est une des nombreuses causes de ruine de l'Eglise del Pilar, à Saragosse. Sur le plan de consolidation destiné à cet édifice, l'architecte Rios a fait figurer un traitement comportant des injections de ciment destinées non seulement à rendre le terrain solide, mais disposées aussi de manière à constituer une digue de défense contre les eaux souterraines de l'Ebre».
- 16 L. ALDAMA FERNÁNDEZ, *Teodoro Ríos Balaguer, Arquitecto restaurador e investigador de la Basilica del Pilar. Proyectos de consolidación (1923-1930)*, in I. YESTE NAVARRO, M. GARCÍA GUATAS, J.P. LORENTE, *La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza 2009, pp. 353-366.
- 17 PH. LAUER, *La restauration et la conservation des monuments du Roi Zoser à Saqqara*, in *La Conservation des Monuments d'Art & d'Histoire*, cit., pp. 256-265.
- 18 F. VALENTI, *Travaux de relevement du temple d'Héraclès à Agrigente et du temple C à Selinunte*, in *La Conservation des Monuments d'Art & d'Histoire*, cit., pp. 308-312.
- 19 Ivi, p. 311.
- 20 Per un resoconto di tali restauri e delle conseguenze, cfr., ora, C. GENOVESE, *Francesco Valenti. Restauri dei monumenti nella Sicilia del primo Novecento*, Napoli 2010, pp. 144-152.
- 21 L. PERNIER, *La conservation des Palais Minoens en Crète*, *La Conservation des Monuments d'Art & d'Histoire*, cit., pp. 266-273: 272: «à Phaistos et à Hagia Triada nous voudrions [...] limiter la restauration à la simple consolidation. [...] On peut fort bien restaurer des blocs et de plaques de calcaire au moyen d'un ciment de couleur assortie et, là où il le faudra, avec du ciment, assuré par de petits tenons ou pivots en bronze. Le mortier au ciment employé à Phaistos en 1903, pour restaurer les escaliers monumentaux de l'aile occidentale du palais, a donné jusqu'ici une excellente preuve de résistance».
- 22 GIOVANNONI, *La Conferenza internazionale di Atene pel restauro dei monumenti*, cit., p. 411.
- 23 Ivi, p. 413.
- 24 Un intero capitolo dedicato all'estetica del cemento è in S. VITALE, *L'estetica dell'architettura. Saggio sullo sviluppo dello spirito costruttivo*, Bari 1928.
- 25 G. GIOVANNONI, *Sull'applicazione dei mezzi costruttivi moderni ed in particolare del cemento armato nel restauro dei monumenti*, "Industria Italiana del Cemento", 3, 1931, 12, pp. 363-367: 366.
- 26 I.C. GAVINI, *Il cemento armato nel restauro dei monumenti*, "Ingegneria", 1 febbraio 1923, 2, pp. 3-6.
- 27 Ivi, p. 3.
- 28 Ivi, p. 6.
- 29 N. BALANOS, *Les relevement des monuments de l'Acropole*, in *La Conservation des Monuments*

d'Art & d'Histoire, cit., pp. 274-279.

30 N. BALANOS, *Les monuments de l'Acropole. Relèvement et conservation*, Paris 1938, p. 27: al frontone nord dell'Eretteo «sur la partie restituée du plafond on a posé une toiture en béton et en dalles de Malte, afin de préserver les poutrelles de fer, déjà protégées par trois couches de minium comme celles qui ont été posées au-dessus de la porte».

31 BALANOS, *Les monuments de l'Acropole. Relèvement et conservation*, cit., p. 10: «La Conférence internationale des Experts pour la conservation des monuments antiques et historiques, tenue à Athènes fin octobre 1931, formula le vœu de voir continuer et achever les travaux d'anastylose du Parthénon par le relèvement partiel de la colonnade Sud (aujourd'hui terminé), par celui de l'ante Sud-Est du mur de la cella, et par le rétablissement d'une partie du plafond du péristyle Ouest».

32 GIOVANNONI, *La Conferenza internazionale di Atene pel restauro dei monumenti*, cit., p. 419: «insieme col Pontremoli e col Kieslinger [Giovannoni e Chierici] hanno osservato come fossa dannosa l'adozione delle grappe in ferro che, pur racchiuse con grandi precauzioni nel piombo, mal riuscirebbero a salvarsi dalla ruggine».

33 A. KIESLINGER, *Études sur la désagrégation des pierres à bâtir*, in *La Conservation des Monuments d'Art & d'Histoire*, cit., pp. 203-209: 207.

34 Ivi, p. 208.

35 L. DE HAUTECOURT, *Conférence Internationale d'Experts pour la protection et la conservation des monuments d'art et d'histoire*, "Gazette des Beaux-Arts", 1932, vol. 1, pp. 161-163: 162.

36 G. DONTAS, *Probleme der Restaurierung und Erhaltung der Akropoli*, in *Archäologie und Denkmalpflege*, Architektur-Referat des Deutschen Archäologischen Instituts... in Berlin, 6-8 november 1975, Berlin 1976, vol. 2, pp. 111-118. Cfr. pure G. Dontas, *Rapport sur l'activité du Comité pour la sauvegarde des monuments de l'Acropole*, in *Parthenon-Kongress Basel. Referate und Berichte*, Basel 4-8 april 1982, Mainz 1984, pp. 334-337.

37 GIOVANNONI, *La Conferenza internazionale di Atene pel restauro dei monumenti*, cit., pp. 418-419.

38 Ministero della Pubblica Istruzione, *Istruzioni per il Restauro dei Monumenti del 1938*, art. 4: «L'eventuale aggiunta o sostituzione [...] deve essere contenuta nei limiti della più assoluta semplicità ed eseguita con materiali e tecniche che ne attestino la modernità ed evitino, con l'eliminazione di ogni ripresa decorativa o figurativa, ogni possibile confusione con l'antico».

39 A. PAPANIKOLAOU, K. ZAMBAS, *Report on the condition and intervention in the roof of the north porch of Erechtheion and in the area of the north wall above the doorway*, Athens 1981. Alexander Papanikolaou, *The Restoration of the Erechtheion (1979-1987). Final Report on the Work*, Fani Mallouchou-Tufano - Charalambos Bouras ed., Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments, Athens 2012.

40 Si veda pure S. GIZZI, *Reintegrazioni di superfici e di strutture lapidee in area greca e microasiatica. Riflessioni sul restauro archeologico*, Roma 1996, pp. 273-299.

41 D. GIRAUD, *Meleti apokatastaseos tou naou tis Athinas Nikis (Study for the Restoration of the Temple of Athena Nike)*, Ministry of Culture, Committee for the Preservation of the Acropolis Monuments, Athens 1994, voll. 1a e 1b. D. GIRAUD, *Il progetto di restauro del tempio di Athena Nike*, "Quaderni ARCo", numero speciale dedicato a *I restauri dell'Acropoli di Atene. Restoration of the Athenian Acropolis. 1975-2003*, Roma 2003, pp. 137-141.

42 BALANOS, *Les monuments de l'Acropole. Relèvement et conservation*, cit., p. 73: «Le noyau des nouveaux tambours a été fait, selon le principe adopté, en pierre dure du Pirée avec un revêtement de dix centimètres d'épaisseur en béton de ciment naturel et coloré. Le noyau ayant été au préalable entouré d'un treillis en fil de fer, le béton a été soit coulé dans des moules, soit directement appliqué par couches successives; après le durcissement, les cannelures furent taillées plus profondes de quelques millimètres que celles des tambours antiques: on atténuait ainsi l'impression de lourdeur qu'elles auraient pu donner. Le ciment a été enduit enfin d'une préparation imperméable».

43 G. GIOVANNONI, *Restauri di monumenti*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 7, 1913, 1-2, pp. 1-42: 20.

44 GIOVANNONI, *Questioni di Architettura nella storia e nella vita*, cit., p. 148 n. 1.

45 G. CHIERICI, *Il restauro dei monumenti*, "Fede e Arte", 7-8, 1958, pp. 262-264: 262.

46 H. FOCILLON, *Vie des Formes*, Paris 1934, p. 39.

47 CHIERICI, *Il restauro dei monumenti*, cit., p. 262.

48 GIOVANNONI, *Restauri di monumenti*, cit., p. 15: «Ed eccoci alla classificazione che può proporsi per i restauri: 1° restauri di semplice consolidamento; 2° restauri di ricomposizione; 3° restauri di liberazione; 4° restauri di completamento e di ripristino; 5° restauri di innovazione».

49 Ivi, p. 11.

50 M. IOANNIDOU, T. TANOULAS, *Protasi apokatastaseos tis Anadomis tou kentrikou ktiriu ton Propylaion*, in *5th International Meeting for the Restoration of the Acropolis Monuments* (Athens, 2002), Athens 2003, pp. 259-272.

51 T. TANOULAS, M. IOANNIDOU, A. MORAITOU, *Meleti apokatastaseos ton Propylaion (Study for the restoration of the Propylaea)*, Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments, Athens 1994.

52 M. KORRES, *Meleti apokatastaseos tou Parthenonos (Study for the restoration of the Parthenon)*, Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments, Athens 1989.

Gustavo Giovannoni e Paul Léon. Idee e “dottrine” a confronto nel processo di internazionalizzazione della cultura della tutela e del restauro

Le figure di Gustavo Giovannoni e Paul Léon hanno rappresentato dei punti di riferimento essenziali nelle prime fasi di “codificazione” di una cultura internazionale della tutela e del restauro¹. Pur impegnati in ruoli diversi – il primo come influente personalità accademica, il secondo al vertice dell’amministrazione delle Belle Arti sin dagli anni della Grande Guerra – i due protagonisti furono i portavoce delle due vie, italiana e francese, nell’ambito della stagione culturale che vide l’emanazione del primo documento internazionale, a conclusione della Conferenza di Atene del 1931. Testimoni del fondamentale cambiamento determinato dall’irruzione della modernità nella produzione architettonica e dalla correlata introduzione di forme e tecniche costruttive destinate a modificare profondamente lo statuto del progetto di restauro e il suo impatto sul monumento e l’ambiente storico, Léon e Giovannoni ci appaiono accomunati da un atteggiamento prudente, quando non apertamente diffidente, nei confronti della nuova architettura. Entrambi sembrano lontani da approcci formali che rinnovano apertamente il linguaggio architettonico mentre, al contrario, salutano con interesse e curiosità l’innovazione tecnologica (dal cemento armato ai nuovi materiali per il restauro), fatte salve le condizioni di “dissimulazione” delle nuove soluzioni.

Una lettura comparata delle loro idee e, in particolare, delle sintesi offerte proprio in occasione della Conferenza di Atene ci sembra utile per approfondire la conoscenza delle fasi di questo processo di internazionalizzazione ritmato da incontri che meritano una spassionata rilettura contestuale. Basti ricordare che le “conclusioni” della Conferenza del 1931, nella storiografia disciplinare sono ricordate spesso come la *Carta di Atene* e questo rivela la tendenza a costruire una sequenza lineare quando le dinamiche in gioco sono più complesse.

La finalità è quella di un riesame critico di questi testi “ufficiali”, per far emergere le convergenze e i molti elementi di divergenza tra le posizioni rappresentate e difese da Léon e Giovannoni e, con esse, le problematiche di un momento fondamentale nella relazione tra due paesi che assumono per qualche decennio il ruolo di principali attori nella costruzione di un quadro internazionale per le politiche patrimoniali. Ci proponiamo di mettere a confronto le parole di questi due protagonisti con la pratica del restauro, per capire che cosa condividono realmente e su quali temi si avvertono le profonde differenze che continuano ancora oggi a contrassegnare le due tradizioni nazionali. Perché, paradossalmente, è proprio durante questa fase d’intensificazione degli scambi istituzionali e professionali che si assiste a un progressivo allontanamento tra le due culture.

Profili diversi per due portavoce “ufficiali”

La prima *Conférence internationale sur la conservation artistique et historique des monuments* venne, come noto, organizzata ad Atene sotto gli auspici dell’*Office international des musées*. L’incontro nasceva in risposta alle esigenze espresse durante il *Congrès international d’histoire de l’art* di Parigi del 1921 e la successiva Conferenza internazionale sul restauro delle opere d’arte tenutasi a Roma nel 1930. La questione della conservazione dei *monuments d’architecture* si era imposta alla discussione come problema che necessitava di competenze specifiche. L’incontro di Atene, sulla scorta di un atteggiamento antidogmatico esplicito nell’*avant-propos*, mirava a porre i problemi teorici, tecnici e giuridici e pun-

tualizzarne i diversi aspetti, senza pretendere di offrire un trattato sulla difficile materia².

Se guardiamo al numero e alla nazionalità dei relatori cogliamo immediatamente come le delegazioni italiana e francese pesassero più del 40%. Nei successivi e fondamentali incontri, in occasione del primo *Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques* tenutosi a Parigi nel 1957 e del secondo tenutosi a Venezia nel 1964, Francia e Italia continuarono ad essere i paesi più largamente rappresentati. Vale la pena di sottolineare che, almeno nelle prime intenzioni, la cooperazione fra i diversi paesi sembrava unicamente indirizzata a stabilire forme di collaborazione, sostenere le azioni per la protezione in ogni ambito nazionale e costituire una documentazione internazionale. Inoltre, come si evince dall'ordine del giorno e dai resoconti, il tema *Administration et législation des monuments historiques* costituì il primo argomento di dibattito. Nella pubblicazione degli atti, invece, le questioni relative alle *Doctrines* furono anticipate, con l'esplicita motivazione che leggi e regolamenti dovevano essere considerati come logica deduzione di dottrine e principi più generali. Uno slittamento di intenzioni sopravvenuto nel corso della discussione che è possibile riscontrare anche nel resoconto "a caldo" di Giovannoni che, sulle pagine del Bollettino d'Arte, elogiò l'iniziativa, tesa – a suo dire – a «unificare i criteri», prima ancora che a «tesaurizzare la vasta e diffusa esperienza fatta in tale attività, [...] col porre a raffronto le leggi della teoria con la realtà contingente della pratica»³. Non stupisce, quindi, che soprattutto in ambito italiano e sull'onda dell'immediatamente successiva *Carta italiana del restauro*⁴ si sia progressivamente accentuato il valore normativo del documento, fino a farlo diventare la prima *Carta internazionale del restauro*⁵, instaurando un diretto collegamento con il documento del 1964, non senza ricorrenti equivoci⁶.

Le relazioni di Léon e Giovannoni occupano, dunque, le prime pagine degli atti. I due protagonisti avevano avuto formazioni e ruoli diversi in questo frangente storico tra le due guerre, in cui il progetto di restauro mirava a specializzarsi rispetto alla creazione architettonica. Di questo passaggio, entrambi mostravano chiara consapevolezza. Giovannoni ne faceva un punto di distinzione dell'epoca presente e Léon ricordava le nuove esigenze metodologiche alle quali doveva ormai rispondere il progetto di restauro.

Paul Léon aveva una formazione da geografo e possiamo considerarlo come il tipico esponente di quella tecnocrazia che rappresentava il fiore all'occhiello dell'amministrazione francese⁷. Ebbe un ruolo importante nella riorganizzazione dei servizi, facilitando le relazioni tra *Bâtiments civils* e *Monuments historiques* e, durante la sua lunga carriera, accompagnò attivamente l'evoluzione legislativa. Diversa, quindi, la sua figura da quella di "ingegnere-umanista" incarnata da Giovannoni, la cui presenza ad Atene era espressione della sua autorevolezza accademica e del suo ruolo attivo presso il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti sin dal 1915⁸.

Due personaggi che non hanno avuto lo stesso peso nemmeno nella successiva storia degli studi in materia di architettura e urbanistica o di tutela del patrimonio, tanto nei rispettivi ambiti nazionali che in ambito internazionale. Léon è stato lo storiografo "ufficiale" del *Service des Monuments historiques* e autore di testi in difesa delle politiche pubbliche, fondamentali per ripercorrere la sequenza di interventi di restauro emblematici, in un paese dove non esiste ancora oggi nessuna pubblicazione intitolata "Storia del restauro". Prevalentemente citato nelle pubblicazioni specifiche sul *patrimoine*, lo storico direttore rimane pressoché sconosciuto agli architetti in genere⁹. Nonostante il velo di silenzio calato sulla sua figura nel dopoguerra, Giovannoni ha avuto un altro peso, come dimostrano sia la più recente storia degli studi italiani, sia l'interesse in ambito internazionale¹⁰. Senz'altro comune ad entrambi la produzione di una "storiografia militante" che, nel caso specifico di Giovannoni, si attuò anche per via di un'intera generazione di soprintendenti formati alla sua scuola, che presidiarono in modo stabile e pressoché esclusivo gli uffici preposti ai Monumenti fino all'avanzato secondo dopoguerra. La propensione alla costruzione di una sequenza lineare è rintracciabile già nelle pagine delle relazioni ateniesi, come sintesi distillata di un'esperienza che, per i due protagonisti, aveva ormai lo spessore di un paio di decenni.

Fra dottrina e teoria: elementi per un confronto

Le relazioni presentate dalle due delegazioni furono articolate secondo una struttura omologa, in cui alla relazione generale introduttiva si affiancavano contributi specifici sugli aspetti della legislazione, della *mise en valeur*, dei materiali, del degrado e dei provvedimenti conservativi, fino alla questione della collaborazione internazionale. Interessante notare che negli atti i contributi di carattere generale, oltre ad essere anticipati rispetto alla legislazione, furono incardinati in un capitolo significativamente intitolato *Doctrine. Principes généraux*. Il termine francese *doctrine* e il correlato italiano *teoria* rispondevano con chiarezza a un tentativo di sistematizzazione dei principi che tuttavia, come vedremo, rimase lontano dal giungere efficacemente a compimento¹¹.

Léon introdusse la sua relazione con un *excursus* sulla disciplina che cominciava con il XIX secolo, ammettendo subito la mutevolezza di quelle dottrine che pretendeva di affermare: «*les cas se présentent si divers, les problèmes si dissemblables qu'il faut se garder de poser des principes trop rigides ou des règles trop absolues*»¹². Vitet veniva citato per sviluppare l'idea dei monumenti come «*archives de pierre*» e passare, attraverso Viollet-le-Duc, allo sguardo degli architetti per i quali il monumento è anche opera d'arte, da cui deriva la volontà di ristabilirne la «*harmonie générale*»¹³. Di seguito, Léon individuava nella storia del restauro una sequenza, poi divenuta canonica, di tre periodi: «*une période empirique, celle des destructions et des palliatifs; une période doctrinale, celle des grandes restaurations; une période expérimentale, celle de la conservation*»¹⁴.

Questa rassegna, teleologicamente orientata, gli serviva a discutere alcuni eccessi della ricerca dell'unità stilistica e corroborare la modernità di un orientamento più conservativo, che non è un'opzione metodologica, quanto il frutto di un compromesso: «*Un accord s'est établi peu à peu entre des points de vue opposés*»¹⁵. La possibilità di mediazione era frutto di una nuova collaborazione tra architetti, archeologi e storici in seno alla *Commission des Monuments historiques*, organo da sempre deputato al controllo degli interventi, nella perdurante assenza di una riflessione teoretica. Di questo processo Paul Léon fu senz'altro promotore e attore impegnato in prima linea.

Un'interessante riflessione sulle conseguenze dell'industrializzazione del processo costruttivo e sul ruolo strutturale del cemento armato chiudeva, infine, la relazione. Nell'avvento delle nuove tecnologie Léon vedeva un rimedio all'esaurimento dei materiali e alla perdita dei saperi tradizionali e il segno di una nuova alleanza fra antica e nuova architettura. Una riflessione dalla quale traspariva chiaramente l'esperienza della ricostruzione successiva al primo conflitto mondiale di cui Léon era stato attivo protagonista, come attesta anche l'epilogo in cui l'autore concludeva che «*plus favorable aux travaux de stricte conservation qu'à ceux de grande restauration, l'époque actuelle aura marqué pour nos monuments français une période de survis plutôt que de résurrection*»¹⁶.

Gustavo Giovannoni aprì il suo intervento con una riflessione sulla specificità del patrimonio italiano in cui le «*superpositions successives et multiples [...] ont donné aux monuments italiens ce caractère polyforme qui confère au problème de la restauration une complexité dont il n'y a peut-être pas d'exemple dans les autres nations*»¹⁷. A ben vedere, questa considerazione rifletteva la specificità, non del patrimonio italiano, ma del riconoscimento della complessità degli edifici storici come valore, da cui derivava anche l'attenzione alle opere "secondarie" e al loro carattere "collettivo". E in questo stava, probabilmente, il tratto di più marcata distinzione fra i due approcci storiografici e, conseguentemente, fra le due scuole di restauro. Del resto, l'aspetto più interessante della nuova architettura italiana consisteva, a suo parere, proprio nella complementarità fra la ricerca di forme nuove che non si allontanavano dalla tradizione e i lavori che, restituendo a migliaia di monumenti le loro funzioni vitali e artistiche, avevano contribuito a perfezionare «*à la fois la théorie et la pratique de la restauration*»¹⁸.

Rispetto alla retrospettiva storica offerta da Léon sulla storia nazionale del restauro, Giovannoni preferì invece esporre tre punti di vista su cui – a suo dire – si fondavano altrettante teorie: quello dell'erudito che mira a preservare tutte le tracce delle fasi costruttive e artistiche; quello dell'architetto che aspira invece a

ridare unità architettonica (diversa da quella stilistica) al monumento; quello del cittadino che si traduce in una relazione affettiva con i monumenti che può avere esiti contraddittori, dal rigoroso mantenimento, al ripristino, alla ricostruzione integrale. A questi egli aggiungeva le esigenze delle amministrazioni o dei privati per l'utilizzazione pratica. È proprio rispetto a questa molteplicità di tendenze, in cui sembra di poter scorgere un'eco dei valori di Riegl, che, secondo Giovannoni, si era andata definendo la via italiana al restauro, fondata sul pensiero di Boito, contrapposto ai metodi derivati «*plus ou moins directement de la théorie de Viollet-le-Duc*»¹⁹. Vale la pena di segnalare che, in questa concezione del restauro che ha nella conservazione la sua finalità prima, non si escludono tuttavia interventi di liberazione, reintegrazione, ricomposizione. Il tentativo di richiamare entro il "controllato" territorio del restauro operazioni che vanno palesemente "oltre" i confini disciplinari rispondeva chiaramente all'esigenza di fronteggiare l'avanzata di una progettualità nuova che Giovannoni non comprendeva e non condivideva. Lo strumentario del filologismo è tutto dispiegato, dal rispetto di tutte le fasi (ma purché abbiano carattere artistico o storico), alla differenziazione di materiali e sagome per designare le aggiunte, alla "modestia" delle nuove inserzioni, fino al rispetto dell'ambiente dei monumenti. I principi del restauro non sono tuttavia categorie inflessibili. In sede critica è stato già opportunamente richiamato quel «criterio di transazione»²⁰, come ricerca della via di minore resistenza, volontà di conciliare differenti istanze ed «*éviter les extrêmes dans la pratique*»²¹. Il valore didattico del restauro, la ricerca di una compiutezza architettonica, la ricostruibilità – per via induttiva – di fasi e passaggi perduti non sono mai stati messi in discussione da questa generazione di restauratori. Non possiamo attenderci norme da catechismo, meno che mai una teoria. Piuttosto la fondazione, come Giovannoni stesso continuamente ricorda, di un metodo positivo. Ripartire dall'attenta considerazione delle importanti linee di continuità che legano il pensiero di questi protagonisti alla tradizione ottocentesca è probabilmente l'unica maniera di superare l'ormai abusato *refrain* di una insanabile aporia fra teoria e prassi: una giustificazione che, proprio perché spiega tutto, finisce con lo spiegare troppo poco.

Verso una "stricte conservation"?

Come abbiamo visto, nelle due presentazioni sintetiche sulla conservazione dei monumenti in Italia e in Francia, entrambi gli autori facevano riferimento ad una consolidata predominanza dell'approccio conservativo. Giovannoni ricordava come nuovi principi avessero sostituito i metodi derivati dalle teorie di Viollet-le-Duc, rimarcando che la finalità principale del restauro è di conservare i monumenti²². Léon poneva l'accento su una nuova attitudine degli architetti che, dalla fine del secolo precedente, «*renonçant à reconstruire les édifices tels qu'ils ont dû exister, se bornent à les maintenir tels que nous les a légués le passé*»²³. Tuttavia, a ben vedere, nei due testi questa constatazione non escludeva la possibilità di restituzioni basate sull'approccio stilistico e i prestiti analogici e le formulazioni adottate lasciavano comunque spazio alle criticate "*résurrections*" che, del resto, facevano parte dei casi di studio presentati durante la Conferenza.

Se per Giovannoni la riduzione degli interventi di ricomposizione monumentale si inseriva in una più generale riorganizzazione delle possibilità d'intervento, per Léon l'abbandono delle "*grandes restaurations*" era l'inevitabile risultato di un nuovo contesto generale. La trasformazione dei criteri di selezione degli edifici protetti, l'evoluzione della storiografia e gli effetti della legge di separazione della Chiesa e dello Stato del 1905 avevano generato un rapido aumento del numero di edifici da tutelare. Questa tendenza all'allargamento del "parco" monumentale aveva provocato una drastica riduzione dei finanziamenti pubblici per ogni singolo intervento di restauro. Nel contempo, un maggiore approfondimento delle conoscenze storiche e l'emergere di posizioni critiche da parte di studiosi e associazioni locali, avevano imposto nuove esigenze di più rigorosa documentazione e appropriata "giustificazione" dei progetti proposti dagli architetti-restauratori. Erano queste le ragioni contingenti che secondo Paul Léon rendevano l'epoca contemporanea «*plus favorable aux travaux de stricte conservation*»²⁴ e reticente al finanziamento pubblico di grandi restauri.



1. L. Bonnard, *Trophée d'Auguste. Vue d'ensemble*, s.d., ma fra il 1859 e il 1910, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, foto TCF05260.

2. J. Formigé, *Restitution du trophée d'Auguste et comparaison avec le mausolée d'Halicarnasse*, 1929, "L'Architecture", 42, 1929, 6, p. 196.

3. J. Formigé, modello restitutivo del Trofeo di Augusto a La Turbie, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, foto MHO191676.



Ciò nondimeno la ricostruzione era talvolta «*le seul moyen de conserver une forme et de faire vivre une pensée*»²⁵. Pur manifestando consenso, quindi, a una svolta conservativa, la sua posizione ci conferma come nella cultura francese l'approccio stilistico restasse d'attualità negli anni Trenta e, nel mutato quadro di un eclettismo che «*ne proscribit plus aucune époque*»²⁶, si esprimesse come «*religieuse soumission à l'art d'une époque*»²⁷.

Anche Giovannoni accettava un generale eclettismo nei metodi di intervento, senza però presentarlo come una necessità dei tempi sostanzialmente subita. La possibilità di adottare metodi diversi sembrava esprimere una consapevolezza della diversità del patrimonio storico. Del resto, la continuità con la scuola boitiana è stata sempre ribadita e mai messa in discussione da Giovannoni che aveva l'ambizione di definire il metodo per farne una "scienza". Anche in Italia il completamento e la restituzione di parti importanti rimanevano sempre possibili, ma questa opzione veniva interpretata come la necessaria ricerca di una più inglobante, ma forse più ambigua, compiutezza architettonica, che restava comunque fra le priorità dell'intervento di restauro.

Il caso della ricostruzione parziale del Trofeo di Augusto a La Turbie, nelle Alpi Marittime, presentato dall'architetto Jules Formigé al congresso di Atene²⁸, è un esempio eloquente di come le nuove esigenze in termini di giustificazione delle scelte di restauro non ostacolassero la realizzazione di ricostruzioni ambiziose, in questo caso una sorprendente rovina reinventata²⁹. Un'analisi accurata delle rovine del trofeo antico (fig. 1) che, durante il medioevo, era stato incluso in una fortificazione in gran parte demolita nel XVIII secolo, permetteva di proporre una restituzione grafica del monumento imperiale (figg. 2-3). Basandosi su un'ipotesi di modularità dimensionale, Formigé elaborò un complesso progetto di restituzione parziale che non eliminava le tracce della storia dell'edificio (fig. 4). Le nuove murature furono "autenticate" dalla presenza di elementi originali volontariamente sparsi sull'insieme delle superfici (fig. 5): si trattava dell'utilizzazione di elementi testimoniali, le «*pierres témoins*» di cui parlava il belga Cloquet già alla fine dell'Ottocento³⁰. Non c'è dubbio che oggi la quantità di materia aggiunta rispetto a quella preesistente non ci appare molto dissimile dai progetti "stilistici" del secolo precedente. La Commissione dei Monumenti storici rinunciò al finanziamento di questo cantiere emblematico della riscoperta del patrimonio antico francese tra le due guerre. Il progetto fu comunque realizzato grazie a un finanziamento privato e all'avvallo della Commissione stessa, e il risultato fu presentato come esemplare alla Conferenza internazionale del 1931. Il passaggio verso la «*stricte conservation*» di cui parla Léon comprendeva quindi attitudini molto diverse che utilizzavano la conoscenza storica e assecondavano i nuovi interessi storiografici, senza rinunciare alla ricerca di una culturalmente irrinunciabile completezza monumentale.

Il panorama di esempi offerto da Giovannoni si muove su un registro diverso da quello di Léon, facendo un esplicito riferimento alla questione della distinguibilità, presentata come «*la plus typique et la plus importante des idées qui viennent d'être énoncées*»³¹. Di questa modalità di accostamento all'antico, egli individuò addirittura due manifestazioni – la prima spontanea e naturale e la seconda intenzionale a partire dal periodo napoleonico – cosa che gli permetteva di trovare una sorta di legittimazione storica a questa via italiana al restauro. A partire dal restauro dell'arco di Tito, la distinguibilità era stata accettata ed eventualmente ricercata nei restauri dei monumenti in Italia, diventando un simbolo di sacralizzazione dell'autenticità, spesso più teorica che reale.

Questo tema, largamente dibattuto in ambito italiano, non emerge dai contributi francesi nonostante una diffusa, anche se discreta, utilizzazione della semplificazione degli elementi scolpiti nel restauro delle vestigia antiche durante tutto il XIX secolo³². Questa specificità del restauro dei monumenti antichi non trova un'espressione teorica in ambito francese e sarà abbandonata senza alcun dibattito nel secondo dopoguerra³³. Più ragioni concomitanti possono aver determinato questa divergente evoluzione a partire da una comune sperimentazione sui monumenti antichi all'inizio del XIX secolo. Le ragioni comprendono tutti gli aspetti della salvaguardia del patrimonio monumentale: le caratteristiche costruttive, la diversa importanza numerica degli interventi restitutivi, la specificità delle vicissitudini dei monumenti francesi in seguito alla Rivoluzione e la sua influenza sullo stato di conservazione e i regimi di proprietà.

In ambito francese, i restauri degli anni Trenta che propongono la restituzione di elementi scomparsi dimostrano che la distinguibilità è prevalentemente involontaria. Il restauro dell'Hôtel de Sens a Parigi – che non sollevò alcun dibattito – è un caso emblematico di come le nuove murature e gli abaini scolpiti ricostruiti risultassero inevitabilmente, seppur non intenzionalmente, riconoscibili. Una forma di distinguibilità volontaria fu, invece, temporaneamente introdotta nel dopoguerra con la tecnica del “*layage*”, una grattatura in diagonale della superficie lapidea diversa dalla levigatura abituale, senza che l'accettazione di questa pratica divenisse una nuova regola destinata all'“autenticazione” delle parti preesistenti.

Léon e Giovannoni sono quindi entrambi testimoni di un'evoluzione dei metodi e dei vincoli operativi, ma il repertorio degli interventi possibili rispecchia inequivocabilmente i diversi contesti nazionali e – non a caso – nelle conclusioni della Conferenza la questione della distinguibilità venne espunta dai principi generali e menzionata in merito alla sola anastilosi delle rovine.

Conclusioni

Il confronto fra le due relazioni, seppur limitato ad alcuni aspetti salienti, lascia emergere diverse analogie. I due contesti nazionali erano simili per alcuni aspetti: un vasto patrimonio a forte potenziale turistico e una consolidata tradizione di politiche di tutela e restauro. Entrambi gli autori offrono una sintesi retrospettiva sul restauro nel proprio paese, con una impostazione evoluzionistica e un accento sulla moderna accezione conservativa, che non eliminava la possibilità della restituzione e ricostruzione. Altro tratto comune è l'importanza riconosciuta all'evoluzione del corpus di oggetti protetti (*élargissement patrimonial*), anche se la valorizzazione del patrimonio in termini di identità nazionale era più apertamente manifesta in Giovannoni. Come per Boito, il suo era uno sforzo “etico”. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a una esposizione che rifugge dalla sistematizzazione dei contenuti in una forma teoretica o dottrinale per come, invece, si pretendeva. La «predilezione per la paratassi»³⁴ permetteva di sfumare via via la perentorietà delle asserzioni di principio, «*en se conformant à l'esprit plus qu'à la lettre de la théorie, et en maintenant rigoureusement la méthode*»³⁵. Un atteggiamento, insomma, eminentemente pragmatico piuttosto che speculativo.

Le naturali similitudini tra le due presentazioni lasciano tuttavia intravedere i punti di frizione. I processi di tutela, conservazione e valorizzazione sono sempre stati diversi e continuano a esserlo tutt'oggi, nonostante le carte internazionali e le dichiarazioni ufficiali. Abbiamo qui espresso alcune ipotesi sulle ragioni di queste specificità e differenze spesso stridenti. Un altro aspetto che emerge ine-



4. Il Trofeo dopo i lavori di Formigé, veduta frontale, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, foto MH0191675.

5. Il Trofeo dopo i lavori di Formigé, veduta da sud-est, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, foto MH0191678.

quivocabilmente è la differente visione del rapporto fra tra restauro e architettura contemporanea e, conseguentemente, della figura dell'architetto. Nelle comuni osservazioni sul periodo di transizione in corso, Giovannoni faceva riferimento a un rinnovamento principalmente formale e di concezione, mentre Léon si riferiva principalmente alle trasformazioni del processo costruttivo. Come noto, Giovannoni elaborò un ruolo specifico per lo storico-architetto in contrapposizione allo storico dell'arte, e s'impegnò nella formazione dei futuri architetti integrali. Léon sosteneva, invece, la specificità degli architetti-restauratori nel loro ruolo circoscritto al progetto. Il necessario sviluppo della conoscenza del patrimonio storico e delle tecniche tradizionali di cui gli attori della protezione avvertivano l'esigenza fu affidato a servizi specifici³⁶. In parallelo si può constatare un debole sviluppo della storiografia dell'architettura, a tutt'oggi ancora fortemente vincolata alle impostazioni della storia dell'arte. Infine, non si può non evidenziare che l'apporto più originale di Giovannoni risiede nell'accettazione della temporalità complessa di un organismo architettonico, edificio singolo o tessuto urbano. Le "sovrapposizioni successive" e il "carattere multiforme" esistono naturalmente in Francia, ma non hanno lo stesso valore per gli attori della conservazione³⁷. In conclusione, l'analisi dei documenti internazionali dimostra nel modo più efficace la necessità di rileggerli prendendo in considerazione il contesto teorico e operativo dell'epoca senza cercare delle facili prefigurazioni di fasi successive del dibattito. Questo confronto dimostra ugualmente che lo slittamento di significato tra le diverse definizioni, inevitabilmente legate alla cultura di riferimento nazionale, rivela la fragilità dei "principi", anche di quelli più consensuali. La terminologia utilizzata – *teoria* in Italia e *doctrine* in Francia – rivela, ancora oggi, due diversi approcci culturali alle stesse domande. Una conclusione potrebbe essere affidata alle parole introduttive di un saggio di Claudio Tiberi, a cinquant'anni dalla *Carta di Atene*: «È un punto fermo la *Carta di Atene* del 1931: una dichiarazione di problemi non risolti. E proprio per questo è un punto fermo: non è tanto enunciazione di una dottrina, quanto sintomo di un malessere, di un'incertezza»³⁸.

Note

1 Il saggio è frutto del lavoro congiunto delle due autrici che l'hanno concepito e discusso in tutte le sue parti. In particolare, a Maria Rosaria Vitale si deve la redazione del primo e del secondo paragrafo, a Franca Malservisi quella del terzo.

2 *La conservation des monuments d'art et d'histoire*, Paris 1933, p. 9. Una riedizione parziale dei testi è in *La Conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931)*, a cura di F. Choay, Paris 2002.

3 G. GIOVANNONI, *La Conferenza internazionale di Atene pel restauro dei monumenti*, "Bollettino d'Arte", 25, 1932, 9, pp. 408-420: 409.

4 Il documento fu emanato, come è noto, dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti e pubblicato come *Norme sul restauro dei monumenti*, "Bollettino d'Arte", 25, 1932, 7, pp. 325-327.

5 Difficile stabilire quando la dizione "Carta di Atene" sia entrata nell'uso corrente. Anche Roberto Pane la utilizza nelle sue comunicazioni a Piero Gazzola per l'emendamento della *Carta italiana* del 1932 e la predisposizione del testo di quella di Venezia. Cfr. A. PANE, *Piero Gazzola, Roberto Pane e la genesi della Carta di Venezia*, in *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, a cura di A. Di Lieto e M. Morgante, Verona 2009, pp. 307-316: 312.

6 L'effetto di riverbero della *Carta di Venezia* su questo primo pronunciamento internazionale ha generato non solo importanti ripercussioni sul piano interpretativo, ma anche numerosi equivoci. Ancora oggi, sul sito dell'ICOMOS, il documento di Atene compare come *La Charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques*, adottata in occasione del *Premier congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques* del 1931 che, come noto, avrà invece luogo a Parigi nel 1957.

7 Cfr. X. PERROT, *L'administration législateur. Le cas des Beaux-arts (1907-1944)*, "Revue d'histoire des facultés de droit et de la culture juridique", 31, 2012, pp. 269-386: 276-281.

8 Di questa attività Giovannoni diede ampia comunicazione attraverso le note rubriche *Cronaca dei monumenti* in "Architettura e Arti decorative", poi *Rassegna dei Monumenti* sulla rivista "Rassegna di architettura", infine in *Notizie e commenti* su "Palladio".

9 Fra i pochi studi dedicati alla figura di Léon si segnalano F. Bercé, *L'œuvre de Paul Léon (1874-1962)*, in *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, sous la direction de P. Poirrier et L. Vadelorge, Paris 2003, pp. 227-251 e, soprattutto, C. BIDAUD, *Paul Léon et la restauration monumentale. L'exemple de Sait-Remi de Reims*, mémoire de DPEA, ENSAPB 2012; EADEM, *La doctrine*

des Monuments historiques en France d'après Paul Léon (1874-1962), thèse de doctorat, Université Paris-Est 2018.

10 Per parte francese si deve, in particolare, a Françoise Choay l'attenzione al ruolo di Giovannoni come promotore dell'idea di "patrimoine urbain" (F. CHOAY, *L'allegorie du patrimoine*, Paris 1992), oltre che la prefazione alla riedizione francese di *Vecchie città ed edilizia nuova* (G. GIOVANNONI, *L'Urbanisme face aux villes anciennes*, a cura di F. Choay, Paris 1998).

11 Lo stesso Giovannoni, del resto, riconobbe lo «stile necessariamente guardingo e talvolta anfibologico proprio dei congressi internazionali» che portò, come vedremo, ad espungere dalle conclusioni gli elementi di maggiore frizione e a definire un documento molto distante dal possedere il carattere di assertività di una "carta". Cfr. GIOVANNONI, *La Conferenza*, cit. p. 418.

12 P. LÉON, *La restauration des monuments en France*, in *La conservation*, cit., pp. 51-59: 56.

13 Ivi, p. 52.

14 Ivi, pp. 52-53.

15 Ivi, p. 57.

16 Ivi, pp. 58-59.

17 G. GIOVANNONI, *La restauration des monuments en Italie*, in *La conservation*, cit., pp. 60-66: 60.

18 *Ibidem*.

19 Ivi, p. 63.

20 Sull'argomento e, più in generale, sulle «forti radici ottocentesche del pensiero giovannoniano sul restauro» si veda il bel saggio di C. VARAGNOLI, *Sui restauri di Gustavo Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, atti della giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005, pp. 21-40.

21 Ivi, p. 62.

22 Ivi, p. 63.

23 LÉON, *La restauration*, cit., p. 56.

24 Ivi, p. 58.

25 *Ibidem*.

26 Ivi, p. 56.

27 Ivi, p. 58.

28 J. FORMIGÉ, *La reconstruction des monuments antiques et les lois modulaires*, in *La conservation*, cit., pp. 93-100.

29 P.-A. GATIER, *La restauration du trophée d'Auguste à La Turbie, Alpes-Maritimes*, "Monumental", 2002, pp. 84-87; B. GANDINI, *La restauration du trophée d'Auguste à La Turbie*, "Histoire de l'art. Institutions et patrimoines", 56, 2005, pp. 65-76.

30 L. CLOQUET, *La restauration des monuments anciens*, "Revue de l'art chrétien", II parte, 45, 1902, 12, pp. 41-45: 44.

31 GIOVANNONI, *La restauration*, cit., p. 63.

32 L'esempio più noto è quello del restauro dell'arco di Orange realizzato dall'architetto Caristie negli anni 1826-1828.

33 Gli elementi lapidei visibilmente moderni che avevano permesso di completare l'arco di Orange furono volontariamente degradati nella metà del Novecento per ridurre l'impatto degli elementi aggiunti.

34 Riportiamo l'espressione di Guido Zucconi nel suo fondamentale saggio introduttivo a *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, p. 37.

35 GIOVANNONI, *La restauration*, cit., p. 66.

36 L'*Office de documentation*, creato nella seconda metà degli anni Trenta da Paul Deschamps, aveva lo scopo di fornire una documentazione sui materiali e gli elementi architettonici e decorativi delle varie epoche con un approccio tendenzialmente stilistico. Si trattava di aiutare gli *Architectes en chef des Monuments Historiques* che non avevano tempo per le ricerche d'archivio e le ricerche storiche, «ce qui n'est pas leur rôle et qui entraîne une perte de temps». P. DESCHAMPS, *L'Office de documentation sur les monuments historiques*, Conférence de presse du 2 janvier 1951, Médiathèque de l'Architecture et du patrimoine, 8° Doc 71-3.

37 Da sottolineare che l'edilizia minore e i tessuti urbani non fanno parte delle problematiche francesi presentate alla Conferenza.

38 C. TIBERI, *Cinquant'anni dalla Carta di Atene: le moderne teorie e la pratica del restauro*, in *Restauro e Cemento*, a cura di G. Carbonara, Roma 1984, pp. 18-27: 18.

Giovannoni e la *Mostra del Restauro dei Monumenti nell'Era Fascista*

Fra le tante iniziative intraprese da Giovannoni, nella sua lunga carriera di architetto e studioso, la meno conosciuta è quella che riguarda la *Mostra del Restauro dei Monumenti nell'Era Fascista* del 1938, allestita nelle sale dei Mercati Traianei, che Corrado Ricci aveva da poco tempo riportato al loro splendore, dopo un lungo lavoro di studio e restauro. La mostra è parte fondamentale del III Convegno nazionale di Storia dell'Architettura, tenuto a Roma dal 9 al 13 ottobre a Palazzo Carpegna, sede dell'Accademia di San Luca.

Il convegno, che avrebbe dovuto celebrare la chiusura dell'anno augusteo, ha come tema l'architettura romana e i suoi nessi costruttivi con la città; interventi che riguardano la costruzione e l'urbanistica, la tipologia edilizia e la morfologia edilizia. A queste sezioni di carattere prettamente storiografico e archeologico, se ne sarebbe unita una strettamente pragmatica dedicata al restauro dei monumenti: la *I Mostra del Restauro dei Monumenti nell'Era Fascista*. Attraverso questo evento si vuole dare dimostrazione dell'operato di sedici lunghi e intensi anni che il regime avrebbe dedicato al restauro. La sua finalità è quella di presentare al grande pubblico, anche a quello degli studiosi e intellettuali italiani e stranieri, «un'attività grandiosa e quasi ignorata che si è svolta nel suo insieme con una elevatezza di criteri che può essere di insegnamento al mondo civile»¹.

La mostra è promossa dalla Confederazione Fascista Professionisti ed Artisti e sotto l'alto patronato del ministro dell'Educazione Nazionale, inaugurata alle 17:30 del 10 ottobre ed è per poco contemporanea alla *Mostra Augustea*. Oltre al comitato organizzatore, composto da Gustavo Giovannoni, Giulio Quirino Giglioli e Roberto Paribeni – tre studiosi di tre enti diversi come il Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti, la *Mostra Augustea della Romanità* e il Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte – erano presenti: il ministro Giuseppe Bottai, il direttore dell'Antichità e Belle Arti Marino Lazzari, il governatore di Roma principe Piero Colonna e molti convegnisti². L'esposizione, ripartita su due piani, esibisce disegni, plastici, pubblicazioni e fotografie per far conoscere questo lavoro ignorato, cercando di mettere in evidenza lo stato del patrimonio monumentale prima e dopo il restauro. Un evento che ha saputo mettere a confronto l'operato di diverse personalità, con bagagli culturali differenti fra loro tuttavia uniti in nome della tutela dei monumenti e della loro conservazione. Il successo di tale manifestazione è pari all'importanza che ebbe nell'aprire al grande pubblico una finestra sulla “cultura del restauro”, frutto della collaborazione tra i protagonisti più in vista: Gustavo Giovannoni e Giuseppe Bottai. Ripercorrere le fonti di quest'epoca non è cosa semplice, in considerazione delle poche tracce effettivamente significative rimaste e degli elementi letterari sopravvissuti alla più emergente celebrazione augustea. A differenza della vastissima propaganda, ad ogni livello, fatta per la grande *Mostra Augustea della Romanità*, il nostro risulterà un evento pressoché ignorato, in modo particolare dalle riviste specialistiche del tempo. Uniche eccezioni saranno un articolo scritto da Bruno Maria Apollonj su “Palladio”³, rivista diretta da Giovannoni, e un piccolo catalogo della mostra⁴. Quest'ultimo è un documento di piccole dimensioni, contenente una breve introduzione di Giovannoni, una pianta dell'allestimento con la numerazione delle sale espositive, l'elenco del materiale esposto distinto per soprintendenze e alcune foto, dove si mette in evidenza lo stato del monumento prima e dopo il restauro. Attraverso tale catalogo è stato possibile individuare le varie problematiche

sviluppate in argomenti distinti come: i “ripristinari”, i “consolidamenti”, i “rifacimenti”, le “ricomposizioni”, i “completamenti”, le “ricostruzioni” e il più semplice “aggiustamento” nel restauro. Un totale di ben 404 monumenti. Pochi elementi, dunque, che si aggiungono ai pochi documenti rinvenuti negli archivi della Capitale. Come prima cosa si possono mettere a confronto i dati presenti nel catalogo con quelli contenuti nei documenti provenienti da diversi archivi. Da qui è possibile stabilire che la documentazione inviata dalle Soprintendenze al Ministero dell’Educazione Nazionale risulta essere ben maggiore di quella effettivamente esposta. Da un calcolo approssimativo, dato che non sono stati rinvenuti gli elenchi pervenuti da tutte le Soprintendenze al Ministero⁵, possiamo comunque affermare che circa il 50% del materiale inviato fu scartato. Ad esempio, la Soprintendenza all’Arte Medioevale e Moderna della Liguria aveva presentato un elenco con ben 92 monumenti restaurati, molti dei quali realizzati nella provincia di Genova; di tutti questi si era in grado di fornire una completa documentazione illustrativa. Ma al momento dell’esposizione si opterà di mettere in mostra materiale illustrativo per solo 17 monumenti. Nell’altro caso riguardante la Soprintendenza all’Arte Medioevale e Moderna dell’Emilia e Romagna che rende conto di un elenco con 51 monumenti restaurati, saranno prescelti solo 17 interventi. Altri casi, invece, sono promossi con una documentazione maggiore di quella indicata nell’elenco inviato al Ministero. E in questa circostanza non stupisce il fatto che si tratti della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio; segno che già in quegli anni le centralità geografiche contano sulla politica amministrativa. Il Lazio presenterà un prezioso materiale illustrativo di ben 84 restauri, superando i 65 preventivati. La più immediata raggiungibilità del sito dell’esposizione avrebbe dunque favorito la creazione di una vera e propria sezione regionalistica andando ad occupare le ultime quattro sale del piano terra dei Mercati Traianei, con accesso da via IV Novembre. Singolare, invece, risulta il caso del Governatorato di Roma, il quale è l’ultimo a presentare il materiale da esporre. A meno di un mese dall’inaugurazione della mostra, precisamente il 24 settembre, Giovannoni a nome del comitato organizzatore, rinnova la preghiera affinché quegli uffici siano presenti con fotografie, disegni, plastici a dimostrazione del grande lavoro svolto. Stesso invito è rivolto all’ispettore generale della X Ripartizione, Antichità e Belle Arti, Antonio Muñoz⁶. In questo brevissimo spazio di tempo, nonostante tutto, riusciranno a presentare materiali illustrativi per 30 monumenti restaurati. La sospetta ritrosia degli istituti ci dice quanto si sia già fatta strada la “personalistica” conduzione degli uffici e come l’individualismo dei protagonisti pronti a mettersi in mostra, abbia dato luogo alle ordinarie competizioni di potere.

Molti degli aspetti di questa convulsa macchinazione, pochi i mezzi disponibili al confronto delle grandi celebrazioni, sono ancora ignoti come i nomi di coloro i quali opereranno la selezione del materiale espositivo. Solo brevi annotazioni si trovano in questi elenchi. Il fatto che gli elenchi sommari dei lavori eseguiti dalle Soprintendenze a partire dal 1922 fino al 1938 siano inviati al Ministero dell’Educazione Nazionale porta a ipotizzare che la prima selezione del materiale sia avvenuta nell’ambito diretto del ministro Bottai. Un lavoro sicuramente eseguito insieme al comitato organizzatore, che a causa del notevole numero della documentazione si sente obbligato a scartare cantieri di minore importanza, come per l’appunto riporterà il breve articolo pubblicato nella rivista “Palladio”⁷. Selezione che certamente è eseguita, anche se non si hanno notizie in merito, seguendo le indicazioni e i consigli tecnici di Giovannoni.

L’invito che Bottai aveva diramato era stato accolto con entusiasmo da tutti i soprintendenti che avevano preparato il materiale da esporre fin dal mese di maggio dello stesso anno, ad esclusione delle Gallerie di Roma e Venezia. Funzionari e dirigenti hanno anche l’opportunità di consultare il Servizio Fotografico e l’Archivio del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell’Arte per la preparazione del materiale e per affinare documenti espositivi di facile comunicazione e di completa informazione⁸. Il numero considerevole di documentazione proviene da tutte le regioni d’Italia e non solo. Il materiale parla di tutte le epoche e delle innumerevoli tipologie monumentali: dalla piccola pieve al grande e famoso monumento. L’elenco poteva essere presentato non oltre il 30 giugno. Il materiale da esporre doveva seguire determinate regole, impartite di comune accordo con la Direzione Antichità

1. Vittorio Emanuele III accompagnato da Gustavo Giovannoni visita la *Mostra Nazionale del Restauro nell'Era Fascista* ai Mercati Traianei (18.11.1938). Roma, Istituto Luce, Archivio Fotografico.



e Belle Arti. I disegni avrebbero avuto le dimensioni di 100 x 65 centimetri, mentre le fotografie, rigorosamente in bianco e nero, avrebbero raggiunto il ragguardevole formato 50 x 65 centimetri, mettendo in evidenza lo stato completo del monumento prima e dopo il restauro. Si richiede una certa uniformità di esposizione e omogeneità nella presentazione; ed è per questo che anche le didascalie dovevano essere disposte in un certo modo, avendo tutte le stesse dimensioni, la stessa forma nei caratteri e lo stesso colore per quanto riguardava l'inchiostro di stampa⁹. Tutte disposizioni emanate dal Ministero. Per quanto riguarda invece i plastici, il ministro non dava indicazioni, ma veniva solo richiesto che da essi venisse una chiara idea della struttura dei monumenti e dell'importanza dei lavori eseguiti¹⁰. Unicità nella presentazione del materiale, sinteticità comunicativa che tuttavia sono toni più pacati delle stupefacenti scenografie propagandistiche esibite nelle realizzazioni della *Mostra Augustea della Romanità*. I singoli monumenti dovevano parlare, facendo emergere l'importanza del lavoro eseguito da architetti qualificati, molte volte ottenuto con la collaborazione di archeologi e storici dell'arte, come avveniva in quegli anni nel cantiere romano. Dunque una riflessione di ordine pratico, volta a far emergere gli aspetti tecnici del restauro. Una forma diversa di allestimento non avrebbe garantito lo stesso risultato, cioè quello di far conoscere intimamente il monumento attraverso una rappresentazione grafica. Le Soprintendenze, dunque, con i pochi fondi a loro disposizione, invitate qualche mese prima dal ministro Bottai su indicazione di Giovannoni, rispondono in massa all'invio del materiale. Solo in seguito avrebbero saputo che il Ministero dell'Educazione Nazionale avrebbe provveduto al rimborso delle spese sostenute¹¹.

È possibile avere un'idea circostanziata dell'allestimento, eseguito secondo i criteri elencati pocanzi, da alcune fotografie rinvenute presso l'Archivio dell'Istituto Luce. Queste immagini oltre a documentare alcune sale dei Mercati Traianei immortalano momenti significativi dell'avvenimento. La più eminente è la visita del re Vittorio Emanuele III¹² (fig. 1) che, accompagnato da Giovannoni, intento a dare spiegazioni sull'esposizione circondato da personalità, tra le quali si può riconoscere l'ex ministro dell'Educazione Nazionale Pietro Fedele, arriva a chiudere i battenti il giorno 18 novembre¹³ (fig. 2). Una data, questa, presente in una lettera inviata da Bottai al segretario amministrativo del partito Giovanni Marinelli, in cui si chiede di autorizzare il ribasso del biglietto ferroviario per Roma, già in vigore alla *Mostra Augustea*. Il provvedimento avrebbe dovuto riguardare il periodo compreso fra il 28 ottobre, giorno di chiusura della *Mostra Augustea* e il 18 novembre, data di inaugurazione della *Mostra dei Minerali*. Una richiesta condivisa



2. Vittorio Emanuele III accompagnato da Gustavo Giovannoni e da un seguito di personalità tra cui l'ex ministro Pietro Fedè, visita una sala della mostra (18.11.1938). Roma, Istituto Luce, Archivio Fotografico.

anche dal direttore delle Antichità e Belle Arti e successivamente comunicata dal ministro a Giovannoni. La mostra si protrae dunque per un altro mese, segnando il successo oltre ogni aspettativa dello stesso Giovannoni. Sappiamo infatti dalle poche annotazioni trascritte, che la mostra si sarebbe prolungata per tutto il mese di ottobre. La richiesta della disponibilità dei Mercati Traianei è ufficialmente formulata al Governatore di Roma, a nome del comitato organizzatore. La mostra, anche senza una vera e propria propaganda pubblicitaria che ne richiami gli italiani, riscuote un indubbio successo. Gli unici quotidiani dell'epoca a parlarne sono il "Popolo d'Italia", del 10 ottobre e "La Tribuna", del giorno successivo. Piccoli trafiletti, non da prima pagina, dove si racconta dell'avvio dei lavori convegnistici di storia dell'architettura e dell'apertura degli spazi espositivi dedicati al restauro. A differenza del breve articolo pubblicato sul "Popolo d'Italia" in cui si trovano solo pochissime informazioni sul convegno, su "La Tribuna" oltre ad elencare i temi che saranno discussi, si racconta della presenza delle maggiori cariche del governo e del mondo culturale e artistico della capitale e d'Italia che presenziarono alla seduta di apertura. Nessuna notizia è destinata alle personalità scientifiche che partecipano all'evento.

La mostra si afferma dunque con un certo profilo di *expertise* e pochi letterati o saggisti ne colgono la testimonianza. Nel solo caso rintracciato, Ugo Ojetti, affermato intellettuale e giornalista, invia all'organizzatore Giovannoni un breve appunto a seguito della visita¹⁴. L'annotazione ci fa capire come fosse stretta l'assonanza tra gli intellettuali e vivace lo scambio all'interno di quel mondo della critica d'arte e dell'architettura. Ojetti, ai Mercati Traianei, si trattiene per oltre tre ore a studiare tutto il materiale illustrativo giudicandone ottimi e utili i lavori esposti, anche se in alcuni casi ne "abbondi il discutibile". Per onorare l'evento, il giornalista promette al ministro di scriverne un articolo. Questo, col titolo *Restauro*, fa oggi parte di una raccolta d'articoli di Ojetti. Vi si esprime un giudizio positivo, elogiando il ministro che ne ha voluto la realizzazione e fa richiesta di una sua esportazione, una volta conclusa, in altre città italiane e straniere; magari in qualche grande università tedesca, ungherese o greca. Il risultato, infatti, non è quello di una semplice comunicazione per dotti e studiosi del settore, ma per tutti. Chiunque può ammirare e imparare dalla cultura dei monumenti. L'architettura, com'è nelle sue ripetute considerazioni è fondamento, guida, controllo di ogni espressione figurata. Gli edifici, i monumenti, sono come le persone vive; la loro decadenza è come la malattia per l'uomo. La loro oggettiva considerazione deve dunque avvenire sul

loro corpo vivo e non sui libri: ma come mai non si è fatto nulla per annunciare questi grandi lavori? Questa è la domanda che si pone il giornalista all'uscita dei Mercati Traianei. Nulla è stato fatto per propagandare l'evento. L'Agenzia Stefani, la voce del governo diretta in quegli anni da Manlio Morganti, che all'epoca aveva il compito di divulgare a riviste e a giornali italiani e stranieri notizie sui lavori dello Stato fascista, in questa circostanza non ne diffonde un'adeguata informazione¹⁵. Questo diviene dunque un aspetto importante della storia. Non conosciamo il motivo di tale silenzio. È facile imbattersi, nei quotidiani dell'epoca, in immagini del duce che presiede alle innumerevoli cerimonie, ma nessuna sul "restauro" ai Mercati Traianei merita questa attenzione. E si intuiscono, forse da queste disfunzioni, le poche ma significative distanze che si tenta di prendere da un vertice necessariamente ingombrante. Si comprende come Bottai nel discorso inaugurale del convegno non nomini mai Mussolini. Sono gli anni della ribellione contro la politica culturale del fascismo che portarono all'apertura di "Critica Fascista" agli intellettuali antifascisti. Critico sulle linee di condotta tedesche, mostra ormai il visibile disagio che gli costerà la diffidenza del duce che inizierà a sorvegliarlo. L'allentamento sulla Cultura, il disinteresse di Mussolini può essere visto come un boicottaggio nei riguardi di Bottai, che come abbiamo detto, vuole fortemente questa manifestazione.

Tuttavia, nonostante il silenzio della stampa e il disinteresse del duce, la mostra ha un grande successo. Il risultato è condiviso dal ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri il quale si offre per la pubblicazione in un *report* di un centinaio tra le fotografie più significative¹⁶. L'intento è quello di costituire quella sorta di esposizione itinerante suggerita da Ojetti, dato che la Scuola di Architettura della Columbia University e il Metropolitan Museum of Art di New York sono disposti ad ospitarne qualche significativo modello a condizione di lasciare il materiale ai suddetti istituti¹⁷. Il grande lavoro realizzato nel campo della tutela e del restauro è notoriamente apprezzato nei più importanti istituti americani. L'apertura di questa finestra sul mondo non avrà purtroppo seguito. Il grande lavoro, messo insieme da Giovannoni con la complicità di Bottai dava comunque dei frutti. Due uomini che si confrontano, con differente fine culturale, ma uniti in un unico scopo: "conoscere per far conoscere".

Quello che emerge da tutti gli elementi analizzati in questa breve relazione è che il ministro Bottai ha un ruolo centrale nell'organizzazione di tale evento. Molti dei documenti esaminati ci portano a lui, come figura fondamentale per il patrocinio politico della manifestazione. Giovannoni, su questo aspetto ci lascia tuttavia pochissimi appunti, e nessuno che ci possa dare indicazioni precise sull'organizzazione, sulla scelta del materiale illustrativo da esporre o sul tipo di allestimento. Egli avrebbe dato, anni prima, le direttive fondamentali nella *Carta del restauro* e queste sono perfettamente visibili nelle documentazioni presenti alla mostra, dove figura anche un suo restauro come quello sulla chiesa di Sant'Andrea di Orvieto. E se anche alcuni degli interventi potevano risultare in qualche misura discutibili, allo stesso tempo davano quel segnale diverso di necessario confronto critico, che sarà alla base delle discussioni intorno alla *Carta del restauro* quale possibile valore normativo. Una decisione pensata da Giovannoni nei dibattiti scaturiti all'interno del convegno dei soprintendenti, com'è infatti riportato negli atti, le cui tracce significative sono dunque all'interno della mostra. L'evento non avrebbe distinto l'importanza del monumento, "restaurare" è un'azione dell'uomo volta a mantenere in vita la civiltà; non si sarebbe diviso tra conservare e consolidare. Solo attraverso il restauro si sarebbe potuto trasmettere alle future generazioni il ruolo della disciplina degli studi; realizzato solo preparando restauratori tecnicamente e culturalmente addestrati. Una figura che si poteva cimentare nei quesiti e nei problemi posti dalle tendenze artistiche e dalla tecnica costruttiva, cioè *l'architetto integrale*, colui che usciva dalla scuola del Restauro dei Monumenti della Facoltà di Architettura della Regia Università di Roma. E proprio per preparare in maniera eccelsa i futuri architetti-restauratori, Giovannoni nel 1940 fa richiesta al ministro Bottai di custodire il materiale della mostra nella Facoltà di Architettura di Roma¹⁸. Il materiale risulta presente a Roma anche dopo i mesi della sua esposizione; mai restituito alle varie soprintendenze, come infatti dichiarerà il direttore generale alle Antichità e Belle Arti, Lazzari. Non sappiamo tuttavia se effettivamente questo

materiale giunse mai a Valle Giulia¹⁹. Forse un giorno non lontano, magari in uno dei tanti archivi dimenticati, sarebbe interessante ritrovare qualche traccia di questo materiale a testimonianza di un evento che sembra cancellato e dimenticato dalle cronache e dalla storia del restauro, per risarcirgli, ancora oggi unico nel suo genere, la più giusta dignità²⁰.

Note

- 1 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, b. 47, fasc. 5.
- 2 *Atti del III Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Roma, 1938), Roma 1940, p. XVI.
- 3 B.M. APOLLONJ, *La Mostra del restauro dei monumenti in regime fascista*, "Palladio", 3, 1939, I, pp. 27-30.
- 4 *Mostra del Restauro dei Monumenti nell'Era Fascista*, catalogo della mostra (Roma, 1938), Roma 1938.
- 5 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione III (1929-60)*, b. 177.
- 6 Roma, Archivio Storico Capitolino, *Governatorato di Roma, Ripartizione X (1920-1953), Antichità e Belle Arti*, b. 159, fasc. 12.
- 7 APOLLONJ, *La Mostra del Restauro*, cit., p. 28.
- 8 Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Consiglio Direttivo del 26 novembre 1938. Attività dell'Istituto.
- 9 Roma, Archivio Storico Capitolino, *Governatorato di Roma, Ripartizione X (1920-1953), Antichità e Belle Arti*, b. 159, fasc. 12.
- 10 *Ibidem*.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Roma, Istituto Luce, Archivio Fotografico, *Reparto Attualità*, cod. fot. A00087279.
- 13 Ivi, cod. fot. A00087280.
- 14 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, b. 47, fasc. 5, piccolo appunto di Ugo Ojetti inviato a Gustavo Giovannoni, 12 ottobre 1938.
- 15 F. ARBITRIO, G. CULTRERA, S. LEPRI, *L'agenzia Stefani da Cavour a Mussolini. Informazione e potere in un secolo di storia italiana*, Firenze 2001.
- 16 Roma, Archivio Storico Capitolino, *Governatorato di Roma, Ripartizione X (1920-1953), Antichità e Belle Arti*, b. 159, fasc. 12.
- 17 *Ibidem*.
- 18 *Ibidem*.
- 19 *Ibidem*.
- 20 Recentemente sono emersi nuovi elementi a testimonianza di questo evento. Essi saranno riportati nella mia tesi di dottorato.

Riforma sociale e revisione del restauro scientifico a Spalato tra il 1945 e il 1950

Un episodio poco noto della storia del restauro scientifico è la ricezione dei precetti di Gustavo Giovannoni nell'Adriatico orientale, particolarmente dopo il 1945. Ricostruendo quest'epoca, fatalmente si penserà agli avvenimenti occorsi tra il 1944 e il 1947, quando le forze militari jugoslave sono entrate nelle città istriane e dalmate danneggiate dai bombardamenti. La forzata migrazione della popolazione italiana presenta il secondo atto di questo dramma¹, come pure il punto di partenza per i soprintendenti jugoslavi in una nuova realtà politica. Questa realtà si è basata sulla ritorsione ed espulsione del nemico insieme alle tracce della sua presenza politico-culturale.

Grazie a recenti studi storici sull'indomani della guerra e sulle migrazioni forzate dei popoli europei percepiti come istigatori del conflitto mondiale, si è aperta un'epoca nuova per le ricerche sui traumatici eventi accaduti in Europa². Studi che svelano brutalità postbelliche finora non contemplate in un ambiente geografico e politico così largo e che presentano un'antropologia europea non solo della gioia della sopravvivenza, ma anche dell'ira vendicativa dei vincitori. In questo periodo offuscato dall'ottimismo per la ricostruzione sociale e dalla volontà per l'assoluzione collettiva, nasce un paradosso, creato per poter intervenire nelle forme del passato e costruire il futuro delle società europee. Questo paradosso si potrebbe chiamare "barbarismo civilizzatore".

Perché usare quest'ossimoro? Veramente, si potrebbe parlare del "selvaggio nobile" apparso in quel periodo? Come ci mostrano non solo gli studi citati, ma anche la lunga storia dell'afflizione nelle comunità esiliate, sarebbe quasi impossibile trovare qualsiasi *nobilitas* in questo momento storico. Quello che univa la Jugoslavia di Tito e l'Italia di De Gasperi era la necessità di una radicale riforma sociale: la stalinizzazione nella prima, la ricostruzione democratica nell'altra. I sopravvissuti in (entrambe) le nuove repubbliche hanno attraversato la strada dalla brutalità reale alla normalizzazione desiderata. Nella Dalmazia conquistata dalle forze di Tito, comunque, questo dibattito non comprendeva solo la vittoria dei comunisti nella lotta di classe, ma anche l'alienazione della cultura finora considerata indigena e, secondo i notevoli storici dell'arte italiani prebellici, "superiore" alle manifestazioni culturali prodotte dalla "massa slava"³.

L'intreccio tra la politica e il lavoro dei soprintendenti dopo il 1945 ha avuto in Europa un nuovo vigore partendo dalla Polonia, dove i principali protagonisti della ricostruzione sociale e monumentale sono diventati eroi nazionali. Il concetto di nazione si era rinvigorito in un'Europa pacificata e tendente, almeno in teoria, alla rinuncia dai pregiudizi prebellici. La maggioranza dei Paesi europei ha incontrato il problema analogo dell'identità nazionale, partendo dalla sopravvivenza alla nuova costruzione, e i monumenti hanno avuto un ruolo cruciale in questo processo. Da una parte prevaleva il principio di ricostruzione degli interi ambienti urbani, com'era il caso delle città polacche. Dall'altra stava la soluzione britannica di conservare le rovine di guerra e fonderle con la contrastante architettura moderna. Così si formavano due posizioni, rispondenti alle esigenze sociali di commemorazione o rinuncia, da Le Havre a Coventry, da Breslavia a Zara. Tra le due si era poi inserito il paradigma del restauro critico, proposto da Roberto Pane e Renato Bonelli.

Alla fine della guerra Giovannoni ha provato a rivivere una già sperimentata per-

cezione del passato. Contemplando se quello che scriveva nel febbraio 1945 arrivasse in *apto tempore*, ha continuato a intercedere per le questioni concepite trent'anni prima di "miglioramento igienico e sociale". L'ingegnere non dubitava di vedere attuate le sue idee. Perciò si limitava alla speranza di poterle tramandare «come testamento spirituale a generazioni adatte a raccoglierele»⁴.

Il termine generico di ricostruzione, il quale poteva associare i soprintendenti agli architetti moderni, turbava Giovannoni perché presagiva il crollo di un mondo creato da Camillo Sitte, cioè dell'ambiente delle vecchie città⁵. Giovannoni aveva insistito sui valori della "grande tradizione", rappresentata «dagli edifici che restano e non dalle idee politiche che passano». All'architettura quindi si è dovuto rivolgere "un sano nazionalismo", simbolizzato dalla stratificazione culturale e dalla "mirabile continuità" della città di Roma⁶.

Quasi subito dopo la morte di Giovannoni, nella costa adriatica orientale, il suo pensiero è divenuto un patrimonio culturale. La sovrascrittura, ma anche il discredito⁷, del sistema teorico e dell'opera architettonico-urbanistica di Giovannoni, ha fermato la sua ricezione per decenni. Il concetto della "revisione" è diventato una delle parole chiave della nuova teoria del restauro⁸, ma in egual modo il termine "revisione" si adattava alle esigenze della riforma sociale. Mentre nell'Italia postbellica si cambiava un paradigma di restauro, nella cura dei monumenti in Dalmazia si sentiva l'eco della retorica rivoluzionaria, trascurando le due fondamentali tradizioni conservatrici, l'austriaca e l'italiana. Perciò è necessario rilevare una premessa riguardo alla cultura della conservazione e del restauro nella Dalmazia jugoslava, creata durante i processi di collettivizzazione e nazionalizzazione: la permeazione dei principi professionali con i programmi politici, cioè l'adattamento del restauro monumentale alla riforma sociale. Per quanto riguarda il ruolo dei conservatori nella riforma sociale in Croazia dopo il 1945 nei loro uffici di Zagabria, Fiume e Spalato, si può constatare che anche loro hanno preso parte al duplice processo di modellare le forme del passato e del futuro nel nuovo Paese.

Seguendo i concetti dell'espulsione vendicativa in forma di liberazione (manifestatasi nel titolo del giornale spalantino "Dalmazia libera/ta" fondato nel 1943), i soprintendenti hanno agito in termini di sottrazione e addizione. Seguendo il dettato della politica ufficiale, hanno cercato di creare un nuovo sistema professionale, favorendo l'emancipazione dalle tradizioni precedenti e creando il mito della straordinarietà dell'eredità culturale jugoslava, la quale implicava una specifica metodologia di conservazione.

Come accennato, le due tradizioni principali contestate, valide in quest'ambiente culturale fino al 1945, erano l'austriaca e l'italiana. La prima, storicamente più lontana, era paradossalmente la più vitale, grazie alla reputazione della Commissione centrale e agli esperti croati formatosi a Vienna. Questa tradizione, particolarmente la parte concepita negli ultimi due decenni della monarchia, propagava la cura (*Pflege*) opponendosi all'interventismo restaurativo e presupponeva il rispetto dell'eterogeneità dei complessi monumentali, diventando un dogma incontrastato fino al 1945. L'elogio del valore dell'antico (il riegliano *Alterswert*) e la democra-



1. Demolizioni di Dolac, Zagabria, 1929. Repubblica di Croazia, Ministero della Cultura, Direzione per la conservazione del patrimonio culturale, Fototeca, inv. 64, neg. V-64. Foto V. Horvat.
2. Costruzione del nuovo mercato, Dolac, Zagabria, 1929. Repubblica di Croazia, Ministero della Cultura, Direzione per la conservazione del patrimonio culturale, Fototeca, inv. 58, neg. V-58. Foto V. Horvat.

tizzazione della percezione hanno definito e condizionato l'ethos dei conservatori croati Gjuro Szabo, Andjela Horvat, Tihomil Stahuljak e Ljubo Karaman. Questo sistema dei valori è sopravvissuto ai due sistemi politici in cui è stato ideato e sviluppato, l'Austria di Francesco Ferdinando e la Germania guglielmina.

I concetti sviluppatasi nell'Italia boitiana e giovannoniana, comunque, non hanno avuto quasi nessuna fortuna critica, a causa delle continue polemiche sulla questione adriatica. Perciò nei tempi della prima Jugoslavia, Karaman e Szabo hanno preservato il "focus" della teoria austriaca. Per ora in Croazia non abbiamo prova sicura della ricezione della teoria giovannoniana tra le due guerre.

L'unico confronto si può scorgere nelle polemiche sui diradamenti e sventramenti nei centri urbani di Spalato e Zagabria negli anni Venti. L'allievo di Dvořák, Ljubo Karaman univa a Spalato i due ambienti culturali: l'austriaco, con la cura discreta, e quello di Giovannoni con i diradamenti edilizi. Nel 1920 scriveva del valore estetico dell'integro, pittoresco *milieu*, manifestatosi nell'amalgamazione delle diverse espressioni artistiche⁹. Quei concetti provenivano dalla teoria di Alois Riegl, dove si propagava la manutenzione dei resti del palazzo diocleziano nella condizione attuale¹⁰. Lo *Stimmung* delle città, costituito da vari strati in un'armonica giustapposizione, era opposto alla curiosità archeologica ed è stato difeso anche dal professore di Dresda, Cornelius Gurlitt¹¹.

Comunque, dopo l'incendio del palazzo vescovile a Spalato nel 1924, Karaman doveva cedere agli appelli a liberare il mausoleo convertito in duomo¹². La perdita dell'ambiente storico era percepibile. Karaman scrive: «Ai nostri occhi si aprì dopo la demolizione, un vacuo del tutto estraneo all'ambiente caratteristico della vecchia Spalato dalle callette strette e tortuose [...]»¹³.

Dall'altra parte, a Zagabria si discuteva sulla sorte del centro storico di Dolac, dove un fitto tessuto medievale non lontano dal duomo, stilisticamente restaurato doveva sacrificarsi per cedere il posto al nuovo mercato centrale (fig. 1-2). Nonostante gli appelli dello storico d'arte Petar Knoll e del conservatore Szabo, lo sventramento del quartiere arcivescovile di Kaptol è stato eseguito alla fine degli anni Venti¹⁴. Gli eventi di Spalato e di Zagabria sono i maggiori esempi delle trasformazioni radicali nel cuore dei due centri più importanti della Croazia del tempo.

La prima esplicita applicazione delle teorie di Giovannoni a Spalato poteva compiersi solo dal 1941. Come sappiamo da studi precedenti¹⁵, un gruppo accademico guidato da Giovannoni è arrivato a Spalato a studiare i problemi archeologici e architettonici per iniziare le ricerche e suggerire gli interventi urbani. Il gruppo composto da Giovannoni, Amedeo Maiuri, Luigi Marangoni, Ugo Ojetti, Roberto Paribeni e Marcello Piacentini ha dovuto discutere la liberazione dei «grandiosi monumenti della Romanità» e la futura crescita della città¹⁶. La commissione ha suggerito tre criteri del restauro e sviluppo urbano:

1. la liberazione integrale all'esterno dei lati meridionali, orientale e settentrionale del palazzo;
2. la sistemazione della zona centrale (peristilio);
3. l'adozione di un Piano regolatore basato sulla teoria del "diradamento"¹⁷.

I fenomeni monumentali e sociali delle amalgamazioni e stratificazioni che affascinavano gli studiosi mitteleuropei, erano dagli accademici romani percepiti come disturbi («indecorose, amorphe costruzioni», adattamenti, «volgari case», deformazioni, «superfetazioni») e ostacoli alla percezione della grandezza dei frammenti romani e veneziani¹⁸. Alla fine della relazione si augurava una «collaborazione di studiosi italiani e croati, volti gli uni e gli altri al diligente e amoroso studio delle vestigia più gloriose della terra illirica»¹⁹.

Dopo l'avvento dei partigiani a Spalato queste proposte e idee sono prestissimo contestate. Cvito Fisković (1908-1996; fig. 3), storico dell'arte e partigiano trentaseienne, ha concepito un programma rispondente alle esigenze della situazione postbellica, dalla ricostruzione dei monumenti storici danneggiati alla costruzione dell'identità dei popoli slavi diventati i padroni della provincia. Dal suo dottorato dedicato al duomo di Curzola²⁰, Fisković ha svelato un mondo di «artefici locali» oscurato dagli «artisti stranieri»²¹. La sua storiografia redentiva ha così attratto l'interesse dell'*élite* comunista e nel 1945 Fisković ha ottenuto la posizione dirigenziale nell'Ufficio di Spalato, responsabile per tutta la provincia dalmata.

La genesi della smentita e soppressione dell'*altro* culturale concepito come colo-

3. Ritratto di Cvito Fisković a Sebenico, 1947. Repubblica di Croazia, Ministero della Cultura, Direzione per la conservazione del patrimonio culturale, Fototeca, inv. 5197, neg. I-f-37. Foto M. Prelog.



nizzatore si può seguire nei suoi testi e progetti tra il 1945 e il 1950. Diventando il direttore della Soprintendenza per la Dalmazia, egli ha pubblicato il libro *I monumenti dalmati e l'occupante*, trattando delle atrocità culturali commesse dalle forze armate tedesche, italiane e collaborazioniste. Scrivendo sul lavoro degli accademici romani parlava del «fascisti quali hanno stampato il progetto per l'emendamento del Palazzo di Diocleziano»²². Il libretto accentua i nuovi valori: l'etnia, finora soppressa e sofferente, fatta risorgere dagli artefici dalmati portando i «nomi slavi»²³. Con questa reinterpretazione dello spazio culturale dalmata si poteva iniziare l'intervento negli ambienti monumentali danneggiati dalla guerra. L'inizio della ridefinizione dell'ambiente al servizio delle riforme sociali si trova a Spalato, una città non distrutta come, per esempio, Zara e Segna. L'ufficio di Fisković ha iniziato il lavoro nel 1945 concentrandosi sulla complessità del Palazzo di Diocleziano. Col pretesto di viabilità, igiene pubblica e chiarezza percettiva del monumento focale, si è demolito il complesso del Lazzaretto veneziano alla parte sud-est, l'ospedale austriaco con i resti del monastero benedettino a nord e le case intorno al Castello veneziano, a ovest del Palazzo²⁴.

I danni di guerra e, implicitamente, l'esodo italiano sono diventati i pretesti per «correggere» l'ambiente. Contrariamente alle concezioni mitteleuropee di inizio secolo, si giustificavano le correzioni purificative, parlando dei complessi «insipidi» e «rappezzati»²⁵. L'architettura minore – valore indubitabile per Dvořák e Giovannoni – nell'ufficio spalatino non era paragonabile al complesso diocleziano e alle opere degli artisti locali, riconosciuti come predecessori dell'emancipazione nazionale. Il culto del Palazzo è accompagnato da un altro, politicamente contaminato, che sostituisce il culto della venezianità con un sistema monumentale slavo, nascosto e ricostruibile grazie agli archivi.

Subito dopo la guerra, l'ufficio guidato da Fisković è intervenuto sulla porta orientale del Palazzo (*Argentea*), affermando che «il muro veneziano» (fig. 4) nascondeva i frammenti romani e preveniva la viabilità²⁶. Non facendo alcun cenno agli accademici romani, Fisković ha adottato la suggestione giovannoniana della «reintegrazione con la demoli-



Pagina a fronte

4. Apertura della Porta Argentea del Palazzo di Diocleziano con la demolizione del “muro veneziano”, Spalato, 1945. Fotografo ignoto.

5. La Porta Argentea dopo la demolizione del “muro veneziano” e la chiesa dell’Anima, ca. 1946. Fotografo ignoto.

zione”, liberando i frammenti dal muro posteriore e integrando la porta basandosi sulle ipotesi (fig. 5).

Nei primi rapporti Fisković si concentrava solo sul periodo della “occupazione austriaca”, negando alcun contributo, anche forzato o non-realizzato, degli esperti italiani. Criticando la tradizione mitteleuropea, condannava la “superflua precauzione scientifica” della Commissione centrale austriaca²⁷, simile alle *minutiae* boitiane della distinzione delle parti autentiche e restaurate. Non tutto quello perseguito da Fisković si deve interpretare come gesto creativo al servizio della nuova politica identitaria. Egli difendeva i principi estetici di leggibilità del testo formale, il quale si potrebbe paragonare con i concetti di Pane e Bonelli della stessa epoca²⁸. Dopo il 1945 Fisković voleva creare una particolare metodologia (“un modo nuovo”) di conservare i monumenti. Leggendo però i suoi rapporti e le pubblicazioni uscite fino al 1950, non si capisce quale novità voleva offrire riguardo alle due tradizioni precedenti. Questa metodologia senza nome, celando le sue radici e servendo alla promulgazione di una nuova nazione politica, comprometteva la normalizzazione postbellica tra due Paesi trovatisi in crisi diplomatica e la continuità nella storia del restauro come processo di fluttuazione, discussione ed elaborazione dei concetti professionali. Invece di rispettare (o polemizzare con) i tradizionali concetti di conservazione e restauro, la revisione delle due tradizioni precedenti nella Dalmazia jugoslava echeggiava i dettati del regime rivoluzionario²⁹. Il connubio della politica e della professione nel primo dopoguerra ha rinnegato i concetti di altruismo e cosmopolitismo, promossi dall’*élite* accademica asburgica, risuscitando e affermando così il concetto dell’egoismo statale. Questo concetto ha contribuito al processo di modellare una nuova identità nazionale, ma simultaneamente ha creato un ambiente d’isolamento professionale. La scelta professionale ha così condizionato la percezione dei monumenti storici e la metodologia delle generazioni dei soprintendenti croati fino ai nostri giorni.

Note

1 Solo recentemente è stato pubblicato un libro in croato sull’esodo italiano. Vedi Š. SELIMOVIĆ, *Esuli: između prava, politike i diplomacije [Esuli tra politica, legislazione e diplomazia]*, Zagreb 2015.

2 K.H. JARAUSCH, *After Hitler. Recivilizing Germans, 1945-1995*, New York 2006; G. MACDONOGH, *After the Reich. The Brutal History of the Allied Occupation*, New York 2007; G. THUM, *Uprooted. How Breslau became Wrocław during the Century of Expulsions*, Princeton 2011; K. LOWE, *Savage Continent. Europe in the Aftermath of World War II*, London 2013.

3 Vedi A. DUDAN, *Dalmazia e Italia*, Milano 1915; A. VENTURI, *Dalmazia artistica*, “Nuova Antologia”, 51, 1916, 1063, pp. 26-36; IDEM, *Spalato e Dalmazia*, “Nuova Antologia”, 54, 1919, 1129, pp. 237-255; G. BONI, *Isole croate?*, “Nuova Antologia”, 55, 1920, 1167, pp. 96-97; A. DUDAN, *La Dalmazia nell’arte italiana. Venti secoli di civiltà*, 2 voll., Milano 1921-1922, I (1921), *Dalla preistoria all’anno 1450*. Sul complesso mosaico della critica artistica durante il secondo conflitto mondiale, si veda pure: J. GUDELIJ, *Baština i politika: izložba o dalmatinskoj arhitekturi u rimskoj Akademiji sv. Luke u lipnju 1943*, in *Zbornik Dana Cvita Fiskovića 6: Razmjena umjetničkih iskustava u jadranskom bazenu*, a cura di J. Gudelj, P. Marković, Zagreb 2016, pp. 173-188. Come pure il saggio di Jasenka Gudelj in questo volume.

4 G. GIOVANNONI, *Il quartiere romano del Rinascimento*, Roma 1945, pp. 5-7.

5 Per un’evocazione nostalgica di Sitte vedi G. GIOVANNONI, *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città d’Italia*, “Nuova Antologia”, 79, 1944, 1726, pp. 218-223.

6 Ivi, p. 7.

7 B. ZEVI, *Gustavo Giovannoni*, “Metron”, 18, 1947, pp. 2-8.

8 R. BONELLI, *Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico*, in R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Venezia 1959, pp. 41-58.

9 LJ. KARAMAN, *Pitanje. Odstranjenja zgrade stare Biskupije u Dioklecijanovoj palači u Splitu*, Sarajevo 1920.

10 A. RIEGL, *Bericht über eine im Auftrage des Präsidiums der k. k. Zentral-Kommission zur Wahrung der Interessen der mittelalterlichen und neuzeitlichen Denkmale innerhalb des ehemaligen Diokletianischen Palastes zu Spalato durchgeführte Untersuchung*, “Mitteilungen der K.K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale”, 1903, 2, coll. 333-341.

11 C. GURLITT, *Der Kaiserpalast in Spalato. Ein Warnruf*, “Frankfurter Zeitung und Handelsblatt”, 19 giugno 1909, 168, p. 1.

12 LJ. KARAMAN, *L’incendio del vecchio Vescovado a Nord del Mausoleo di Diocleziano a Spalato*,

“Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku”, 47-48, 1924-1925, pp. 152-153.

13 Ivi, p. 153.

14 P. KNOLL, *Agonija staroga Zagreba. Stari Dolac*, “Obzor”, 66, 1925, 156, p. 7; Gj. SZABO, *Zagreb prije 30 godina*, “Svijet”, 2, 1927, 4/1, p. 17; P. KNOLL, *Urbanizam s osobitim obzirom na Stari Zagreb*, “Književnik”, 3, 1930, pp. 189-197.

15 I. BROCK, *Spalato romana. Die Mission der Königlichen Akademie Italiens nach Split (29. Sept. - 3. Okt. 1941 - XIX)*, “Römische Historische Mitteilungen”, 50, pp. 557-626. Si veda pure il contributo di Elisa Roncaccia in questo volume.

16 G. GIOVANNONI, *Spalato romana. Relazione della Commissione Accademica di Studio, 22 novembre 1941*, Roma 1942, p. 5.

17 Ivi, pp. 10-14.

18 Ivi, pp. 10, 12. Solo Marangoni ha ritenuto le proposte «contrarie al criterio di rispettare le varie espressioni d'Arte e costruzione che i vari tempi hanno sovrapposto nel monumento». Ivi, p. 13.

19 Ivi, pp. 21-22.

20 C. FISKOVIĆ, *Korčulanska katedrala*, Zagreb 1939.

21 C. FISKOVIĆ, *Dokumenti o radu naših graditelja i klesara XV-XVI stoljeća u Dubrovniku*, Split 1947.

22 C. FISKOVIĆ, *Dalmatinski spomenici i okupator*, “Republika”, 2, 1946, 3, pp. 243-265: 244.

23 Fisković disputa coll'irredentista Attilio Tamaro sull'origine etnica dello scultore Radovan di Traù, affermando che si tratta di un artista con nome «puramente slavo». Ivi, p. 252.

24 Vedi i testi di FISKOVIĆ: *Urbanizam i stari spomenici*, “Vjesnik”, 6, 1946, 322, p. 6; *Zaštita i popravak spomenika u Dalmaciji 1945-1949. godine*, “Zbornik zaštite spomenika kulture”, 1, 1950, pp. 161-187 e *Zaštita i popravak spomenika u Dalmaciji 1950-1951. godine*, “Zbornik zaštite spomenika kulture”, 2, 1951, pp. 143-166.

25 Cfr. FISKOVIĆ, *Zaštita i popravak spomenika u Dalmaciji 1945-1949. godine*, cit., p. 166.

26 La scelta dell'aggettivo è indicativa: è stato già usato nel libretto di FISKOVIĆ, *Partizanski spomenici* [I monumenti partigiani], pubblicato nel 1945 (p. 3), parlando dei *fantasmi veneziani* risorti all'inizio della guerra nel regime collaborazionista croato.

27 FISKOVIĆ, *Zaštita i popravak spomenika u Dalmaciji 1945-1949. godine*, cit., pp. 164-165.

28 Il confronto degli argomenti di Fisković e dei sostenitori del restauro critico mostra i diversi gradi della politicizzazione del restauro postbellico. Da una parte, l'intercessione per l'estetica e l'integrità stilistico-formale (contro il puro documentarismo cronologico nella conservazione della *varietas* monumentale), che affermava il «criterio di scelta» (Roberto Pane). Dall'altra, il criterio dell'affermazione della dignità etnica, paragonabile con i concetti di *Entdeuschung* e *polonizacja* nella Polonia sovietica. Se il pubblico implicito del restauro critico erano gli esperti, Fisković contava su una larga percezione sociale, vedendo il patrimonio adottato e corretto come la *Biblia pauperum* comunista.

29 Nei testi sulla ricostruzione urbana nella Croazia postbellica Fisković ha criticato “la comprensione fascista” delle vecchie città, citando l'esempio del lungomare Nazario Sauro a Bari, con i contrasti sociali come frutto del regime crollato. Cfr. FISKOVIĆ, *Novi putevi graditeljstva*, “Vjesnik”, 5, 1945, 178, pp. 3-4: 4.

La fortuna critica di Giovannoni negli scritti e nelle opere di Angiolo Mazzoni in Colombia per il restauro architettonico e urbano della Candelaria di Bogotá

Angiolo Mazzoni nacque a Bologna il 21 maggio 1894. Nel 1905 la famiglia si trasferì a Roma dove Angiolo frequentò l'Istituto Tecnico Leonardo da Vinci: a questo periodo risalgono i suoi primi importanti bozzetti sui monumenti storici¹. Bruno Zevi il 7 maggio 1967, in una lettera indirizzata allo stesso Mazzoni, valorizzava la sua produzione giovanile seppur non apprezzata dai suoi maestri, esaltandone in particolare le sue straordinarie doti analitiche e di ricerca per nuovi linguaggi stilistici². Nel 1914 Mazzoni iniziò la Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma sotto la guida di Gustavo Giovannoni, Giovan Battista Milani e Vincenzo Fasolo. In particolare l'insegnamento ricevuto da Gustavo Giovannoni³ benché cosciente della importanza di un dialogo con la modernità, aveva indirizzato Mazzoni a considerare le avanguardie del primo Novecento come espressione propria della frammentazione del sapere, distruzione dei valori consolidati e sperimentazione dell'ignoto. Giovannoni era consapevole che il mondo aveva bisogno di concrete risposte a nuovi e complessi problemi sociali e urbani; tuttavia non condivideva – e questo lo differenzia dai pionieri del Movimento Moderno occidentale – l'accettazione di una crisi dell'accademia e il conseguente adeguamento ai nuovi modi di pensare e costruire l'architettura. «Giovannoni stesso pone il problema [...] comprendendo con chiarezza come l'architettura moderna non poteva essere ricondotta ad un unico *corpus* di teorie e strumenti di progetto, individuato in forma sintetica attraverso una supposta lingua comune. Contro la pubblicistica militante che tendeva ad avallare un'idea unitaria del Movimento Moderno, Giovannoni sosteneva l'esistenza di molte, contraddittorie forme della modernità, individuando nel tema della discordia tra componente tecnico analitica e artistico intuitiva, e nel suo diretto portato individuato dal disorganico rapporto tra struttura (intesa anche nella sua accezione di sistema statico-costruttivo) e forma architettonica, il centro intorno al quale ruotavano principi progettuali tra loro opposti: il processo di parallela trasformazione dei principi della tecnica e dell'estetica, che aveva consentito continui scambi tra discipline complementari, si interrompe nel XIX secolo, quando nella diade costruzione-forma si spezza il filo della continuità stilistica e i due termini sembrano appartenere ad un organismo che abbia perduto il suo equilibrio fisiologico»⁴.

Nel 1919 Mazzoni conseguì la laurea in Ingegneria Civile e lo stesso anno iniziò le sue prime esperienze lavorative presso lo studio dell'architetto Marcello Piacentini. Tra il 1919 e il 1921 fu incaricato come assistente dei corsi di Elementi delle fabbriche, Architettura generale e Architettura tecnica presso la Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma. Furono questi gli anni in cui seguì, insieme a Giovannoni, il progetto per la Città Giardino Aniene in Roma e iniziò le sue prime attività libero professionali. Nel 1920 Mazzoni partecipò alla costituzione della Scuola Superiore di Architettura di cui fu fondatore il suo maestro Gustavo Giovannoni⁵ insieme a Giovanni Battista Milani, Vincenzo Fasolo, Arnaldo Foschini, Giulio Magni, Fausto Vagnetti e Marcello Piacentini. Le preoccupazioni di Giovannoni per l'avanzare sempre più incessante di movimenti anti-accademici trovavano le sue buone ragioni nel fatto che contro l'accademismo nel 1909 nacque il Futurismo, un movimento artistico-culturale, fondato per opera del poeta e scrittore italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Questa avanguardia si esprime con il *Manifesto del Futurismo* che apparve in anteprima sul "Giornale dell'Emilia" di

Bologna il 5 febbraio 1909 e in lingua francese su “Le Figaro” il 20 febbraio 1909⁶. Ovviamente tutto questo ebbe una grande influenza sulla formazione culturale e sul percorso professionale di Angiolo Mazzoni che aderì al Futurismo nel 1933. Nel frattempo nel 1921 Mazzoni era stato assunto nelle Ferrovie dello Stato a Milano e pochi mesi dopo trasferito a Bologna e poi a Roma. Nel 1922 conseguì il diploma di Architettura presso l’Accademia di Belle Arti e furono questi gli anni in cui Mazzoni si espose anche con pubblici articoli sui giornali locali e da cui emerse la lezione giovannoniana in merito ai problemi del *diradamento edilizio* dei centri storici nonché dello sventramento urbano e del restauro dei monumenti⁷. Gli insegnamenti di Giovannoni avevano indotto il giovane Mazzoni a leggere, in quella separazione tra modernità funzionale e costruzione eclettica, l’origine della decadenza del principio di verità che da sempre aveva costituito, nel decorso della storia, una delle principali regole etico-morali che l’architetto era chiamato ad adottare e rispettare nei propri progetti e che in particolare si espressero nell’interesse per la salvaguardia di diversi edifici storici del centro storico di Bologna, questione più volte annotata da Mazzoni nella costante corrispondenza con il suo maestro Giovannoni. Quest’ultimo sempre molto attento alle missive del Mazzoni non mancava di rispondere anche con toni aspri contro il dilagante provincialismo nell’affrontare temi inerenti il restauro dei centri storici e dei monumenti. In merito alle questioni bolognesi Giovannoni non aveva rinunciato ad affermare in modo chiaro le sue idee anche in qualità di presidente dell’Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura con sede a Roma e Napoli nonché adesioni presso altre città italiane. In una missiva del 10 aprile del 1922 scriveva: «Caro Mazzoni il mandato all’“Avvenire” è la risposta che Mons. Belvederi si merita. Conosco bene codesti piccoli studiosi provinciali con il loro campanilismo e la loro vanità personale applicata ai monumenti. So bene che non possono neppure intendere i principi di un sano restauro (restaurare il meno possibile anziché il più possibile) e che non possono persuadersi che ci sia qualcuno che in un quarto d’ora veda ciò che essi non vedono in anni di lavoro...»⁸. Certamente gli insegnamenti del maestro Giovannoni accompagnarono Mazzoni per tutto il suo percorso lavorativo, in Italia presso il Ministero delle Telecomunicazioni ma principalmente in Colombia dove si trasferì con la sua famiglia nel marzo del 1948 a seguito dell’atto di sospensione dal servizio pubblico e di successiva epurazione per aver favorito l’amministrazione fascista.

Centri storici e cultura urbanistica in Colombia

Contrariamente a quanto realizzato in Italia gli interessi progettuali di Mazzoni in Colombia, sin dal suo arrivo nel marzo del 1948, lo videro presto coinvolto in importanti progetti urbanistici. Certo è che quando Mazzoni giunse a Bogotá la città era nel pieno di una forte trasformazione urbana, stilistica e tipologica. L’antica città di fondazione spagnola era stata abbandonata e il grande sviluppo, già in atto a partire dagli anni Trenta del Novecento, si manifestava attraverso una forte espansione urbanistica verso il nord parallelamente a Los Cerros, i monti che delimitano la capitale ad oriente. Questa espansione avveniva rispettando quella maglia ortogonale imposta sin dal piano di fondazione della città spagnola e non trovava altre specifiche ragioni culturali se non quelle della *modernizzazione*, una parola molto utilizzata nei libri di storia dell’architettura e dell’urbanistica colombiana per manifestare l’interesse di una nazione che guardava al progresso sociale, economico e tecnologico ma purtroppo non supportato da ragioni scientifiche e culturali tali da rendere possibile, anche oggi, la comprensione di quanto era stato realizzato.

Nel leggere, infatti, l’evoluzione urbana delle principali città colombiane nel XX secolo è molto forte la contraddizione che caratterizza questi piani non sostenuti da alcuna logica legislativa, urbanistica né tanto meno culturale se non dalla sola volontà di imitare situazioni esterne e spesso nel peggiore dei modi. Nella capitale colombiana riferimento urbanistico autorevole era il *Plan Bogotá Futuro* (1923-1925), un Piano che conteneva proposte di intervento di riorganizzazione funzionale della città nonché di abbellimento. Forti le influenze europee ma ad una proposta di monumentalità fu poi preferita una città parcellizzata⁹ (fig. 1).

Questa totale mancanza di visione urbanistica che invece il *Plan Bogotá Futuro*



1. *Plan Bogotá Futuro*, 1923-1925 (da M. Cuéllar Sánchez, G. Mejía Pavony, *Atlas Histórico de Bogotá. Cartografía 1791-2007*, Bogotá 2007, p. 76).

aveva tentato di introdurre ma senza alcun risultato, ovviamente contrastava con la formazione di Mazzoni e di quanto aveva appreso soprattutto dal suo maestro Gustavo Giovannoni. In particolare Mazzoni si confrontò con un contesto sociale e accademico colombiano che in nome della *modernizzazione* aveva del tutto oscurato l'interesse per quell'architettura e urbanistica del periodo coloniale (dalla prima metà del XVI fino ai principi del XIX secolo) e del periodo repubblicano (dal 1820 ai primi anni del XX secolo) che aveva caratterizzato oltre quattrocento anni di storia. Quindi non c'erano quei presupposti culturali, come lo stesso Mazzoni denunciava in una lettera del giugno 1948 indirizzata al rettore Luis López de Mesa dell'Universidad Nacional de Colombia¹⁰, in quanto mancavano presso la stessa Facoltà di Architettura insegnamenti di storia e di restauro architettonico, problematica che tuttavia si riscontra ancora oggi nel XXI secolo. Mazzoni così annotava nella missiva al rettore López de Mesa: «*El estudio, conservación, defensa y restauración de las obras antiguas históricas, histórico-artísticas y artísticas es la base esencial para la formación espiritual de los arquitectos. Dos materias de enseñanza se necesitan: Arqueología y Técnica de la Restauración de las obras artísticas y arquitectónicas*»¹¹. Purtroppo questa scarsa consapevolezza e disinteresse per la storia e la conservazione del patrimonio ereditato aveva facilitato non solo l'abbandono della zona più antica della capitale, *La Candelaria*, ma aveva anche favorito la demolizione di molte architetture coloniali, sia civili che ecclesiastiche, per dare spazio a progetti moderni. In realtà quando Mazzoni giunse in Colombia non esisteva ancora una legge di tutela del patrimonio culturale, legge che fu promulgata solo nel 1959 (Legge 163) e che istituiva per la prima volta nel paese il *Consejo de Monumentos Nacionales* nonché introduceva il concetto

Pagina a fronte

2. A. Mazzoni, proposta per il centro storico di Bogotá tra piazza Bolívar, piazza Santander e la zona orientale. Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, MAZ G8, P121, 01.

3. Il Piano di Giovannoni per il centro storico di Rimini e l'isolamento dell'Arco di Augusto (da O. Niglio, *Il valore storico della città e l'incontro con la modernità*, in *Le Corbusier, Neutra, Scarpa e Wright. Architetti modernisti a Venezia*, a cura di E. Balistreri, Roma, 2015, p. 12).

e mai come in questo momento della sua vita gli insegnamenti del suo maestro Giovannoni riemersero in maniera molto chiara e decisa tanto da condizionare fortemente anche alcune sue scelte progettuali adottate proprio per La Candelaria.

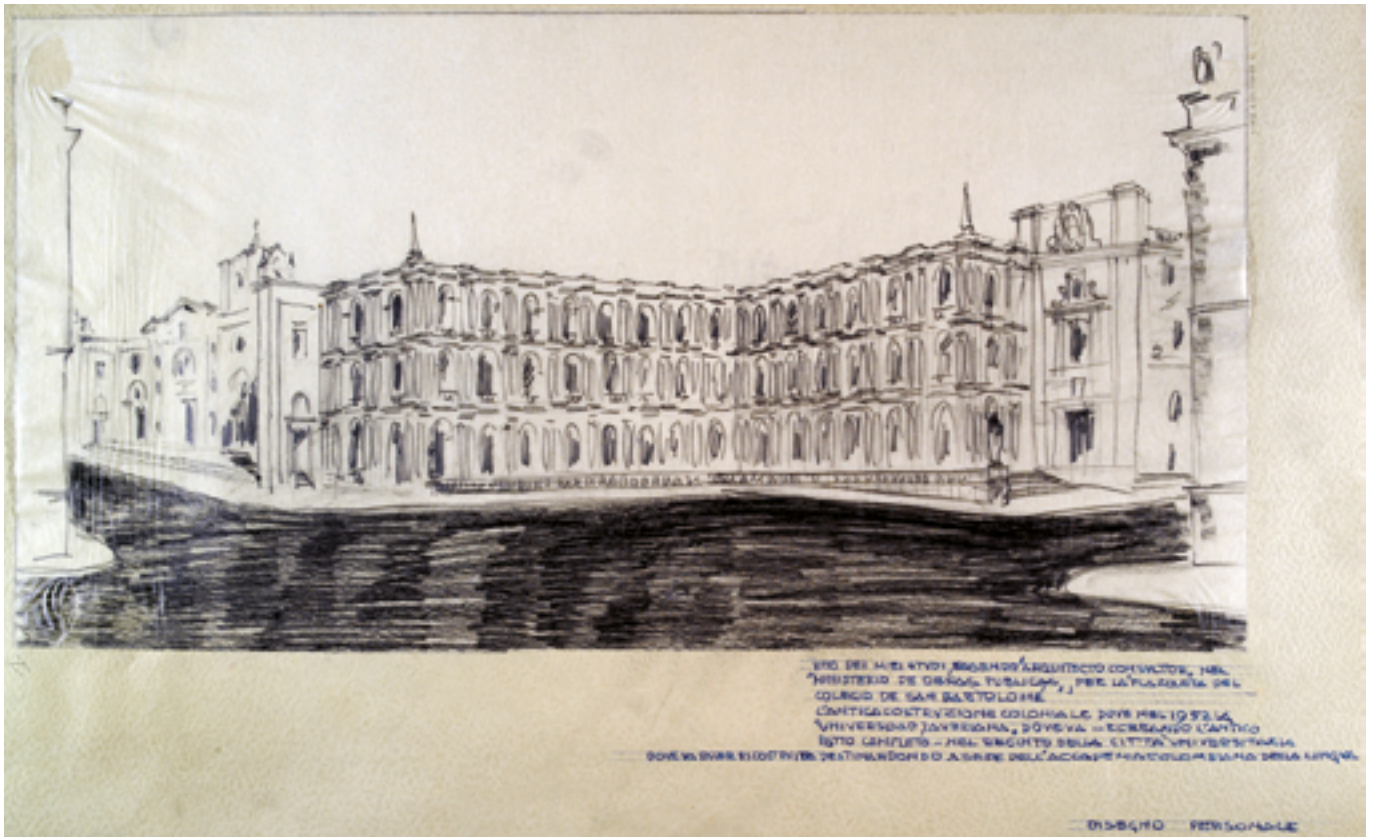
La Candelaria: centro storico di Bogotá

La Colombia solo a partire dal 1989 si è dotata di una legge nazionale per lo sviluppo urbano, seguita poi dalla legge del 1997¹⁴. Tuttavia ancora oggi non esiste una chiara regolamentazione nazionale nonché locale sulle politiche di sviluppo urbano tanto che le città continuano a espandersi senza alcuna preliminare pianificazione. Ovviamente questa politica urbana nella metà del XX secolo non era neppure agli albori del suo sviluppo e pertanto non è difficile intendere le difficoltà con cui Mazzoni ben presto si scontrò nel mettere in atto le sue proposte progettuali.

Nel caso specifico del centro storico di Bogotá, presso l'Archivio del '900 del MART di Rovereto sono conservati interessanti disegni, schizzi e annotazioni di Mazzoni la cui impostazione metodologica di lettura urbana è facilmente ascrivibile a quella del maestro Gustavo Giovannoni. Interessante è il paragone tra il Piano per il centro storico della Candelaria in Bogotá disegnato, in più soluzioni da Mazzoni, tra il 1948 e il 1953, e il progetto per il centro storico di Rimini con il relativo isolamento dell'Arco di Augusto su proposta di Giovannoni al principio del XX secolo. Dallo schema urbano mazzoniano è facile riscontrare anche una certa similitudine con il *Plan Bogotá Futuro* nonché con le proposte dell'architetto austriaco Karl Brunner¹⁵ per la interconnessione tra strade, piazze e collegamenti diagonali che avevano la funzione di rompere la struttura ortogonale e creare un certo dinamismo funzionale tra le diversificate destinazioni urbane. Tutto questo aveva ovviamente anche il fine di decentrificare e risanare la zona più antica della capitale colombiana (figg. 2-3).

In dettaglio, all'interno di una maglia già fortemente regolare della Candelaria di Bogotá, propria dell'impianto originario spagnolo, Mazzoni proponeva un'analisi dettagliata dei monumenti al fine di prevedere una loro valorizzazione in relazione anche alla riorganizzazione dell'ambiente circostante. Ovviamente gli studi di Mazzoni facevano riferimento ad un centro storico danneggiato dagli eventi del "Bogotazo" del 1948 che avevano incendiato molti importanti edifici pubblici e distrutto l'edilizia privata. Sulla base di quanto Mazzoni aveva riscontrato a solo un mese dal suo arrivo in Colombia (marzo 1948), è facile immaginare come la creatività di questo architetto immediatamente mise in moto proposte per ristabilire un'immagine urbana degna di una capitale. Il progetto urbanistico per il centro storico di Bogotá per primo prese in esame il concetto stesso di *monumento* a cui Mazzoni ascriveva edifici di valore religioso e politico-istituzionale ma anche edilizia civile. Relativamente al concetto di monumento Mazzoni affermava che: «*Son monumentos todas las construcciones, humildes o suntuosas que sin valor desde el punto de vista artistico tienen esas características, en abolengo histórico, pudieramos decir. En este sentido tienen un valor analogo la basilica de San Pedro en Roma y la humilde casita de la época colonial, que hasta hace unos años existía frente a la fachada lateral de la iglesia de San Agustín, por la carrera 7ª*»¹⁶.

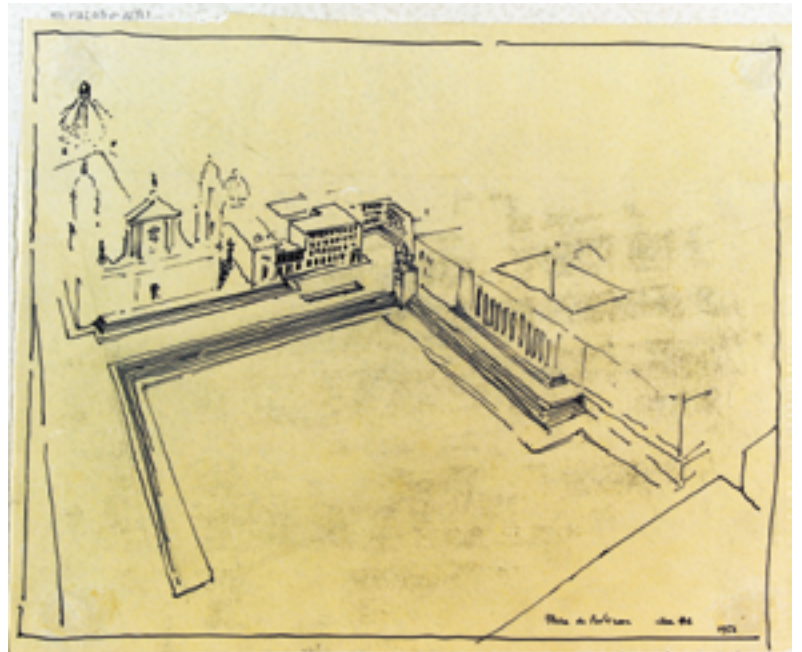
Tra questi in particolare il Capitolio (sede del Governo Nazionale), la Cattedrale e alcune principali chiese coloniali e tardo ottocentesche. Desta meraviglia solo notare come Mazzoni, nel proporre un taglio prospettico a collegamento della piazza Bolívar con la chiesa del Voto Nacional, prevedesse la demolizione parziale del Palazzo Liévano, edificio progettato dall'architetto francese Gastón Lelarge nel 1907. Probabilmente questa scelta era dettata dal fatto che Mazzoni non riconosceva in questa architettura, così come nel caso del *Palacio San Francisco* sede del Governo di Cundinamarca, opera dello stesso Lelarge, una valida monumentalità tale da meritare di essere conservata. Infatti, anche nel caso di quest'ultimo danneggiato dagli eventi dell'aprile del 1948, Mazzoni prevedeva la sua demolizione con il fine di procedere con il progetto di isolamento della chiesa di San Francesco d'Assisi e ricostruire su un lato un edificio governativo in chiave totalmente contemporanea; prevedeva, infatti, un edificio alto circa 12 piani disposto su pilotis, struttura in cemento armato e rivestita con superfici vetrate.



Stesso progetto di isolamento fu previsto per il complesso conventuale di San Diego, sempre della compagnia francescana, a nord del centro storico.

Al progetto per piazza Bolivar, per la quale Mazzoni aveva proposto anche una soluzione progettuale di sistemazione generale, poi realizzata al principio degli anni Sessanta su progetto dell'architetto Fernando Martínez Sanabria (1925-1991)¹⁷, seguì anche la proposta per il Colegio Réal e Seminario San Bartolomé della Compañía di Gesù, edificio costruito al principio del XVII secolo. A quel tempo il complesso era caratterizzato da una corte con quattro lati chiusi verso la piazza e Mazzoni propose di liberare i due lati prospicienti il Capitolio e il complesso della Cattedrale al fine di aprire una piazzetta su cui avrebbero trovato poi respiro i due lati interni con triplice ordine di loggiati, secondo schemi che lo stesso Mazzoni confrontava con esempi italiani (figg. 4-5).

Tuttavia, il progetto esaminato anche da periodici locali¹⁸ non fu realizzato da Mazzoni se non dall'architetto spagnolo Rodriguez Orgaz la cui soluzione, pubblicata nel 1955, chiaramente faceva riferimento a quella mazzoniana¹⁹. Lo stesso Mazzoni su una copia dell'articolo pubblicato su "El Siglo" del 29 dicembre del 1952, in cui era pubblicato il progetto di Rodriguez Orgaz per la piazzetta San Bartolomé, annotava con pennarello rosso che il suo progetto fu copiato dall'architetto spagnolo che ne era venuto a conoscenza grazie ad una collaborazione con lo scultore italiano Ludovico Consorti. Sempre nella piazza Bolivar, Mazzoni aveva lavorato anche sul versante nord dove erano presenti



Pagina a fronte

4. A. Mazzoni, schizzo per la soluzione progettuale del complesso Colegio Réal e Seminario San Bartolomé in piazza Bolívar a Bogotá, 1952. Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, fondo *Angiolo Mazzoni*, MAZ G8, P123, 01.

5. A. Mazzoni, progetto per piazza Bolívar a Bogotá, 1952. Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, fondo *Angiolo Mazzoni*, MAZ G8, P123, 01.

nuclii di case coloniali demolite subito dopo il “Bogotazo” (aprile 1948) per dare spazio al nuovo Palazzo di Giustizia che fino a quell’epoca aveva avuto sede dove attualmente si trova il Centro Culturale Gabriel Garcia Marquez, nella Calle 11 con Carrera 5a.

Tuttavia, il caso della Candelaria di Bogotá fu solo uno dei tanti temi che Mazzoni analizzò e affrontò con interessanti proposte per risolvere i concreti problemi emersi proprio negli anni della sua permanenza. A differenza delle opere realizzate in Italia, Mazzoni in Colombia ebbe modo di confrontarsi con differenti realtà e con tematiche sempre nuove: tutto questo emerge dallo studio del copioso archivio progetti conservato tra Italia e Colombia. Dall’analisi di questo è emersa chiaramente la sua capacità di aver saputo coniugare gli studi del restauro dei monumenti con interessi prevalentemente urbanistici, due temi molto cari a Giovanni e che il suo allievo Mazzoni seppe rielaborare all’interno di un contesto culturale non solo del tutto differente da quello italiano ma anche con soluzioni davvero innovative per lo sviluppo culturale della capitale colombiana. Tuttavia, tanti gli interrogativi che Mazzoni si era posto, lasciando però molti di questi irrisolti o disponibili a perseguire imprevedibili soluzioni che hanno posto le basi per studi successivi e approfondimenti sul tema soprattutto dopo il suo rientro in Italia nel 1963. Interrogativi non differenti da quelli che Giovanni gli sottopose non ancora laureato a proposito del restauro dei centri storici e che poi Mazzoni ha rielaborato proprio durante la sua permanenza colombiana.

Così in una missiva del 3 gennaio 1918 Giovanni, ringraziando il suo allievo per gli auguri del nuovo anno, e annotando questioni su interventi riguardanti i centri storici, scriveva: «Carissimo Mazzoni [...] tutto questo che le scrivo è necessariamente vago ed indeterminato, tanto più in quanto è lontano dal pregiudizio della regolarità e dalle volgarità compassate. Come fare a dare norme precise per dipingere un quadro? Come imporre tassativamente le direttive ed i limiti ad una pagina di storia? Ed un vecchio quartiere è insieme un quadro ed una pagina di storia? Con cordialissimi saluti. Affettuoso suo. Giovanni»²⁰.

Note

Il testo riassume gli esiti del progetto di ricerca internazionale “Angiolo Mazzoni Del Grande. Architetto in Colombia (1948-1963)” coordinato da Olimpia Niglio presso la *Facultad de Artes y Diseño dell’Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano* (Colombia) in collaborazione con il MART di Rovereto (Italia).

1 Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, fondo *Angiolo Mazzoni*, sezione “Disegni su album”, MAZ G8.

2 A. FORTI, *Angiolo Mazzoni: architetto fra fascismo e libertà*, Firenze 1978, p. 28.

3 Gustavo Giovanni nel 1913 assunse la cattedra di Architettura generale nella Regia Scuola d’Applicazione per gli Ingegneri; fra il 1927 e il 1935 fu direttore della Scuola Superiore di Architettura di Roma (nata nel 1920) poi prima Facoltà di Architettura e nella quale ricoprì la cattedra di Rilievo e Restauro dei monumenti. Cfr. *Gustavo Giovanni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997.

4 G. STRAPPA, *La nozione caniggiana di organismo e l’eredità della scuola di architettura di Roma*, in *Gianfranco Caniggia architetto*, a cura di G.L. Maffei, Firenze 2003, p. 32.

5 Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, fondo *Angiolo Mazzoni*, Documenti, volume D13. Si conserva una ampia corrispondenza (1917-1928) tra Gustavo Giovanni e Angiolo Mazzoni. Nel volume D15 si legge una lettera datata 31 dicembre 1945 che Giovanni indirizza a Mazzoni ringraziandolo per gli auguri di fine anno e qui rivolge un incoraggiamento al suo ex allievo per le opere realizzate con il fine di rinnovare il linguaggio architettonico nonché ricorda i bei tempi quando lo ebbe come studente e poi cultore della materia.

6 L. DE MARIA, *Per conoscere Marinetti ed il Futurismo*, Milano 1977; AA.VV., *Il futurismo*, Milano 2009.

7 Mazzoni tra il 1920 e il 1923 aveva pubblicato diversi contributi sulla questione dei centri storici e, in particolare, sul caso bolognese su “Il Resto del Carlino” e su “L’Avanti”.

8 Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, fondo *Angiolo Mazzoni*, Documenti, volume D13.

9 J.M. ALBA CASTRO, *El plano Bogotá Futuro. Primer intento de modernización urbana*. ACHSC, 40, 2013, 2, pp. 179-208; E. URIBE RAMÍREZ, *Bogotá Futuro*, “Revista Técnica de Obras Públicas de

Cundinamarca”, 1, 1924, 2, pp. 12-14.

10 Universidad Nacional de Colombia, Secretaría de Sede, División de Archivo y Correspondencia, Sede Bogotá, Inventario Documental: n. 318, 1948, Facultad Arquitectura, *Asuntos varios*, Ref. 1-12, papel n. 51-55; O. NIGLIO, *Angiolo Mazzoni Del Grande, ingegnere italiano en Colombia y propuestas para una teoría de la restauración arquitectónica*, in *Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*, a cura di R. Hernández Molina, O. Niglio, Roma 2016, pp. 179-192; O. NIGLIO, *Angiolo Mazzoni Del Grande, ingegnere italiano en Colombia y las propuestas para una teoría de la restauración arquitectónica*, “GREMIUM revista de Restauración Arquitectónica”, 3, 2016, 5, pp. 11-28.

11 Universidad Nacional de Colombia, Secretaría de Sede, División de Archivo y Correspondencia, Sede Bogotá, Inventario Documental: n. 318, 1948, Facultad de Arquitectura, *Asuntos varios*, Ref. 1-12, papel n. 51-55, 26 avril 1948. Per approfondimenti consultare O. NIGLIO, J. V. RAMIREZ NIETO, *Historia, Patrimonio e Investigación Científica Inquietudes de Angiolo Mazzoni Del Grande, arquitecto italiano en la Universidad Nacional de Colombia (1948-1950)*, in *Ingenieros y arquitectos*, cit, pp. 171-178.

12 Articolo 1 Legge 163 del 1959. «Si dichiarano patrimonio storico ed artistico nazionale i monumenti, le tombe pre-ispatiche nonché gli oggetti che siano già oggetto di interesse naturale e proprio delle attività umane e che tengano interesse speciale per lo studio delle civiltà e delle culture passate, della storia e dell'arte o delle ricerche paleologiche e che si sono conservate sopra la superficie o nel sottosuolo nazionale».

13 http://ipce.mcu.es/pdfs/1967_Carta_de_QUITO.pdf [consultato il 24 agosto 2016]; O. NIGLIO, *Historic Towns between East and West*, Roma 2015.

14 Legge 9 del 1989, *Normas sobre planes de desarrollo municipal, compraventa y expropiación de bienes y se dictan otras disposiciones*, e successiva Legge 388 del 1997 per il Piano di Sviluppo Urbano.

15 O. NIGLIO, *Proposte di Piano per la città di Bogotá in Colombia. Utopia di una modernità tra XIX e XX secolo*, in F. CANALI, *Piani regolatori comunali: legislazione, regolamenti e modelli nel secondo dopoguerra (1945-2000)*, “ASUP. Annali di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio dell'Università di Firenze”, 5, Firenze 2017, pp. 173-188; EADEM, *Angiolo Mazzoni, ingegnere e architetto italiano in Colombia (1948-1963)*, Quaderni di Architettura, 7, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto 2017.

16 Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, Documenti, S18; ff. 25-30. Si tratta di un documento dattiloscritto di Mazzoni che rispondeva a delle domande poste da un suo interlocutore, Mendoza Varola, giornalista. Il documento è senza data ma certamente scritto durante la sua permanenza in Colombia e databile intorno alla metà degli anni Cinquanta del Novecento per i riferimenti che lui stesso cita nel testo. L'elaborato originale è in lingua spagnola.

17 A. ZALAMEA, F. MONTENEGRO, R. VELÁSQUEZ, *Fernando Martínez Sanabria*, Bogotá 2008.

18 “El Siglo”, 27 dicembre 1952. Il quotidiano propone un'assonometria della piazza Bolivar dove è chiaramente disegnata la proposta generale della piazza con la liberazione parziale in corrispondenza del Colegio San Bartolomé, nonché la soluzione per i palazzi governativi retrostanti il Capitolio.

19 “El Siglo”, 14 ottobre 1955. L'articolo analizza la proposta dell'architetto A. Rodriguez Orgaz per la piazzetta San Bartolomé nella Candelaria.

20 Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, Documenti, volume D13, f. n. 4. Missiva del 3 gennaio 1918.

Brandi vs Giovannoni: dalla teoria del restauro a quella della conservazione. Il “fatale” 1964

Sono passati oltre cinquant'anni dalla formulazione della *Carta di Venezia* del 1964, e il solco fra restauro e conservazione nella teoria e nella pratica degli architetti e degli accademici italiani si è sempre più approfondito, con il solo risultato positivo di rendere sempre più chiaro il confine fra le due posizioni, che vede i “restauratori” appartenere a una minoranza di “anti-moderni” che tenta di opporsi ai fenomeni di globalizzazione e omologazione nel campo dell'architettura. Questa relazione è un contributo per riportare la teoria e la pratica del restauro architettonico nell'alveo della responsabilità disciplinare degli architetti progettisti¹.

La *Carta di Venezia* del 1964², ispirata da Cesare Brandi (1906-1988), prese le distanze dalla *Carta del restauro* del 1932³, ispirata da Gustavo Giovannoni (1873-1947). La *Carta* del 1932 non ammetteva nel restauro dei monumenti l'incontro fra antico e nuovo se non a livello di tecniche; la *Carta* del 1964, ispirata da restauratori “pentiti” che catarticamente volevano convertirsi alla modernità, ammetteva che l'intervento di restauro, quando necessario, doveva denunciare, nelle forme e nei materiali, l'appartenenza al proprio tempo. La *Carta di Venezia* del 1964 prese le mosse da una comunicazione introduttiva di Pietro Gazzola (1908-1979) e Roberto Pane (1897-1987) al II Congresso internazionale del Restauro tenutosi a Venezia tra il 25 e il 31 maggio del 1964, pubblicata successivamente come *Proposte per una carta internazionale del restauro*⁴. Gazzola era allora il soprintendente ai monumenti che aveva restaurato *à l'identique* a Verona negli anni Cinquanta del Novecento il ponte Pietra e il ponte Scaligero distrutti dai tedeschi e aveva curato la traslazione con tecniche di sezionamento e smontaggio del tempio di Abu Simbel in Egitto. Egli fu addirittura il *chairman* di quell'assemblea che ammontava a ventitré architetti e tecnici del restauro del mondo intero, assenti di rilievo gli inglesi. L'introduzione di Gazzola e Pane voleva consistere, scrivevano con simulata modestia, in un mero aggiornamento della *Carta italiana del restauro* del 1932 (frutto a sua volta della *Carta del restauro* di Atene del 1931), ed era intesa a suggestionare gli altri partecipanti al congresso, onde portare in seduta plenaria conclusioni unanimesi. In effetti, la stesura definitiva della *Carta di Venezia* del 1964 è molto vicina alle *Proposte* di Gazzola e Pane, ma il suo contenuto, anziché essere un sedicente “aggiornamento” della *Carta italiana* ispirata da Giovannoni, la contraddiceva nettamente, introducendo una svolta radicale nelle consuetudini del restauro architettonico a favore della “conservazione” piuttosto che del “restauro”. Ciò in particolare nel caso in cui le operazioni tecniche intese a reintegrare «i particolari compromessi o deteriorati» compiute nel corso dei lavori di restauro imitano così bene l'originale da configurarsi addirittura come «falsi artistici e falsi storici», e cioè ingannando gli osservatori circa l'autenticità dell'oggetto ammirato. Come mai un mutamento di rotta così brusco in una prassi risalente fino ai tempi di Vitruvio, la quale dava per scontato che restaurare un'architettura significasse «rimettere nelle condizioni originarie un manufatto o un'opera d'arte, mediante opportuni lavori di riparazione e reintegro» e dunque ammettesse tranquillamente la reintegrazione dei particolari compromessi o deteriorati?⁵

Ebbene, dal contenuto delle *Proposte* di Gazzola e Pane, dagli stessi vocaboli impiegati e dal loro tono, si deduce che essi erano stati folgorati dall'opera appena pubblicata di Cesare Brandi *Teoria del Restauro*⁶, specialmente dal capitolo *Prin-*

cipi per il restauro dei monumenti. Cesare Brandi in quegli anni aveva raggiunto in Italia una statura eccezionale di teorico del restauro grazie alla sua carriera di direttore dell'Istituto Centrale del Restauro da lui fondato col ministro Bottai nel 1939; ed era andato in cattedra proprio nell'anno accademico 1963-1964 grazie a quel libro.

Bisogna inoltre ricordare il profondo mutamento culturale degli anni dal 1963 al 1968, che proprio ai suoi inizi vide la Facoltà di Architettura di Roma occupata per prima nel maggio di quell'anno, con una sopravvalutazione del modernismo architettonico e una simmetrica e contraria demonizzazione del classicismo e del tradizionalismo architettonico, suggerita quest'ultima agli studenti da Bruno Zevi che fino al 1963 aveva insegnato a Venezia e poi era stato chiamato a Roma, con Quaroni e Piccinato, sulla cattedra di Storia dell'Architettura che era stata di Vincenzo Fasolo; in una Facoltà in cui, oltre a Fasolo, stava andando in pensione la generazione dei fondatori tra i quali Ballio Morpurgo, Del Debbio e Foschini⁷. Fu probabilmente questo clima di demonizzazione e liberazione dal passato che aveva ispirato a Cesare Brandi il tono profetico e apodittico che distingueva le sue *Lezioni*, e che aveva autorizzato Gazzola e Pane a fare della *Teoria* di Brandi la leva con la quale rivoluzionare a loro volta la mentalità del restauro architettonico fino ad allora sopravvissuta in Italia (anch'essa evidentemente ritenuta fascista, come Giovannoni e i suoi contemporanei), e così pure la mentalità dei restauratori del mondo presenti a Venezia nel 1964. Il primo assioma⁸ della *Teoria* brandiana era il seguente: «si restaura solo la materia dell'opera d'arte», dal quale discendeva il concetto che «il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purchè ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo»⁹. Brandi asseriva inoltre, in modo del tutto rivoluzionario, che «Per il restauro dei monumenti valgono gli stessi principi che sono stati posti per il restauro delle opere d'arte, e cioè per le pitture, sia mobili che immobili, gli oggetti d'arte e di storia e così via [...] per un monumento [...] la possibilità di ricostituzione del dato ambientale sarà solo possibile con l'anastilosi del monumento – ove possa smontarsi pietra per pietra – ma nel luogo stesso e non altrove [...]»¹². La ricostruzione, il ripristino, la copia non possono neppure trattarsi in tema di restauro, da cui naturalmente esorbitano»¹³ nonché dichiarava «l'assoluta illegittimità della scomposizione e ricomposizione di un monumento in luogo diverso» salvo che nel caso «della scomposizione e ricomposizione, come legata unicamente alla salvaguardia del monumento in quanto non si possa sopperire alla sua salvezza in altro modo»¹⁴.

I principi di Brandi si concludevano con le seguenti, assiomatiche, affermazioni: «L'ambiente dovrà essere ricostituito in base ai dati spaziali, non a quelli formali, del monumento scomparso. Così si doveva ricostruire un campanile a San Marco a Venezia, ma non il campanile caduto; così si doveva ricostruire un ponte, a S. Trinita, ma non il ponte dell'Ammannati. I principi e i quesiti su esposti abbracciano tutta la problematica del restauro monumentale [...] Per tutto il resto la problematica che la riguarda è comune a quella delle opere d'arte; dalla distinzione di aspetto e struttura, alla conservazione della patina e delle fasi storiche attraverso cui è passato il monumento»¹⁵. Gazzola, come si è detto, aveva appena ripristinato i ponti di Verona e traslato il tempio di Abu Simbel in Egitto: gli assiomi di Brandi, echeggiati all'unisono con gli slogan dei giovani rivoluzionari, evidentemente avevano ingenerato in lui un senso di colpa direttamente proporzionale ai «peccati» commessi, e la sua «conversione» alla conservazione assunse dunque un aspetto di testimonianza quasi mistico, tale da trascinare tutti i membri del congresso, ancorché esitanti, in un rito di purificazione collettivo. E dunque essi accettarono le *Proposte* di Gazzola e Pane intese a promuovere la conservazione piuttosto che il restauro, anche se esse andavano e vanno, come vedremo nel testo che segue, contro le certezze metodologiche e la pratica del restauro architettonico di quei molti Paesi, europei e non, ove si pratica ancora il ripristino dei monumenti, e soprattutto di quelli eseguiti con materiali deperibili, senza riportarne, tuttavia, alcun senso di colpa. Fin dall'inizio, inoltre, la *Carta di Venezia* annullava la distinzione tra i *monuments morts* e i *monuments vivants*, come li chiamano i francesi, forse allo scopo di concentrare nell'ICR – l'Istituto Centrale

del Restauro – l'esercizio della tutela di tutti gli oggetti d'arte, dai vasi in ceramica agli ambienti e ai monumenti urbani, memore dell'autoritarismo stalinista del ministro Bottai. E cioè confondeva le rovine archeologiche del nostro passato con gli edifici entro i quali e con i quali gli uomini sviluppano la loro esistenza nei centri storici, plasmandoli così come ne sono plasmati. La verità è che la *Carta* del 1964 fu viziata profondamente dall'essere stata formulata nell'ambiente culturale italiano, in cui il restauro ma anche la falsificazione delle opere d'arte sono stati l'unica industria fine nazionale, promossa dal traffico commerciale d'antichità e opere d'arte creato a partire dal *Grand Tour*. Un'industria che, fin dall'Ottocento, annoverava quegli operatori che erano troppo "artisti" per vivere nell'ambiente asfittico della fabbrica industriale, ove sarebbero altrimenti finiti per condizioni socio-economiche e culturali¹⁶. Dunque, il problema della conservazione dell'autenticità, da garantirsi solo evitando il rifacimento à l'*identique* in quanto falsificazione storica e artistica e cancellazione del passaggio dell'opera d'arte nel tempo, mostra la sua provenienza dalla mentalità del mondo del commercio artistico e antiquario, ove l'autenticità viene premiata con un prezzo di vendita maggiore di quello della copia e – viceversa – la copia/falsificazione diviene un vero e proprio crimine, comparato alla falsificazione di moneta. L'autenticità, dunque, è *il prodotto ideologico di una società mercantile*, come dice Umberto Eco¹⁷, ma come tale ha inquinato il mondo degli storici dell'arte-*connaisseurs* e degli addetti alla tutela italiani, preoccupati della conservazione dell'autenticità fino a essere indifferenti al semplice concetto che la conservazione dell'autenticità altro non ottiene se non esporre gli oggetti architettonici a una più accelerata rovina, cui i prodotti conservativi di ultima generazione possono porre riparo per pochi decenni, ma non per secoli. E illudendo peraltro i medesimi addetti sul fatto che la manutenzione sistematica menzionata all'art. 4 della *Carta di Venezia* possa essere una panacea tranquillizzante. La *Carta* del 1964 dunque fu un documento prodotto in un clima culturale ed economico in cui le duplicazioni di necessità di monumenti e di centri urbani (si veda la ricostruzione della Cattedrale di Messina dopo il terremoto del 1908 o la ricostruzione del Campanile di San Marco a Venezia nel 1911, o quelle realizzate in Francia, Germania, Italia e Polonia nell'ultimo dopoguerra) erano inevitabilmente povere e sommarie, e per questo motivo demonizzate dai *connaisseurs* abituati alle finzze del restauro degli oggetti d'arte. Resta il problema se tali duplicazioni fossero e siano davvero criminali, laddove si può affermare che la loro intenzione era ed è umanamente comprensibile e approvabile, anzi necessaria, allo scopo di mantenere in piedi opere che testimoniano della cultura umana dei loro tempi e dei loro luoghi in modo ben più tangibile e universale, percepibile, cioè, anche dalle persone prive di specializzazione o da immigrati giunti impreparati nel nostro mondo, di quanto non siano i testi scritti o altre manifestazioni più elitarie di cultura e arte esposte nei musei. Oggi, in un mondo che assiste a un'inevitabile globalizzazione della cultura e alla migrazione di popoli interi, le opere di architettura e i centri urbani vanno considerati alla stregua di icone permanenti, tangibili, utilizzate e utilizzabili, delle culture locali: la loro funzione didattica, comunicativa e dimostrativa dunque è somma; e il loro restauro, inteso nel modo più completo e corretto del termine – ovvero la loro più efficace duplicazione, in caso di necessità¹⁸, eseguita beninteso nel modo più colto e raffinato – è divenuto, per i Paesi che si ritengano civili, un obbligo di civiltà.

Glossario di termini a confronto

Manutenzione e consolidamento

- La *Carta* del 1932 (*punto 1*) parla di manutenzione e consolidamento.
- La *Carta* del 1964 (*art. 4*) parla solo di manutenzione, senza accennare al consolidamento strutturale, senza cui però la manutenzione stessa non ha senso, a meno di non ricorrere al consolidamento chimico "invisibile".

Ripristino

- Il ripristino è preso in considerazione solo dalla *Carta* del 1932 (*punto 2*), anche se sulla base di dati assolutamente certi e non su ipotesi.

- La *Carta* del 1964 (*voce assente*) non nomina mai questa parola.

Completamenti, anastilosi, salvaguardia

- La *Carta* del 1932 (*punto 3*) esclude per i monumenti “morti” qualsiasi operazione di completamento, ma ammette solo l’anastilosi (quando possibile) ed eventuali integrazioni statiche.

- La *Carta* del 1964 (*artt. 4-15*) parla di “restauro”, ma non ammette il completamento, ma solo la “salvaguardia”: il che è manifestamente non possibile. E inoltre: come conservare la “patina”?

Questo concetto (proprio degli oggetti mobili) diviene fuorviante al massimo grado poiché tende a escludere ripristini e migliorie. Un conto è, per esempio, operare “puliture” con la pasta di cellulosa piuttosto che con sabbature, un conto è mantenere in vita pezzi ammalorati come per esempio conci con funzioni statiche.

Destinazione d’uso

- La *Carta* del 1932 (*punto 4*) parla di “adattamenti necessari” nei monumenti “viventi” (ancora in uso), senza però ricorrere a vere e proprie alterazioni della fabbrica.

- La *Carta* del 1964 (*art. 5*) fa divieto di alterare la distribuzione ecc. Si considerino in proposito le necessarie migliorie nelle abitazioni dei centri storici per renderle confortevoli. Il rischio è di pervenire a una mancata utilizzazione di un ricco patrimonio edilizio.

Elementi/parti aggiunte da conservare

- La *Carta* del 1932 (*punto 5*) prescrive che siano conservate tutte le aggiunte che un monumento abbia subito nel corso dei secoli, a meno di quelle prive d’intenzionalità estetica (puramente funzionali).

- La *Carta* del 1964 (*voce assente*) non si pone nemmeno il problema (conservare tutto!).

Monumento e ambiente

- La *Carta* del 1932 (*punto 6*) stabilisce una relazione di necessità fra il monumento e il suo contesto (o ambiente) invitando implicitamente a trattarlo con gli stessi criteri del monumento. Non devono quindi operarsi “isolamenti” né inserimenti di nuove costruzioni.

- La *Carta* del 1964 (*artt. 1-6*), sebbene fornisca le stesse indicazioni di quella del 1932, tuttavia nel fare proprio il principio della riconoscibilità in nome del “falso storico” ha alimentato anche in questo caso la teoria modernista del nuovo nell’antico. Nei fatti l’art. 6 è proprio quello meno osservato che ha consentito il perverso incrocio fra massimalismo conservazionista e avanguardismo modernista (vedi per esempio i casi dell’Ara Pacis e di via Giulia).

De-localizzazione

- La *Carta* del 1932 (*voce assente*) non prende in considerazione questa pratica, che pure fu adoperata “empiricamente” a Roma nei lavori di piazza Venezia e dei lungotevere.

- La *Carta* del 1964 (*artt. 7, 8, 14*) fa divieto esplicito di questa pratica, a meno di casi particolarissimi (vedi per esempio il tempio di Abu Simbel). Consente la rimozione di sculture ecc. quando queste siano sottoposte a degrado atmosferico, ma non prevede la sostituzione di parti ammalorate (si veda al contrario l’esperienza dell’Acropoli di Atene).

Integrazioni

- La *Carta* del 1932 (*punto 7*) ne prevede l’uso quando necessario, evitando però l’imitazione stilistica.

- La *Carta* del 1964 (*voce assente*) non prende neppure in considerazione questa pratica.

Restauro in stile

- La *Carta* del 1932 (*punto 8*) consente i completamenti, ma fa divieto dei restauri in stile (comunque non documentati), che possano ingenerare una falsificazione del documento storico.

- La *Carta* del 1964 (*artt. 9, 11, 12, 13*) prescrive che nel restauro siano consentiti lavori di completamento indispensabili, che comunque dovranno recare il segno della nostra epoca. Per questo motivo, questo art. 8 insieme all’art. 6, è quello che ha avuto il maggior successo fra gli architetti modernisti, che hanno così creduto di avere il via libera alla loro creatività.

Tecniche e materiali, tradizionali e nuovi

Questo è l’unico articolo in cui le due *Carte* hanno un atteggiamento teorico uguale e ugualmente fallace per non accettare in maniera implicita o esplicita l’intervento con le stesse tecniche tradizionali e gli stessi materiali sulla fabbrica antica. Si è passati così dai danni del cemento armato alle crisi irreversibili dettate dalle resine epossidiche.

- *Carta* del 1932 (*punto 9*).

- *Carta* del 1964 (*art. 10*).

Scavi, ruderi, protezioni

- La *Carta* del 1932 (*punto 10*) pone il problema del progetto dell’area archeologica, mai più ripreso

nei termini di paesaggio “stilisticamente” riconoscibile (si veda il caso dei Fori Imperiali nella primitiva progettazione e nell’attuale disfacimento).

- *Carta del 1964 (voce assente)*.

Documentazioni

Entrambe le *Carte* fanno riferimento alla stessa metodologia documentaria (relazioni analitiche, disegni, foto, ecc.).

- *Carta del 1932 (punto 11)*.

- *Carta del 1964 (art. 16)*.

Note

¹ Questa relazione riprende il testo inedito scritto nel maggio 2006 da Paolo Marconi e da me per i documenti preparatori al convegno *The Venice Charter revisited. Modernism and Conservation in the Postwar World*, INTBAU Conference, Venice, Italy, 2-5 November 2006 (P. MARCONI, C. D’AMATO, *Premessa alla revisione della carta di Venezia del 1964*, 15 maggio 2006).

² *Carta di Venezia* (1964), documento stilato alla fine del II Congresso internazionale degli architetti e dei tecnici dei monumenti storici.

³ *Carta italiana del restauro* (1932), Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti. *Norme per il restauro dei monumenti*.

⁴ P. GAZZOLA, R. PANE, *Proposte per una carta internazionale del restauro*, in *Il monumento per l’uomo. Atti del II Congresso internazionale del restauro*, atti del congresso (Venezia, 1964), Padova 1971, pp. 14-19.

⁵ Voce *Restaurare*, in G. DEVOTO, G.C. OLI, *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana*, a cura di G.C. Oli e L. Magini, vol. II, M-Z, Milano 1987: «rimettere nelle condizioni originarie un manufatto o un’opera d’arte, mediante opportuni lavori di riparazione e reintegro»; voce *Restauro*, in ivi: «riferito ad opere d’arte, o anche ad oggetti considerati artistici o di pregio, operazione tecnica intesa a reintegrarne i particolari compromessi o deteriorati o ad assicurarne la conservazione».

⁶ C. BRANDI, *Teoria del Restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani*, Roma 1963.

⁷ Si veda in proposito l’editoriale di B. ZEVI, *La lotta degli studenti-architetti continua*, “L’architettura. Cronache e storia”, 9, 1963, 93, p. 148, dove, alludendo a quella generazione, si sfruttava sarcasticamente la rima di classicismo e tradizionalismo con fascismo.

⁸ Voce *Assioma*, in DEVOTO-OLI, *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana*, cit., vol. I, A-L, p. 230: «Principio evidente per sé, e che perciò non ha bisogno di essere dimostrato».

⁹ BRANDI, *Teoria del Restauro*, cit., p. 35.

¹⁰ Ivi, p. 36.

¹¹ Ivi, p. 105.

¹² Ivi, p. 106.

¹³ Ivi, p. 59.

¹⁴ Ivi, p. 106.

¹⁵ Ivi, p. 108.

¹⁶ Cfr. P. MARCONI, *Il recupero della bellezza*, Milano 2005, cap. 4: *Falsari d’arte e falsari d’architettura: i primi sono criminali abilissimi, i secondi sono necessari per la vera conservazione*, pp. 77-89.

¹⁷ U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975.

¹⁸ *Il restauro di necessità*, a cura di S. Boscarino e R. Prescia, Milano 1992.

GIOVANNONI TRA RICERCA E METODO STORIOGRAFICO



Ricostruzione della chiesa di Santa Rita da Cascia, Roma, 1928-1940

«Io ormai... entro nella Storia».

Giovannoni, l'*Enciclopedia Italiana* e il preludio dell'*architetto integrale*

Gustavo Giovannoni a partire dal 1925 inaugura una stretta collaborazione con l'*Enciclopedia Italiana* per la quale redige alcune significative voci¹, tra cui: architetto, architettura, Donato Bramante, Antonio da Sangallo, Domenico e Carlo Fontana². Tali scelte non furono casuali. Tutti gli architetti elencati, sulla scorta di Vitruvio, prefiguravano un progettista completo che doveva avere tutte le competenze inerenti alla professione: dall'edilizia all'idraulica, dalla storia alla rappresentazione, dal restauro alla progettazione urbana e territoriale. Praticamente un architetto integrale *ante litteram*, che doveva però possedere una grande conoscenza della Storia e, in particolare, della storia dell'architettura³.

Come è noto, agli inizi del XX secolo in Italia si discuteva del futuro della professione dell'architetto, al tempo non sufficientemente normata: era prefigurata all'interno di un corso specialistico nella Facoltà di Ingegneria, oppure prevista come un approfondimento disciplinare per la formazione dei giovani che frequentavano l'Accademia di Belle Arti. Per Giovannoni, e per l'Associazione Artistica fra i Cultori, era evidente che bisognasse organizzare una nuova scuola per architetti i cui programmi contenessero da una parte una sintesi della tradizione storica artistica italiana, dall'altra un' incisiva preparazione tecnica, anche per l'uso sempre più frequente che nell'edilizia si faceva delle nuove tecnologie costruttive.

Giovannoni sin dal 1908, quando inizia a teorizzare una scuola dedicata alla formazione dell'architetto contemporaneo, ricerca quasi naturalmente nella storia i termini attraverso i quali definire il profilo di un professionista "nuovo", distinto dall'ingegnere civile destinato ad occuparsi soprattutto di grandi opere infrastrutturali. Rivolge allora lo sguardo al passato, a Vitruvio, a Leon Battista Alberti, e a coloro che avevano descritto le competenze di un progettista in grado di conoscere la costruzione, l'armonia, la solidità, ma anche di ideare una città e le sue fortificazioni. Dal passato deriva il ritratto di un architetto capace di calcolare le strutture, di usare con sapienza gli ordini architettonici, di conoscere le regole della prospettiva, possedendo al contempo un'ampia cultura storica, letteraria, sociale e persino musicale, per potersi occupare anche di scenografia. Un professionista che conosce anche la pittura, la scultura, lo stucco e il mosaico, parti rilevanti della professione così come immaginata, ad esempio, dall'Alberti. E che sappia pure coordinare le maestranze e gestire i propri collaboratori, per costituire un coeso *team work* che abbia per fine l'attuazione di tutte le fasi del ciclo progettuale, sino alla costruzione finale. Tali requisiti si potevano ritrovare in maniera compiuta anche in Donato Bramante (1444-1514), uno degli architetti sovente posto ad esempio da Giovannoni. Bramante era infatti capace di intervenire all'interno di un contesto già consolidato, con aggiunte che si armonizzavano perfettamente a edifici precedenti. Si pensi alle fabbriche milanesi: dal finto coro di Santa Maria presso San Satiro, alla tribuna di Santa Maria delle Grazie. Quindi per Bramante era indispensabile una conoscenza della prospettiva, ma anche degli ordini architettonici. Oltre a una capacità di armonizzare il nuovo con l'antico in una sorta di "ambientamento" (altro concetto giovannoniano) anticipato. La stessa metodologia d'intervento si può scorgere anche in due notissime opere romane: il chiostro di Santa Maria della Pace e il tempietto di San Pietro in Montorio. Ma il riferimento a Bramante è legato anche alla sua attenzione per tipologie in parte innovative e che avevano per fine il miglioramento della società. Si pensi al progetto per un

grande palazzo dei Tribunali, solo in parte realizzato. Ma Bramante è anche l'architetto di costruzioni monumentali (altra prerogativa del nuovo progettista teorizzata da Giovannoni) che non temeva di demolire per ricostruire con maggiore enfasi e rappresentatività: si pensi, nello specifico, alla demolizione e alla ricostruzione della Basilica di San Pietro. I valori dei progetti di Bramante per l'armonia, per la proporzione e per il raccordo con l'edificio precedente erano d'altra parte celebrati anche dalla trattatistica rinascimentale. Come nell'esempio notissimo del progetto per il Tempietto di San Pietro in Montorio da parte di Sebastiano Serlio⁴. Ma nella sequenza degli architetti posti da Giovannoni come esempi da seguire per la riformulazione di una nuova figura professionale, un ruolo centrale era ricoperto da Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546).

Per Giovannoni il riferimento a Sangallo non era tanto da ricercare nella grandezza del suo edificio più famoso, Palazzo Farnese a Roma, ma soprattutto nella capacità di controllare contemporaneamente l'aspetto tecnico della costruzione, di dirigere le maestranze, di conoscere la storia costruttiva romana e il modo di inserire questi nuovi edifici nel contesto della città storica. Sangallo anticipa così uno dei problemi individuati da Giovannoni nel rapporto tra la città vecchia e le mutate esigenze di una città nuova.

Sangallo per primo si preoccupa d'intervenire con un taglio e una ricostituzione dei fronti edilizi nel tessuto urbano medievale di Roma. Anticipando, in questo senso, le tematiche proprie del *diradamento edilizio* promosso da Giovannoni, in alternativa allo sventramento, un modo più drastico e invasivo da attuare nella città, formulato da Marcello Piacentini. Per Giovannoni ogni intervento (correttivo) è suggerito dalla storia, e in questo anche il diradamento e lo sventramento si possono rintracciare in alcuni esempi attuati tra la fine del Quattrocento e la metà del Cinquecento a Roma: rispettivamente con la realizzazione dello slargo urbano ubicato in contiguità con il Palazzo della Cancelleria e con il tracciamento della nuova strada dei Baullari che conduceva a piazza Farnese, di fronte all'omonimo palazzo. Sangallo per Giovannoni è proprio un riferimento costante. La sua attenzione all'ambientamento si percepisce anche in piccole opere dal carattere sociale: nella nuova Zecca o nelle fortificazioni urbane costruite in molti feudi farnesiani, nel centro Italia. Ancora Sangallo viene ammirato da Giovannoni per la conoscenza e la riproposizione dell'antico nell'atrio e nel cortile di palazzo Farnese, ma anche per il primo tentativo, attuato da Sangallo, di costituire un'Associazione di architetti e artisti (denominata dei Virtuosi) che regolarmente si riuniva in un oratorio del Pantheon. Per la prima volta un cenacolo religioso riuniva assieme architetti, pittori, scultori, ebanisti, orafi e stuccatori. Il fine era la filantropia, ma si discuteva anche di arte e architettura come nei cenacoli culturali della seconda metà del Cinquecento.

L'importanza di Sangallo per Giovannoni è ribadita anche dalla prefazione alla monografia sull'architetto che uscirà postuma⁵. In questa, l'ingegnere romano presenta quali sono le metodologie da seguire per una efficace indagine storica sugli edifici e sui suoi artefici. E non è un caso che una guida alla corretta metodologia da usare nella storia dell'architettura sia anteposta alla complessità del caso Sangallo⁶. La premessa, infatti, è il suo ultimo lascito metodologico, per la serie di quesiti posti da Giovannoni, che in futuro gli studiosi (e gli architetti) dovranno risolvere stabilendo dei capisaldi ineludibili identificabili nella documentazione archivistica e grafica⁷. In qualche modo collegata agli studi sangalleschi è anche la sua ultima conferenza tenuta all'Accademia di San Luca nel 1946. Il testo della relazione, conservato negli archivi accademici, ribadisce la modernità di Sangallo quale anticipatore di un moderno *architetto integrale*. La relazione è una fucina di considerazioni che mettono in luce la modernità del clan dei Sangallo. Dopo la "burrasca" del secondo conflitto mondiale, Giovannoni accetta l'invito «di ricordare la vita e l'opera del grande architetto del Cinquecento, Antonio da Sangallo, morto nell'ottobre del 1546 cento anni fa, una delle figure più complete e più altamente significative di quel grande periodo della rinascenza»⁸.

La relazione prosegue poi chiarendo come Sangallo «ci appare anzitutto organizzatore rigido, che dirige militarmente un grande studio che è il prototipo dei grandi studi di professionisti moderni, uno studio che annovera collaboratori ordinari», ma anche tipografi, costruttori, «figure intermedie tra il misuratore e

l'architetto», e colleghi di «alta fama»¹⁰. Giovannoni tenta di ricostruire il funzionamento di questa grande bottega, precisando però che solo in parte rifletteva la struttura di uno studio professionale moderno, in quanto «i vari architetti, permanenti od avventizi, avevano anche agio di dedicarsi agli studi più disparati al rilievo di monumenti, a sistemi di fortificazione, a commenti a Vitruvio, perfino ad osservazioni di fisica e astronomia. Era cioè una legione militare, ma era anche una scuola di Atene»¹¹. Quindi Giovannoni pone l'attenzione sulla «scuola» e sul metodo di progettazione di Sangallo, precisandolo ulteriormente: «il maestro aveva escogitato [...] alcuni schemi architettonici adatti sia per grandi lavori a cui accudire personalmente con infinita cura, sia per l'opera di mestiere; ed il metodo di studio cominciava dalla pianta [...] ed inquadrava muri ed assi di porte e finestre a quella quadrettatura del foglio che poi tanto più tardi è stata proposta dallo Scamozzi e va sotto il suo nome»¹². Giovannoni ci teneva a dimostrare come, con una tale organizzazione dello studio, «il lavoro camminava regolare e rapido sia nella direzione di tante opere disseminate per tutta Italia [...] sia con la raccolta di rilievi di monumenti che dovevano essere raccolti in quella pubblicazione che il Sangallo si propose ma che non concluse mai, altro che con una prefazione presuntuosa, ma piena di sani criteri di estetica sperimentale»¹³.

Dopo i Sangallo, riprendendo a scorrere l'elenco delle voci redatte da Giovannoni per l'*Enciclopedia Italiana*, si nota che una grande attenzione viene rivolta alla famiglia Fontana. E non poteva essere altrimenti.

Domenico Fontana (1543-1607), architetto al servizio principalmente di Sisto V Peretti (1585-1590), incarnava ciò che Giovannoni ammirava: un architetto pratico, che conosceva la storia e le tecniche costruttive. Una figura a metà strada tra l'ingegnere e il costruttore, con grande conoscenza dell'architettura e con una spiccata tendenza a sapere inserire le sue costruzioni nel disegno della città. Le imprese di Domenico Fontana sono notissime: dal sollevamento dell'obelisco Vaticano nel centro della piazza di San Pietro, alla realizzazione di acquedotti, di mostre d'acqua, di edifici per il culto, sino al tracciamento di nuove strade.

Centrale per Giovannoni è stato anche Carlo Fontana (1638-1714), nipote di Domenico e migliore allievo di Gian Lorenzo Bernini. Nonostante avesse un personale timbro stilistico, la peculiarità di Carlo Fontana è da ricercarsi nei progetti di completamento e di razionalizzazione del tessuto cittadino. Egli cerca di intercettare i mutamenti della società, facendosi promotore di cambiamenti nella destinazione d'uso di edifici dal notevole impatto urbano¹⁴. All'uopo è significativo come Fontana cambi la destinazione d'uso del Palazzo Ludovisi concepito, ma non completato, da Bernini come residenza patrizia, in un nuovo edificio che doveva contenere tutti i tribunali della città (come nelle intenzioni anche di Bramante). Carlo si riteneva erede della grande dinastia degli architetti lombardo-ticinesi dei Fontana che avevano realizzato un numero infinito di costruzioni sia a Roma sia nella penisola italiana. Per giungere a questo scopo, essi si circondavano di un gran numero di allievi che addestravano personalmente, attraverso una formazione attuata nello studio, nel cantiere e in un nuovo progetto di apprendimento nell'Accademia. Carlo Fontana, come Giovannoni, ha avuto un ruolo molto importante nella riorganizzazione della didattica, nello specifico di quella erogata nell'Accademia di San Luca, che si può considerare la prima scuola di Architettura, pittura e scultura dell'evo moderno a Roma. Rimanendo all'aspetto legato alla formazione dell'architetto, si può osservare come l'Accademia, che per le sue attività usava dei vani attigui alla chiesa dei Santi Luca e Martina e gli spazi della chiesa stessa, era concepita in tre classi di apprendimento, dove dei giovani disegnatori compresi tra un'età tra i tredici e i diciassette anni (ma anche più grandi) frequentavano dei corsi domenicali dedicati al rilievo e alla progettazione di modesti temi compositivi.

Con Fontana viene riorganizzato tutto il loro percorso formativo. Intanto, come primo regola, gli studenti dovevano già frequentare uno studio di architettura di progettisti accademici; come seconda, i corsi dovevano rimanere strutturati secondo tre classi. Nel primo anno, ci si occupava di rilievo, di studio degli ordini architettonici, di geometria, di prospettiva e di matematica. Nel secondo anno tutti gli scolari erano tenuti a elaborare un progetto legato a un singolo edificio. Nel terzo anno il tema da indagare era più complesso, in quanto il progetto investiva una tematica urbana e territoriale, da disegnare, se necessario anche in prospettiva. Ogni

studente di ciascuna classe, consegnava alla fine dell'anno un elaborato che veniva giudicato da una speciale commissione di accademici: i migliori studenti venivano premiati con una celebrazione pubblica in Campidoglio.

Da questo punto di vista Carlo Fontana era sicuramente molto apprezzato da Giovannoni. Fontana era considerato un ottimo insegnante, un motivatore dei giovani, e un ideatore di nuove tipologie edilizie che tuttavia seguivano i criteri della razionalità stilistica e progettuale, pur rispettando le tradizioni geometriche indicate dalla storia. Alcuni progetti sono significativi del legame delle opere di Fontana con le indicazioni di Giovannoni: le carceri (anzi la casa di correzione) di San Michele a Ripa a Trastevere; il progetto (e la trasformazione urbana circostante) per i nuovi tribunali di Montecitorio, il rapporto con la città, la creazione di una nuova piazza semicircolare (che influenzerà la piazza Esedra di Gaetano Koch dell'inizio del Novecento); ma anche l'intervento previsto da Fontana per la progettazione di una nuova chiesa in onore dei martiri all'interno del Colosseo. Anche in questo caso, sono evidenti i riferimenti a Bramante e alla scelta d'intervenire in un contesto storico consolidato.

E poi è importante il ruolo di Fontana come storico dell'architettura. Egli scrive diversi libri, il più famoso è quello che ricostruisce la storia della Basilica di San Pietro. Qui troviamo delineate sia la storia della vecchia basilica paleocristiana e sia la storia della nuova basilica bramantesca. La ricostruzione si completa poi di tutti gli interventi successivi di Maderno e Bernini. Fontana presenta anche i suoi progetti infrastrutturali, come quello che prevedeva la realizzazione del terzo braccio del colonnato che, ampliando la piazza, necessitava della demolizione della spina di Borgo. In una delle sue proposte maggiormente apprezzate da Giovannoni, si prevedeva la creazione di un ampio stradone che univa visivamente la piazza con il Castel Sant'Angelo, ma filtrato da un "nobile interrompimento" identificato da un portico che contemporaneamente divideva questo nuovo ampio spazio in due piazze allungate, una sacra (collegata a San Pietro) e l'altra commerciale (ospitante un mercato) che terminava verso il Tevere¹⁵. Questo grande spazio allungato, invero un autentico sventramento, come è noto verrà realizzato tra il 1930 e il 1950 da Marcello Piacentini attraverso la costruzione di via della Conciliazione. Giovannoni pensò di riattualizzare alcuni dei progetti proposti da Fontana, non avendo mai apprezzato le idee di Piacentini. Nel libro *Architetture di pensiero e pensieri di architettura*, l'ingegnere romano propone un capitolo dal titolo *I Borghi e la "spina"*, dove ribadisce il suo dissenso al progetto piacentiniano che distruggeva una memoria secolare della città¹⁶. Il dissenso di Giovannoni fu tale che scrisse una lettera diretta a Mussolini, il quale, sdegnato dalle critiche, pensò anche di punire (o sospendere) l'ingegnere romano da alcune sue funzioni pubbliche¹⁷. Visto che comunque il danno era fatto e le demolizioni della spina erano state in gran parte effettuate, Giovannoni rilanciò parzialmente un progetto di Fontana, che prevedeva un'antipiazza conclusa con un portico che consentiva di vedere più ampiamente la cupola michelangiolesca, ma al contempo di limitare la demolizione della spina solo dalla parte contigua a San Pietro, consentendo oltre il portico (da realizzarsi all'altezza di piazza Scossacavalli) la sopravvivenza dei Borghi. Giovannoni, concludeva che «sarebbe stato il ritorno alla più felice delle proposte di Carlo Fontana ed avrebbe rappresentato veramente la "Conciliazione"»¹⁸.

Tornando all'attenzione che Giovannoni aveva riservato ad alcuni maestri storici quali lontani referenti di un architetto integrale, si può segnalare Filippo Juvarra (1678-1736), tra l'altro allievo di Fontana, e spesso menzionato dall'ingegnere romano come grande paesaggista e sopraffino interprete di un'edilizia determinata dalla prospettiva. Come, del resto, è percepibile anche nel caso della Basilica di Superga nei pressi di Torino. Tutto questo fervore nel ricalibrare la figura dell'architetto, porterà agli inizi del Settecento un gruppo di eruditi e mecenati vicino al circolo dell'Arcadia, a teorizzare una nuova scuola per artisti-architetti che, nei piani, è abbastanza simile a quella che teorizzerà Giovannoni agli inizi del Novecento. Questa nuova scuola, denominata Albana, in onore del papa Clemente XI Albani (1700-1721), doveva formare un artista-architetto che doveva specializzarsi in teoria e disegno dell'architettura, elementi costruttivi, storia degli stili architettonici, composizione, geometria, prospettiva, meccanica, matematica,

idraulica, estetica della città¹⁹. E poi, ancora, storia della musica, del canto e arte della scherma. A parte questi ultimi aspetti ancora legati a una concezione rinascimentale dell'artista, le altre materie sembrano essere state riprese nelle prime proposte formulate da Giovannoni nel 1908 per una nuova Scuola Superiore di Architettura. Per quanto anche l'attività fisica, fatta di escursioni e del godimento del paesaggio, facessero parte del *background* di Giovannoni e dei suoi allievi, sia ingegneri che, successivamente, architetti²⁰. Tra l'altro l'escursionismo era praticato da molti professionisti in tutta Europa tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo, si pensi ad esempio ad Antoni Gaudí (1852-1926).

Quello che Gustavo Giovannoni stava mettendo a punto era quindi la figura di un nuovo *architetto integrale* che unisse le competenze comprese dalla progettazione di un capitello alla realizzazione di una nuova città. Il nuovo architetto nella concezione giovannoniana doveva quindi proporre costruzioni nuove, per tipologie e caratteri costruttivi, che dovevano comunque amalgamarsi con l'ambiente ed essere rispettose della storia. Dalle *Vecchie città* all'*edilizia nuova*, come identificato dalle parole chiave di un suo fortunato testo²¹.

Sono tanti così gli ambiti che ruotano intorno alla figura di Giovannoni, si va dal restauro del monumento alle leggi per la conservazione, per la tutela e per la salvaguardia del paesaggio. L'ingegnere romano elabora una "teoria dell'accordo" capace di conciliare le ragioni della trasformazione in senso moderno con una strategia di conservazione e di valorizzazione dell'edilizia storica²². Il concetto di *diradamento* (contrapposto al più brutale *sventramento*) è l'espressione che, a suo avviso, riassume i termini di questa possibile strategia per i centri storici italiani. L'attenzione per le città giardino, per i sobborghi da realizzare fuori città (ma raggiungibili con mezzi di locomozione veloci), vogliono ricreare un contesto quasi agreste e di riposo quotidiano, che si sposa con le nuove normative del rispetto paesaggistico.

Tutte queste considerazioni portano Giovannoni a formulare gli statuti (già nel 1920) per la Scuola Superiore di Architettura di Roma, dove la storia dell'arte e dell'architettura facevano parte di un contesto univoco con la tecnica e la pianificazione²³. Secondo questo schema, nella nuova scuola risultano accorpati filoni didattici che tradizionalmente fanno capo a percorsi diversi: le materie fisico-matematiche afferenti alle scuole di ingegneria, la storia e l'archeologia di estrazione umanistica, il disegno e il rilievo tipici delle Accademie di Belle Arti. La figura che ne emerge è quella di un progettista integrale, capace di cimentarsi con i problemi sia dell'arte sia della tecnica. Nel solco di una profonda tradizione che partendo dagli esempi di Alberti, di Bramante, di Sangallo, dei Fontana e attraverso i più recenti di Selvatico, Cattaneo e Boito²⁴, giunge a fissare quei campi di pertinenza che faranno parte dei programmi delle neonate facoltà di architettura italiane. In definitiva, Giovannoni nel solco di Leon Battista Alberti, invitava il nuovo architetto a seguire le stesse regole che osservavano coloro che affrontavano gli studi letterari: «giacché nessuno, in questo campo, penserà di essersi adoperato a sufficienza finché non avrà letto e approfondito gli autori, e non soltanto i migliori, ma tutti quelli che su tali argomenti costituenti l'oggetto del proprio studio abbiano lasciato scritto qualcosa. Parimenti l'architetto, dovunque si trovino opere universalmente stimate e ammirate, tutte le esaminerà con la massima cura, ne farà il disegno, ne misurerà le proporzioni, se ne costruirà dei modelli per tenerseli appresso, e così le studierà, comprenderà l'ordinamento, la collocazione, i generi e le proporzioni delle singole parti»²⁵, costituendo così un proprio metodo che reca con sé le sue radici dalla storia.

Note

1 Giovannoni accetta di collaborare alla redazione dell'*Enciclopedia Italiana* attraverso una missiva a Giovanni Gentile il 26 marzo 1925 (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Archivio Storico, *fondo Enciclopedia Italiana*, 1925-1939).

2 Pubblicate in un intervallo temporale compreso tra il 1929 e il 1938, le voci redatte da Giovannoni per l'*Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* furono molto numerose e nello specifico erano le seguenti: Altana, Architetto, Architettura, Base, Boito Camillo, Bramante Donato, Calde-

rini Guglielmo, Catena, Cattaneo Raffaele, Cosmati, Costruzioni in Italia, Della Porta Giacomo, Fontana Carlo, Fontana Domenico, Fontana Giovanni, Giovenale Giovanni Battista, Guj Enrico, Imbarcadero, Imbracatura, Immorsatura, Impiallacciatura, Isolato, Italia (tecnica costruttiva), Laterizi, Maderno Carlo, Modulo, Monumento, Palladio, Piano regolatore, Proporzione (architettura), Restauro (dei Monumenti), Rinascimento (Architettura), Roma (Architettura, Sviluppo topografico), Sangallo Antonio da, Sangallo Antoni da (Il Giovane), Sangallo Giuliano da, Sangallo (Storia e Monumenti), Subiaco (Storia dei monumenti), Vignola, Viollet Le Duc Eugene.

3 L'importanza della *Storia* era al centro dei processi progettuali di Giovannoni, anche nella quotidianità delle ricostruzioni delle fasi consultive del nuovo Piano regolatore di Roma nel 1926: «Io ormai... entro nella Storia» (Firenze, Università degli Studi, Biblioteca di Scienze Tecnologiche Architettura, *fondo Marcello Piacentini*, serie 1, ff. 56, 2, 2: lettera di Giovannoni a Piacentini, 13 gennaio 1926).

4 S. SERLIO, *Il terzo libro: nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia...*, Venezia 1540, p. XLI.

5 G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 voll., Roma 1959, I, pp. VII-XIII.

6 All'uopo si vedano pure i contributi di Marianna Brancia d'Apricena e di Adriano Ghisetti Giavarina in questo volume e il recente saggio di P. BARBERA, *Il progetto di una Storia dell'architettura italiana (1940-1947)*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", 53, 2018, 154, pp. 75-86.

7 GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, cit., p. XII.

8 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Serie del Novecento*, 1946, conferenza Prof. Giovannoni, 25 novembre 1946 (Antonio da Sangallo).

9 Ivi, c. 3.

10 Ivi, c. 4.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 Su Carlo Fontana si veda il recente volume: *Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato Architetto. Atti del convegno internazionale*, a cura di G. Bonaccorso e F. Moschini, "Quaderni degli Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca 2013-2014", Roma 2017.

15 C. FONTANA, *Il Tempio Vaticano e la sua origine*, Roma 1694, pp. 228-231, 243-245.

16 G. GIOVANNONI, *Architetture di pensiero e pensieri di architettura*, Roma 1945, pp. 146-160.

17 Lo stesso Giovannoni racconta come: «Quando lo seppi [delle demolizioni di Borgo], scrissi una lunga lettera al Duce, richiamando i precedenti storici ed i timori d'arte e scongiurandolo affinché una questione così grave per Roma e pel suo carattere monumentale non si risolvesse alla chetichella e senza controllo; ma la mia lettera non solo non fu ascoltata, ma suscitò fiero sdegno e poco mancò che non mi costasse il confino» (cfr. GIOVANNONI, *Architetture di pensiero*, cit., p. 154).

18 GIOVANNONI, *Architetture di pensiero*, cit., p. 158.

19 Si veda T. MANFREDI, *Carlo Fontana e l'Accademia Albana. Arte e architettura in Arcadia*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2009, pp. 171-180.

20 Cfr. *Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*, catalogo della mostra (Roma, 2016), Roma 2018, pp. 29-34.

21 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931.

22 Per un'analisi in prospettiva storica degli ambiti disciplinari promossi da Giovannoni, si veda il recente: C. LENZA, *La fortuna critica di Gustavo Giovannoni. Traccia per un bilancio a Settant'anni dalla scomparsa*, in *Giovannoni tra storia e progetto*, cit., pp. 13-20, con bibliografia.

23 Sulla genesi della Scuola di Architettura di Roma si veda da ultimi: C. D'AMATO, *La Scuola di architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità oggi in Italia*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s., 1, 2017, 1, pp. 33-46; L.V. BARBERA, *Roma, la formazione dell'ingegnere architetto*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", 53, 2018, 154, pp. 28-39; C. D'AMATO, *La Scuola italiana di architettura 1919-2012*, Roma 2019, con bibliografia.

24 Sulla genesi ottocentesca dell'architetto integrale si veda almeno G. ZUCCONI, *Gustavo Giovannoni. Dal capitelletto alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997 e il contributo di Alfredo Buccaro in questo volume.

25 L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)*, ed. a cura di P. Portoghesi, traduzione di G. Orlandi, Milano 1989 (Firenze 1485), libro IX, cap. 10, p. 474.

Pensieri sulla “scuola romana” di Giovannoni e le radici metodologiche della Bibliotheca Hertziana

Appena laureato, nel 1959, mi fu conferita una borsa alla Bibliotheca Hertziana e, poco tempo dopo, la rivista “Zeitschrift für Kunstgeschichte” mi chiese di scrivere una recensione sulla monografia che Gustavo Giovannoni aveva dedicato ad Antonio da Sangallo il Giovane¹. Era il suo libro più voluminoso, ma non avendolo mai finito completamente uscì solo dodici anni dopo la sua morte avvenuta il 15 luglio 1947. Nessuno dei miei maestri di Storia dell’Arte all’Università di Monaco avevano mai fatto il nome di Giovannoni, e tra essi vi erano anche importati storici dell’architettura, tra i quali Hans Sedlmayr. Come è noto, nella prefazione del volume su Antonio da Sangallo, Giovannoni valuta con grande riserva la maggior parte degli storici dell’architettura e accetta soltanto pochi autori come Wilhelm Dörpfeld (1853-1940), Josef Durm (1837-1919) e Gian Teresio Rivoira (1849-1919), tutti quanti architetti della generazione precedente (fig. 1). Non fa invece il nome di storici dell’arte come Jacob Burckhardt (1818-1897), Erich Wölfflin (1864-1945), Hans Sedlmayr (1896-1984), Rudolf Wittkower (1901-1971) o Richard Krautheimer (1897-1994), i cui metodi di storia dell’architettura erano esemplari per noi giovani d’oltralpe (e nordamericani), e man mano comprendevamo le differenze sostanziali tra i nostri parametri e quelli dell’Italia di allora.

Giovannoni, che aveva studiato ingegneria come suo padre, era stato seguace del grande “restauratore” Camillo Boito (1836-1914) e già da giovane si era interessato anche alla storia dell’architettura, sentendo la mancanza di una vera formazione storico-critica. Non era soddisfatto della storia dell’architettura dello storico dell’arte Adolfo Venturi (1856-1941) che analizzava solo le facciate e le osservava come se fossero dei quadri. Così, per Giovannoni, i più importanti testi di riferimento erano forse quelli di Auguste Choisy (1841-1909), fino al 1901 professore all’École des Ponts et des Chaussées e all’École Polytechnique, ambedue a Parigi². Choisy s’interessava però più alla costruzione dei monumenti piuttosto che alla storia, e Giovannoni segue nel suo primo libro del 1904, che era dedicato ai monasteri medievali di Subiaco, ancora il metodo di Choisy. Nei due decenni successivi, Giovannoni sviluppa una molteplice attività di architetto, urbanista, restauratore e docente. Si avvicina a Marcello Piacentini (1881-1960) che sta diventando anch’egli una figura chiave per la futura immagine della Roma fascista.

Nella Facoltà di Architettura dell’Università “La Sapienza” di Roma, Giovannoni mette a punto un metodo per la storia dell’architettura della cosiddetta “Scuola romana” che collega lo studio del rilievo architettonico con quello delle fonti storiche³. Le cattedre del suo dipartimento si moltiplicano e il suo esempio è seguito dalle altre Facoltà d’Architettura in Italia. Nella prefazione del libro su Sangallo egli parla della “ora nascente storia dell’architettura”. Anche dai rappresentanti odierni della Scuola romana ho letto e sentito parole simili, e mi sembra quindi opportuno ricordare brevemente gli inizi ottocenteschi della storia dell’architettura come disciplina accademica.

Il suo vero fondatore, Franz Theodor Kugler (1808-1858), era nato a Stettino e aveva studiato accanto alla storia anche l’architettura alla Bauakademie di Berlino, la scuola centrale di architettura della Prussia e il vero nido della futura storia dell’architettura. Nel 1832 Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) ne aveva costruito il palazzo in un linguaggio ibrido, poi imitato all’architettura industriale, ma i ragazzi della Bauakademie dovevano imparare anche tutti i diversi stili in

cui Schinkel sapeva costruire. Il maestro di Kugler in storia dell'architettura era Wilhelm Stier (1799-1856), che gareggiava con Schinkel nelle ricostruzioni delle ville di Plinio il Giovane. Dopo la morte di Schinkel, nel 1841 Kugler gli dedica una monografia.

Pur rimanendo in primo luogo storico, Kugler studia e insegna Storia dell'Arte. Nel 1842 pubblica un manuale della storia dell'arte di tutti i tempi e di tutti popoli (fig. 2)⁴. In un unico volume che vuol coprire l'intera storia dell'arte, rimangono poche pagine per i singoli periodi; per l'architettura del Quattro e Cinquecento solo otto. Diversamente da Quatremere de Quincy (1755-1849) e del suo *Dictionnaire historique de l'architecture* del 1832, Kugler segue Johann Winckelmann (1717-1768) e non fa più una storia degli architetti, ma degli stili e della loro evoluzione. Formatosi nel clima del romanticismo tedesco, egli distingue gli "stili derivati" – "abgeleitete Stile" (e di seconda mano come quello rinascimentale) – dal gotico. I tedeschi avevano scoperto nel gotico il loro stile nazionale che era originario e strutturale come quello greco, mentre vedevano nello stile rinascimentale solo la decorazione di prototipi romani. Kugler è però ben informato, sa caratterizzare con poche parole e, come poi anche Giovanni, odia speculazioni filosofiche. Non c'è dubbio che avendo studiato alla Bauakademie, Kugler sapeva eseguire, leggere e interpretare i rilievi.

Kugler trasmette la sua passione per la storia dell'arte (e per la storia dell'architettura in particolare), al suo allievo Jacob Burckhardt che dal 1838 fino al 1843 segue i suoi corsi a Berlino, mentre studia gli insegnamenti di Storia da Leopold von Ranke (1795-1886), apprendendone da questi l'importanza dei documenti e delle fonti storiche.

Già nel 1846 Kugler affida all'allora ventottenne amico la seconda edizione del suo manuale che adesso comprende due volumi di cui 21 pagine dedicate all'architettura del Rinascimento italiano⁵. Per la sua stesura, Burckhardt visita per la prima volta l'Italia e s'innamora del Rinascimento. Senza deviare molto dalla linea generale di Kugler, Burckhardt corregge o modifica nelle sue aggiunte cautamente i troppo duri commenti di Kugler sull'architettura rinascimentale, e su quella del primo Cinquecento (e di Michelangelo in particolare).

Burckhardt si libera dai pregiudizi nazionali solo nel *Cicerone* del 1855, «una guida al godimento delle opere d'arte d'Italia», come dice il sottotitolo, ma che richiede dal lettore un alto livello di cultura⁶. L'autore inizia la sua guida con l'antico e la dedica a Kugler. Con l'occhio di Goethe vede ora l'arte dell'Italia come (e indispensabilmente) complementare per i nordeuropei. È sopraffatto dalla bellezza e comprende che non si tratta semplicemente dell'imitazione dell'antico, ma che in essa sopravvive l'identità latina – idea che ritorna, benché con tono più nazionalista, in Giovanni, quando parla del Rinascimento come stile nazionale che supera quello gotico importato dal nord. Diversamente da Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), ma come poi l'amico Friedrich Nietzsche (1844-1900), Burckhardt è prima di tutto impressionato dai palazzi quattrocenteschi in cui riconosce la grandezza dell'uomo rinascimentale. Egli tenta un approccio diretto ed emozionale all'opera d'arte, ma cerca allo stesso tempo di comprenderne i motivi e le condizioni della sua genesi, analizzando, tra i primi, le forme dei grandi monumenti italiani. L'analisi e il confronto stilistico saranno ancora gli strumenti metodologici preferiti da Giovanni che nella prefazione del Sangallo parla «della grande portata di controllo degli studi e dei raffronti stilistici». Burckhardt descrive le fondamentali differenze dell'architettura rinascimentale dai prototipi antichi, come conseguenza delle funzioni e delle mentalità diverse e domandandosi, che vita potrebbe essersi svolta nelle architetture rinascimentali, gli viene l'idea di scrivere un libro sulla cultura del Rinascimento. Pubblicato nel 1860, il testo viene presto tradotto in tante lingue e lo fa diventare famoso⁷. Sin dall'inizio la funzione dell'architettura è quindi uno dei suoi capisaldi principali.

Nel 1856 Kugler aveva cominciato a pubblicare una Storia dell'architettura di tutti i tempi e di tutti i popoli senza la collaborazione di Burckhardt. Era arrivato fino al terzo volume e al gotico e ora ammette che le radici del gotico erano francesi, e non tedesche. Muore cinquantenne nel 1858, senza arrivare fino al Rinascimento. Questa lacuna sarà però presto colmata da Burckhardt che nel 1868 dedica il primo volume di una storia dell'architettura del Rinascimento in Italia; non com-



1. Rilievo di studio del Tempio di Minerva Medica a Roma (da J. Durm, *Handbuch der Architektur. Unter Mitwirkung von Fachgenossen*, II, Darmstadt 1885, fig. 166).

2. F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842.

Pagina a fronte

3. Studio di Sant'Eligio degli Orefici partendo da uno schizzo di Sallustio Peruzzi (da H. von Geymüller, *Raffaello Sanzio studiato come Architetto*, Milano 1884, p. 22).



pleterà mai i volumi cominciati sulla pittura e sulla scultura. Nella *Geschichte der neueren Baukunst* (la storia dell'architettura più recente), egli collabora con il più giovane storico dell'arte Wilhelm Lübke (1826-1893), suo amico e di Kugler, che nel 1855 aveva pubblicato una storia dell'architettura e dal 1857 al 1861 aveva insegnato alla Bauakademie. Procedono sistematicamente, capitolo per capitolo, dalla cultura delle città e dei papi ai singoli committenti e alle radici linguistiche nell'antico, nel protorinascimento toscano e nel gotico, fino alla teoria di Vitruvio e rinascimentale. Arrivano poi alla forma e allo stile, ai plastici e alle varie tipologie (dalla chiesa fino alla villa, all'urbanistica, alla decorazione interna ed esterna e finiscono con l'architettura effimera). In sintesi, trattano un enorme materiale che viene organizzato in maniera ancora più sistematica di ogni tentativo precedente e divulgato in uno stile breve, quasi telegrafico. In Italia quest'opera, metodologicamente rivoluzionaria, non ebbe una grande influenza sulla storia dell'architettura italiana e fu tradotta solo nel 1991⁸.

Dai tanti allievi di Burckhardt il più importante per la storia dell'architettura è Heinrich von Geymüller (1839-1909). Studia ingegneria a Losanna e a Parigi e dal 1861 al 1863 alla più progressiva Bauakademie di Berlino. Nel 1864, il venticinquenne Geymüller si reca in Italia con la meta dichiarata di trovare i progetti non realizzati per San Pietro e il Vaticano, e in particolare i progetti di Bramante. A Parigi aveva probabilmente visionato i disegni di Charles Percier (1764-1838), che aveva studiato i disegni degli Uffizi forse già prima del 1792, e del suo allievo Paul Letarouilly (1795-1855). Quest'ultimo morì nel 1855, venticinque anni prima della pubblicazione dei suoi disegni del Vaticano e del nuovo San Pietro e delle copie dei rispettivi progetti. Geymüller scopre il progetto a sanguigna per San Pietro e pubblica la sua tesi di laurea rivolta a indagare il nuovo San Pietro che era scappato a Letarouilly e agli editori del volume postumo che anch'egli aveva dedicato a San Pietro⁹. Nel 1875 segue poi la grande pubblicazione di Geymüller su San Pietro, la prima grande monografia fondata sui nuovi metodi di storia dell'architettura applicati a un monumento rinascimentale¹⁰. E un metodo rigorosamente storico Geymüller segue anche nel libro su Raffaello architetto del 1884, la prima monografia dedicata a un architetto (fig. 3)¹¹.

Nello stesso 1884, Geymüller inizia il lavoro sulla grande opera dedicata all'architettura rinascimentale in Toscana, una ricerca sistematica sugli inizi dell'architettura del Rinascimento italiano per la quale egli scrive la maggior parte dei testi. Come architetto restauratore, Geymüller segue una linea più filologica di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) che aveva ricostruito parti della Cattedrale di Losanna, dove egli trascorse qualche tempo, e si oppone, per esempio, alla ricostruzione del Castello di Heidelberg. Geymüller si serviva dello stesso metodo del rilievo archeologico di Dörpfeld con l'indicazione delle diverse fasi di costruzione. Poteva basarsi su un numero crescente di pubblicazioni di documenti archivistici che, come i volumi sull'arte alla corte dei papi di Eugène Müntz (1845-1902) del 1878, erano stati ispirati da Burckhardt¹².

Verso il 1885 erano quindi stati creati i principali strumenti metodologici di cui si serviva ancora Giovanni e, grazie a lui, sono diventati fondamentali per l'insegnamento della scuola romana: egli leggeva il tedesco ed era, attraverso il fratello (che visse per lunghi periodi ad Aquisgrana), in contatto con la cultura tedesca. Per tanto tempo questi metodi furono però usati solo in pochi altri paesi.

Dopo la morte nel 1909 di Geymüller, i metodi della storia dell'architettura furono ulteriormente perfezionati, allargando i raggi fino ai tempi di Giovanni e oltre. Basta ricordare i viennesi Ernst Gombrich (1909-2001) che nei primi anni Trenta del Novecento analizza Palazzo Te dal punto di vista psicologico¹³, e il già citato, Hans Sedlmayr che vede nell'arte di Borromini addirittura sintomi di patologia psicologica¹⁴. Nel 1950 Sedlmayr segue tendenze completamente diverse e descrive la cattedrale gotica come un'opera d'arte universale, in cui confluiscono tutte le forze artistiche, spirituali, intellettuali e tecniche del periodo. E ancora bisogna ricordare i padri dei metodi della storia dell'architettura della Bibliotheca Hertziana di Roma: Richard Krautheimer che rivoluzionò le nostre conoscenze della basilica paleocristiana, Rudolf Wittkower che analizzò le teorie degli architetti rinascimentali in modo così suggestivo, che perfino i grandi architetti contemporanei ne approfittarono; Franz Graf Wolff Metternich (1893-1978) e Christof Thoenes

(1928-2018) che nelle loro ricostruzione del San Pietro di Bramante andarono ancora molto oltre Geymüller e Wolfgang Lotz (1921-1993) che perfezionò il metodo dello studio del disegno architettonico del Rinascimento.

Gli storici dell'architettura dell'Hertziana e i colleghi romani della Sapienza (il cui dipartimento in piazza Borghese era ubicato solo a 500 metri più a ovest), si occuparono degli stessi monumenti e i loro metodi non erano incompatibili, ma benché l'Hertziana esistesse dal 1913, fino agli anni Sessanta del Novecento i contatti e la collaborazione reciproca erano scarsi. Ancora ai tempi di Guglielmo De Angelis d'Ossat (1907-1992) noi giovani ci sentivamo estranei nel dipartimento di Storia dell'architettura della Sapienza e la stessa situazione si verificò anche verso i giovani italiani che frequentavano l'Hertziana. Questa situazione cambiò solo con Arnaldo Bruschi (1928-2009) e con i suoi coetanei colleghi e allievi. E iniziarono così decenni straordinari per la storia dell'architettura del Rinascimento italiano: aumentarono le cattedre, venivano rianimati o creati centri d'incontro a Vicenza, Venezia, Mantova o Tours, finanziate grandi mostre sull'architettura di Raffaello, Giulio Romano e Francesco di Giorgio, sui modelli d'architettura, iniziati importanti scavi e grandi imprese comuni, come il *Census* delle opere d'arte antica conosciute nel Rinascimento o i disegni di Antonio da Sangallo il Giovane e la sua cerchia. Solo con le nostre forze comuni riuscimmo a propagandare e compiere una serie di restauri esemplari a Palazzo Te, nelle ville e nei palazzi palladiani, al Tempio, alla tomba di Giulio II, ai palazzi Ossoli e Alberini o alle Ville Medici e Borghese e altrove.

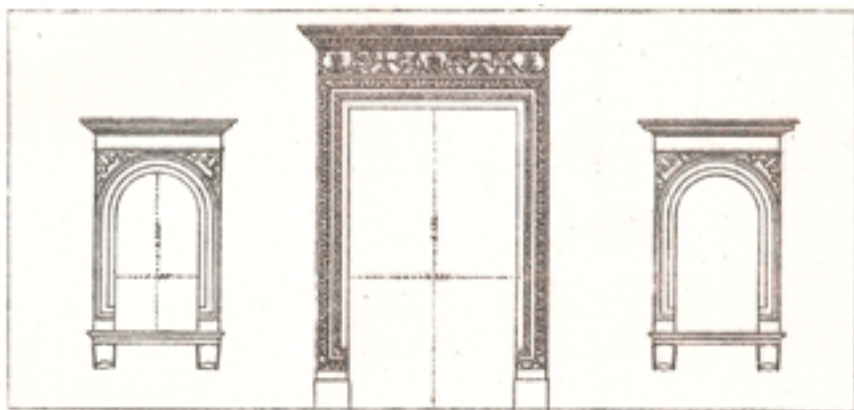
Nel frattempo, purtroppo, la maggior parte dei protagonisti degli anni Ottanta e Novanta non è più viva e attiva. All'Hertziana gli storici dell'architettura sono diventati rari e anche il dipartimento di storia dell'architettura ha problemi a colmare le lacune dei pensionamenti e il numero delle cattedre nel nostro campo viene ridotto. I contatti tra i due istituti sono meno intensi. Il peso e l'influsso della storia dell'architettura nella vita pubblica è purtroppo notevolmente diminuito. Sviluppatisi da Giovannoni e dalla Hertziana e consolidatisi in tanti decenni i metodi sopravviveranno, ma hanno bisogno di nuovi impulsi e idee: la sfida con le nuove tecnologie informatiche aprirà nuove strade, ma non è chiaro in quale direzione si svilupperanno.

Note

- 1 G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 voll., Roma 1959.
- 2 Sull'importanza della scuola francese nei testi di Giovannoni si veda il contributo di Antonio Bruccheri in questo volume.
- 3 Sul metodo di indagine architettonica messo a punto dalla scuola romana, si vedano almeno: *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, atti del convegno (Roma, 1992), a cura di F. Colonna e S. Costantini, Roma 1994; *L'insegnamento della storia dell'architettura*, atti del seminario (Roma, 1993), a cura di G. Simoncini, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 37, 1995, Roma 1994.
- 4 F. KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842.
- 5 F. KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, ed. a cura di J. Burchardt, 2 voll., Berlin 1846-1847.
- 6 J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Ein Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855.
- 7 J. BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*, Basel 1860.
- 8 J. BURCKHARDT, *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, a cura di M. Ghelardi, Venezia 1991.
- 9 P. LETAROUILLY, *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome*, Paris 1882.
- 10 H. VON GEYMÜLLER, *Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom von Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, den Sangallo's u.a.m.*, Wien 1875.
- 11 H. VON GEYMÜLLER, *Raffaello Sanzio studiato come Architetto*, Milano 1884.
- 12 E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes pendant le XV. et le XVI. Siècle*, 3 voll., Paris 1878.
- 13 H. GOMBRICH, *Zum Werke Giulio Romanos: I. Der Palazzo del Te*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 8, 1934, pp. 79-104.
- 14 H. SEDLMAYR, *Die Architektur Borrominis*, Berlin 1930.

Il legame di Gustavo Giovannoni con la *weltanschauung* positivista ottocentesca è incontestabile. Fu essenziale il debito che egli contrasse con la cultura architettonica e storiografica dell'Ottocento e con l'interesse, in seno ad essa maturato, nei confronti del Rinascimento e delle sue riletture¹. Si tratta di un'eredità ampiamente misurabile nel campo della storiografia artistica, se si guarda a Jacob Burckhardt² e soprattutto a Heinrich von Geymüller. L'influenza su Giovannoni delle ricerche e delle pubblicazioni di quest'ultimo, che dell'architettura del Rinascimento italiano aveva fatto il suo principale oggetto di studio, è nota e Giovannoni stesso l'aveva ammessa a più riprese³. Tuttavia, nell'ambito stesso dell'elaborazione di un metodo storiografico, l'importanza dell'eredità francese non è stata sufficientemente considerata. La sua lettura è rimasta ancorata all'approccio materiale alla storia dell'architettura proprio degli ingegneri dell'École polytechnique e dell'École des ponts et chaussées, da Fernand de Darstein ad Auguste Choisy⁴, e alle conseguenti scelte di rappresentazione. Si è sottolineato, ad esempio, il legame tra le assonometrie utilizzate da quest'ultimo come strumento di analisi⁵ e le analoghe restituzioni elaborate da Giovannoni fin dal primo dopoguerra⁶. Ma Choisy non capiva il Rinascimento – scriveva nel 1931 Giovannoni⁷, che pure ne condivideva l'attenzione alla cultura costruttiva nello studio della storia degli edifici. D'altronde non solo il *cliché* dell'ingegnere francese «non è sovrapponibile alla figura di Giovannoni, specialmente se vista alla luce di quel che emergerà nel corso degli anni Trenta»⁸ ma, vorremmo aggiungere, anche alla luce di una precisione maniacale del rilievo che pure sfuggiva, in larga parte, a quel *cliché*. Anche laddove la sensibilità dell'ingegnere per la storia si era intrecciata con le misurazioni scrupolose del costruito, come nel caso di Darstein, fu l'architettura romanica, e più precisamente lombarda, ad attirare la massima attenzione⁹. Anche il riferimento alla cultura architettonica d'impronta razionalista, attraverso lo sguardo esemplare di Viollet-le-Duc, esprime un'interpretazione parziale, alla luce – proprio per quanto attiene alla storia dell'architettura – della coscienza dell'inadeguatezza delle posizioni dell'illustre architetto-restauratore d'oltralpe rispetto al «carattere storico molteplice impresso ai monumenti nel progredire dei secoli»¹⁰. Quanto alle interessanti indagini riguardanti gli orientamenti espressi da alcuni dei padri meno noti dell'archeologia medievale francese del primo Ottocento, quali Jean-Philippe Schmit¹¹, esse coinvolgono più la sfera della conservazione e del restauro, che quella dei metodi e dei soggetti della ricerca storica. Su quest'ultimo fronte, Giovannoni appare particolarmente influenzato dalla cultura *beaux-arts*, la cultura per eccellenza dei rilievi, destinati a mostrare le stratificazioni della storia, e delle restituzioni, finalizzate a risalire alla morfologia originale di un edificio o di un sito, cultura alla quale aveva attinto anche Geymüller fin dal suo primo soggiorno parigino nel 1867¹². Partendo dall'importanza accordata a quei «rilevamenti accurati» di cui «i «pensionnaires» della Scuola di Francia»¹³ erano stati tra gli antesignani indicati dallo stesso Giovannoni, i suoi interessi incrociano in particolare, in pieno Ottocento e sul terreno dello studio dell'architettura rinascimentale italiana, il percorso e l'opera di Paul Marie Letarouilly.

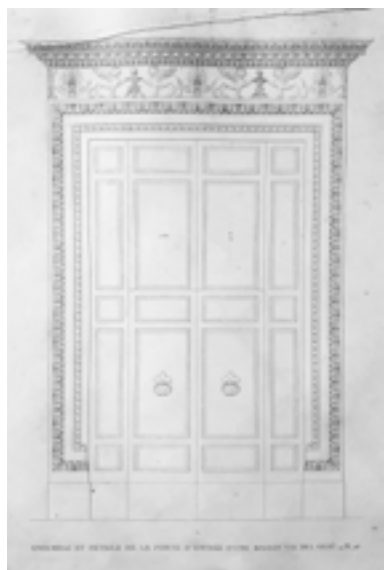
È su questo aspetto che intendiamo proporre alcune riflessioni. Va ricordato che alla fine dell'Ottocento, allorché Giovannoni aveva appena terminato i suoi studi¹⁴, gli architetti *pensionnaires* dell'Académie de France rilevavano e studiavano, durante il loro soggiorno romano, edifici e monumenti del periodo rinascimentale¹⁵,



1. G. Giovannoni, *La porta del palazzetto Simonetti in Roma*, "L'Arte", 1, 1898, 6-9. Sopra: rilievo della porta e delle finestre (p. 373). Sotto: comparazione fra tre porte romane e tre porte del Rinascimento (p. 372).



mentre l'opera di Letarouilly continuava a conoscere una significativa diffusione, non solo attraverso l'architettura realizzata a Roma nei decenni successivi all'Unità, ma anche mediante i nascenti circuiti di valorizzazione del patrimonio urbano della capitale di cui fece parte l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura¹⁶. In realtà le origini dell'articolazione tra interesse per l'architettura rinascimentale, rilievo del costruito e studio dei disegni originali erano insite nella cultura degli architetti *beaux-arts* in viaggio per l'Italia e risalivano alla fine del XVIII secolo¹⁷. Quest'articolazione maturò in modo esemplare nell'insieme di studi e pubblicazioni che Letarouilly elaborò tra il 1822 e il 1855, anno della sua prematura scomparsa. Il loro impatto investì l'intero Ottocento, fino alle soglie del XX secolo, non solo attraverso la pubblicazione postuma del monumentale lavoro di Letarouilly sul Vaticano, a cura dell'architetto Alphonse Simil, ma anche grazie alla diffusione dei suoi *Édifices de Rome moderne* delle cui tavole si servì lo stesso Choisy¹⁸ e che, anche in Italia e soprattutto a Roma, conobbero un'enorme fortuna¹⁹. Non a caso, entrambe le pubblicazioni, gli *Édifices de Rome moderne* (1840-1857) e *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre à Rome* (1882) furono incluse, insieme alle riedizioni di titoli di Percier e Fontaine, e di Grandjean de Montigny e Famin²⁰, nella bibliografia della voce "Rinascimento - Architettura", pubblicata nel 1936 da Giovannoni per l'*Enciclopedia Italiana*.



2. P.M. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne, ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, Paris, F. Didot frères, puis Bance, 1840-1857, 1 vol. di testo (770 p.); in-4° + 3 voll. di tavole: in-fol., t. II, tav. 151 (particolare).

Lo strumento del rilievo come mezzo di conoscenza e comprensione, fu rapidamente incluso nella *boîte à outils* del giovane storico dell'architettura, palesando fin dall'inizio il debito nei confronti di Letarouilly e dei *pensionnaires* del primo Ottocento in materia di studio di palazzi e dimore rinascimentali. Il dibattito intorno alla porta del palazzo Simonetti in via del Gesù a Roma, al quale Giovannoni partecipò attivamente nella seconda metà degli anni Novanta dell'Ottocento, ne è una testimonianza significativa. Al tentativo dell'ingegnere Ferdinando Mazzanti di ascrivere la porta alla "romana architettura classica", in un articolo pubblicato due anni prima nel "Bollettino della Commissione archeologica di Roma", Giovannoni opponeva, com'è noto, nel 1898, sulle pagine della rivista "L'Arte", la datazione rinascimentale dell'opera²¹. Va sottolineato il nesso tra il rilievo della porta e delle finestre del palazzo Simonetti a complemento del testo di Giovannoni, e la tavola 151 del secondo tomo degli *Édifices de Rome moderne di Letarouilly*²². Quest'ultima rendeva conto di un rilievo puntiglioso della «porte d'entrée d'une maison via del Gesù», di cui l'autore illustrava l'alzato d'insieme e alcuni elementi di dettaglio. Oltre a metterne in evidenza alcuni aspetti materiali quali indizi del suo successivo ingrandimento – «cela se reconnaît aux morceaux qui ont été rapportés à la corniche, au linteau et aux deux montants»²³ – l'analisi di Letarouilly si spingeva fino alla comparazione con altre porte di edifici romani – quelle della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, del salone di palazzo Venezia o dell'ingresso dell'Ospedale di Santo Spirito. Sebbene non gli assicurasse la certezza dell'attribuzione – anche se Letarouilly avanzava il nome di "Baccio Pintelli [sic]" – il ragionamento comparativo gli consentiva comunque di ricollegare la concezione della porta all'età rinascimentale²⁴. In realtà, fra gli autori invocati per sostenere la sua ipotesi Giovannoni citava proprio Letarouilly²⁵. Parimenti, i grafici dei rilievi intervenivano nella dimostrazione della sua tesi a partire dalla medesima constatazione delle aggiunte e dell'ampliamento, sino a sviluppare il confronto con altri esempi, antichi e coevi, e tra questi ultimi, oltre a quelli già indicati da Letarouilly, le porte di San Pietro in Montorio e delle Logge Vaticane, al fine di precisare e affinare l'attribuzione a Pontelli.

Al di là del caso specifico, l'esempio mostra non solo come le scelte editoriali operate da Letarouilly contribuirono ad attirare l'attenzione su esempi poco noti del patrimonio rinascimentale all'indomani dell'Unità, ma tradisce anche l'influenza di lunga durata esercitata dalla presentazione di rilievi dettagliati di porte e finestre, inaugurata da Grandjean de Montigny e Famin nel loro *recueil* sull'architettura toscana (1806-1815), trasferendo all'analisi degli edifici di età moderna lo stesso rigore perseguito nello studio delle rovine di Roma antica.

Nel suo bilancio sulla storiografia italiana nel campo degli «studi di storia dell'architettura medievale e moderna» pubblicato nel 1940, Giovannoni affermò con risolutezza l'importanza del rilievo. Sottolineandone il ruolo complementare allo studio dei documenti, egli si espresse chiaramente sulla portata del contributo offerto dall'opera di Letarouilly: «Accanto all'archivio dei documenti ha posto l'archivio dei rilievi e della determinazione geometrica, non meno preziosa di quella storica, in quanto stabilisce gli elementi reali di costruzione e di forma ed attraverso essi risale alle vicende che nell'edificio si sono sviluppate e sovrapposte. Già nella prima metà del secolo XIX mentre il Canina pubblicava i suoi rilievi sui monumenti antichi, aveva il Letarouilly nel suo trentennale soggiorno a Roma, con la collaborazione del Pieroni e di altri architetti romani, preparato quelli sull'Architettura del Rinascimento romano (che tanta influenza hanno esercitato nello stile del tempo) seguiti poi dagli altri su S. Pietro in Vaticano»²⁶.

Quando si prendono in esame non solo le tavole degli *Édifices de Rome moderne*, ma anche le note esplicative che le accompagnano, si intuisce come Letarouilly stesse già elaborando, negli anni Quaranta dell'Ottocento, un metodo di analisi storica degli edifici rinascimentali in cui il rilievo architettonico, vero e proprio mezzo esplorativo, interagiva con la ricerca documentaria, ovvero con quelle fonti manoscritte e grafiche alle quali per la prima volta un architetto intento a studiare la storia, accordava uno spazio e un ruolo tutt'altro che marginali.

È significativo a questo proposito il caso del fascicolo degli *Édifices*, con relativa "notice historique", dedicato a palazzo Farnese, che Letarouilly considerava – insieme a quello su palazzo Massimo alle Colonne – esemplare della pubblicazione

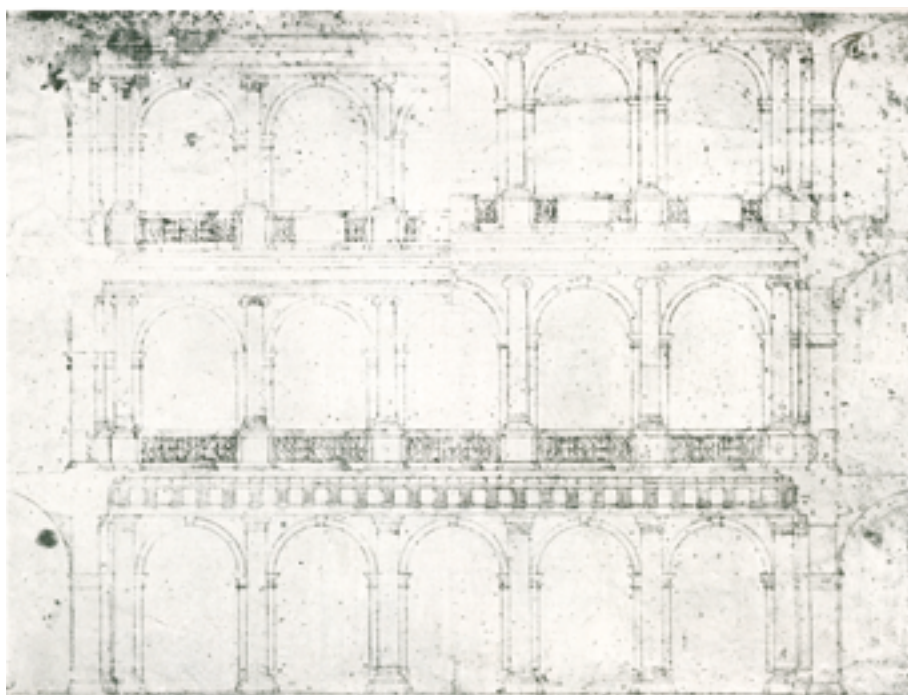
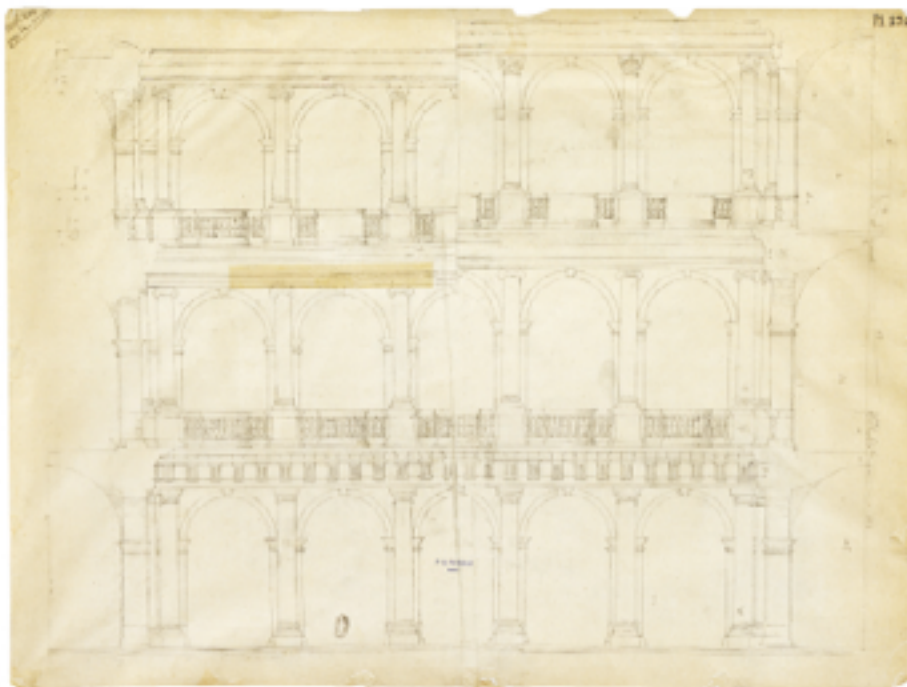
intrapresa a partire dal dicembre 1826²⁷. Qui il supporto di documenti grafici originali, evocati nel testo, ma anche riprodotti nelle figure, diventava essenziale per la comprensione delle fasi di progetto e di cantiere attraverso le quali si snodava la storia dell'edificio. Dalle planimetrie all'ordine dorico e ionico del cortile, passando per gli alzati del medesimo e, più ampiamente, i collegamenti verticali, la copertura e la decorazione degli interni, l'interpretazione del disegno originale, nella sua interazione con la lettura dimensionale della fabbrica, assumeva un pionieristico valore dimostrativo dello sviluppo di criteri metodologici per l'indagine storica. Applicata ad un esempio maggiore del corpus dell'architettura rinascimentale romana, tale interazione era capace di provocare, su basi concrete, rinnovate ipotesi attributive. «*Tous ces manuscrits que nous avons reproduits – concludeva Letarouilly a proposito delle cassettonature dei soffitti delle sale del piano nobile del palazzo – donnent la preuve que Sangallo a pris une bien plus grande part à la décoration intérieure du palais qu'on ne l'avait d'abord supposé*»²⁸.

Il ricorso ai *manuscrits* nell'analisi di un edificio come palazzo Farnese è in realtà la spia di un interesse specifico per i disegni originali, in particolare quelli del fondo delle Gallerie degli Uffizi. Ancor prima della loro valorizzazione ad opera di Geymüller²⁹, Letarouilly stava mettendo a punto un progetto di pubblicazione, in fac-simile, di una vasta selezione di disegni di architettura conservati in larghissima parte agli Uffizi, ma anche presso le biblioteche degli Intronati a Siena e – più puntualmente – del Senato a Palermo³⁰, da egli stesso annotati e commentati in francese e in italiano³¹. Tale progetto, che avrebbe dovuto vedere la luce, in più volumi, presso l'editore Firmin Didot a partire dal 1855, rimase incompiuto. L'oggetto della pubblicazione, «un gran numero di studj e composizioni degli architetti italiani i più celebri del XVIe secolo»³², non solo faceva eco all'interesse di Séroux d'Agincourt per il nucleo di disegni appartenuto a Mariette, che Séroux aveva acquisito nel 1775 e venduto agli Uffizi nel 1798³³ e al quale agli inizi dell'Ottocento alludeva scrivendo di quei «*grands maîtres*» dei quali «*on peut même, comme je l'avais dit, composer cette série de dessins originaux [...], plus précieux encore que les estampes*»³⁴. Ma l'idea di un simile progetto editoriale andava a posizionarsi lungo il cammino tracciato dai *pensionnaires* che con Séroux d'Agincourt avevano strettamente collaborato: tra questi anche Percier³⁵, maestro di Letarouilly. Fin dagli anni Novanta del Settecento egli aveva manifestato la sua attenzione per alcuni di quei disegni³⁶ e, insieme a Fontaine, aveva posto l'accento sull'interesse di considerare come «*les Bramante, les Vignole, les Palladio, les Sangallo, les Balthasar Peruzzi, ont trouvé dans l'antiquité des modèles pour les édifices qu'ils ont bâtis*»³⁷.

Malgrado il salto cronologico, continuità evidenti si possono rintracciare fino alle posizioni di Giovannoni, non solo per quanto riguarda l'interesse rivolto, su basi materiali e documentarie, alla storia dell'architettura rinascimentale italiana, ma anche, attraverso e al di là di questo, per ciò che attiene al modo di progettare degli architetti del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento in relazione al presente della formazione e della professione d'architetto.

L'attenzione ai principi della progettazione non fu estranea, in Letarouilly, alla cura meticolosa del rilievo delle fabbriche da illustrare nei suoi *Édifices de Rome moderne*. Dal canto suo, fin dal 1908 Giovannoni indicava nella pratica dei “rilievi dei monumenti” uno dei cardini del percorso formativo di quella che diventò, nel periodo tra le due guerre, la figura dell'*architetto integrale*, fondata su una concezione unitaria della composizione architettonica e urbana³⁸. Non fu meno scevra da preoccupazioni legate ai modi del concepire e del comporre e alla loro trasmissione, l'attrazione che i disegni originali esercitarono su Letarouilly. Di fatto, quest'attrazione fu saldamente ancorata al corpus dei disegni sangalleschi, sulla base dell'inventario sommario del *Catalogo dei disegni originali di pittura, scultura e architettura della I e R. Galleria* redatto dal pittore Luigi Scotti (1832)³⁹, di cui egli si servì per i suoi studi in Galleria durante il soggiorno toscano tra il 1844 e il 1845. Antonio da Sangallo il Giovane, al quale con acribia documentaria Letarouilly aveva attribuito, ben al di là della ricostruzione delle fasi progettuali di palazzo Farnese, numerose architetture e progetti documentati nei disegni lucidati presso gli Uffizi, era per lui, insieme a Baldassarre Peruzzi, «*le digne successeur de Bramante*», mentre nelle opere di entrambi riconosceva «*le vrai type de l'école romaine*»⁴⁰. Quanto il legame tra lo studio dell'opera di Sangallo e l'analisi dei dise-

gni conservati agli Uffizi condizionò lo stesso Giovannoni, lo si evince proprio dalle «iterate, dense e concrete indagini»⁴¹ che egli dedicò ad Antonio da Sangallo il Giovane, sulla base delle quali fin dal 1939 Mario Salmi lo invitò a pubblicare una monografia⁴². Data alle stampe postuma, vent'anni dopo, quella monografia fu in effetti costruita a partire dall'esame sistematico dei disegni sangalleschi conservati agli Uffizi, il cui repertorio dettagliato si estende per una cinquantina di pagine⁴³. Quei disegni erano per Giovannoni la garanzia di uno studio metodico dell'opera dell'architetto. Egli ne conosceva bene le origini legate al nucleo sangallesco che Antonio di Orazio di Antonio da Sangallo aveva ceduto al granduca Ferdinando de' Medici fin dal 1574, nel quale individuava la raccolta di materiali che Antonio da Sangallo intendeva destinare alla pubblicazione di un trattato⁴⁴. Disegni che, per



3. P.M. Letarouilly, calco su lucido del disegno U 627A di Antonio da Sangallo il Giovane, sezione sul cortile di Palazzo Farnese, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 4834, f. 170, tav. 232 del progetto editoriale del volume: *Fac-similé d'un gran numero di studj e composizioni degli architetti italiani i più celebri del XVIIe secolo. Opera inedita pubblicata e annotata in francese ed in italiano da P. Letarouilly, architetto del governo* © Bibliothèque de l'Institut de France.

4. G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, 2 voll., II: fig. 104 (Dis. Arch. 627 Uffizi. Antonio da Sangallo, *Sezione sul cortile nel progetto del Palazzo Farnese*).

la loro stessa natura – «il grande numero è di disegni fatti alla buona e quotati, in preparazione del modello plastico, che doveva rappresentare il progetto definitivo, ovvero di schizzi estemporanei, affrettati, provvisori»⁴⁵ – fornivano a Giovannoni un formidabile strumento per ricostruire la storia dei progetti ideati e realizzati dall'architetto, al punto da spingerlo a scrivere che questa sua monografia «forse più propriamente e modestamente avrebbe potuto intitolarsi “l'opera di Antonio da Sangallo nei disegni degli Uffizi, riveduti e commentati”»⁴⁶. Al tempo stesso, l'esame scrupoloso di quei disegni fino ad ogni singola attribuzione diventava quasi secondario, agli occhi di Giovannoni, rispetto alla ricostruzione storica del percorso di un singolare interprete della concezione architettonica rinascimentale. «Si cercherà, in questo studio – egli dichiarava –, di sceverare l'opera del Maestro da quella dei suoi aiutanti; ma, per quanto a prima vista non sembri, la cosa non ha grandissima importanza. Ove si faccia eccezione per il grande Baldassarre Peruzzi, che, in molti periodi, forse di basse acque finanziarie, troviamo associato al Sangallo, sia nei lavori di S. Pietro sia in numerosi progetti privati, gli altri coadiutori sono di un livello senza confronti inferiore a quello del condottiero, e non escono dal ruolo di disegnatori, di esecutori, al più, d'interpreti. [...] E così, quando si trova un disegno, ad esempio di Battista, si è sicuri che deriva da Antonio, o direttamente per esecuzione grafica, od indirettamente per imitazione dello stile»⁴⁷. Se il cantiere di ricerche avviato da Giovannoni permetteva di annoverare «nuove originali precisazioni riguardanti artisti come gli altri Sangallo, Fra Giocondo, il Peruzzi, il Bramante»⁴⁸, la sua pubblicazione intendeva gettare luce su una produzione archetipica dell'architettura rinascimentale, in particolare romana, che per le sue caratteristiche fosse anche capace di parlare dell'architetto al presente: «Il Sangallo – affermava Giovannoni fin dalle prime battute – è uno dei pochi architetti del suo tempo, che abbia nella tecnica il suo centro di gravità, ed all'Architettura non sia giunto attraverso la pittura o la scultura. Egli considera quindi la utilità e la solidità prima dell'aspetto esterno; la razionalità e la funzionalità, per dirla con espressione moderna, prima della forma d'arte, o meglio ancora, a trarre questa dall'organismo; e rappresenta un felice contrasto con le teorie di Leon Battista Alberti, che sosteneva non doversi l'Architetto occuparsi della costruzione. Architetto completo, invece, è quello che unisce la perizia del disegno con quella del cantiere; e tale è stato il Sangallo»⁴⁹.

In questo contesto va situata l'attenzione rivolta allo studio dei disegni di architettura come strumento per perseguire la comprensione *tout court* dell'approccio alla composizione. Il confine tra l'analisi storica e l'uso della storia per mettere in prospettiva una pratica progettuale è sottile, ma in questo senso le origini del pensiero di Giovannoni possono andare indietro fino a Letarouilly. Per quest'ultimo, ancor prima del puro riferimento al vocabolario e ai tipi rinascimentali che tanta fortuna conobbero attraverso la diffusione delle tavole dei suoi *Édifices de Rome moderne*, furono il ruolo dell'architetto del Rinascimento, la sua maniera di concepire l'architettura, ad essere interpretati come modello.

Note

1 In questo volume vedi in particolare il contributo di Christoph Luitpold Frommel e quello, già anticipato, di Adriano Ghisetti Giavarina, *Gustavo Giovannoni storico dell'architettura del Rinascimento italiano*, “Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'architettura”, n.s., 1, 2017, 1, pp. 61-66.

2 F.P. FIORE, *La fortuna italiana degli scritti di Burckhardt sull'architettura del Rinascimento, in L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmissions*, a cura di S. Frommel e A. Brucculeri, Roma 2013, pp. 263-271.

3 Vedi già, sulle orme degli studi bramanteschi di Geymüller, il coinvolgimento di Giovannoni, insieme a Vincenzo Federici, nel progetto internazionale di pubblicazione su Bramante in occasione del quarto centenario della sua scomparsa. Cfr. J. PLODER, *Heinrich von Geymüller und die architekturzeichnung. Werk, Wirkung und Nachlaß eines Renaissance-Forschers*, Wien-Köln-Weimar 1998, pp. 74 e 99. Vedi d'altra parte gli appunti di studio di Giovannoni sulle vicende progettuali della Basilica di San Pietro, cfr. M.O. ZANDER, *Il disegno come strumento di conoscenza. Gli appunti di studio di Gustavo Giovannoni e di Giuseppe Zander*, in *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, atti della giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005, pp. 139-148, in particolare figg. 1-6.

4 Entrambi segnati dal pensiero del comune maestro, Reynaud. Vedi M. SAVORRA, *La storia dell'architettura e gli ingegneri: le "ragioni del materiale" nel pensiero di Léonce Reynaud e di Auguste Choisy*, in *Architettura dell'Ecclettismo. Studi storici, rilievo e restauro, teoria e prassi dell'architettura*, a cura di L. Mozzoni e S. Santini, Napoli 2012, pp. 33-56. Per la persistente lettura parziale dell'apporto francese nell'orientare la visione di Giovannoni, vedi ancora M.L. NERI, *Fra teoria e prassi. Un profilo biografico di Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*, catalogo della mostra (Roma, 2016), Roma 2018, in particolare p. 8.

5 Cfr. TH. MANDOU, *Entre raison et utopie: l'Histoire de l'architecture d'Auguste Choisy*, Wavre 2008; più ampiamente, gli atti online (<http://www.augustechoisy2009.net>) del convegno internazionale *Auguste Choisy (1841-1909). L'architecture et l'art de bâtir* (Madrid, 19-21 novembre 2009).

6 Per illustrare, in particolare, gli edifici a pianta centrale con copertura a cupola nella voce *Architettura* da lui pubblicata nel 1929 per l'*Enciclopedia Italiana*. Cfr. *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, p. 29.

7 «L'Architettura del Rinascimento può dirsi un'oasi felice in cui l'Arte soprattutto prevale; ed è proprio questa la ragione per cui i positivisti dell'Architettura, ad esempio lo Choisy, non l'hanno affatto compresa e l'hanno considerata come un fatto secondario». G. GIOVANNONI, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Milano 1931, p. 10.

8 *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, cit., p. 28.

9 Cfr. T. BELLA, *La basilica di Sant'Ambrogio a Milano. L'opera inedita di Fernand de Darstein*, Milano 2013.

10 G. GIOVANNONI, *Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel*, in *Enciclopedia Italiana*, 35, Roma 1937.

11 Vedi il saggio di Vittorio Foramitti e Federico Bulfone Gransinigh in questo volume.

12 Quell'anno, durante un periodo di alcuni mesi, Geymüller era stato collaboratore dell'architetto Lesoufaché, formatosi all'École des beaux-arts. Cfr. PLODER, *Heinrich von Geymüller*, cit., p. 43. Sull'eredità delle *restaurations* beaux-arts nelle restituzioni grafiche di Geymüller, vedi IDEM, *Heinrich von Geymüller and the Early Projects for St. Peter's in Rome. Architectural History between Historical Method and Creative Projection*, in *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et restitutions*, a cura di S. Frommel e A. Brucculeri, Roma 2016, pp. 131-140.

13 GIOVANNONI, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, cit., p. 10.

14 Cfr. NERI, *Fra teoria e prassi*, cit., p. 7.

15 Vedi, ad esempio, i rilievi di secondo anno di Alfred Recoura (tomba del cardinale Ludovico d'Albret, nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli, 1897), Léon Chiffot (le ville Giulia e Medici, 1901) e Paul Bigot (villa Medici e palazzo Farnese, 1903). Cfr. P. PINON, F.X. AMPRIMOZ, *Les envois de Rome. Architecture et archéologie (1778-1968)*, Roma 1988, p. 423.

16 È noto come Giovannoni fu essenziale animatore delle attività dell'Associazione. A proposito del ruolo di sensibilizzazione che gli *Édifices de Rome moderne* svolsero, tra gli anni Cinquanta e Novanta dell'Ottocento, verso il patrimonio, anche quello "minore", dell'architettura rinascimentale romana, vedi S. PASQUALI, *Alle origini dell'Associazione fra i cultori: la ricezione dell'opera di Letarouilly a Roma*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 36, 1990, pp. 73-74.

17 «Di primo mattino, ogni giorno noi andavamo a esplorare, disegnare, misurare» annotava Pierre François Léonard Fontaine, divenuto proprietario del futuro codice Destailleur B probabilmente proprio durante il suo soggiorno romano tra il 1795 e il 1800. Vedi O. LANZARINI, R. MARTINIS, "Questo libro fu di Andrea Palladio": il codice *Destailleur B dell'Ermitage*, Roma 2015, in particolare pp. 43-45.

18 Per illustrare il capitolo XIX della sua *Histoire de l'architecture* (Paris 1899, 2 voll., vol. 2, pp. 600-687), dedicato a *La Renaissance en Italie*, Choisy riprese, in formato ridotto, tavole e dettagli di tavole tratti dagli *Édifices de Rome moderne* a proposito di diversi monumenti romani quali i palazzi di San Marco, Farnese, della Cancelleria, Massimo alle Colonne, Giraud, Gaddi Nicolini, la villa Farnesina-Chigi e le chiese di Santa Maria della Pace (chiosstro) e di Santa Maria Maggiore (soffitto).

19 Sulla diffusione degli *Édifices* di Letarouilly parallelamente alla loro pubblicazione, vedi D. MOROZZO DELLA ROCCA, P.M. Letarouilly: «*Les édifices de Rome moderne*». *Storia e critica di un'opera propedeutica alla composizione*, Roma 1981, pp. 11-14. Sul ruolo di questa pubblicazione nella diffusione del modello neorinascimentale nell'architettura bancaria, anche a Roma, vedi S. PACE, *Un eclettismo conveniente. L'architettura delle banche in Europa e in Italia, 1788-1925*, Milano 1999, pp. 54-55. Sul caso specifico di Roma e dell'opera esemplare di Koch, cfr. B. HENTSCHEL, *Gaetano Koch (1849-1910). Un architetto del neorinascimento romano alla fine dell'Ottocento*, in *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle*, cit., pp. 282-294.

20 Si tratta del *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome* (1809) e dell'*Architecture toscane* (1806-15), nelle rispettive riedizioni del 1824 e 1874.

21 G. GIOVANNONI, *La porta del palazzetto Simonetti in Roma*, "L'Arte", 1, 1898, 6-9, pp. 368-373.

22 Cfr. P.M. LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne, ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, Paris 1840-1857, 1 vol. di testo (770 p.); in-4° + 3 voll. di tavole: in-fol., t. II, tav. 151.

23 LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne*, cit., vol. di testo, p. 340.

24 «Si nous nous trompions sur l'auteur, ce ne serait pas du moins sur l'époque, que nous pourrions fixer à la fin du XVe siècle». *Ibidem*.

- 25 Cfr. GIOVANNONI, *La porta del palazzetto Simonetti*, cit., p. 368.
- 26 G. GIOVANNONI, *Gli studi di storia dell'architettura medievale e moderna*, in *Un secolo di progresso scientifico italiano: 1839-1939*, VII, Roma 1940, pp. 299-306 e 310-316, ora in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, cit., p. 89.
- 27 Vedi la lettera di Letarouilly ad un libraio di Troyes, Dufey Robert, inviata il 18 aprile 1854, Bibliothèque de l'Institut de France, ms 2481, f. s.n. Cfr. LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne*, cit., vol. II, tavv. 115-139, *Notices historiques du tome second*, pp. 259-319.
- 28 Ivi, p. 319.
- 29 Vedi, a proposito dei disegni per la Basilica di San Pietro, D. Donetti, *Bramante agli Uffizi. I disegni per San Pietro e la storiografia architettonica*, "Annali di Architettura", 26, 2014, pp. 107-112.
- 30 È il caso del lucido dello spaccato prospettico di un'ala del cortile di palazzo Farnese, conservato tra i disegni del codice appartenuto a Sebastiano Resta (cf. Bibliothèque de l'Institut de France, ms 4384, f. 242), riprodotto da Letarouilly negli *Édifices de Rome moderne* (t. II, p. 273). Sul disegno originale, vedi S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo 2007, p. 221.
- 31 Lo studio dettagliato di questo progetto di pubblicazione è affrontato nel nostro volume in preparazione: *Les Français et la Renaissance: idées et représentations de l'architecture, 1760-1880*.
- 32 Vedi la bozza di frontespizio dell'opera, BIF, ms 2481, ff. nn.
- 33 Cfr. D. DONETTI, *La fortuna ottocentesca dei Sangallo e le origini della disciplina storiografica*, in *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle*, cit., pp. 123-130. Vedi d'altra parte *La vente Mariette: le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, a cura di P. Rosenberg con C.B. Bailey e S. Welsh Reed, Milano 2011. Si tratta della copia conservata presso il Museum of Fine Arts di Boston (Mass.).
- 34 J.B.G.L. SÉROUX D'AGINCOURT, *Discours préliminaire*, in IDEM, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, Paris 1810-1823, 6 voll., vol. I, p. iij.
- 35 Sui collaboratori di Séroux per le tavole di architettura vedi I. MIARELLI MARIANI, *Séroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monuments. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005, pp. 144-147; e, più ampiamente, EADEM, *Les "Monuments parlants". Séroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Torino 2005, pp. 75-79, 139-207.
- 36 Christoph L. Frommel per primo ha evidenziato l'esistenza di una restituzione grafica di Percier del disegno originale in pianta di Villa Madama conservato presso il Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi (U314A), Bibliothèque de l'Institut de France, ms 1009, p. 27, fig. 42, cit. in CH.L. FROMMEL, *Introduction. The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger: History, Evolution, Method, Function*, in *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, vol. 1, *Fortifications, Machines, and Festival Architecture*, a cura di Ch.L. Frommel e N. Adams, Cambridge-London 1994, p. 51 n. 2.
- 37 CH. PERCIER, P.F.L. FONTAINE, *Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, Paris 1798, p. 4.
- 38 Cfr. *Relazione della Commissione per le Scuole di Architettura*, a cura di G. Giovannoni, in ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, *Annuario MCMVI-MCMVII*, 1908, pp. 19-20, 21-23, ora in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, cit., pp. 127-131: 130.
- 39 Firenze, Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe, ms 127, intitolato: *Catalogo dei disegni originali dei pittori, scultori et architetti che si conservano nella celebre collezione esistente nella imperiale e reale Galleria di Firenze. Con note ed illustrazioni*, Firenze, 1832. Cfr. M. FILETI MAZZA, *Luigi Scotti e il primo catalogo ottocentesco dei disegni della Galleria mediceo-lorenese*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie 5, 2, 2010, 2, pp. 555-572 e EADEM, *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Firenze 2014, pp. 13-40.
- 40 LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne*, cit., *Discours préliminaire*, p. 40.
- 41 M. SALMI, *Prefazione*, in G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 voll., Roma 1959, I, p. III.
- 42 Cfr. *ibidem*.
- 43 Ivi, pp. 407-456.
- 44 Cfr. ivi, pp. 9-10.
- 45 Ivi, p. 10.
- 46 *Ibidem*. Giovannoni faceva riferimento al caso analogo della pubblicazione di Alfonso Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze* (Roma 1914). Sul ruolo fondamentale del corpus grafico di Antonio da Sangallo, vedi FROMMEL, *Introduction. The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger*, cit., pp. 1-60.
- 47 GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, cit., I, pp. 10-11.
- 48 SALMI, *Prefazione*, cit., p. IV.
- 49 GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, cit., I, p. 26; ora in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, cit., p. 147.

Nel 1942, in una delle ultime lettere scritte prima della clandestinità e della lotta antifascista, Giuseppe Pagano descrive al critico Carlo Ludovico Ragghianti il quadro generale dell'architettura italiana, sintentizzando in maniera disincantata i punti salienti del dibattito sviluppatosi nei decenni precedenti: «La nostra polemica si è svolta e si svolge quasi esclusivamente proprio contro quelle false-autorità e quei falsi-tecnici e contro quei falsi-artisti che il Calzecchi nel suo articolo cita come i padreterni dell'urbanistica italiana: Giovannoni, Muzio, Melis ecc. Purtroppo si tratta di cattivi ingegneri, di gente che non è mai stata disposta a rischiare l'impopolarità per difendere un'idea, ma che si è sempre inchinata al compromesso; di una privilegiata conventicola di pseudo-eruditi e di architetti non riusciti che ha trovato comodissimo rifugiarsi al riparo di una cosiddetta "scienza" urbanistica, autodefinendosi "esperti" [...] nemici per pigrizia intellettuale – per interesse e per mancanza di capacità critica – di ogni forma di architettura viva e di ogni architetto che non esercitasse il proprio mestiere sul paradigma di una grigia educazione accademica, questi signori hanno instaurato da noi, oltre l'ovvio e pericolosissimo principio del *diradamento edilizio* (malauguratamente difeso proprio dalla sciocca presunzione di quella vecchia cornacchia di Giovannoni) [...] Soprattutto per merito delle teorie e dei consigli di Giovannoni, sono state regolarmente massacrate e mutilate molte delle nostre vecchie città, ed egli può essere citato come il complice occasionale – forse disinteressato ma sempre necessario- dello sventratore nazionale per eccellenza Marcello Piacentini. In sede al consiglio superiore delle Belle Arti e dei Lavori Pubblici e in tutte le commissioni e giurie (io ne posso far testimonianza!) Giovannoni fu l'ostacolo più sordo e irriducibile e dichiarato contro tutti gli esponenti più vivi della nostra architettura e urbanistica. Come Ogetti, egli ha combattuto i migliori e le idee più chiare ed oneste per difendere i compromissionari, le mezze figure, la gente pronta a tutte le bassezze. [...] Quel poco di buono che è stato fatto, è stato presentato contro la loro volontà»¹.

La lettera di Pagano si chiude poco dopo, invocando la necessità di «abbozzare una *Storia dell'architettura contemporanea*»² col fine di illustrare le recenti ricerche architettoniche e di lasciare testimonianza di un modo di intendere l'architettura diverso da quello di Giovannoni e degli altri "cattivi ingegneri" e "architetti non riusciti" polemicamente chiamati in causa.

L'obiettivo di Pagano era duplice. Da un lato voleva rivendicare con forza la propria posizione intransigente sui temi dell'architettura moderna e del suo rapporto con i centri storici italiani, dall'altro voleva mettere in discussione il metodo storiografico promosso da Giovannoni, assicurandosi di dare visibilità alle battaglie portate avanti da una generazione di architetti più giovani.

Si trattava di legittime preoccupazioni che traevano origine dalla lotta in atto tra visioni dell'architettura non conciliabili e in contraddizione per volere degli stessi protagonisti. Ad esempio, non era certo un mistero che Giovannoni, nel tentativo di limitarne la lettura, si fosse prodigato per far rimuovere dagli scaffali della biblioteca della Facoltà di Architettura di Roma il volumetto di Le Corbusier *Vers une architecture* (1923), giudicato scandaloso e fuorviante³.

D'altronde, il "Tavolo degli orrori", preparato da Pietro Maria Bardi nel 1931, non era solo il fotomontaggio irriverente di un'Italia provinciale, ma una rispo-

sta ferma agli atteggiamenti censori di personaggi come Giovannoni, Armando Brasini, Cesare Bazzani, Marcello Piacentini, i cui progetti venivano addidati come esempi di una deriva retrograda e passatista.

Lo sfogo di Pagano anticipa anche le argomentazioni usate successivamente da Bruno Zevi sulle pagine della rivista "Metron": alla morte di Giovannoni nel 1947, nonostante la messa in evidenza di alcuni pregi, Zevi ne dipinge un ritratto severo e ingeneroso: «noi tutti, credo, abbiamo sentito come la vita di Giovannoni si sia chiusa senza lasciare alcuna opera fondamentale»⁴.

Tuttavia, nell'articolo scritto da Zevi emerge ancora più distintamente il problema della storia in rapporto agli sviluppi dell'architettura moderna. Secondo Zevi, l'opera di Giovannoni era caratterizzata dall'"odio" per l'architettura moderna e dall'accanimento "romanista" negli studi storici: «peccando di megalomania e trasportando il contrattacco in un terreno falso»⁵, Giovannoni aveva cercato di dimostrare indebitamente l'origine romana dell'architettura bizantina e gotica, ricadendo nell'errore di confondere i miti con la storia. In sintesi, «dell'architettura moderna Giovannoni non comprese nulla. La rifiutò in tutti i suoi aspetti. Non comprese il funzionalismo francese e tedesco, non comprese Terragni, non comprese Persico, non comprese Pagano, non accettò neppure il falso-moderno monumentale della scuola piacentiniana che gli parve troppo moderno [...] Giovannoni fu così integralmente sordo a tutta l'esperienza, la sofferenza, l'intento dell'architettura moderna, che con lui non si poteva nemmeno entrare in polemica. Si trattava ed essenzialmente si tratta di constatare la sua incomprendimento»⁶.

Ma cosa c'è dietro questa idiosincrasia manifestata da Pagano, Bardi, Zevi e altri nei confronti di Giovannoni? Per capire i termini della questione, e il ruolo svolto da Giovannoni in questa polemica, è necessario riflettere sull'impostazione del metodo storiografico che si sviluppa in quel periodo.

Gli anni a cavallo tra le due guerre mondiali sono caratterizzati dal profilarsi di due orientamenti critici. La tradizione positivista trova davanti alla sua strada un nuovo spirito che intende la storia quale strumento di pensiero e di azione, ovvero di rinnovamento etico. La storia è infatti al centro di un dibattito che coinvolge critica, estetica, filosofia, e metodo storiografico. Giovannoni con Adolfo Venturi, Benedetto Croce, e Giovanni Gentile sono tra i protagonisti di una polemica che giunge ad assumere posizioni nette e fortemente caratterizzate.

Lo scontro tra teorie stimola il problema di ridefinire il presente attorno al concetto di storia, ed è all'interno di questo dibattito critico che si sviluppa l'idea di moderno e dunque le basi estetiche e interpretative della prima architettura contemporanea.

Per capire il motivo per cui l'apporto di Giovannoni debba essere inquadrato nell'ottica della tradizione positivista, è utile soffermarsi sulla sua produzione letteraria e sui suoi rapporti con Venturi.

Nel 1901, lasciato il rapporto col Ministero della Pubblica Istruzione nel settore per le Belle Arti, Venturi mette a frutto la libera docenza pubblicando il primo volume della sua monumentale *Storia dell'arte italiana*⁷ (1901-1940, 11 volumi, 25 tomi) che lo accredita come titolare della prima cattedra di Storia dell'Arte in Italia. Nello stesso periodo, Croce licenzia la sua *Estetica*, definita nel sottotitolo *scienza dell'espressione e linguistica generale*⁸, ovvero una teoria e storia degli sviluppi artistici, come viene evidenziato successivamente negli studi sulla teoria e la storia della storiografia del 1912-15.

Giovannoni aveva invece conseguito la laurea in ingegneria presso la Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma nel 1895 e l'anno successivo frequenta il corso di specializzazione della Scuola Superiore di Igiene Pubblica, a cui segue un periodo di collaborazione per la cattedra di Architettura tecnica e di Architettura generale, presso la Scuola per Ingegneri. È in questa fase che apprende le teorie urbanistiche in voga, sviluppando la sua idea di *diradamento edilizio*, una posizione mediatrice rispetto a quella degli sventramenti urbani praticati con leggerezza nelle operazioni di rinnovo delle parti storiche delle città. Questo periodo formativo, orientato a migliorare gli aspetti tecnici e scientifici della propria professione, caratterizzò poi i suoi studi storici che prendono avvio negli stessi anni grazie all'incontro con Venturi. Nel biennio 1897-1899 Giovannoni

segue infatti il corso di Storia dell'Arte medievale e moderna tenuto da Venturi presso la Facoltà di Lettere.

Se il carteggio tra Giovannoni e Venturi, come evidenziato da Guido Zucconi, «non ci fornisce elementi di particolare interesse»⁹, gli scritti che mettono in rapporto i due autori risultano utili per delineare le rispettive impostazioni storiografiche. Il primo articolo che Giovannoni elabora è dedicato al portale di Palazzo Simonetti di Roma, scritto nel 1898 per la rivista "L'Arte" di Venturi.

Giovannoni espone le sue convinzioni sull'analisi storica, ovvero parla dell'esame critico diretto dell'opera d'arte e di uno «studio completo analitico e sintetico delle sue forme e del concetto che le avvia»¹⁰. Nel 1903 Giovannoni interviene al congresso storico, iniziando a definire in maniera più sistematica gli strumenti per un vero e proprio metodo di analisi storica. Emergono gli interessi per la filologia storica, per l'archeologia, per i caratteri costruttivi della fabbrica architettonica, esito della sua formazione da ingegnere e delle frequentazioni nei circoli eruditi. Tali interessi divengono metodo pratico nello studio sui monasteri sublacensi del 1904, in cui Giovannoni delinea la fondamentale importanza della scientificità del metodo, soffermandosi, in un'ottica positivista, sul rilievo degli edifici, ovvero su quella che chiamava "osservazione diretta", sulla raccolta dei dati materiali, sugli aspetti filologici e documentali oltre che su quelli di ordine tecnico-costruttivo¹¹. Questi erano ritenuti i soli elementi oggettivi per lo sviluppo di un corretto metodo storico che si allargava poi alle analisi economiche, geografiche, talvolta persino geologiche.

Ma erano gli studi dei libri di Auguste Choisy ad aver influenzato Giovannoni. In particolare, Giovannoni rimane affascinato dalle tavole illustrate della *Histoire de l'architecture* (1899) di Choisy dove è evidente la preminenza degli aspetti costruttivi su altri fattori di analisi. Si tratta di un "metodo positivo", come afferma lo stesso Giovannoni in diverse occasioni, attraverso il quale l'edificio viene letto nella sua essenza tecnologica e strutturale, e nel quale non c'è posto per indugiare sui particolari decorativi e suoi dettagli.

La tecnica della costruzione presso i Romani che Giovannoni scrive nel 1923, appare un libro programmatico sin dal titolo, mutuato da Choisy: l'architettura viene riletta attraverso l'evoluzione delle sue tecniche, mentre gli stili dell'architettura perdono significato, poiché non sono ritenuti una reale espressione del programma edilizio e degli intenti progettuali. Il criterio che si delinea è evolutivo. La storia dell'architettura è essenzialmente storia delle tecniche e del loro perfezionamento.

Le pubblicazioni di Giovannoni sul Rinascimento determinano invece un punto di apertura nel metodo di analisi, ma anche nuovi elementi di rigidità.

Scopo dei nuovi approcci giovannoniani che investono le ricerche su Bramante, Bernini, e Antonio da Sangallo il Giovane (1934-1937), è recuperare, in parte, il lato artistico dell'architettura, ma secondo un orientamento essenzialmente di stampo filologico. È da questo momento in poi che la storia e l'archeologia si fanno premessa al tema del restauro architettonico. Il dualismo che egli sviluppa intendendo il metodo storico quale un'analisi dei fattori tecnici, coadiuvata da un approfondimento filologico e documentale, si riflette bene nella sua produzione architettonica.

Le sue realizzazioni industriali come la Fabbrica del ghiaccio e lo Stabilimento della Birra Peroni, il cui progetto risulta orientato verso aspetti funzionali e costruttivi, frutto dell'approccio da ingegnere, sono il contraltare di un'indole da copista, che rivive il passato proponendo "barocchetti" e architetture di ispirazione classica, definita astrattamente romana. Lo sviluppo degli aspetti "scientifici" del progetto e la passione per il dato artistico riletto attraverso l'occhio del filologo non sono una vera e propria apertura, poiché a ben guardare rappresentano in fondo due facce dello stesso metodo positivo.

La fiducia nei dati oggettivi, nel documento e nelle tecniche portò tuttavia a mettere da parte la questione del riconoscimento dell'istanza artistica e delle peculiarità autoriali. In altre parole, il metodo di Giovannoni rifiuta di considerare i problemi della personalità artistica, che divengono invece una peculiarità del metodo storiografico idealista.

Il riconoscimento dell'istanza artistica implica il problema critico, di ispirazione

crociana, di definire con precisione la responsabilità del giudizio storico rispetto a quello estetico.

L'arte per Croce è intuizione¹², e l'intuizione è la negazione di un procedimento scientifico in senso positivista, nonostante i processi intuitivi, quanto quelli induttivi, possano essere oggetto di precise analisi critiche. Inoltre, la distinzione posta da Croce tra *poesia* e *non poesia*, applicata alle arti figurative, rappresentava un nuovo problema: il riconoscimento di quella produzione architettonica o artistica a cui si nega tuttavia la qualità poetica.

Venturi, a differenza di Giovannoni, capisce che non è più sufficiente una dimostrazione estetica basata su questioni tecniche, quantitative o documentali, ma è necessario indagare anche le articolazioni dell'espressione artistica o poetica, cercando di captarne il messaggio, ovvero il linguaggio espressivo.

Nel 1917 Croce, nel saggio intitolato *La riforma della storia artistica e letteraria*, pose in maniera esplicita le basi di una riforma storiografica che potesse superare gli approcci "extra-estetici" della letteratura e dell'arte. Questa esigenza mirava a svincolarsi dai tentativi di costruire storie universali, incapaci di cogliere lo specifico poetico dell'opera d'arte.

Ma in cosa consiste il metodo storiografico crociano adottato da Venturi?

I primi volumi della storia di Venturi presentano un impianto storico volto a delineare i caratteri salienti delle opere in una cornice sintetica e intuitiva ma, come sostiene Carlo Ludovico Ragghianti ne *Il profilo della critica d'arte in Italia*, è con il volume sull'architettura del Quattrocento, comparso nel 1923-1924, che si assiste «a un completo rinnovamento dei mezzi e persino del linguaggio dell'autore, e troviamo concetti, espressioni, metodi di giustificazione nuovi [...]»¹³. Si trattava di metodi sollecitati dalla generazione più giovane dei suoi allievi come Matteo Marangoni, lo stesso figlio Lionello Venturi, e soprattutto Roberto Longhi, che prendevano energia «dalle coeve circostanze di cultura createsi in Italia dopo l'*Estetica* crociana»¹⁴.

Le caratteristiche della *Storia* di Venturi, come spiegato da Ragghianti, al di là dell'intuizione e di una nuova «fraseologia aggettivata, sonora, colorata, opulenta, talvolta verbosa», consistevano in «un senso nuovo e un'impostazione nuova della "monografia artistica"», nella «progressiva riduzione [...] della discussione filologica»¹⁵ e nell'elaborazione sistematica di commenti rivolti sempre più esclusivamente ad illustrare una serie di opere salienti, ovvero nel tracciare il profilo di un artista attraverso un'analisi delle opere ritenute più significative. Si trattava di un metodo storiografico i cui echi erano rafforzati da sintomatici precedenti: «Di tutto questo è utile indicare la fonte della nuova critica e storiografia idealistica: si pensi al famoso articolo del Longhi su Mattia Preti (apparso ne *La Voce* del 1913) in cui, alla fine, l'autore giovanissimo braveggiava la filologia e la "scienza" con un incisivo e quasi violento "nacque nel... morì nel..." gettato sdegnosamente alla fine del lungo articolo che era tutto un tessuto stipato e sottile di analisi descrittive le forme figurative in raffinate equivalenze verbali. Non era il primo caso che si era più crociani del Croce»¹⁶.

La polemica esplose nella seconda metà degli anni Trenta quando, recensendo¹⁷ il primo dei tre volumi dedicati all'architettura del Cinquecento della celebre *Storia* del Venturi, Giovannoni denuncia il metodo di Venturi come azzardato e fallace, in buona sostanza "superficiale", per una serie di ragioni sintetizzabili in tre punti. Le biografie artistiche non sono adatte all'architettura poiché essa è caratterizzata essenzialmente dagli organismi edilizi che sono una evoluzione dei tipi e delle tecniche. Le analisi sulla poetica architettonica mettono in secondo piano quelle sui metodi costruttivi e amministrativi cioè sui documenti, riducendo l'analisi ai caratteri superficiali di un edificio. I particolari, in quanto spesso affidati alle maestranze, non risultano significativi come strumento per l'attribuzione e dunque risulta necessario un metodo scientifico positivo di analisi.

A questo attacco, che sembra essere diretto alle teorie di Croce, Venturi reagisce attraverso le pagine della rivista "L'Arte"¹⁸ e replica con veemenza ai punti principali. Afferma che i tipi e le morfologie sono solo storie di astrazioni e di fantasie, diverse dalla realtà degli edifici. Bisogna sapersene servire, ma distinguendo la realtà storica da quella teorica. Aggiunge che i metodi costruttivi e amministrativi fanno parte della storia economica, ma non di quella artistica. Inoltre, la

storia artistica è costituita da caratteri ideali che non si misurano con squadra e compasso e che non si ritrovano nei documenti. Infine, chiarisce come l'analisi esercitata sull'insieme della fabbrica possa essere esercitata anche sui particolari, dove l'artista è in grado di esercitare la propria influenza.

La polemica è rintracciabile anche in ulteriori testi, ma è utile ribadire quello che è già evidente. Si tratta di due visioni a tratti antitetiche, ma in cui Giovannoni ha l'indubbio merito di aver difeso l'importanza di uno studio sistematico della fabbrica edilizia attraverso il disegno e lo studio dei temi planimetrico-distributivi. Il limite di Giovannoni era nel ritenere che la personalità artistica fosse insita o supposta in ogni monumento, e analizzabile attraverso un'analisi complessiva di stampo eclettico più che positivista, guardando un po' alle tecniche, un po' alle analisi filologiche, un po' ai caratteri stilistici delle scuole e del periodo studiato. È evidente, per altro, che la fiducia nel documento non può essere argomento probante di validità artistica in quanto molteplici fattori possono modificare il processo costruttivo, inficiando qualità e dunque la paternità artistica di un edificio o di un'opera d'arte¹⁹.

Venturi, al contrario, aveva capito l'esigenza di integrare in una generale "storia dell'arte" le storie particolari dell'architettura e della scultura, e all'interno di queste storie, le storie degli artisti e dunque quelle dei loro linguaggi, in un continuo processo di scavo e approfondimento²⁰.

Nell'azione critica questa lezione si conferma nell'esortazione crociana a riesaminare il significato estetico di un'opera separando il contributo della poesia da quello della prosa, ovvero distinguendo i valori creativi, che sono rari ed eccezionali, da quelli letterari, svincolando di conseguenza il giudizio dai pareri acquisiti e dalla catalogazione meccanica.

Possiamo concludere pensando ad una quaterna proporzionale:

Gentile : Croce = Giovannoni : Venturi.

Gentile e Croce svolgono la lezione storiografica di De Sanctis in direzioni fin dall'inizio divergenti: il primo con l'affermazione dell'unione tra forma e contenuto, ovvero negando l'importanza del particolare, il secondo distinguendo, attraverso l'analisi del particolare, le tematiche dalla forma, in cui soltanto risiede il valore artistico dell'opera²¹. L'unità di forma e contenuto per Gentile, come per Giovannoni, è il fondamento «dell'attività produttiva, anzi creativa dello spirito umano, unica radice dell'arte come della scienza»²². Ovvero Gentile si riferisce all'idea di rappresentazione di scienza e arte, i cui contenuti sono da individuarsi, rispettivamente, nell'universale e nell'individuo. Ma questa visione del metodo di analisi estetica e storica proponeva un'arte che era un misto di intenzione e intuizione che Croce, come Venturi, rifiuta. Tutto questo si riflette nel rapporto tra storia e storiografia: per Gentile risulta impossibile separare il fatto storico dalla sua interpretazione, in quanto il fine costitutivo dell'arte – o della storia – è formare gli individui, mentre quello della scienza formare gli universali. L'idealismo di Gentile trasforma la storia in metafisica, in perenne astrazione o in una forma di assolutismo etico.

Croce e Venturi sono invece mossi da uno stimolo diverso: quello di definire la storia come espressione di un'esigenza nuova, che era propria di architetti come Pagano. Il pensiero storico, o il metodo storiografico, non è separabile dal travaglio di passione pratica²³. Il messaggio etico che proviene dalla storia non è riducibile a un bisogno tecnico di erudito, ma rappresenta un bisogno morale di un'orientazione conoscitiva²⁴.

Note

1 G. PAGANO, *Lettera a Carlo Ludovico Ragghianti*, Milano 20 luglio 1942 in *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, a cura di C. de Seta, Bari 1990, pp.309-312.

2 Ivi, p. 313.

3 Cfr. M. MANIERI ELIA, *La "scuola romana" l'altro ieri e oggi*, in *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, atti del convegno (Roma, 1992), a cura di F. Colonna e S. Costantini, Roma 1994, p. 57.

- 4 B. ZEVI, *Gustavo Giovannoni*, "Metron", 18, 1947, pp. 2-8.
- 5 Ivi, p. 4.
- 6 Ivi, p. 6.
- 7 A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1901-1940.
- 8 B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Palermo 1902.
- 9 *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, p. 18.
- 10 G. GIOVANNONI, *La porta di Palazzo Simonetti in Roma*, "L'Arte", 1, 1898, 6-9, p. 371.
- 11 Cfr. G. GIOVANNONI, *L'Architettura dei Monasteri Sublacensi*, in *I Monasteri di Subiaco*, a cura di P. Egidi *et al.*, Roma 1904, 1, pp. 261-403.
- 12 Cfr. B. CROCE, *La poesia*, Bari 1966.
- 13 C.L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze 1973, p. 34.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Ivi, p. 36.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Cfr. G. GIOVANNONI, [Recensione al libro di] A. Venturi, *Architettura del Cinquecento*, "Nuova Antologia", 73, 1938, 1589, pp. 344-350.
- 18 A. VENTURI, *Sul metodo della storia dell'Architettura*, "L'Arte", 4, 1938, pp. 370-375.
- 19 Cfr. B. ZEVI, *Architettura in nuce*, Firenze 1972.
- 20 Cfr. RAGGHIANI, *Profilo della critica*, cit., p. 137.
- 21 Cfr. M. CACCIARI, *Benedetto Croce e Giovanni Gentile, lettere da Novecento*, "l'Espresso", 2015 (consultato online il 30.01.2015 al link <http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2015/01/19/news/benedetto-croce-e-giovanni-gentile-lettere-da-novecento-1.195476>).
- 22 G. GENTILE, *Frammenti di estetica e letteratura*, Lanciano 1920, p. 60.
- 23 Cfr. B. CROCE, *La storia come pensiero e come azione*, Bari 1938.
- 24 Cfr. B. ZEVI, *Croce e la riforma della storiografia architettonica*, in B. ZEVI, *Pretesti di critica architettonica*, Torino 1983, pp. 263-271; B. ZEVI, *Adolfo Venturi e la moderna storiografia architettonica*, "L'architettura. Cronache e storia", 2, 1957, 16, pp. 700-701.

L'influenza degli archeologi francesi della prima metà dell'Ottocento sul pensiero di Camillo Boito e Gustavo Giovannoni

Negli scritti di Camillo Boito e di Gustavo Giovannoni sono presenti diversi riferimenti ai principi sulla conservazione dei monumenti elaborati in Francia nella prima metà dell'Ottocento dalla generazione di studiosi che, fra il 1830 e il 1848, definirono molti di quelli che saranno i principi fondamentali della disciplina del restauro architettonico. In questo intervento si intende prendere in esame in particolare il rapporto fra alcuni concetti espressi da Boito e Giovannoni e i principali scritti di Jean-Philippe Schmit (1795-1867), un autore poco noto che riunisce in una unica trattazione organica i principi enunciati dagli "archeologi" francesi della prima metà dell'Ottocento.

Jean-Philippe Schmit, pur senza aver compiuto specifici studi di architettura, entra nell'amministrazione dei culti nel 1809 e dal 1824 è a capo dell'ufficio che ha il compito di esaminare e approvare tutti i progetti di costruzione o riparazione degli edifici ecclesiastici. Nel 1832 diventa capo della divisione dei culti cattolici fino al 1840, quando viene mandato in pensione nonostante le sue rimostranze¹. Dal 1840 al 1848 fa parte del *Comité historique des arts et monuments*, insieme ai i più importanti esponenti di quel "movimento archeologico" che si sviluppa in Francia negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, fra i quali Victor Hugo (1802-1885), Albert Lenoir (1801-1891), Prosper Mérimée (1803-1870), Ludovic Vitet (1802-1873), Adolphe Didron (1806-1867) e Arcisse de Caumont (1801-1873)².

Les églises gothiques

Nel contesto della rivalutazione dell'architettura gotica e dei lavori di restauro eseguiti in Francia nella prima metà dell'Ottocento, una grande quantità di studi si occupa di approfondire la conoscenza dell'architettura medievale³. Un testo che ebbe una certa rilevanza fu *Les églises gothiques*⁴ di Schmit, dove vengono prese in considerazione le problematiche specifiche del restauro delle chiese gotiche, per il quale è necessario che gli architetti intraprendano lo studio dell'architettura del Medioevo al fine di conservare i monumenti ancora esistenti, ma non per costruire nuove chiese gotiche, perché i nuovi edifici devono rispettare la loro epoca⁵. Secondo Schmit, «Conservare un edificio non significa solamente prevenire o arrestare il crollo; la conservazione deve avere come scopo la trasmissione ai posteri nella sua completa integrità. Se si fosse costretti a modificare qualcuna delle sue caratteristiche per rispondere a nuove necessità, o a ricostruire parti distrutte, questi cambiamenti o modificazioni devono essere previsti e studiati in modo che sembrino venire dalla stessa mente e dalla stessa mano che hanno creato l'edificio: è soprattutto in un'opera d'arte che l'unità è indispensabile»⁶.

Bisogna mantenere negli edifici religiosi una armonia che non è unità stilistica⁷: se viene ammessa la possibilità di aggiunte o modificazioni, questo non vuol dire che gli edifici antichi debbano essere completati o integrati «*dans un état complet, qui peut n'avoir jamais existé*» come affermerà più tardi Viollet-le-Duc⁸. «Ciò che è stato già inghiottito dagli abissi del passato è perduto per sempre. Noi domandiamo solamente che si mantenga ciò che si è conservato, che lo si ripari in modo da togliergli l'aspetto decrepito senza fargli perdere l'apparenza della vecchiaia che lo rende così venerabile»⁹. Sono ammissibili limitate integrazioni, si possono lasciar scomparire poco a poco le decorazioni discordanti aggiunte posteriormente, ma non bisogna avere la pretesa di completare un'opera

incompiuta: «non mentiamo ai posteri trasmettendo loro una creazione del diciannovesimo secolo come se fosse l'opera di un'altra epoca»¹⁰.

Schmit si dichiara contrario anche all'isolamento dei monumenti al centro di grandi piazze, perché le chiese non sono fatte per essere viste così allo scoperto, ma necessitano di essere circondate da abitazioni modeste, dai chiostri abitati dai sacerdoti. Solo così conservano il loro carattere pio, misterioso e solenne¹¹.

Il Nouveau Manuel complet de l'architecte des monuments religieux

Nel 1845 viene pubblicato il *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux*, in cui Schmit intende fornire indicazioni, redatte sulla base dei principi adottati dal *Comité*, utili a conoscere e conservare l'architettura medievale, con un approccio dove è già riconoscibile un atteggiamento di equilibrio fra le opposte tendenze di chi è eccessivamente conservatore e vorrebbe lasciare i monumenti «*tomber tout doucement*», e di chi li vorrebbe restaurare utilizzando lo stile «*à la mode*» con la motivazione di lasciare un segno del proprio tempo¹². Nel vocabolario allegato al testo, alla voce *réparation*, *restauration*, Schmit afferma la necessità di un'attenta progettazione degli interventi e definisce la riparazione come un'operazione limitata che ha lo scopo di conservare gli edifici, mentre il restauro «ha la pretesa di ricostruire ciò che è stato alterato o distrutto», spesso inventando quando non si trovano tracce sicure. La riparazione «è sempre un bene quando è fatta con saggezza e discrezione»; il restauro «è nella maggior parte dei casi una calamità»¹³.

Ogni monumento, anche se ne rimangono solo i resti, mantiene un interesse per quanto riguarda i suoi aspetti artistici o costruttivi, o perlomeno in quanto documento storico. Anche le opere più grossolane prodotte da popoli barbari costituiscono testimonianza del loro pensiero, delle loro idee, della loro arte. Distruggerle significa cancellare un capitolo di storia. Da queste considerazioni deriva il principio assoluto dell'integrità: bisogna conservare i monumenti nelle loro caratteristiche originali senza demolirli né, all'opposto, rimetterli a nuovo tramite restauri ambiziosi.

In questo senso, Schmit ritiene utile fare una distinzione fra due categorie di monumenti: quelli di interesse unicamente storico, come i monumenti archeologici, e quelli che possono ancora essere utilizzati, come le chiese. I monumenti della prima categoria non devono essere modificati in alcun modo per non alterare il loro valore documentale, l'unica cosa che si può fare è impedire che crollino o scompaiano. Per indicare quale possa essere il massimo intervento ammissibile porta l'esempio del restauro eseguito dall'architetto Caristie all'arco romano d'Orange, dove nel 1824-1825 le parti mancanti erano state integrate in modo analogo a quanto eseguito nel 1818-1821 da Valadier per l'arco di Tito¹⁴.

Gli edifici ancora utilizzabili, invece, devono necessariamente adeguarsi alle mutate necessità degli usi e della società. Viene considerata per esempio accettabile l'installazione dei parafulmini, ma anche la sostituzione della carpenteria lignea bruciata della copertura della Cattedrale di Chartres con una nuova struttura in ferro e ghisa al fine di prevenire ulteriori incendi che metterebbero in pericolo i tesori artistici della chiesa¹⁵.

Quando bisogna intervenire su un monumento, comunque, meno si fa e meglio è: il monumento va conservato con tutte le sue particolarità, anche se fra le sue parti si notano incongruenze stilistiche, perché queste costituiscono importanti testimonianze storiche e artistiche.

Se si dovesse integrare parti mancanti o incompiute senza poter avere indicazioni certe, la prudenza consiglia di fermarsi per non inventare un passato che non è mai esistito.

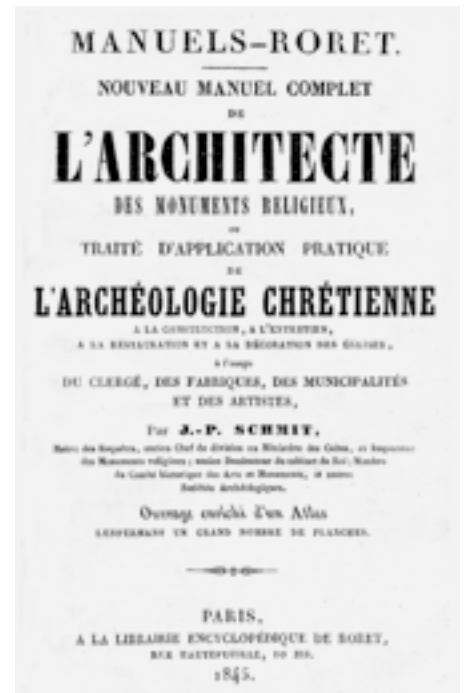


1. Le cucine di San Luigi del Palazzo di giustizia di Parigi, litografia di J.-P. Schmit (da: J.-B.-B. Sauvan, J.-P. Schmit, *Histoire et description pittoresque du Palais de justice, de la Conciergerie, de la Sainte-Chapelle de Paris*, Paris 1825). Si può immaginare che l'autore abbia rappresentato sé stesso, e quindi si tratterebbe dell'unico ritratto di Schmit finora reperito.

2. L'inizio della seconda parte de *Les églises gothiques*, Paris 1837.
3. Il frontespizio del *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux*, Paris 1845.

In basso

4. L'arco romano d'Orange in una cartolina di inizio Novecento. Si notano le integrazioni eseguite nei restauri ottocenteschi.



Schmit distingue due tipi di restauro: il primo consiste unicamente nella riparazione delle parti degradate e la ricostruzione di quelle distrutte; il secondo nella restituzione all'edificio dei suoi apparati decorativi e del suo aspetto primitivo, che viene definito *restauration splendide*, “restauro splendido”, che però presenta notevoli problemi: per quanti studi si possano fare, non si può far risorgere una cattedrale del XIII secolo come non si può restituire l'adolescenza ad un ottuagenario. Per il primo tipo di restauro vale invece la raccomandazione del *Comité historique des arts et monuments*: «*En fait de monuments délabrés, il vaut mieux consolider que réparer, mieux réparer que restaurer, mieux restaurer q'embellir. En aucun cas il faut supprimer*»¹⁶. Prima di intraprendere un intervento di restauro bisogna che sia dimostrata l'impossibilità di astenersi dal farlo, e che comunque vengano fatti preliminarmente attenti studi e ricerche. Tutti i frammenti che possono essere riutilizzati vanno rimessi in opera, mentre quelli troppo degradati e che conservano tracce di decorazione devono essere comunque conservati. Le integrazioni devono accordarsi armoniosamente con le parti originali ed essere distinguibili tramite l'apposizione di segni durevoli e della data del restauro. Gli interventi devono inoltre essere documentati tramite la conservazione dei disegni di progetto che indichino quali parti sono state restaurate, ricostruite o riparate.

Per quanto riguarda il contesto e la collocazione stessa dei monumenti, Schmit ribadisce la sua contrarietà all'isolamento dei monumenti così come agli “allineamenti”, le demolizioni giustificate dalla necessità di rettificare o allargare le strade¹⁷ e alla dislocazione dei monumenti perché gli edifici, spostati dalla loro collocazione originaria, perdono il fascino dato dalla situazione, dal contesto e dalle memorie che possono rievocare¹⁸.

Il pensiero di Schmit nel contesto francese e gli influssi sulla cultura italiana del restauro

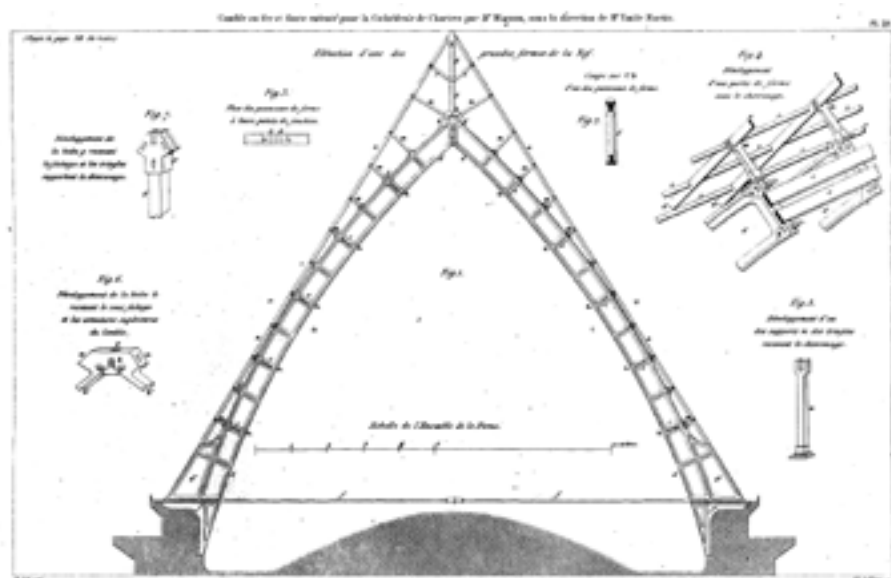
Nel *Manuel*, Schmit dichiara di voler riportare gli orientamenti espressi nei pareri del *Comité*, e in effetti bisogna riconoscergli il merito di aver riunito in un'unica trattazione organica le principali questioni emerse in quel periodo nel campo del restauro dei monumenti, e di averle divulgate nella forma di un manuale dove vengono formulati i principi che costituiranno i fondamenti della disciplina per almeno un secolo. Troviamo infatti nel 1845, e in parte nel 1837, chiaramente enunciata la necessità della conservazione dell'opera originale e delle sue aggiunte





5. La copertura della Cattedrale di Chartres, vista dall'abside verso la parete d'ingresso. Foto V. Duseigne.

6. Dettagli della soluzione adottata per la costruzione della copertura della cattedrale di Chartres (da C.L.G. Eck, *Traité de l'application du fer, de la fonte et de la tôle dans les constructions civiles, industrielles et militaires*, Paris 1841, pl. 29. Copia presente nella ETH-Bibliothek Zürich, Rar 9578: 2, <http://doi.org/10.3931/e-rara-49363> / Public Domain Mark).



e modificazioni, i principi del minimo intervento, della distinguibilità, della documentazione, della conservazione dei frammenti sostituiti, la negazione della possibilità di ricostruire le parti distrutte o mai eseguite, la critica all'isolamento dei monumenti e alla loro dislocazione, l'affermazione della necessità del progetto. Nelle opere di Boito, Giovannoni e di molti altri si possono in effetti ritrovare i concetti e addirittura gli stessi termini utilizzati da Schmit. Limitandosi alle citazioni specifiche, Boito afferma che nessuno meglio di Schmit ha mai esposto in modo migliore il «precetto per ben restaurare», e cioè che «*il vaut mieux consolider que réparer, mieux réparer que restaurer, mieux restaurer qu'embellir*»¹⁹. E infatti traduce questa frase nel primo punto del documento finale del IV Congresso degli ingegneri ed architetti del 1883, dove scrive che i monumenti devono «piuttosto venire consolidati che riparati, piuttosto riparati che restaurati». Come noto, però, la frase è di Didron, e il fatto che Boito la attribuisca a Schmit è testimonianza dell'importanza che ebbe il *Manuel* nella divulgazione delle idee del *Comité*.

Ma probabilmente Boito si spinge anche oltre: come ha evidenziato Mizuko Ugo, diversi punti del documento del 1883 sembrano riprendere alla lettera alcuni brani del *Manuel*²⁰.

La “via intermedia” tracciata da Boito non risulterebbe quindi tanto una mediazione fra le opposte posizioni di Viollet-le-Duc e Ruskin, ma piuttosto una rielaborazione in chiave filologica del pensiero degli archeologi francesi degli anni Trenta e Quaranta dell’Ottocento²¹.

Gustavo Giovannoni riconosce come il movimento che portò alla rivalutazione dei monumenti medievali e quindi al loro restauro partì dalla Francia con Lenoir e Vitet e poi col “grande” Viollet-le-Duc, al quale contrappone la già citata posizione di Didron che Giovannoni considera finalizzata all’assoluta conservazione al pari di Ruskin, anche se viene poi ripresa da Boito nella formulazione della “terza teoria media” del restauro²². Ma Giovannoni fa anche esplicito riferimento a Schmit, riconoscendo che la nota distinzione fra *monumenti vivi* e *monumenti morti*, formulata da Cloquet nel 1894²³, era stata anche ampiamente trattata nel *Manuel*²⁴. Schmit viene ancora citato con esempi tratti da *Les églises gothiques* a proposito dell’isolamento dei monumenti, ricordando la sua posizione relativamente all’eccessiva “liberazione” degli edifici antichi come per la Cattedrale di Bourges, dell’Abbazia di Charlieu, e di Notre Dame di Parigi²⁵.

Infine, la nota frase con cui Giovannoni sintetizza efficacemente il pensiero di Ruskin, che «i monumenti debbano lasciarsi serenamente morire»²⁶ non sembra essere presente negli scritti dello studioso inglese. Troviamo invece una frase tanto simile da non poter evitare di ipotizzare un collegamento nell’introduzione del *Manuel* di Schmit, dove si critica chi vorrebbe lasciare i monumenti «*tomber tout doucement*». Ma, dato che il libro è stato pubblicato quattro anni prima delle *Seven lamps of architecture*, la frase non si riferisce a Ruskin ma a un personaggio che non è stato ancora possibile identificare con certezza.

Anche se certamente Schmit non è stato l’unico riferimento di Boito né, tantomeno, di Giovannoni, queste note riconfermano che le questioni fondamentali del dibattito sul restauro architettonico negli ultimi due secoli erano già state chiaramente definite nella Francia della prima metà dell’Ottocento, e che il pensiero degli “archeologi” francesi di quel periodo ha avuto una notevole influenza sulla cultura del restauro italiana.

Note

1 Nel presente contributo la parte generale e quella relativa a Jean-Philippe Schmit è stata curata da V. Foramitti, mentre F. Bulfone Gransinigh ha approfondito i riferimenti alle opere di Giovannoni. Sulla vita e le opere di Schmit si rimanda, anche per i riferimenti e gli approfondimenti critici, a M.P. DRISKEL, *The ‘gothic’, the revolution and the abyss: Jean-Philippe Schmit’s aesthetic of authority*, “Art History”, 13, 1990, 2, pp. 193-211; J. NAYROLLES, *Le Manuel de l’architecte des monuments religieux de Jean-Philippe Schmit (1845) ou comment restaurer une église gothique?*, in *La construction savante. Les avatars de la littérature technique*, a cura di J.-P. Garric, V. Nègre, A. Thomine-Berrada, Paris 2008, pp. 123-133; *Jean-Philippe Schmit. Alle origini della conservazione*, a cura di V. Foramitti, Roma 2013 e V. FORAMITTI, “Meno si fa, meglio è”. *Jean-Philippe Schmit alle origini della conservazione*, “ANANKE”, 69, 2013, pp. 10-23.

2 Sul comitato vedi *Histoire et composition du Comité*, “Bulletin archéologique”, 1, 1841-1842, pp. 1-13; J.-M. LENIAUD, *Les cathédrales au XIX^e siècle*, Paris 1993, pp. 255 sgg.; P. LÉON, *La vie des monuments français*, Paris 1951, pp. 119 sgg.; X. CHARMES, *Le Comité des travaux historiques et scientifiques (histoire et documents)*, III, Paris 1886, p. CXLV. Sul restauro in Francia nel periodo considerato: G. FIENGO, *La conservazione e il restauro dei monumenti in Francia nella prima metà del XIX secolo*, “Restauro”, 5, 1973, pp. 5-76; IDEM, *Il recupero dell’architettura medievale nei pensatori francesi del primo Ottocento*, “Restauro”, 47-48-49, 1980, pp. 59-133; F. BERCÉ, *Des monuments historiques au patrimoine du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris 2000, pp. 21 sgg.; M.P. SETTE, *Il restauro in architettura*, Torino 2001, pp. 37 sgg.; G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro*, Napoli 1997, pp. 53 sgg.; V. RUSSO, *La tutela in Francia tra rivoluzione e secondo impero. Letterati, archeologi, ‘ispettori’*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. Casiello, Venezia 2005, pp. 49-67; G. GUARISCO, *Victor Hugo e la ‘conservazione dei monumenti’ (1823-1843)*, “ANANKE”, 2, 1992, pp. 20-25 e il numero monografico di “ANANKE” 33, 2002, dal titolo *Per i duecento anni di Victor Hugo*.

3 Fra questi A. DE CAUMONT, *Cours d’antiquités monumentales*, Caen 1830-1841; IDEM, *Abécédaire ou rudiment d’archéologie*, Caen-Paris 1850-1862; J.-J. BOURASSÉ *Archéologie chrétienne*, Tours 1841. Vedi J.-M. LENIAUD, *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris 2002, pp. 129-132; FIENGO, *La conservazione e il restauro*, cit.

4 J.-P. SCHMIT, *Les églises gothiques*, Paris 1837, p. 7.

5 Ivi, p. 77.

- 6 Ivi, p. 78.
- 7 LENIAUD, *Les cathédrales au XIX^e siècle*, cit., p. 415.
- 8 E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française de IX au XVI siècle*, Paris 1854-1868, voce *Restauration*.
- 9 SCHMIT, *Les églises gothiques*, cit., pp. 85-86.
- 10 Ivi, p. 87.
- 11 Ivi, pp. 159-163.
- 12 J.-P. SCHMIT, *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux*, Paris 1845, p. 2.
- 13 Ivi, p. 438.
- 14 Vedi O. POISSON, *Caristie et Valadier. Deux premiers exemples de restauration de monuments antiques, à Orange et à Roma, au début du XIX^e siècle*, "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1991 (1992), pp. 187-194; M. BONFIGLI, *Auguste Caristie, archeologo e 'conservatore' nel teatro romano di Orange (1807-1856)*, "ANANKE", 23, 1998, pp. 6-23; S. CASIELLO, *Conservazione e restauro nei primi decenni dell'Ottocento*, in *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*, a cura di S. Casiello, Firenze 2008, pp. 267-310.
- 15 J.-F. BELHOSTE, *La fonte et la fer dans la restauration des cathédrales au XIX^e siècle*, in *L'homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique*, a cura di A. Timbert, Paris 2009, pp. 197-204.
- 16 SCHMIT, *Nouveau manuel*, cit., p. 74. Vedi per la frase originale scritta da Didron il *Rapport à M. Cousin, ministre de l'instruction publique sur les travaux du Comité pendant la session de 1839*, "Bulletin archéologique", 1, 1843, pp. 37-69: 47.
- 17 SCHMIT, *Nouveau manuel*, cit., p. 5.
- 18 Ivi, pp. 235-241.
- 19 C. BOITO, *I nostri vecchi monumenti. Conservare o restaurare?*, "Nuova Antologia", 87, 1886, pp. 480-506: 504-506.
- 20 M. UGO, *Note sulla "Carta del restauro" di Camillo Boito*, "TeMa. Tempo, Materia, Architettura", 4, 1996, 2, pp. 245-256.
- 21 Su questi temi vedi anche G. GUARISCO, *Alle origini del restauro: "Ni adjonctions, ni suppressions" (1839-1893): Adolphe Napoléon Didron, Cesare Cantù, Camillo Boito*, "Materiali e strutture", 3, 2013, pp. 67-98.
- 22 G. GIOVANNONI, *Restauri di monumenti*, in *La tutela delle opere d'arte in Italia. Atti del I convegno degl'ispettori onorari dei monumenti e scavi tenuto a Roma nei giorni 22-25 ottobre 1912*, Roma 1913, pp. 501-542: 509-511.
- 23 L. CLOQUET, *La restauration des monuments anciens*, "Revue de l'art chrétien", 44, 1901, pp. 498-503; 45, 1902, pp. 41-45. La prima formulazione fu pubblicata nel "Bulletin du cercle historique et archéologique de Gand" nel 1894.
- 24 GIOVANNONI, *Restauri di monumenti*, cit., p. 512; IDEM, *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Roma 1929, p. 127; IDEM, *Il restauro dei monumenti*, Roma s.d. [ma 1945], p. 39. Giovanni però lo chiama Schmidt e indica erroneamente il 1874 come data di pubblicazione del *Manuel*.
- 25 GIOVANNONI, *Questioni di architettura*, cit., p. 161.
- 26 G. GIOVANNONI, *Restauro*, in *Enciclopedia italiana*, 29, Roma 1936.

Un tenace ardore costruttivo. Gustavo Giovannoni e la questione delle origini dell'architettura medievale in Italia

All'interno del poliedrico curriculum di Gustavo Giovannoni, in osmosi continua fra ricerca storica e attività di cantiere, l'indagine sull'architettura medievale rivestì un ruolo senza dubbio significativo: non tanto per il numero di contributi pubblicati, quanto per l'importanza che tale campo di studio rivestì nel processo di graduale maturazione del pensiero teorico giovannoniano. Non va poi dimenticato come alcuni dei suoi scritti dedicati al Medioevo siano ancor oggi tenuti in ampia considerazione presso gli specialisti. Bastino come esempio le pagine riservate al monastero di Subiaco del 1904¹, nonché i saggi sulla produzione dei marmorari romani; argomento, quest'ultimo, che accompagnò la sua carriera per quasi tre decenni, a partire dai pionieristici articoli dei primi anni del secolo scorso fino alla voce *Cosmati* redatta per l'*Enciclopedia Italiana* di Treccani e Gentile nel 1931². Un aspetto meno conosciuto del profilo di Giovannoni medievista è il suo interesse nei confronti dell'architettura paleocristiana e altomedievale, o – come si diceva spesso allora – dell'architettura cristiana delle origini. Seppure in modo saltuario, lo studioso esplorò tale ambito in diverse occasioni, al punto da poter essere annoverato tra gli esponenti italiani di una *querelle* storiografica che, al momento del debutto di Giovannoni sul palcoscenico degli studi storico-artistici agli inizi del XX secolo, stava animando già da qualche tempo le pagine delle riviste di settore. Gli anni Novanta dell'Ottocento avevano già assistito al progressivo superamento dei criteri interpretativi introdotti dalla cosiddetta scuola romana di archeologia cristiana³; sotto la guida dell'autorevole Giovanni Battista de Rossi (1822-1894)⁴, nel corso della seconda metà del secolo questa disciplina aveva monopolizzato in Italia la ricerca sull'architettura postclassica, decretando il successo di un approccio d'impronta schiettamente classificatoria. Tale approccio era fondato soprattutto sull'esame comparativo delle planimetrie, condotto allo scopo di ricavare informazioni utili per lo studio degli aspetti liturgici del culto, nonché di dimostrare – in un'ottica eminentemente pancostantiniana – la derivazione lineare dell'edilizia postclassica dalla tradizione romana. Negli ultimi tre decenni dell'Ottocento, tuttavia, la scuola romana si trovò a fronteggiare l'emergere di nuove voci critiche a livello internazionale, che si proponevano di scardinare i paradigmi interpretativi allora vigenti. Se fin dagli anni Sessanta le ricognizioni di Melchior de Vogüé (1829-1916) in Siria e in Palestina avevano provveduto ad allargare considerevolmente verso Est il fronte degli studi⁵, figure come Johann Rudolf Rahn (1841-1912) e soprattutto Josef Strzygowski (1862-1941; fig. 1) contribuirono definitivamente a mettere in dubbio l'esistenza di una continuità ininterrotta fra la tradizione architettonica romana e quella medievale, ponendo l'accento sulla presenza di “scuole orientali” che, al tramonto del mondo antico, avrebbero proiettato la propria influenza sull'Italia e sull'intero Occidente, determinando la nascita di inedite formule costruttive⁶. Questa nuova linea di lettura trovò i suoi principali manifesti di diffusione soprattutto nelle monografie che Strzygowski pubblicò tra 1901 e 1903: l'emblematico *Orient oder Rom*, e soprattutto *Kleinasion*, nel quale l'autore individuava in Asia Minore la presenza di prototipi architettonici capaci di condizionare profondamente lo sviluppo dell'edilizia postclassica nel contesto mediterraneo⁷.

La visione strzygowskiana raggiunse quasi immediatamente il pubblico italiano, con effetti contrastanti. Un certo numero di consensi, più o meno moderati, pro-

venne dalle fila degli storici dell'arte, e in particolare dagli allievi della cerchia raccolta a Roma attorno ad Adolfo Venturi (1856-1941)⁸. Egli stesso, nei volumi della sua *Storia dell'Arte Italiana* pubblicati entro il primo lustro del nuovo secolo, introdusse alcuni prudentissimi rimandi alle tesi strzygowskiane, senza tuttavia manifestare inclinazioni precise in tal senso⁹. Le reazioni di una buona percentuale degli studiosi della penisola, al contrario, furono decisamente ostili: ai loro occhi le teorie orientaliste rischiavano di costituire non solo un fattore di destabilizzazione per la tradizione cosiddetta "romanista", ma anche un serio pericolo per l'identità storica del patrimonio artistico e monumentale italiano, sul quale si stava faticosamente costruendo il profilo culturale di una nazione ancora giovane. Fieri avversari dell'approccio strzygowskiano furono soprattutto gli architetti, impegnati in quegli anni nel rivendicare per la propria categoria professionale – e contro gli storici dell'arte – il dominio di un sapere specialistico considerato imprescindibile per una corretta analisi dell'edilizia storica.

Principale difensore dell'interpretazione romanista dell'architettura paleocristiana e medievale, e insieme esponente emblematico della fronda dei "tecnici" contrapposti agli storici¹⁰, fu il piemontese Giovanni Teresio Rivoira (1849-1919)¹¹. La sua celebre opera prima, intitolata *Le origini dell'architettura lombarda* e pubblicata tra 1901 e 1907 (fig. 2), va infatti annoverata come la più rappresentativa risposta all'orientalismo di marca strzygowskiana¹². A cavallo tra Ottocento e Novecento, Rivoira aveva intrapreso vari sopralluoghi nei paesi del Mediterraneo allo scopo di esaminare dal vivo il maggior numero possibile di edifici. L'imponente mole di materiali grafici e fotografici raccolti gli servirono per confermare la perfetta continuità fra le tradizioni ingegneristiche ereditate dall'antica Roma e quelle manifeste nell'architettura cosiddetta "romano-ravennate" e "bizantino-ravennate", emersa nella capitale adriatica nel periodo compreso tra Galla Placidia e Giustiniano. Gli elementi caratteristici di tali tradizioni sarebbero sopravvissuti nei secoli successivi grazie ai *magistri commacini*, documentati dalle fonti storiche longobarde, e considerati da Rivoira come eredi lombardi delle corporazioni professionali di Roma¹³. Dall'asse Roma-Ravenna-Lombardia, successivamente, queste matrici architettoniche avrebbero superato le Alpi raggiungendo il resto d'Europa, e sarebbero giunte nell'Oriente bizantino per tramite dei monumenti greci e costantinopolitani. Il sistema escogitato da Rivoira, in altre parole, difendeva il primato italiano convertendo il vecchio "romanismo" archeologico in un vero e proprio "lombardismo", e finì per riscuotere naturalmente un notevole successo presso i connazionali, scatenando allo stesso tempo reazioni polemiche da parte di Strzygowski¹⁴.

Il fisiologico superamento dell'impianto teorico di Rivoira nei decenni successivi ha rappresentato un ostacolo per la corretta valutazione della sua ricerca, che resta infatti relativamente poco scandagliata dalla storiografia moderna. Al netto di forzature spesso eclatanti – peraltro comunissime in un periodo nel quale la messa a punto di teorie organiche era considerata una priorità negli studi storici – *Le origini dell'architettura lombarda* poteva comunque vantare alcuni importanti primati. L'ingegnere piemontese aveva innanzitutto avuto il coraggio di raccogliere la sfida strzygowskiana sul medesimo terreno di gioco "allargato", esplorando la storia dell'architettura postclassica entro un panorama compiutamente mediterraneo, e non più ancorato alla sola penisola. Primo tra gli italiani, Rivoira aveva inoltre esaminato buona parte dei monumenti di persona, aggiornando sensibilmente il repertorio di materiali a disposizione degli specialisti con il supporto delle tecniche fotografiche. Per di più, questi materiali gli avevano consentito di concentrare l'attenzione sugli alzati e sui dettagli delle membrature architettoniche, superando la tendenza – così fortunata presso la comunità archeologica – alla valutazione dell'architettura su base prevalentemente icnografica.

Proprio nel solco tracciato da Rivoira si innestò il contributo di Giovannoni, sostenitore di una moderata formula romanista, che mirava a integrare le intuizioni talora spericolate del collega entro un più circostanziato quadro storico-critico. Nel primo quinquennio del Novecento, in concomitanza con le fasi più acute della disputa tra romanisti e orientalisti, Giovannoni muoveva i primi passi da studioso indipendente, ancora orbitando attorno alla scuola di Adolfo Venturi (presso il quale si era specializzato), ma ricercando allo stesso tempo circuiti indipendenti.



I. Josef Strzygowski (1862-1941).



2. G.T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe*, 2 voll., Roma-Milano 1901-1907, I, pp. 22-23.

ne del Congresso di Archeologia Cristiana, intitolata *Edifici Centrali Cristiani*, rappresenta il primo compiuto tentativo di Giovannoni di affrontare il problema della nascita e dello sviluppo dell'architettura postclassica¹⁷. Si trattava di un contributo dedicato a questioni, per così dire, di iconografia dell'architettura. Lo spunto iniziale era infatti fornito dal noto avorio di Monaco degli inizi del V secolo rappresentante l'*Ascensione di Cristo* (Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MA 157, figg. 3-4), celebre già a quei tempi per la presenza di un'accurata riproduzione di un edificio funerario a pianta centrale, impiegato per rappresentare il sepolcro di Cristo. A partire da tale immagine, Giovannoni introduceva una breve digressione sulle varie funzioni assegnate alle piante centrali in età paleocristiana (sepolcro, *martyrion*, battistero e così via). Tralasciando intenzionalmente il contesto siriano che «ha costituito sempre una provincia quasi isolata artisticamente», l'autore tracciava poi una linea di derivazione diretta tra gli edifici cristiani a pianta centrale e i loro presunti prototipi etrusco-romani, la cui origine andava ricercata: «nella tradizione dei tumuli etruschi di Cortona e di Cerveteri, delle cucumelle, delle tombe di Albano e di Castel d'Asso, che dopo aver trasformato in circolari i templi greci, dopo aver fissato la sua impronta nelle costruzioni romane, viene a dare l'ossatura a questi monumenti architettonici dal IV al VI secolo». I semi coltivati nel crogiolo etrusco-romano, secondo Giovannoni, sarebbero sopravvissuti con minime variazioni nell'edilizia paleocristiana, per poi fiorire nel pieno della cultura bizantina, con i Santi Sergio e Bacco, la Santa Sofia, e tutte le altre numerose piante centrali dell'Oriente mediterraneo¹⁸.

A queste date le argomentazioni di Giovannoni erano ancora veicolate da corollari di natura essenzialmente stilistica, fondati sulla ricerca di affinità formali tra monumenti diversi, e su una concezione squisitamente evolutiva della storia architettonica: la nascita di nuove idee costruttive sarebbe stata determinata da un processo naturale, quasi biologico, tanto che l'autore parlava sovente di "crescita", di "sviluppo" e persino di "organismi". L'incontro con l'opera di Rivoira¹⁹ fece tuttavia maturare in Giovannoni un approccio sensibilmente più sofisticato al problema delle origini dell'architettura postclassica. E non è escluso, anzi, che proprio l'audace "lombardismo" del collega – il quale comportava una discesa a cronologie più basse rispetto all'età paleocristiana – abbia contribuito in modo sostanziale ad alimentare l'interesse di Giovannoni nei confronti dell'architettura medievale in senso lato – anzi, meglio sarebbe dire degli *artefici* dell'architettura medievale. Giovannoni, infatti, fu probabilmente il primo a intuire quale fosse il

Il suo nome si poteva leggere nella lista degli auditori del III Congresso Internazionale di Scienze Storiche, che nel 1903 vide affiancati alla direzione sia Venturi che Strzygowski, e che sancì la definitiva penetrazione delle teorie orientaliste nel cuore pulsante della cerchia storico-artistica romana¹⁵. Allo stesso tempo, però, Giovannoni partecipava con successo al II Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana nel 1900; si ritagliava spazi autonomi su riviste letterarie come la "Nuova Antologia"; e allacciava contatti con la fronda della Società Romana di Storia Patria, sul cui "Archivio" si raccoglievano in quegli anni molte importanti voci alternative al sistema-Venturi¹⁶.

La dissertazione presentata il 20 aprile del 1900 in occasio-



Tavoletta d'avorio del Museo di Mosca.

detta e con le porte tanto studiate di Santa Sabina in Roma, vengono validamente a consolidare tale opinione.³

Si è così stabilita l'ipotesi di cui la forma del monodoco rappresentato nella tavoletta d'avorio è importante espressione architettonica.

³ Conferma autorevole a queste mie deduzioni si ha nell'opera del Prof. Venturi: *Storia dell'Arte Italiana*, vol. I, Milano, Baggio, 1901 (comparsa nell'intervallo tra la potente comunicazione e la stampa degli *Atti*); nella quale il chiarissimo autore riproduce la tavoletta d'avorio, e l'illustra brevemente (pag. 111) e ne riconosce l'importanza architettonica.

principale merito dell'impresa di Rivoira: quello di aver riportato l'attenzione degli specialisti al problema architettonico inteso come problema costruttivo, ossia problema *dei costruttori*: personalità vive, che avevano eretto edifici per rispondere alle proprie necessità abitative o spirituali, facendo uso di materiali concreti. La storia dell'architettura paleocristiana e altomedievale poteva e doveva trasformarsi da discorso esclusivamente formale e tipologico a discorso professionale, per la cui corretta lettura era necessario aver acquisito preliminarmente una conoscenza approfondita delle tecniche e delle pratiche di cantiere. A partire dal biennio 1901-1902 si manifesta in Giovannoni la coscienza della necessità di formare un nuovo tipo di studioso-architetto, forte di uno strumentario metodologico distinto da quelli in uso in campo archeologico e storico-artistico. Si comprendono meglio, dunque, le parole pubblicate nel 1901 sulla "Nuova Antologia", in un articolo intitolato *Recenti studi sulle origini dell'architettura lombarda*: «soltanto un architetto può riuscire là dove si tratta di comprendere il vero significato di un monumento e la vera funzione dei suoi elementi; o di afferrare le lievi sfumature che differenziano una scuola d'artefici da un'altra, o di seguire le vicissitudini d'un periodo architettonico che abbia le esigenze materiali preponderanti su quelle estetiche»²⁰. Da questo momento in poi, il vocabolario critico di Giovannoni abbandona gradualmente i residui tardopositivisti ed evolucionistici di stampo darwiniano, cosicché nei suoi scritti si parla sempre meno di "progresso" e di "crescita", e sempre più di "pratica", "addestramento" e "maestranze". L'edificio paleocristiano, altomedievale e poi romanico non si offre più come organismo astratto da valutarsi sulla carta, o attraverso le riproduzioni sugli avori, ma è il

3. Autore ignoto, *Ascensione*, inizi V sec. Monaco di Baviera, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 157.

4. G. Giovannoni, *Edifici centrali cristiani*, in *Atti del II Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana tenuto in Roma nell'aprile 1900. Dissertazioni lette o presentate e resoconto di tutte le sedute* (Roma, 16-26 aprile 1900), a cura di O. Marucchi, A. Bevilacqua, Roma 1902, pp. 249-255: 250.

risultato concreto del lavoro di uomini viventi, e «dei loro tentativi, degli studi, dei compromessi»: è, insomma, il «tenace ardire costruttivo» che produce l'architettura di cui si intende scrivere la storia.

Solo molti anni dopo questo importante punto di snodo Giovannoni tornò a trattare nello specifico la questione dell'architettura cristiana delle origini, in un periodo nel quale le teorie romanocentriche, non solo in campo architettonico, stavano trovando il supporto incondizionato del fascismo attraverso l'interpretazione tendenziosa di una nutrita fronda di studiosi²¹. Il romanismo giovannoniano si integrava bene con le esigenze propagandistiche del regime, per quanto i contributi da lui redatti in questa fase appaiano caratterizzati da un approccio meno estremo e politicizzato rispetto a quello che animava molta della produzione storiografica del periodo. Per esempio, l'intervento intitolato *Vòlte romane e vòlte bizantine* proposto per il V Congresso Internazionale di Studi Bizantini (che si svolse alla Sapienza di Roma nel 1936)²² si configurava come uno studio analitico nel quale l'argomentazione romanista veniva supportata da osservazioni di ordine squisitamente strutturale piuttosto che stilistico o etnico-razziale. Con l'intento di sconfiggere gli equivoci a cui avevano condotto le teorie orientaliste, Giovannoni individuava nelle volte e nelle cupole finestate bizantine sicure memorie delle tecniche di copertura dei Romani, segno evidente di un patrimonio comunicato di cantiere in cantiere nel corso dei decenni cruciali che avevano segnato il passaggio dall'Antichità al Medioevo.

Se la *querelle* tra romanisti e orientalisti è stata ormai da molti anni consegnata alla storia della storiografia, la sua importanza nell'esperienza di formazione di Giovannoni va tenuta in debito conto. Si trattò naturalmente solo di una delle moltissime tematiche affrontate all'interno della vasta produzione dello studioso. E purtuttavia contribuì, tangenzialmente, allo sviluppo di quello strumentario metodologico con il quale Giovannoni provvide alla ridefinizione del ruolo dello storico dell'architettura nell'età contemporanea.

Note

¹ G. GIOVANNONI, *L'architettura dei monasteri sublacensi*, in P. EGIDI, G. GIOVANNONI, F. HERMANIN, *I monasteri di Subiaco*, I, Roma 1904, pp. 261-403.

² G. GIOVANNONI, *Drusus de Trivio marmorario romano*, in *Miscellanea per nozze Hermanin-Hausmann*, Roma 1904, pp. 1-10, ripreso poi in IDEM, *Note sui marmorari romani*, "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 27, 1904, pp. 5-26; IDEM, *Opere dei Vassalletti marmorari romani*, "L'Arte", 11, 1908, 4, pp. 262-283; IDEM, *Cosmati*, in *Enciclopedia Italiana*, 6, Roma 1929, pp. 576-578.

³ Si rimanda in breve a V. SAXER, *Cent ans d'archéologie chrétienne. La contribution des archéologues romains à l'élaboration d'une science autonome*, in *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae* (Split-Poreč, 1994), 3 voll., a cura di N. Cambi, E. Marin, Città del Vaticano 1998, I, pp. 115-162; H. BRANDENBURG, *Archeologia Cristiana*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, I, Genova-Roma 2006, coll. 475-490. Fondamentale è ora il repertorio biografico allestito per il *Personenlexikon zur christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis 21. Jahrhundert*, 2 voll., a cura di S. Heid, M. Dennert, Regensburg 2012.

⁴ Su Giovanni Battista de Rossi cfr. i profili recenti di S. HEID, *De Rossi, Giovanni Battista*, in *Personenlexikon zur christlichen Archäologie*, 1, Regensburg 2012, pp. 400-405; P. VIAN, *De Rossi, Giovanni Battista*, in *Enciclopedia Italiana*, 8, *Appendice*, V: *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Storia e politica*, a cura di G. Galasso, Roma 2013, pp. 437-441.

⁵ Cfr. M. DE VOGÜÉ, *Les églises de la Terre Sainte*, Paris 1859-1860; IDEM, *Syrie centrale: architecture civile et religieuse du I^{er} au VII^e siècle*, 2 voll., Paris 1865-1877. Su Melchior de Vogüé, cfr. ora il profilo di G.M. CROCE, *Vogüé (de), Charles-Jean-Melchior*, in *Personenlexikon zur christlichen Archäologie*, 1, Regensburg 2012, pp. 409-410.

⁶ Su Johann Rudolf Rahn cfr. S. HEID, *Rahn, Johann Rudolf*, in *Personenlexikon zur christlichen Archäologie*, 2, Regensburg 2012, pp. 1053-1054. Dell'amplessima bibliografia su Strzygowski, ci si limita a riportare i recenti C. MARANCI, A. ZÄH, H. BUSCHHAUSEN, *Josef Strzygowski als Initiator der christlich-kunsthistorischen Orientforschung und Visionär der Kunstwissenschaft*, "Römische Quartalschrift", 107, 2012, 3-4, pp. 1-38; A. ZÄH, *Strzygowski, Josef Rudolf Thomas*, in *Personenlexikon zur christlichen Archäologie*, 2, Regensburg 2012, pp. 1200-1205; L. KHRUSHKOVA, *Joseph Strzygowski, Joseph Wilpert and the Russian school of Byzantine Studies*, "Cahiers Archéologiques", 56, 2015, pp. 173-189. Si segnala inoltre la pubblicazione *Orient oder Rom? History and Reception of a Historiographical Myth (1901-1970)*, atti del convegno (Brno, 2017), a cura di I. Foletti e F. Lovino, Roma 2018.

⁷ J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig 1901; IDEM, *Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig 1903.

8 Cfr. G. GASBARRI, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Roma 2015, pp. 109-110, 175-191. Su Adolfo Venturi, cfr. G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università. 1880-1940*, Venezia 1996; S. VALERI, *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte*, Roma 2006; *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008.

9 A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, I, *Dai primordi dell'arte cristiana ai tempi di Giustiniano*, Milano 1901; II, *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902; III, *L'arte romanica*, Milano 1904; IV, *La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano 1906; V, *La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano 1907; Cfr. GASBARRI, *Riscoprire Bisanzio*, cit., pp. 129-142.

10 Si ricorda qui il caso di Ferdinando Mazzanti (1850-1899), acceso sostenitore di un'interpretazione anti-orientalista dell'arte medievale italiana: F. MAZZANTI, *La scultura ornamentale romana nei bassi tempi*, "Archivio Storico dell'Arte", ser. II, 2, 1896, pp. 33-57, 161-187. Cfr. S. GHISU, E. RAIMONDI, *Ferdinando Mazzanti. Figura e opera (parte prima)*, "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 131, 2008, pp. 293-311; A. BALLARDINI, *Da ornamento a monumento: la scultura altomedievale nella storiografia di secondo Ottocento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno (Parma, 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 109-126: 116-120.

11 La figura e l'opera di Rivoira attendono ancora un'indagine approfondita. Cfr. la voce di A. PLONKTE-LÜNING, *Rivoira, Gian Teresio*, in *Personenlexikon zur christlichen Archäologie*, 2, Regensburg 2012, pp. 1080-1081.

12 G.T. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe*, 2 voll., Roma-Milano 1901-1907.

13 Sul dibattito coevo in merito all'architettura "lombarda" in età altomedievale, si rimanda a A.C. QUINTAVALLE, *Lombardia, Medioevo e idee di nazioni*, in *Fernand de Dartein. La figura, l'opera, l'eredità. 1838-1912*, Firenze 2012, pp. 200-234.

14 Cfr. le recensioni favorevoli di O. MARUCCHI, "Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana", 8, 1902, pp. 140-141; 13, 1907, pp. 263-264, e di G. MCN. RUSHFORTH, "Nuova Antologia", 133, 1908, 217, pp. 576-588. Di segno opposto i commenti di J. STRZYGOWSKI in "Byzantinische Zeitschrift", 11, 1902, pp. 568-570; 17, 1908, pp. 287-288. La polemica tra i due autori è ricostruita in GASBARRI, *Riscoprire Bisanzio*, cit., pp. 106-108.

15 Cfr. *Atti del III Congresso Internazionale di Scienze Storiche* (Roma, 1903), VII, *Atti della Sezione IV, Storia dell'Arte*, Roma 1905, p. V, n. 1. Per un inquadramento critico dell'evento, cfr. GASBARRI, *Riscoprire Bisanzio*, pp. 109-110.

16 Cfr. pp. e nn. successive. Sulla storia della Società Romana di Storia Patria, cfr. in sintesi *Per una storia della città di Roma. Centotrentanni dalla Fondazione della Società Romana di Storia Patria*, atti del convegno (Roma, 2006), "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 130, 2007.

17 G. GIOVANNONI, *Edifici centrali cristiani*, in *Atti del II Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana tenuto in Roma nell'aprile 1900. Dissertazioni lette o presentate e resoconto di tutte le sedute* (Roma, 1900), a cura di O. Marucchi e A. Bevignani, Roma 1902, pp. 249-255.

18 Ivi, pp. 252, 255.

19 Ivi, p. 255, n. 1, Giovannoni annunciava l'avvenuta pubblicazione de *Le origini dell'architettura lombarda*. Una recensione a sua firma apparve in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 24, 1901, pp. 526-532.

20 G. GIOVANNONI, *Recenti studi sulle origini dell'architettura lombarda*, "Nuova Antologia", 100, 1902, 184, pp. 151-159: 155.

21 Tra i casi più emblematici, cfr. G. GALASSI, *L'architettura protoromanica nell'Esarcato*, Ravenna 1928. A proposito dell'anti-orientalismo italiano negli anni del fascismo, cfr. M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003, pp. 87 e segg.; in part. pp. 241-278; GASBARRI, *Riscoprire Bisanzio*, cit., pp. 231-235.

22 G. GIOVANNONI, *Vòlte romane e vòlte bizantine*, in *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini* (Roma, 1936), 2 voll., "Studi Bizantini e Neoellenici", 5-8, 1939-1940, 2, pp. 133-138.

Gustavo Giovannoni storico dell'architettura rinascimentale italiana

Tra gli ultimi scritti di Arnaldo Bruschi vi è anche un accurato profilo biografico-critico di Gustavo Giovannoni¹ nel quale egli ha avuto modo di osservare come, dalla fine della Seconda guerra mondiale alla fine degli anni Settanta, l'opera dell'illustre maestro e fondatore della cosiddetta "scuola romana" di storia dell'architettura sia stata oggetto di una lunga "eclissi" da parte dei maggiori storici dell'architettura italiani, benché «spesso solo, in larga misura, esibita e apparente»². Conseguenza di un tale atteggiamento è stata evidentemente anche la scarsa considerazione che la figura e l'opera di Giovannoni come storico dell'architettura hanno goduto da parte degli studiosi stranieri. Il suo nome non compare infatti nelle pagine dedicate da David Watkin agli studi di storia dell'architettura in Italia dal 1700 al 1914 e solo un breve cenno gli è dedicato da Andrew Leach, mentre piuttosto sorprendente si rivela un ricordo di James Ackerman, che ha osservato come, nel 1949, «la rilevanza dei disegni per la storia dell'arte, sino allora dominio dei conoscitori, iniziava a essere riconosciuta da studiosi quali [...] tra gli altri...] Giovannoni»³. Più drastica la posizione di Christof Thoenes, che nel 1996 ha accusato gli storici dell'architettura italiani di un'eccessiva benevolenza nei confronti delle posizioni politiche dell'illustre maestro⁴.

A diversi decenni di distanza sono invece ben noti, almeno agli studiosi italiani, l'importanza e il significato dell'opera di Giovannoni storiografo che, muovendo da premesse positivistiche, impostò i suoi studi sull'analisi delle fonti documentarie, disegni d'archivio compresi, unendo ad essa la lettura stilistica delle fabbriche, dei metodi costruttivi e dei caratteri distributivi. Nell'arco di un cinquantennio, inoltre, egli conseguì una tale conoscenza dell'architettura cinquecentesca in particolare, che lo portò, più o meno consapevolmente, anche a formulare nuove attribuzioni fondate su dati stilistici, mettendo talvolta in discussione sue precedenti opinioni.

Nel 1897 l'ingegner Giovannoni, ormai ventiquattrenne, sentì il bisogno di aggiungere alla sua formazione di tecnico anche accurate conoscenze di storia dell'arte – preconizzando, in tale esigenza, il programma che egli sostenne per la formazione dell'architetto – seguendo il corso di specializzazione tenuto da Adolfo Venturi all'Università di Roma, nel momento in cui lo stesso maestro «seguiva allievi che cominciarono a camminare da soli»⁵, e con il quale Giovannoni avrebbe avviato un rapporto di amicizia che si sviluppò al punto da progettare per lui un villino nel 1900⁶. Un'amicizia che tuttavia si sarebbe incrinata con il passare degli anni, dal momento che Giovannoni più tardi, in diverse occasioni, avrebbe criticato la metodologia di studio dell'architettura su cui Venturi fondava le pagine della sua imponente *Storia dell'arte italiana*. E il campo in cui Giovannoni manifestò questo suo dissenso fu specialmente l'architettura del Cinquecento.

Nel 1898 però questi eventi erano ancora in un lontano futuro, e Giovannoni pubblicò il suo primo saggio sull'architettura rinascimentale, che rappresenta anche la sua prima pubblicazione, nella rivista "L'Arte" diretta da Venturi. Si tratta di una ricerca, diversi anni più tardi ridotta e parzialmente inserita in un volume miscelaneo, che riguarda la fase originaria del Palazzo Simonetti in via del Gesù a Roma. Il metodo di Giovannoni qui sperimentato consiste nel confronto tra le fonti iconografiche della facciata dell'edificio e il suo stato attuale, al fine di giungere a un rilievo di restituzione del suo aspetto rinascimentale. L'analisi si sofferma poi sulla tipologia del portale (fig. 1), unico elemento originale superstite, delle finestre e dei particolari scultorei decorativi, a volte in precedenza scambiati per antichi.

Completa lo studio una proposta di restauro di ripristino. Una storia dell'architettura operativa, quindi, finalizzata a restauri fondati su basi scientifiche⁷. Ma anche uno studio tipologico che dovette essere apparso convincente a Venturi, il quale solo due anni dopo avrebbe pubblicato un libro sull'iconografia delle rappresentazioni della Madonna – un'analisi, quindi, paragonabile ai confronti tipologici degli edifici – che avrebbe sollecitato importanti precisazioni metodologiche da parte di Benedetto Croce⁸. La collaborazione di Giovannoni con la rivista di Venturi, dove apparve anche una sua recensione⁹ in cui egli si dimostra attento e aggiornato osservatore degli studi di architettura rinascimentale, si ferma al 1913 (benché qualche anno dopo "L'Arte" avrebbe ospitato una favorevole recensione a un suo scritto da parte di un giovane Roberto Longhi¹⁰) e, dall'anno seguente al 1917, i suoi saggi vennero pubblicati nel "Bollettino d'Arte" per poi concentrarsi, dal 1921 al 1927, sulla rivista "Architettura e Arti decorative", diretta dallo stesso Giovannoni con Marcello Piacentini (fig. 2).

Quasi tutti questi studi furono raccolti nel volume del 1931, *Saggi sull'architettura del Rinascimento* (fig. 3), cui seguirà una seconda edizione aumentata, come recita il frontespizio, nel 1935. Fuori da queste raccolte, riguardo alle ricerche sull'architettura rinascimentale, restano altri due studi di Giovannoni: il primo su un disegno della facciata del Palazzo dei Tribunali di Bramante, all'epoca attribuito a Fra' Giocondo, e il secondo su un disegno inedito di Antonio da Sangallo che egli riferiva dubitativamente ai progetti per il Palazzo Ducale di Castro. Vi sono invece inclusi sette articoli, di cui alcuni leggermente variati e altri interamente rielaborati, cui sono affiancati quattro studi inediti. Senza fare in questa sede la recensione del volume, credo ben noto agli studiosi, va sottolineato come l'autore lo proponga come esempio del metodo «da seguire per avviarci ad una comprensione sicura non solo dell'opera degli architetti nostri del Quattrocento e del Cinquecento, ma anche della essenza della loro produzione architettonica»¹¹. Di questo metodo vengono illustrati i procedimenti nel primo capitolo, in cui l'autore coglie tra l'altro l'occasione per osservare come «Quando, ad esempio, un insigne maestro della storia dell'Arte, Adolfo Venturi, applica all'Architettura del Rinascimento gli stessi concetti coi quali studia, con sapiente analisi, le opere individuali di pittura e di scultura, e si ferma alla superficie senza considerare gli organismi, ai prospetti senza misurare le piante e le sezioni, è evidentemente fuori strada nella cognizione vera del monumento»¹², le stesse accuse che – come ha evidenziato Bruno Zevi¹³ – Giovannoni rivolgerà al Venturi nel 1938, nel recensire il primo dei volumi della *Storia dell'arte italiana* dedicati all'architettura del Cinquecento. In conclusione, aggiunge Giovannoni, «Per le ipotesi brillanti, per le sintesi in cui fantasia e realtà si riuniscono è ancora troppo presto. Occorre dapprima un periodo di contributi concreti che stabiliscano metodicamente capisaldi ed aggruppino logicamente e sicuramente le opere e le scuole: da un lato il lavoro dovrà svolgersi nei rilevamenti accurati che proseguano, con maggior ordine, quanto fu nel secolo scorso iniziato [...]; dall'altro nella pubblicazione dei documenti [...]; od in quella di disegni architettonici [d'archivio] [...]. Dall'unione di tutti questi mezzi si avrà, tolte le scorie delle notizie inesatte o false, la vera conoscenza del mirabile periodo architettonico in cui l'Italia ha pienamente ritrovato sé stessa»¹⁴, rendendo conto, nel frattempo, dei principali contributi che, tra Ottocento e Novecento, erano stati forniti da studiosi italiani, francesi e soprattutto tedeschi¹⁵.

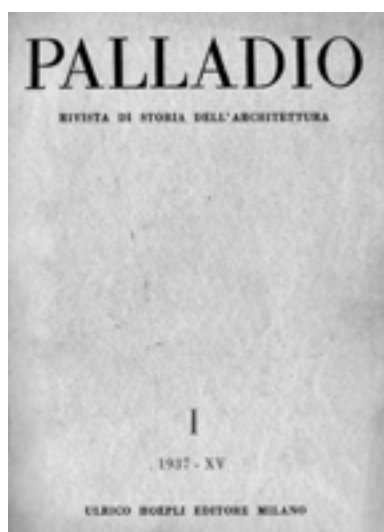
Su questo primo capitolo dei *Saggi* sembra basarsi la voce *Rinascimento – Architettura* che Giovannoni redasse per il ventinovesimo volume dell'*Enciclopedia Italiana* della Treccani¹⁶ uscito nel 1936, come il testo del quarto capitolo, *Bramante e l'architettura italiana*, si rivela debitore della voce su Bramante, uscita nella stessa *Enciclopedia* nel 1930, e come, vicine ad argomenti del nono e del decimo capitolo, può osservarsi siano le voci dell'*Enciclopedia* dedicate a Della Porta (1931), a Domenico Fontana (1932) e la più tarda dedicata a Vignola (1937). Autonomi, rispetto al volume dei *Saggi*, sono invece la voce su Palladio (1935), che si può collegare a una lontana breve recensione di Giovannoni del 1903¹⁷, e il discorso commemorativo *Baldassarre Peruzzi architetto della Farnesina. Discorso per il quarto centenario della sua morte pronunziato nella Reale Accademia d'Italia il 15 novembre 1936-XV*, pubblicato nel 1937.

È, questo 1937, anche l'anno in cui iniziarono le pubblicazioni della rivista "Palladio"



1. G. Giovannoni, *La porta del palazzetto Simonetti in Roma* (da "L'Arte", 1, 1898, 6-9, p. 369).

- Pagina a fronte, dall'alto
2. Copertina della rivista "Architettura e Arti decorative".
3. Copertina del volume *Saggi sull'architettura del Rinascimento* (ed. 1931).
4. Copertina della rivista "Palladio".



(fig. 4), di cui Giovannoni aveva dato annuncio già nel marzo dell'anno precedente sulle pagine di "Rassegna di Architettura"¹⁸. E fu in questa sua nuova rivista che apparvero i saggi *Leptis Magna e l'architettura del Rinascimento*, *Lo stato civile di Antonio da Sangallo* (cui si legano le voci sui Sangallo nell'*Enciclopedia Italiana* del 1936), *Giovanni Mangone architetto* (1939), *La chiesa della Navicella in Roma nel Cinquecento* (1943) e recensioni che a volte assunsero un vero e proprio carattere di articolo, come quella dedicata nel 1938 all'*Architettura del Cinquecento* di Venturi, di ben sette pagine (pubblicata anche nella "Nuova Antologia" dello stesso anno)¹⁹. Altri studi furono dedicati ai *Progetti sangallesi per S. Marco di Firenze*, negli Atti del I Congresso nazionale di Storia dell'Architettura (1936, pubblicati nel 1938), alla cupola di San Pietro, in una miscellanea dedicata a Michelangelo (1941) o a *Spigolature nell'Archivio di S. Pietro in Vaticano* (1941), contributo che riassume, integra e chiarisce alcuni punti dell'ampia ricerca di Karl Frey di trent'anni precedente. Gli ultimi anni sembrano rivolgersi maggiormente ad aspetti di storia dell'urbanistica, argomento affrontato, soprattutto riguardo a Roma, sin dagli anni giovanili e riproposto in maniera più compiuta nel volume dei *Saggi*. Del 1943 è il capitolo sulla urbanistica rinascimentale per il volumetto, opera di vari autori, *L'urbanistica dall'antichità ad oggi*; del 1946 il piccolo libro *Il quartiere romano del Rinascimento*, rimeditata sintesi di suoi lontani studi precedenti; del 1947 la trattazione sull'urbanistica del Rinascimento per il volume *Topografia e urbanistica di Roma* che uscirà soltanto nel 1958.

Ma sono questi gli anni in cui Giovannoni approfondiva anche gli studi su Antonio da Sangallo il Giovane, per una monografia prevista sin dal 1939 per l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento di Firenze e che avrebbe visto la luce solo nel 1959 grazie all'attenta e paziente opera di Giovanni Incisa della Rocchetta e di Giuseppe Zander. All'ampia indagine sull'opera del maestro e dei suoi collaboratori l'autore volle fosse premesso il saggio *La storia dell'architettura e i suoi metodi*, in cui ribadiva un'ultima volta le posizioni che aveva portato avanti per mezzo secolo²⁰: lo stesso metodo sul quale aveva impostato la monografia sangallesca, basata, come scrisse, sulla «testimonianza sicura di documenti di vario ordine»²¹. E sono anche gli anni in cui Giovannoni terminava una storia dell'architettura del Rinascimento in due volumi, di cui restano – come attesta Guido Zucconi – le bozze incomplete della prima parte dedicata al Quattrocento e il dattiloscritto della seconda sul Cinquecento²²; e pubblicava brevi contributi sul capitello dorico del Palazzo della Cancelleria e sul suo prototipo (nella rivista "Roma", del 1943), e *La casa di Guglielmo della Porta* e *La facciata della chiesa di S. Spirito e S. Maria in Sassia*, nel "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura" (4, 1945 e 5, 1947), da lui fondato e diretto. Ed è proprio in quest'ultimo contributo, ancora troppo poco noto, che il vecchio maestro ebbe modo di rivedere una sua precedente attribuzione, ammettendo di essere stato «indotto in errore con l'assegnare il prospetto [della chiesa], opera isolata, ad Antonio da Sangallo» e assegnandolo invece, sulla base dell'analisi stilistica e del confronto con la facciata di Santa Caterina dei Funari, a Guidetto Guidetti²³, dimostrando in tal modo come la sua vivacità di pensiero e la sua onestà intellettuale lo avessero accompagnato sino ai suoi ultimi giorni.

Giovannoni, pertanto, ha rappresentato un tipo di studioso di non facile collocazione tra gli storici dell'arte del Novecento, ma i suoi studi restano imprescindibile riferimento di metodo ove, agli aspetti più strettamente stilistici, si vogliono unire – come la più avveduta storiografia attuale dell'architettura suggerisce – quelli relativi alle problematiche progettuali, alla costruzione, ai caratteri distributivi degli edifici. Al programma, in definitiva, che lo stesso maestro invitava insistentemente a perseguire nello sviluppo degli studi storici di architettura.

Note

¹ A. BRUSCHI, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi*, Milano 2009, pp. 12-20.

² Ivi, p. 19.

³ D. WATKIN, *The Rise of Architectural History*, London 1980 (dove, a p. 33, Benedetto Croce è ritenuto uno storico dell'arte); A. LEACH, *What is Architectural History?*, Cambridge 2010, pp.

39-40; J. ACKERMAN, *La storia come autobiografia. Reminescenze storiche*, in *Tante storie. Storici delle idee, delle istituzioni, dell'arte e dell'architettura*, a cura di F. Cigni e V. Tomasi, Milano 2004, pp. 103-112: 106.

4 C. THOENES, *Bramante-Giovanoni. Il Rinascimento interpretato dall'architettura fascista*, "Casabella", 60, 1996, 633, pp. 64-73: 66, n. 3.

5 S. VALERI, «Non più l'Italia è immemore dell'arte sua». *Un discorso di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, atti del convegno (Roma, 1992), a cura di S. Valeri, Roma 1996, pp. 99-106: 101.

6 L'edificio era previsto a Baiso (Reggio Emilia) e, in una lettera a Giovanoni del 2 agosto 1900, Venturi definisce il progetto «originale e nuovo», firmandosi «tuo aff.mo amico» (A. DEL BUFALO, *Gustavo Giovanoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Roma 1982, p. 82, n. 11). I rapporti tra i due studiosi sono esaminati da G. AGOSTI, *Dall'archivio di Adolfo Venturi: alcune testimonianze sui dialoghi con Gustavo Giovanoni*, in *L'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovanoni*, atti del seminario (Roma, 1987), a cura di G. Spagnesi, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 36, 1990, pp. 142-146.

7 Cfr., sulla storia dell'architettura di Giovanoni «per fare architettura», M. TAFURI, *Architettura: per una storia storica* (intervista a cura di P. Corsi), "La Rivista dei Libri", 4, 1994, 4, pp. 10-12: 10.

8 A. VENTURI, *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, Milano 1900; B. CROCE, *Una questione di criterio nella storia artistica (polemica Labanca-Venturi)*, "Napoli nobilissima", 8, 1899, 11, pp. 161-163; IDEM, *Ancora del libro del Venturi*, "Napoli nobilissima", 9, 1900, 1, pp. 13-14 (ripubblicati con qualche abbreviazione in IDEM, *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Bari 1934, pp. 139-146).

9 G. GIOVANNONI, [Recensione al libro di] *Giuseppe Capito: Brunellesco e la cupola di Santa Maria del Fiore*. Milano, 1905, pag. 35, tav. I, "L'Arte", 9, 1906, 4, p. 314.

10 R. LONGHI, [Recensione al libro di] *Giovanoni (Gustavo), Gli architetti e gli studi dell'architettura in Italia (Rivista d'Italia, febbraio, 1916)* [pubblicato in "Rivista d'Italia", 19, 1916, 2, pp. 161-196], "L'Arte", 20, 1917, 2, p. 168. Cfr., in proposito, AGOSTI, *Dall'archivio*, cit., pp. 144-145; sull'interesse del giovane Longhi per l'architettura, B. TOSCANO, *Storia dell'arte e storia dell'architettura*, in *Storia dell'arte e storia dell'architettura. Un dialogo difficile. Giornata di studio... ecc.*, Roma, 10 maggio 2005, San Casciano 2005, p. 8.

11 G. GIOVANNONI, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Milano 1935, p. VII.

12 Ivi, p. 22.

13 B. ZEVI, *Adolfo Venturi e la moderna storiografia architettonica*, "L'architettura. Cronache e storia", 2, 1957, 16, pp. 700-701; ripubblicato in IDEM, *Editoriali di architettura*, Torino 1979, pp. 97-101. Vedi anche: R. BONELLI, *Gustavo Giovanoni e la "Storia dell'architettura"*, in *L'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovanoni*, cit., pp. 117-124: 120-121; V. PRACCHI, *La disputa intorno al metodo per la storia dell'architettura: Gustavo Giovanoni versus Lionello Venturi*, "TeMa. Tempo, Materia, Architettura", 4, 1996, 2, pp. 68-72.

14 GIOVANNONI, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, cit., p. VII (il testo della citazione è pubblicato, seppure con qualche lieve modifica, anche a p. 24).

15 Cfr. i contributi di Christoph Luitpold Frommel e di Vittorio Foramitti e Federico Bulfone Gransinigh in questo volume.

16 P. SPAGNESI, *Storicità di Gustavo Giovanoni e del suo "diradamento edilizio"*, in *Gustavo Giovanoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, atti della giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005, pp. 41-56: 46.

17 G. GIOVANNONI, *Recenti studi su Andrea Palladio*, "Annali della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani. Bullettino", 11, 1903, 9-16, coll. 165-167 (breve commento a tre pubblicazioni: O. SCHMIDT, *Vicenza*, Wien 1902; B.F. FLETCHER, *Andrea Palladio. His life and works*, London 1902; Anonimo, *Palladio*, "The Builder", 84, 1903, 3137 (21 marzo 1903).

18 G. GIOVANNONI, *Rassegna dei monumenti*, "Rassegna di Architettura", 8, 1936, 5, p. 165.

19 G. GIOVANNONI, *L'architettura del Cinquecento*, "Palladio", 2, 1938, 3, pp. 107-114; IDEM, *Storia dell'arte*, "Nuova Antologia", 73, 1938, 1589, pp. 344-350; e, per la replica, A. VENTURI, *Sul metodo della storia dell'architettura*, "L'Arte", 41, 1938, 4, pp. 370-375.

20 Cfr., in proposito, almeno: BONELLI, *Gustavo Giovanoni*, cit., pp. 117-124; F.P. FIORE, *Considerazioni sul metodo storiografico di Gustavo Giovanoni*, in *L'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovanoni*, cit., pp. 127-128.

21 G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 voll., Roma 1959, I, p. 7.

22 M. SALMI, *Commemorazione di Gustavo Giovanoni*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura. Perugia, 23 settembre 1948*, atti del convegno (Perugia, 1948), Firenze 1957, pp. 1-10: 10; G. BONACCORSO, *Gli scritti di Gustavo Giovanoni*, in *Gustavo Giovanoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, pp. 173-238: 228-229.

23 G. GIOVANNONI, *La facciata della chiesa di S. Spirito e S. Maria in Sassia*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 5, 1947, pp. 4-5; A. GHISSETTI GIAVARINA, *Aristotile da Sangallo. Architettura, scenografia e pittura tra Roma e Firenze nella prima metà del Cinquecento. Ipotesi di attribuzione dei disegni raccolti agli Uffizi*, Roma 1990, p. 77; L. MARCUCCI, *Guidetto Guidetti "faljniamie in Roma" e architetto*, "Opus. Quaderno di storia architettura restauro", 2013, 12, pp. 109-148: 137.

Un nodo irrisolto. Giovannoni e l'eredità del dibattito otto-novecentesco sulla formazione dell'architetto

Considerando la formazione scientifica ricevuta, non coltivo in modo privilegiato una particolare predilezione per il canale storiografico, spesso troppo stretto, della monografia; quindi propongo un breve intervento che tenda a collocare la particolare e significativa figura del mondo culturale nazionale e romano, rappresentata da Gustavo Giovannoni, nel quadro più vasto della formazione professionale intorno alla costruzione dell'Architettura, dei conflitti, anche aspri, che si sono verificati, dei tentativi "virtuosi" e riusciti di integrazione fra le diverse componenti storicamente identificate, tentativi che non sono durati a lungo, realizzati fra il concludersi dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Nei venti anni più recenti si sono prodotti numerosi studi sul problema e la storia della formazione professionale di ingegneri e architetti¹. Tuttavia la maggior parte dei problemi legati alla tematica non sono – a nostro avviso – ancora sciolti. E la figura di Giovannoni ne incarna efficacemente la complessità, ma anche le profonde ambiguità, che forse permangono tuttora.

Giovannoni cita le *fonti* nobili, auliche della sua costruzione critica. Ma non delinea la propria *genealogia*, che è elemento di chiarezza intellettuale, ma anche fondamento di un paradigma scientifico. È il leone che con la coda cancella le sue tracce. Citare le fonti (romani, Rinascimento, etc.) ci sembra la strada per presentarsi come "inventore" di soluzioni, avendone rintracciate le origini, e porta consenso alle sue scelte. E anche una indiscussa egemonia culturale: vedi anche la sua assunzione nell'empireo della Treccani; presiede tutto, corre da una commissione all'altra nella volontà di contribuire a definire competenza e operatività delle "Belle Arti". È certamente uomo di potere negli anni del fascismo. La sua posizione di costante presenza non è certo contestativa della linea del regime e le sue decisioni e scelte – nelle numerose situazioni di intervento urbano in particolare – sono decisive. Tuttavia, se possiamo semplificare, la sua "attualità" risiede nel tentativo, abile ed esperto ma autentico nelle intenzioni, di volere fornire a temi complessi e influenzati dalla linea politica del regime, *risposte* "complesse", all'altezza del patrimonio culturale italiano, eliminando spesso la scorciatoia e l'allineamento con le risposte "semplici".

Alla morte di Giovannoni, Bruno Zevi ne scrive un lungo profilo su "Metron". I più hanno detto che si tratta di una postuma stroncatura, con accuse di vicinanza al fascismo. Ma, leggendo con attenzione, l'articolo di Zevi dice cose più articolate. C'è un omaggio ripetuto e profondo alla onestà intellettuale, al disinteresse, alla umanità della persona: forse sono tratti di cultura civile ed elementi di rispetto ora disattesi, a cui si fa poco caso. Ma è invece importante che il giovane Zevi collochi le sue valutazioni contrarie all'opera di Giovannoni esclusivamente dentro il terreno delle scelte culturali: non sono strumentali. C'è in Giovannoni una eccessiva valutazione del mondo classico romano e del Rinascimento, ma Zevi dice che, poiché egli è «il Carducci della storia della architettura», le sue predilezioni possono valutarsi come un fatto positivo. Le critiche sono altre: negare la diversità, sforzandosi di volere ricondurre alla matrice romana quasi ogni altra forma di architettura, e – punto chiave – l'ostilità alla architettura moderna.

Rispetto alle predilezioni romane del fascismo, certo Giovannoni trovava sintonia con le sue grandi passioni di studio, però Zevi osserva: «non abbandona mai

la sua libertà di giudizio, un fondamentale senso di ragionevolezza [...] si schierò nettamente contro la sfacciata volgarità del monumentalismo fascista, oppose alla politica degli sventramenti la teoria del diradamento edilizio, combatté la distruzione della spina di borgo [...] non si ubriacò mai di una folle retorica monumentale»². L'incomprensione, talvolta vera e propria ostilità, come si è detto, nei confronti del Movimento Moderno, lo induce a dare all'insegnamento della storia nelle Facoltà di Architettura un carattere "romanista", a trascurare le altre culture della storia europea (ma anche del mondo), il romanico, il gotico, il barocco; un approccio che lascerà una traccia molto marcata nella cultura e nella formazione degli architetti, impostando il carattere dell'insegnamento nelle scuole di architettura italiane. Ma lo induce spesso anche ad individuare il moderno dove non doveva: se non comprende il funzionalismo francese e tedesco, Pagano, Terragni, Persico, finisce poi sinceramente col pensare che l'E.42 (che comunque merita interesse) ma, ahimè, anche il neoclassicismo nazista, fossero la via migliore della modernità³. Il Nostro nasce Ingegnere civile nel 1895, presso la Scuola d'Applicazione di Roma. Poco dopo, un incontro determinante indirizza e apre la sua personalità all'ambito dello studio e del metodo storico-critico; è l'incontro con la grande figura di Adolfo Venturi, che, dal 1896 al 1931 terrà la prima cattedra di Storia dell'Arte. Se l'importanza formativa di Venturi è forte, il rapporto personale tuttavia non durerà a lungo.

Se torniamo indietro di quasi un secolo si possono riprendere i fili spezzati di un dibattito e di un progetto formativo che non ebbero gli esiti sperati, e si comprendono meglio i termini di conflitti e nodi ancora oggi non completamente risolti. All'epoca, dopo la restaurazione, se un impulso del tutto nuovo raccoglie gli elementi di modernità contenuti nella esperienza francese, credo si debba alla personalità complessa, dinamica, e anche scomoda, del cardinale Ercole Consalvi, intelligente segretario di Stato di Pio VII Chiaramonti (1800-1823) negli anni difficili dell'esilio. Consalvi è convinto che si debbano leggere i tempi, e salvare gli effetti dello "spirito" della rivoluzione francese. Malgrado la dichiarata contrarietà del blocco sociale reazionario, che si impone col ritorno del papa a Roma e la restituzione dello Stato pontificio, Consalvi riesce a mettere in campo alcune fondamentali riforme della pubblica amministrazione. Fra di esse, Consalvi (*motu proprio* di Pio VII) con la creazione nel 1817 del Corpo di ingegneri di acque e strade, fabbriche camerali e militari⁴, raccoglie pienamente l'eredità francese, ma va anche oltre, poiché costituisce la Scuola d'Applicazione, che deve istituire una apposita formazione per il tecnico di Stato; l'operazione avviene contestualmente alla riforma della Accademia di San Luca, tradizionale sede per la formazione dell'architetto⁵. Una memoria preparatoria di monsignor Nicolai, esperto idraulico, e altri documenti ci rendono partecipi dello spirito con cui viene impostato questo nuovo *curriculum* formativo, nel definire la denominazione e i contenuti delle cattedre; la durata dei corsi (un triennio per l'ingegnere, un biennio per l'architetto) è pensata come specializzazione con cui conseguire un diploma per accedere al Corpo degli Ingegneri pontifici, provenendo da una formazione di base scientifica⁶. Discipline di carattere specialistico, come le cattedre di idraulica e di costruzioni vengono istituite presso l'Accademia di San Luca. La nuova possibilità di entrare fra i tecnici dello Stato è molto attraente, tant'è vero che nel 1818 si presentano numerosi candidati per la selezione e il reclutamento dei 90 ammessi al Servizio di acque e strade, così come già nel 1810 molti architetti avevano chiesto, in base al *curriculum*, di entrare a far parte dei Lavori pubblici⁷. L'importanza pressoché esclusiva data alla formazione scientifica, e una certa chiusura del Corpo degli ingegneri verso gli stessi accademici dell'ateneo romano, sembrano caratterizzare subito la nuova istituzione, che certamente tende a tenere il controllo sulle assunzioni; una separatezza che si palesa nel 1818, quando il Rettore incontra resistenze al suo proposito di aggregare la Scuola d'Applicazione alla Sapienza, ma che si manifesta con chiarezza qualche anno dopo, quando nel 1824, la bolla *Quod divina Sapientia* imposta la grande riforma generale degli studi. La riforma mostra, per l'epoca, notevoli aperture, ammettendo gli studi tecnici nell'Archiginnasio romano, i cui indirizzi erano quelli tradizionali ed elitari: teologico, legale, medico e filosofico. Ma è proprio il nuovo Corpo

degli Ingegneri che invece di sentirsi “nobilitato” dall’essere accolto nell’ateneo, si mostra diffidente e riluttante, avendo sviluppato, probabilmente, una coscienza di sé tesa a rafforzare il valore tecnico e pratico della Scuola d’Applicazione.

Il matematico Giuseppe Venturoli, direttore della Scuola, in una sua articolata memoria del 1825, chiarisce caratteri e peculiarità formative dell’ingegnere, poco prima che la Scuola venga aggregata (1826) all’ateneo romano, ma con il controllo del Corpo sugli insegnamenti scientifici.

Per comprendere meglio questo punto, tuttora controverso, dei rapporti fra la Scuola d’Applicazione e le altre istituzioni di formazione romane, può essere utile riferirsi alla cultura e al clima dell’Accademia di San Luca riformata, dove vengono insegnate le materie storico critiche e del disegno, secondo un indirizzo fortemente classico e antiquario, così come Guattani impartisce l’insegnamento di Storia. Il carattere di questo insegnamento del resto influisce notevolmente sulle scelte per il restauro, campo nel quale la contesa fra archeologi e architetti si fa spesso aspra, come testimoniano le note polemiche di Carlo Fea con Valadier a proposito della ricostruzione della Basilica di San Paolo, o per i restauri del Colosseo. L’ambiguità fra scienza e arte è già chiara. Va ricordato che si diffondono i nuovi materiali, cemento armato, ferro, ghisa, vetro, e nasce la scienza delle costruzioni; ciò rende imprescindibile la base tecnico matematica da parte degli ingegneri, precocemente corporativi, che la impongono come riferimento assolutamente privilegiato. Al tempo stesso, il valore dato allo studio della matematica, della geometria e della fisica, forse rende un po’ astratta la formazione del nuovo ingegnere pontificio, che, pur studiando idraulica, topografia e facendo frequenti esercitazioni di campagna⁸, non sembra avere l’addestramento e il pungolo della ricerca sui materiali e sulle tecnologie, che non sono invece assenti nelle *Écoles* francesi. Ipotizziamo quindi – ma andrà approfondito – una tendenza alla rigidità nella Scuola di Roma, che seleziona l’accesso solo per i giovani che provengono dagli studi tecnico- matematici.

È ancora da valutare l’operatività degli Ingegneri pontifici, misurata su quanto e come è stato realizzato. Sicuramente sul piano del rilievo e della misurazione, la Scuola fu molto attiva. Abbiamo notizia di molti lavori fatti dagli allievi della Scuola, relativi alle grandi ville romane, al Tevere, all’acquedotto dell’acqua Vergine, all’area archeologica centrale, e, forse, anche alle mura. Ne è da dimenticare il contributo decisivo dato dagli ingegneri alla stesura, cominciata in periodo francese, dello straordinario Catasto gregoriano. In Roma capitale, è a nostro avviso, ancora da valutare l’apporto degli ingegneri alla travagliata costruzione dei nuovi quartieri; ma, nel bene e nel male, il loro lavoro sommerso, forse un po’ acritico, ci sembra componente essenziale nella configurazione urbana e nella veste architettonica eclettica della nuova capitale⁹, dove l’ingegnere architetto Gaetano Koch resta protagonista di spicco.

L’ambiente romano, oltre al conflitto ingegneri e architetti, è permeato anche dell’incontro-scontro con gli archeologi, potenti e agguerriti protagonisti della scena culturale, che condizionano l’ambito del restauro. Nei primi anni del secolo, l’associazionismo si fa specchio delle difficoltà formative e professionali. Gli ingegneri inaugurano una serie di pubblicazioni periodiche (“L’ingegnere italiano” e “Ingegneria”) attraverso le quali ribadiscono l’indispensabilità del loro ruolo tecnico e esplicitano la volontà di contare di più; gli architetti si uniscono in una federazione nazionale in cui confluiscono le diverse articolazioni e tendenze presenti in campo culturale e professionale, e non si sottrae al cruciale confronto con il moderno. Si verifica, tuttavia, una crescente estraneità e incomprendimento fra l’ingegnere e l’architetto, quando, con l’Unità d’Italia, il problema della formazione si sposta a scala nazionale, e appare necessario unificare contenuti e metodi; ma l’istituzione dei Politecnici trova grandi difficoltà a definire i profili professionali. Intorno al 1860 Camillo Boito più volte interviene nel tentativo di chiarire sinergie e differenze fra l’ormai affermata figura dell’ingegnere e quella trascurata dell’architetto, che Boito continua a ritenere fondamentale¹⁰.

Boito afferma con forza la questione della formazione dell’architetto, difende con grande fermezza, e anche spirito, la specificità del suo mestiere e imposta il dibattito sulla cultura politecnica, la più importante discussione sulla formazione superiore alla vigilia dell’Unità d’Italia.

Nel 1859 la legge Casati istituisce i Politecnici, nasce quello di Milano, pochi anni dopo, nel 1865, al curriculum dell'ingegnere civile e a quello dell'ingegnere meccanico, si aggiunge quello dell'architetto civile, dove Boito insegna la storia, e scrive: «la coltura necessaria al moderno architetto è delle più svariate, delle più complesse; considerato come costruttore egli deve avere una sicura cognizione di molte parti della scienza delle costruzioni (tanto più coi nuovi materiali). Considerato come artista, egli deve essere non solo un abile disegnatore di ornato, di figura, di prospettiva, ma possedere cognizioni storiche sugli stili e sull'arte architettonica in genere». Qui è già contenuto il concetto dell'*architetto integrale*. Difficile e complesso il dibattito che segue per stabilire i curricula e unificare il titolo, ma non avrà esito positivo. Nel 1887, Il Congresso degli Ingegneri e Architetti separa definitivamente i due titoli di ingegnere e architetto. Acuta, a proposito, l'osservazione di Calderini: i nuovi materiali rendono diversamente impreparati sia gli ingegneri che gli architetti.

È importante seguire i fili intricati di questa lunga contesa da quando si è cominciato a tesserli, senza riuscire mai a intrecciarli in modo soddisfacente. Perché tutto questo eredita Giovannoni, ivi compreso un rinnovato impegno di tutela che svolgono le nascenti o neonate strutture preposte alle Belle Arti, le Soprintendenze. A Roma si forma nel 1890 la Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, con Giulio Magni, Ernesto Basile e altri, che si pone lo scopo di studiare e tutelare l'architettura *minore*, di far conoscere e diffondere l'architettura moderna. Giovannoni vi aderisce, anche se la sua formazione di ingegnere viene da altri presupposti. Ma è stato molto attratto, come si è detto, dal corso di Storia dell'Arte di Adolfo Venturi, non solo per capire meglio la lettura dei monumenti storici ma anche per raccordare gli studi con l'amministrazione e l'operatività nel campo della tutela svolta dalle soprintendenze. La contesa professionale fra ingegneri e architetti è sempre forte. Nel 1939 viene fondato il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, che solo inizialmente riesce a svolgere un compito utile e scientificamente valido, perdendo poi vigore e respiro.

Gli studi di Giovannoni, dalla architettura romana al Rinascimento assumono nel tempo, qualità e valore certo, ma anche un carattere fortemente "autoreferenziale", poco inclusivo di altri apporti.

Li sostiene una sorta di *determinismo costruttivo* che è stato confrontato con Auguste Choisy e altri studiosi. Non vedo i lineamenti di un metodo storiografico trasmesso da Venturi (che certo aveva una accentuazione formalistica) a Giovannoni, ma anzi ben presto si sviluppa materia di polemica.

Forse sarebbe pertinente fare riferimenti a Banister Fletcher, per il metodo comparativo (1896), o a Gian Teresio Rivoira (il concetto di repertorio), e di nuovo a Choisy: le voci *Architetto* e *Architettura* scritte da Giovannoni per l'*Enciclopedia Italiana* consentono di leggere in filigrana molte componenti, in genere trascurate. Ma, a mio avviso, mancano il concetto e l'idea di spazio. E il "determinismo costruttivo" costruisce giudizi ciclici come quello sulla decadenza, per l'arte tardo romana, interpretata come l'allontanamento da una fonte vista come pienezza e purezza di valori. Allora balza alla mente una concezione del tutto diversa: appare più stimolante Alois Riegl e la sua *Spatromische kunstindustrie* (1901, trad. it. 1953), che capovolge il concetto di decadenza e, nei manufatti tardoromani, legge genialmente l'innovazione e l'astrazione (concetto moderno e nuovo) nel "consumo" (reale e anche figurativo) della purezza della fonte. Riegl apre al moderno, ed è la negazione del concetto evolutivo della voce *Architettura* di Giovannoni, concetto che è rimasto un *imprinting* forte nella cultura architettonica romana successiva.

Su questa frontiera "l'ingegnere umanista", come si è voluto chiamare Giovannoni, incontra i suoi limiti. Tante domande vengono ancora da porsi sulle sue posizioni, sulla storia dell'architettura vista come "scienza bambina", sui monumenti vivi e morti, sulla ostilità verso l'architettura moderna, e altro ancora.

Non disdegna forme di completamento in stile (che sono anche oggi ogni tanto tornate alla ribalta) In questo senso, quando nel 1938 si abbandona il "completamento in stile", molte concezioni di Giovannoni entrano in crisi. Va però

sottolineato che, a fronte di una conquista senza ritorno della “autenticità” del patrimonio che si restaura e trasmette, quella scelta non si è curata di preservare il prezioso “saper fare” di tante tecniche costruttive tradizionali, che è andato rapidamente e irrimediabilmente perduto.

Il “saper fare”, per intenderci, di mastro Zabaglia, il celebre artigiano della fabbrica di San Pietro, simbolo di quel sapere dei mestieri, un sapere “basso”, che fa certamente parte del bagaglio culturale di Giovannoni.

La volontà di unire insieme le competenze invece nell’opera professionale del nostro ingegnere si rafforza.

Le teorie del *diradamento*, *ambientamento*, *contestualizzazione*, che oggi non accetteremmo più, gli hanno invece consentito, in anni difficili, compresi quelli del consenso durante il fascismo, di operare (si pensi a Roma in particolare) delle scelte “selettive”, oggi non più condivisibili, ma che – come è stato detto – hanno consentito veri e propri importanti “salvataggi” nelle città storiche.

Ancora, ci si può chiedere se alla fine la scelta romana di una Scuola per Architetti, né Accademia di Belle Arti, né Politecnico, sia stata giusta? Certo il tecnico urbanista, storicista si trova a calzare a pennello con il nuovo regime, ma è un approdo naturale. Nel 1919 in Italia viene fondato il partito fascista, nel 1919 Walter Gropius diventa direttore dello Staatliche Bauhaus di Weimar, e dichiara di farlo con spirito (non stile) gotico, pur se bandisce la storia dagli insegnamenti. Nel 1920 nella celebre prolusione di Giovannoni alla Scuola Superiore di Architettura, che dirige, restando ad Ingegneria, e che poi si tramuterà in Facoltà, propone l’*architetto integrale*, che dovrebbe riassumere in sé tutti i saperi tecnici e artistici. Ed è un punto di debolezza; aveva in altri casi detto meglio di tendere a una architettura integrale; e Boito aveva prefigurato nel 1865 una figura simile per l’architetto civile, mentre meglio ancora Gropius, l’anno precedente, in quell’apertura dei corsi aveva parlato di spirito gotico, come si è detto; e il manifesto del Bauhaus raffigura una xilografia con una cattedrale, disegnata da Lyonel Feininger, volendo significare la necessità del concorso delle diverse discipline che collaborino e si riuniscano nell’opera, che è possibile, non nell’artefice, che diventa obiettivo velleitario.

Ecco torniamo al concetto con cui abbiamo iniziato.

La narrazione della *genealogia delle discipline* è il lascito più prezioso della cultura politecnica.

Una verifica di ciò che va decostruito e spezzato: ad esempio, il paradigma scientifico dell’ingegnere deve essere *solo* su base matematica?

Come si coniuga la storia dell’architettura con il restauro? E quella espressione “disciplina bambina” che aveva usato Giovannoni per la storia dell’architettura forse non è così felice; potrebbe implicare che sia un po’ inadeguata, forse non tanto intelligente. Perché non dire una disciplina nella sua prima infanzia (con un bel *sound* ruskiniano), dandole freschezza e capacità di apprendere, quindi di crescere, fatto che anche ora non guasterebbe: molti vedono una disciplina storica prosciugata e precocemente invecchiata.

Giovannoni ha tentato una impresa enorme: abbiamo provato ad indicare come venissero da lontano tanti problemi e conflitti che l’ingegnere architetto ha voluto assumere su di sé: l’intero dibattito otto-novecentesco, per giunta attraversato dalle vicende politiche dell’Italia. Ha tentato di sistematizzarlo, ricercando anche l’autorevolezza e il potere per essere credibile; ma ha potuto farlo su un piano di sintesi personale, sostanzialmente riuscito a metà.

La generazione successiva non è stata in grado di sviscerarlo e riaprirlo questo dibattito, al di là di molte valide operatività e figure scientifiche di spicco (Zevi e Benevolo, è stato detto, ma non solo) ma ha preferito poter considerare Giovannoni principio di autorità e proclamarsene tutti figli, anche da sponde assai diverse. E in fondo, pur in un tributo geloso e talvolta eccessivo di elogi o di distinguo presuntuosi, hanno finito col fargli torto.

Note

1 Non citiamo con pretesa di esaustività una bibliografia che si è fatta cospicua, anche se di spessore assai diseguale, e che si ritroverà altrove in questo volume. Scegliamo qui quel che ci sembra conduca un discorso più serrato sulla formazione francese e italiana delle figure professionali, pur sapendo di far torto ai numerosi, e spesso eccellenti, approfondimenti di ricerca negli ambiti degli antichi stati italiani. Ha tuttavia una sua *ratio* aprire questa breve sintesi bibliografica dal volume “fondativo” di Antoine PICON, *Architects et ingenieurs au siècle des lumieres*, Marseille 1988; L. DE STEFANI, *Le scuole di architettura in Italia: il dibattito dal 1860 al 1933*, Milano 1992; A. PICON, *L'invention de l'ingénieur moderne: L'École des Ponts et Chaussées, 1747-1851*, Paris 1992; V. FASOLI, C. VITULO, *Carlo Promis Professore di architettura civile agli esordi della cultura politecnica*, Torino 1993 (estraiamo dai ricchi contesti delle culture territoriali solo la figura di Promis a Torino, proprio perchè ci pare di statura significativa, legata alla cultura dei Politecnici e anche, a nostro avviso, confrontabile con quella di Giovanni). Denso poi di contributi e studi importanti il volume *I Professionisti*, in *Annali della Storia d'Italia*, vol. 10, a cura di M. Malatesta, Torino 1996. Ancora: A. PICON, *L'art de l'ingénieur: constructeur, entrepreneur, inventeur*, catalogo della mostra al Centre Pompidou, Paris 1997; *Gli ingegneri in Italia tra '800 e '900*, a cura di A. Giuntini e M. Minesso, Milano 1999; A. MARINO, *Dagli ingegneri pontifici alle facoltà: la formazione professionale a Roma tra imitazione e innovazione*, in *L'insegnamento della storia dell'architettura nelle facoltà di ingegneria*, a cura di F. Rispoli, Potenza 2002; A. BECCHI, M. CORRADI, F. FOCA, O. PEDEMONTE, *Towards a History of Construction (Dedicated to Edoardo Benvenuto)*, Basel 2002, convegno di studi che inaugura il filone della “storia della costruzione”, lascito scientifico degli studi di Edoardo Benvenuto; *La cultura architettonica nell'età della restaurazione*, a cura di G. Ricci e G. D'Amia, Milano 2002. Le più recenti occasioni di messa a fuoco dell'ingegnere-architetto romano: catalogo della mostra *Gustavo Giovannoni fra storia e progetto*, Roma 2018, che espone molti materiali grafici e documentari poco conosciuti, conservati presso il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, e St. BENEDETTI, R.M. DAL MAS, I. DELSERE, F. DI MARCO, *Gustavo Giovannoni: l'opera architettonica nella prima metà del Novecento*, Roma 2018, in cui più contributi di studio sono tesi a verificare, nelle opere costruite, i caratteri compositivi e “stilistici” di Giovannoni.

2 B. ZEVI, *Gustravo Giovannoni*, “Metron”, 18, 1947, pp. 2-8.

3 Si vedano anche i contributi in *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, atti della giornata di studi dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005.

4 Il fondo del *Corpo degli Ingegneri* presso l'Archivio di Stato di Roma, noto a più studiosi, va indagato sistematicamente per comprendere a fondo mentalità e strumenti della cultura del periodo. Nella letteratura, abbastanza nutrita, in parte già ricordata, si veda ancora O. VERDI, *Agrimensori, architetti ed ingegneri nello Stato Pontificio... dalla professione privata all'impiego pubblico*, “Roma moderna e contemporanea”, 6, 1998, pp. 367-96; MARINO, *Dagli ingegneri pontifici alle Facoltà*, cit., 1997.

5 Si vedano gli esiti di una ricerca nazionale nel volume *L'architettura nelle Accademie riformate*, a cura di G. Ricci, Milano 1992.

6 Viene predisposto un regolamento a stampa (Archivio di Stato di Roma, *Congregazione degli studi*, b. 218)

7 Si veda, oltre agli studi citati, L. PEPE, *La formazione degli ingegneri a Roma dalla Scuola politecnica centrale alla Scuola degli ingegneri*, in *Amministrazione, formazione e professione: gli ingegneri in Italia tra Sette e Ottocento*, a cura di L. Blanco, Bologna 2000, pp. 301-320.

8 Molte informazioni vengono dalle memorie e relazioni (quella di Nicolai del 1818 e quella di Venturoli del 1825) contenute nei documenti del *Consiglio d'arte* nell'Archivio di Stato di Roma. Un piccolo gruppo di documenti sulla sede della Scuola presso il convento di Sant'Apollinare, non lontano dalla Sapienza, contiene alcune notizie utili a capire lo svolgimento delle esercitazioni.

9 Vedine gli spunti in A. MARINO, *Fare una capitale: Roma e la Banca d'Italia dai piani generali alle tipologie architettoniche (1880-1920)*, in *La costruzione della capitale. Architettura e città dalla crisi edilizia al fascismo nelle fonti storiche della Banca d'Italia*, a cura di A. Marino, G. Doti, M.L. Neri, “Roma moderna e contemporanea”, 10, 2002, 3, pp. 365-404.

10 Il problema dell'integrazione, a livello della formazione istituzionale, delle due figure, resta vivo e aperto nei decenni conclusivi dell'Ottocento, ricco di polemiche e proposte, che la legge Boselli tenta di raccogliere, nel 1889, istituendo una Scuola Superiore di Architettura. Boito se ne dichiara insoddisfatto, e propone di chiamare architetti ingegneri gli allievi delle accademie che abbiano integrato la loro preparazione scientifica e possano conseguire l'abilitazione all'esercizio professionale.

Il *cursus* didattico di Gustavo Giovannoni nella Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri dell'ateneo romano, prima come studente, poi come assistente, infine come professore, attraversa oltre mezzo secolo: dal 1892, quando si iscrive al triennio di applicazione, al 1943, anno del suo ritiro. Fino ai suoi ultimi giorni l'ingegnere romano resterà comunque attivo accademicamente, come professore incaricato di Restauro dei monumenti presso la Facoltà di Architettura.

Dopo aver conseguito la laurea in Ingegneria Civile (1895), il perfezionamento in Igiene Pubblica (1896) e la specializzazione in Storia dell'Arte medievale e moderna con Adolfo Venturi (1898-1899), Giovannoni intraprende la carriera universitaria, guidato dai maestri Enrico Guj e Guglielmo Calderini¹. Fino al 1901 entrambi sono docenti di Architettura tecnica a Roma e specialmente nel programma di Calderini compaiono i germi della suddivisione della disciplina in diverse branche che con gli anni si andranno a configurare autonomamente. La prima separazione avviene per l'anno accademico 1901-1902, quando Calderini, per molti anni "comandato" da Pisa, viene definitivamente incardinato come professore ordinario a Roma e si istituisce per lui la cattedra di Architettura generale a fianco di quella di Architettura tecnica.

Nell'anno accademico 1900-1901, Giacomo Misuraca, già assistente nei corsi di Guj e Calderini con Enrico Paniconi, diviene professore ordinario di Ornato e architettura a Genova; Paniconi è promosso primo assistente e gli viene affiancato Giovannoni². La situazione rimane invariata fino al 1906-1907, quando figura come terzo assistente Giovanni Battista Milani, che nel 1907 si aggiudica il concorso per la cattedra di Architettura tecnica, rimasta scoperta dopo l'improvvisa scomparsa di Guj³. Risultato che sorprende vista l'assiduità dell'apporto didattico di Giovannoni, che già dal 1903 svolge per Calderini il corso di Elementi delle fabbriche, erogato alla I classe di Architettura generale⁴. Nel 1907-1908 il *team* didattico per l'architettura è quindi composto da Milani e Calderini, in cattedra, e da Giovannoni, unico assistente ufficiale per entrambi i corsi, non figurando più Paniconi, libero docente di Architettura tecnica dal 1905.

Dall'anno seguente e fino al 1913 Giovannoni, primo assistente, viene affiancato da Quadrio Pirani ed Edmondo Del Bufalo. Ma già da gennaio 1912 sostituisce per supplenza Calderini, scelta confermata l'anno accademico seguente, in attesa del concorso che lo porterà in cattedra nel 1914. Milani e Giovannoni insegneranno l'architettura nelle tre classi del triennio d'applicazione fino al 1940, anno della scomparsa del primo. In tale periodo al loro fianco si avvicenderanno nel ruolo di assistente decine di ingegneri-architetti, quasi tutti laureati nella scuola romana, spesso impegnati in entrambi i corsi. Accanto ai più noti Pirani, Fasolo, Aschieri, Morpurgo, Minnucci, Mazzoni, Marino, Nicolosi, Roccatelli, Ciarrocchi, Lenzi e Valle, meritano menzione Ostilio Gorio, Arnaldo Maccari, Raffaele Melograni, Arturo Hoerner, Antonio Mina, Cherubino Malpeli, attivi a vario titolo nella didattica e nella ricerca.

Come si desume dal *curriculum* presentato nel 1913 al concorso per la cattedra di Architettura generale, dai riscontri effettuati negli annuari e dalle carte conservate nel suo archivio, dove sono presenti copie di alcuni libretti delle lezioni (fig. 1)⁵, il metodo didattico giovannoniano riprende e arricchisce i programmi dei maestri Guj e Calderini.

La struttura dei loro corsi, accanto alle lezioni teoriche, si imperniava sullo studio e l'indagine diretta sul campo, attraverso visite e rilievi eseguiti dal vero, con particolare attenzione alle strutture, ai materiali, ai dettagli costruttivi, alle lavorazioni in cantiere. Metodo che aveva guadagnato una posizione centrale sia in Guj che in Calderini, prima a Perugia, ove lo aveva sperimentato come allievo di Giovanni Santini che nel rilievo diretto richiedeva una «scrupolosa analisi dei particolari costruttivi e decorativi»⁶, poi a Pisa e ancor più a Roma. I loro allievi più noti e meritevoli, Milani e Giovannoni, seguiranno la linea didattica dei maestri, pur con i dovuti aggiornamenti, sia tecnici sia metodologici. Ad esempio, come riportato da Giovannoni nel 1913, egli è solito «porre a disposizione degli studenti durante le lezioni alcune tavole in cui siano raccolti riprodotti in zincotipia i tipi più caratteristici di edifici» (figg. 2-3)⁷, pratica da promuovere all'interno del gabinetto di Architettura, o fornire modelli di composizione architettonica per le esercitazioni progettuali di fine corso (fig. 4).

Illuminanti in tal senso appaiono le considerazioni che, dopo aver ottenuto la libera docenza in Architettura tecnica nel 1905, Giovannoni formula in una lettera al direttore Valentino Cerruti, per richiedere «l'incremento del materiale di fotografie e disegni occorrenti per il pratico insegnamento dell'Architettura»⁸. Egli rileva che la materia necessita di una continua osservazione da parte dello studente «più delle applicazioni concrete che non delle norme astratte», avendo l'architettura «una base essenzialmente rappresentativa e che ha ed ha avuto, manifestazioni così svariate rispondenti a così molteplici condizioni da renderne possibile solo la nozione induttiva anziché la deduttiva». Richiama poi il fondamento vitruviano della disciplina: «E ciò in tutti e tre i grandi campi in cui il suo studio può dividersi: studio artistico e storico; studio costruttivo e tecnico; studio della rispondenza degli edifici allo scopo»⁹. La lettera è scritta pochi mesi dopo la scomparsa di Guj, avvenuta alla fine del 1905. Nella commemorazione del maestro si fa riferimento agli stessi concetti: «Egli aveva compreso come solo la diretta cognizione dal vero dei vari elementi di un organismo architettonico può essere per gli Architetti una guida sicura nel formare il sentimento delle forme e delle proporzioni»¹⁰. Prosegue auspicando la pubblicazione del *corpus* di disegni redatti dai suoi allievi in trent'anni d'insegnamento: «sarebbe un omaggio veramente meritato alla sua memoria»¹¹. Lo stesso si può affermare per l'altro maestro Calderini, il cui metodo didattico è ben sintetizzato nella commemorazione di Milani, dove sottolinea «l'alto valore delle sue lezioni pratiche fatte spesso direttamente nel cantiere», ispirate da una «netta e chiara visione [...] dell'avvenire prossimo dell'architettura moderna sia per i nuovi materiali sia per i nuovi bisogni e quindi per i nuovi tipi di edifici»¹².

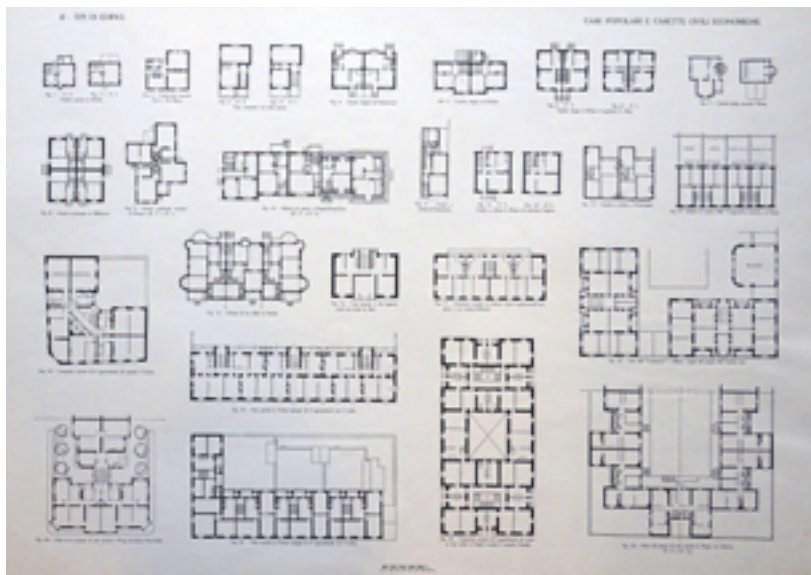
Le visite ai cantieri sono quindi parte integrante dei corsi che Giovannoni e Milani ereditano da Calderini e Guj. Ancora allievo, Giovannoni aveva partecipato alle visite che, con obiettivi simili, si ripeteranno nei decenni successivi. Con Guj aveva seguito il percorso di visita ai monumenti dell'antichità e del Rinascimento romano, tra cui i palazzi Farnese, Riario e Spada, proposte dai docenti perché «a Roma non è possibile altro stile che il romano antico o quello del Cinquecento imitatore»¹³; seguono le visite ai cantieri moderni di Prati con una digressione presso la mole Adrianea. In particolare è raccontata in dettaglio la visita alla chiesa di San Gioacchino in Prati dove con il progettista architetto Raffaele Ingami gli allievi ammirano la grande cupola con centine in ferro e volte in laterizi, rivestita con lastre di alluminio traforato con motivi a stella.

Con Calderini, le visite vertevano innanzitutto sui suoi progetti, come il Palazzo di Giustizia o il Quadriportico di S. Paolo fuori le mura, toccando anche altre grandi opere contemporanee come il Monumento a Vittorio Emanuele II, il Policlino Umberto I, il carcere Regina Coeli e il teatro Costanzi.

Calderini teneva molto alla sua formazione di ingegnere e architetto e il suo ten-



1. Libretto delle lezioni del corso di Architettura generale tenuto da Gustavo Giovannoni nell'anno accademico 1912-1913. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo Gustavo Giovannoni, b. 5.



2. Tavola didattica su *Monumenti egiziani*. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo *Gustavo Giovannoni*, c. 11.2/6.

3. Tavola didattica su *Case popolari e casette civile economiche*. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo *Gustavo Giovannoni*, c. 11.2/5.

tativo riformatore degli insegnamenti dell'architettura si manifesta innanzitutto all'Accademia di Perugia ove «egli introdusse lo studio attento della struttura, non più come la sola perfetta rappresentazione grafica, ma come vero calcolo strutturale racchiuso in un nuovo quarto anno di corso denominato "Architettura pratica"»¹⁴, rinnovando la denominazione pre-unitaria testimoniata, tra l'altro, dal titolo del celebre trattato di Giuseppe Valadier ad uso di manuale. È perciò pienamente coerente che l'attenzione teorica e pratica alle tecniche costruttive e in particolare alle nuove strutture in cemento armato si evidenzi sin dall'inizio della carriera didattica giovanoniana: nel 1901 la visita con gli allievi del corso di Guj all'albergo Svizzero in via Veneto è incentrata sull'analisi della costruzione «di un ampio solaio in cemento armato (sistema Hennebique) sopra il salone da pranzo», dove si «assistette alla costruzione delle costole, funzionanti da travi maestre», con spiegazioni di Silvio Chiera, direttore dei lavori per la ditta Porcheddu e dell'architetto Vittorio Mascanzoni, progettista dell'albergo¹⁵.

In una selezione di visite effettuate fino al 1915, gli allievi hanno modo di apprendere direttamente dai progettisti e dai direttori delle imprese le caratteristiche delle opere in cantiere: Farnesina ai Baullari, con Guj (dal 1901), Quadriportico della Basilica di San Paolo e Palazzo di Giustizia, con Calderini (dal 1901), Istituto Kinesiterapico in Prati, con Garibaldi Burba (dal 1903), galleria della fabbrica Peroni, con Giovanni (1904), rifacimento del tetto, con capriate Polonceau, e posa di nuove orditure in acciaio per il soffitto nella Basilica di San Giovanni in Laterano, con Costantino Sneider (dal 1904), ospizio Cerasi a S. Giovan-

ni, con Aristide Leonori (1905), case dei ferrovieri a S. Croce in Gerusalemme, con Giulio Magni (1907), case in piazza Caprera, con Giovanni (1908), padiglioni in cemento armato dell'Ospedale S. Giovanni, con Filippo Galassi (1909), palazzetto Torlonia, con Giovanni e case ICP in via Ariosto, con Quadrio Pirani (1910), padiglioni espositivi in piazza d'Armi (1911), magazzini *Old England*, con Arturo Pazzi (1912), case ICP a San Saba, con Pirani (1913), nuova ala del palazzo Montecitorio, con Edgardo Negri assistente di Ernesto Basile (1914), case ICP al Testaccio, ancora con Pirani (1915)¹⁶.

Come testimoniano le descrizioni delle visite inserite negli annuari l'attenzione era sempre mirata agli aspetti tecnici della costruzione. Valga da esempio la visita che nel 1912 Giovannoni effettua ai magazzini *Old England*, fulcro dello snodo viario di largo del Tritone, dove con il progettista Arturo Pazzi «si poté avere chiara nozione degli elementi architettonici dell'organismo [...] e della sua speciale struttura, costituita esternamente da pilastri in mattoni e in travertino, internamente da pilastri isolati di travi dei ferro i quali coi travi dei solai formano lo scheletro completo»¹⁷. Scelta che conferma l'interesse di Giovannoni per le strutture miste applicate alle nuove tipologie degli edifici industriali e commerciali, da lui affrontate negli stessi anni anche nella pratica professionale.

Per quanto riguarda il corso di Elementi delle fabbriche affidatogli da Calderini nel 1903, inserito nel corso principale di Architettura generale, Giovannoni era solito accompagnare gli studenti anche nelle sedi delle imprese, alcune delle quali

coinvolte nei cantieri sopra citati. Tra queste la Vianini, nota per numerosi brevetti di costruzioni in cemento armato e soprattutto, a partire dal 1904, la Gabellini, da lui ben conosciuta per la realizzazione della galleria della fabbrica Peroni e impegnata nella costruzione dei solai a nervature e lastroni in cemento leggermente armato dei padiglioni dell'Ospedale San Giovanni. Frequenti sono poi i contatti con Silvio Chiera e l'impresa Porcheddu, attiva nel 1909-1911 nei cantieri del ponte Risorgimento e delle case ICP in via Ariosto, visitato con Pirani, ancora una volta per seguire la costruzione con sistema Hennebique. Appare chiaro come il raccordo tra storia e organismo edilizio, tra progetto e costruzione, tra architettura e forma urbana, componenti essenziali del corso di Architettura generale di Giovannoni e in sintonia con il corso di Architettura tecnica tenuto da Milani l'anno successivo, abbia contribuito in maniera decisiva alla formazione di intere generazioni di professionisti romani, come testimoniato anche nella didattica erogata presso la nuova Scuola di Architettura. Limitandosi agli anni post-bellici, tra il

1919 e il 1922, nell'elenco dei laureati in Ingegneria Civile presso la scuola romana troviamo figure di primo piano, che in alcuni casi seguiranno i maestri nella professione e nella didattica: Giuseppe Capponi, Luigi Ciarrocchi, Arturo Hoerner, Mario Loreti, Roberto Marino, Angiolo Mazzoni, Gaetano Minnucci, Massimo Piacentini, Carlo Roccatelli, Annibale Sprega, Giuseppe Wittinch; tra gli architetti Florestano Di Fausto, Plinio Marconi e Umberto Travaglio¹⁸.

Il corso di Architettura generale tenuto da Giovannoni dal gennaio 1912, con supplenza che si trasforma in incarico il 4 marzo, era biennale. Inizialmente, ereditando la struttura del corso di Calderini, egli tratta i seguenti argomenti: al I anno Elementi delle fabbriche e al II anno Elementi di composizione degli edifici e cenni sugli stili architettonici. Ma già nel 1915, in una lettera al direttore Cesare Ceradini, Giovannoni propone una sostanziale modifica, chiedendo di incrementare le ore di lezione al I anno, per inserire accanto agli elementi delle fabbriche anche la composizione, lasciando al II anno i dati edilizi e gli stili architettonici, da lui definite due parti di «un carattere speciale e complementare, che formano quasi un piccolo ciclo chiuso»¹⁹. La proposta, dettata da problemi di frequenza ai corsi ingenerati dal nuovo ordinamento, non avrà esito ma se ne possono ritrovare alcuni principi nella struttura dei corsi alla fine degli anni Venti. Nel 1929 infatti gli insegnamenti dell'architettura hanno la seguente scansione: al I anno il corso di Architettura I, diviso in due parti (Elementi delle fabbriche e Costruzioni civili e industriali); al II anno il corso di Architettura II, ossia Architettura tecnica di Milani; al III anno il corso di Architettura III, ossia Architettura generale di Giovannoni, diviso in due parti (Composizione architettonica elementare e Principi di storia dell'architettura)²⁰.

Come Calderini aveva affidato a Giovannoni nel 1903 la prima parte del corso, denominata Elementi delle fabbriche, così farà Giovannoni nel 1928. Integrata la denominazione in Elementi delle fabbriche - Costruzioni civili e industriali (poi contratto alla sola seconda parte), egli lo affida a Vittorio Morpurgo, che l'anno prima aveva conseguito la libera docenza. Inoltre il corso riavrà dal 1928 un



4. G. Giovannoni, tavola modello per la composizione architettonica su *Tipo di progetto di un villino*. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo Gustavo Giovannoni, c. 1.5/10.

proprio Gabinetto. Sono gli anni in cui, specialmente in virtù della diffusione del cemento armato, nella didattica si fa sempre più presente la riflessione su tipi progettuali e tipologie costruttive, focalizzando fin dal primo anno l'attenzione degli allievi su una visione "costruita", reale, dell'architettura, al tempo poco praticata nelle accademie. Tale impostazione di scuola poggia su solide basi scientifiche, *in primis* il noto manuale di Milani *L'ossatura murale. Studio statico costruttivo ed estetico-proporzionale degli organismi architettonici con speciale riferimento alle strutture elastiche nelle loro varie e moderne applicazioni pratiche* (1920). L'attualità a livello nazionale è testimoniata, tra l'altro, anche dalla pubblicazione de *Il cemento armato nelle costruzioni civili ed industriali* di Luigi Santarella (1926, seconda edizione ampliata 1928) manuale che tanta influenza avrà sulla diffusione delle potenzialità costruttive del materiale.

Sino alla fine degli anni Venti i riferimenti bibliografici per gli studenti dei corsi di Giovannoni consistono in una vasta collezione di dispense, spesso frutto di curatele affidate ad allievi particolarmente assidui nel seguire le lezioni²¹. Solo negli anni Trenta, si noti dopo la nuova tripartizione dei corsi di architettura sopra citata, Giovannoni si appresta a pubblicare i tre testi intitolati *Corso di Architettura*, nei tipi dell'editore Paolo Cremonese, lo stesso che nel 1930 stampa *Architettura d'oggi* di Marcello Piacentini. Nel 1931 esce la parte seconda, *Nozioni di edilizia-composizione architettonica elementare*; l'anno seguente si pubblica la parte prima *Elementi di costruzioni civili*, come la precedente affidata alla cura degli ingegneri assistenti Roberto Marino e Cherubino (Bino) Malpeli. Destinata a completare il trittico, la terza parte, *Stili architettonici*, avrebbe riguardato la sezione del corso per la quale sin dal 1921 Giovannoni aveva predisposto una corposa collezione di 49 dispense, per un totale di circa 400 pagine; ma pur annunciata in preparazione nel catalogo dell'editore, non uscirà mai²². Le dispense sugli stili, aggiornate nelle diverse stesure, presentano un evidente squilibrio nella trattazione dei periodi storici e testimoniano palesi ritrosie e difficoltà in Giovannoni nell'affrontare l'architettura contemporanea, liquidata in sole 5 pagine, chiuse da uno dei suoi ripetuti giudizi *tranchant* sulle avanguardie: «impossibile parlare di un vero stile moderno» e «sceverare quello che è moda effimera da quello che è affermazione durevole e direttamente rispondente alle condizioni molteplici del nostro tempo»²³. Va rilevato che la mancata uscita a stampa del terzo volume si potrebbe mettere in relazione al fatto che proprio nel 1931 si pubblica il primo dei sei volumi dell'articolata e completa opera di Milani e Fasolo, *Le forme architettoniche*.

L'analisi correlata del programma di Architettura generale, oramai consolidato alla fine degli anni Venti, e delle due opere a stampa editate nel 1931-1932, consente di formulare alcune considerazioni finali. I contenuti didattici prefigurano la nascita delle discipline relative all'insegnamento dell'architettura, già in fase di rodaggio negli anni Venti nei corsi della Scuola, poi Facoltà di Architettura di Roma, sino all'inaugurazione nel 1932 della nuova sede a Valle Giulia²⁴. L'individuazione di cinque principali aree disciplinari (elementi costruttivi, elementi degli edifici, composizione architettonica, urbanistica, storia), che correlate in vario modo figurano nei programmi, deriva dalla struttura dell'*Handbuch der Architektur*, il manuale a carattere enciclopedico fondato nel 1880 da Joseph Durm, più volte richiamato nelle bibliografie dei testi didattici di Giovannoni. D'altra parte l'ingegnere romano frequenta con dimestichezza la letteratura tecnica di area tedesca, ad iniziare dalla *Allgemeine Baukonstruktionslehre* del Breymann, di cui aveva curato l'edizione italiana nel 1906. Il riferimento al filone della *Bauforschung*²⁵, al quale appartenevano, direttamente o indirettamente, buona parte degli studiosi sui quali Giovannoni fonda le sue teorie, si appalesa con frequenti richiami nelle indicazioni bibliografiche rivolte ai suoi studenti, testimonianza degli approfondimenti svolti nelle lezioni: da Durm a Choisy, da Thiersch a Stubben, da Buhlmann a Cloquet.

La didattica e l'esperienza professionale giovannoniane possono essere a buon titolo inserite in questo contesto, dove si tenta di calare l'accresciuto senso della storia, già insito nei caratteri del moderno da Rondelet a Choisy, all'interno del processo evolutivo dell'«organismo costruttivo», espressione più volte impiegata nella famosa polemica con Adolfo Venturi: «In altre parole la tecnica [...] nell'Architettura trovasi in immediato rapporto con lo stesso scopo positivo dell'opera, che è di elevare fabbriche utili valendosi di materiali e di procedimenti concreti»²⁶.

Note

- 1 Il presente contributo è il primo esito di una ricerca più ampia sulla didattica dell'architettura nella scuola di ingegneria romana, condotta dai due autori attraverso lo spoglio sistematico degli annuari della R. Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma (in seguito *Annuario*), compilati a cura del segretario dal 1892 al 1938 e di altro materiale bibliografico e archivistico conservato nelle biblioteche della Facoltà di Ingegneria e nell'Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*. Un particolare ringraziamento per il supporto alle ricerche negli annuari della Scuola di Ingegneria di Roma a Nicoletta Maiocco, direttrice della Biblioteca Centrale della Facoltà di Ingegneria Civile e Industriale "G. Boaga", e a Francesco Zuccherini, bibliotecario della Biblioteca del Dipartimento di Ingegneria Astronautica, Elettrica ed Energetica.
- 2 *Annuario per l'anno scolastico 1901-1902*, Roma 1901, p. 31.
- 3 Sulla figura di Enrico Guj cfr. F. DI MARCO, *Guj, Enrico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61, Roma 2003, pp. 57-60.
- 4 Attività registrata nel curriculum di Giovannoni del 1913 e negli attestati di Guj e Calderini rilasciati in occasione del concorso del 1907. La commissione del concorso, presieduta da Calderini, è composta da Crescentino Caselli, Sebastiano Giuseppe Locati, Antonio Sayno e Angelo Reycond; Giovannoni si classifica alle spalle di Milani, precedendo, tra gli altri, Cesare Bazzani, Giulio Magni e Pio Piacentini; cfr. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 5.
- 5 Nel *fondo Giovannoni* si conservano copie dei libretti delle lezioni dei corsi di Elementi delle Fabbriche, a.a. 1904-1905 e di Architettura generale, a.a. 1911-1912, 1912-1913 e 1917-1918; Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 5.
- 6 G. MIANO, *Guglielmo Calderini docente dal 1868 al 1912*, in *Guglielmo Calderini. La costruzione di un'architettura nel progetto di una Capitale*, atti del convegno (Roma, 1995), a cura di F. Boco e G. Muratore, Perugia 1996, pp. 41-66, cit. p. 41. Cfr. anche A. GRECO, *Nozioni di stile e lezioni di architettura*, in *Guglielmo Calderini scritti di architettura*, a cura di A. Greco e C. Barucci, Roma 1991, pp. 31-42.
- 7 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 1.
- 8 Ivi, b. 5, 13 marzo 1906.
- 9 *Ibidem*.
- 10 G. GIOVANNONI, *Commemorazione del socio Enrico Guj*, in *Annuario del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura MCMV-MCMVI*, Roma 1906, pp. 76-80.
- 11 *Ibidem*.
- 12 G.B. MILANI, *Commemorazione dell'Ing. Arch. Prof. Guglielmo Calderini*, "Annali d'ingegneria e d'architettura", 31, 1916, pp. 117-127.
- 13 G. CALDERINI, *Relazione esplicativa del progetto per il Palazzo di Giustizia in Roma modificato e ripresentato per invito di S. E. Il Ministro di Grazia e Giustizia*, Perugia 1887, p. 26.
- 14 MIANO, *Guglielmo Calderini docente*, cit., p. 48.
- 15 *Annuario per l'anno scolastico 1900-1901*, Roma 1900, pp. 89-90.
- 16 La selezione di opere in cantiere visitate durante i corsi è tratta dagli annuari editi tra il 1900 e il 1915 e dai libretti conservati in Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 5.
- 17 *Annuario per l'anno scolastico 1912-1913*, Roma 1913, p. 118.
- 18 *Annuario per l'anno scolastico 1921-1922*, Roma 1922, pp. 68-89.
- 19 Lettera a Ceradini del 19 dicembre 1915, in Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 6.
- 20 *Annuario per l'anno scolastico 1929-1930*, Roma 1930, *passim*.
- 21 G. BONACCORSO, *Regesto delle opere di Gustavo Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni. Dal capitelletto alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, pp. 189-229.
- 22 Appunti, annotazioni e bozze di capitoli per i testi didattici sono conservati in Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 7, dove è presente copia del contratto con l'editore Paolo Cremonese, sottoscritto l'8 giugno 1929.
- 23 G. GIOVANNONI, *Gli stili architettonici*, dispense, Roma 1924, p. 382.
- 24 C. D'AMATO, *La Scuola di Architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità oggi in Italia*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s., 1, 2017, 1, pp. 33-46.
- 25 D. DE MATTIA, *Architettura antica e progetto. Dalla Bauforschung al progetto architettonico in area archeologica*, Roma 2012, cap. 2.
- 26 G. GIOVANNONI, *Il metodo nella storia dell'architettura*, "Palladio", 3, 1939, 2, pp. 77-79.

La genesi del metodo storiografico di Giovannoni e il suo lascito nella Facoltà di Architettura di Roma

Gustavo Giovannoni (1873-1947) fu una personalità eclettica e di ampio spettro di indagine: ingegnere e storico dell'arte, si è occupato di tutti i campi della teoria e della pratica del costruire, ed è stato capace di creare in Italia una scuola di pensiero, di cui oggi è erede anche il Dipartimento di Storia dell'Architettura di Roma. Storicamente la sua figura è da inserire in quel novero di importanti studiosi europei¹ – dei quali è l'ultimo esponente in ordine cronologico² – che, dalla seconda metà del XIX secolo, hanno cominciato ad indagare metodologicamente e scientificamente la storia dell'architettura e il restauro con metodo positivista. Rispetto invece al contesto italiano i precedenti più significativi si trovano da un lato in eruditi del XVIII secolo come Giovanni Ciampini e, dall'altro, nella personalità di Camillo Boito³ e della sua cerchia e nell'attività didattica impartita dal Politecnico di Milano (fondato nel 1863)⁴.

L'altra grande personalità contemporanea di Giovannoni e di fondamentale importanza nella storia del pensiero italiano è stata sicuramente Benedetto Croce (1866-1952)⁵ che lo influenzò significativamente. Sono concezioni crociane, che si ritrovano in Giovannoni il concetto di Storia e le sue ricadute: ossia la Storia come conoscenza che espone e narra i fatti che si svolgono; la forma proiezione del contenuto. In particolare, analizzando il tema della specificità dell'architettura⁶ Croce enuncia alcune sue idee quali l'autonomia dell'arte (attraverso l'identità della forma con il contenuto) nel quadro storico di riferimento, presentato in maniera oggettiva e esente da proiezioni personali, quali la necessità di risalire alla sintesi artistica, cioè al momento essenziale in cui l'artista ha concepito una propria visione o immagine e, infine, quali la capacità di rivivere il sentimento architettonico (o artistico) originario (è la ricostruzione del processo creativo in Giovannoni e nella "scuola romana"). Ancora, l'importanza dell'attribuzione e il valore storico dell'opera, del significato specifico e dell'unicità dell'opera ovvero la sintesi che comporta l'identità della storia con la critica d'arte⁷ e, quindi, l'importanza del giudizio. Dal pensiero crociano derivano anche il significato della ricostruzione del carattere culturale, del divenire singolare e irripetibile, della problematicità e della successione degli avvenimenti, tutte suggestioni che Giovannoni ha saputo tradurre in un fare concreto applicato all'architettura e al restauro.

Sin dalle sue prime ricerche autonome egli svilupperà le componenti del suo metodo teorico induttivo-deduttivo dello studio dei monumenti, fondato in primo luogo sull'autonomia della storia dell'architettura⁸ e sul disegno, e che renderà chiare nelle sue dichiarazioni di principio (pubblicazioni, convegni). In numerosi scritti, a partire dal 1906, Giovannoni – attraverso scritti teorici e attività di ricerca – tratteggia i principi fondanti di questo metodo specifico per la storia dell'architettura italiana⁹: la preparazione artistica (disegno, colore), quella scientifica (statica, scienza delle costruzioni, ecc.) e la conoscenza della storia dell'arte. Per tutto egli evidenzierà l'importanza del disegno come fonte dello studio della storia dell'architettura, al fine di – sono parole sue – «[rifare], per così dire, in senso inverso il cammino che percorsero gli architetti e gli artefici che ne composero l'organismo e ne modellarono gli elementi»¹⁰. Anche i titoli delle sezioni dei convegni da lui organizzati dal 1934 al 1939 rendono chiaro il raggio d'azione del suo metodo: monumenti e storia delle tecniche; tipologia e morfologia; restauro; metodo della storia dell'architettura, oltre gli esempi analizzati. In occasione del convegno del 1936 egli ripubblica

il saggio *Mete e metodi nella storia dell'architettura italiana* in cui riafferma l'autonomia della storia dell'architettura rispetto alle altre scienze storiche¹¹. Al convegno del 1936 e fino al 1939 ne succedono altri quattro, con una vasta tipologia di argomenti, dall'analisi delle strutture¹² all'urbanistica, alla storia dell'architettura, alla costruzione architettonica nelle pitture¹³. Si interromperanno per la guerra e riprenderanno nel 1948 con il V Convegno nazionale di Storia dell'Architettura¹⁴. Il suo ultimo testo postumo *La storia dell'architettura e i suoi metodi* (1959), è da considerarsi il suo testamento spirituale nel quale egli ribadisce i concetti finora espressi «La storia dell'architettura [...] è la vera storia civile di un tempo e di una nazione [...] nei molteplici rapporti di civiltà, di tecnica, di urbanistica»¹⁵, ovvero è l'elemento fondante dell'unità estetica di un paese.

Nella prolusione del I Congresso di Storia dell'Architettura del 1936¹⁶ Giovannoni aveva evidenziato l'importanza del disegno come fonte per lo studio della storia dell'architettura, richiamando la «Collezione architettonica degli Uffizi che è miniera incomparabile e ancora poco sfruttata per i nostri studi sulla Rinascenza (Antonio da Sangallo, Peruzzi, Vignola, Buontalenti)» e la «vastità immane del mondo architettonico italiano» attraverso lo «studio comparato, morfologico e costruttivo dei monumenti [...]». Fondamentali sono quindi «il rilievo e inventario delle varie opere, la divulgazione, il materiale di architettura minore, lo studio urbanistico dello schema della città, l'esplorazione e la pubblicazione dei documenti d'archivio o di quelli delle collezioni dei disegni». Nella stessa circostanza e nel citato saggio *Mete e metodi nella storia dell'architettura italiana* egli provvede «a distinguere nettamente il carattere e i procedimenti della Storia dell'architettura da quelli delle altre scienze storiche e, specialmente, dai criteri e dai metodi dell'Archeologia e della storia delle Arti figurative, distinzione fondata sulla natura complessa dell'oggetto architettonico e sulla conseguente necessità di procedere attraverso competenze multiple per affrontare lo studio»¹⁷ saggio in cui sottolinea anche l'importanza delle fonti¹⁸. Successivamente, nel 1937, in occasione del secondo convegno ribadisce la volontà di acquisire un'unità metodologica nello studio dei monumenti italiani secondo le influenze tecniche e artistiche «ricostruendo [...] il processo creativo delle opere architettoniche, inquadrare le nozioni di Storia dell'Arte [...]»¹⁹.

Due anni dopo fonda la rivista "Palladio" dove, nel 1939, pubblica l'articolo *Il metodo nella storia dell'architettura*²⁰ in cui approfondisce ulteriormente il suo pensiero anche nell'ambito della polemica con Adolfo Venturi²¹ (il quale trattava solo le facciate secondo il metodo estetico-visibilista), sottolineando come compito dell'architetto sia invece quello di «ricostruire nella mente il processo creativo» e, quindi, lo studio delle piante e la rispondenza pratica con le esigenze dell'edificio, piante che si collegano alla tipologia che deve rispondere alle esigenze della vita del tempo, piante legate alla ricerca statica e scientifica dei mezzi di costruzione. In questa sede insiste sull'importanza dei particolari, che possono essere opera di maestranze con piena libertà costruttiva oppure sottomessi al pensiero dell'architetto, il quale, in talune circostanze, li progetta. Egli formula quattro fasi fondamentali nella lettura di un edificio: 1) La lettura completa dell'edificio (e non solamente gli alzati) basata sull'analisi delle piante, dei prospetti e delle sezioni (da qui l'importanza del rilievo); 2) Lo studio comparato dei particolari architettonici; 3) Attendere, prima di formulare le conclusioni, che documenti, analisi sintattica e morfologica coincidano, altrimenti restare a livello di ipotesi; 4) Inserire l'edificio nell'analisi della tipologia edilizia del periodo, cercando di estrapolarne le profonde leggi compositive. Nel 1940 egli riprende in maniera sintetica i concetti fin ora espressi e, nel paragrafo intitolato *Il metodo nella storia dell'architettura*, da un lato approfondisce il concetto di Storia, ma dall'altro però lo collega direttamente al restauro dei monumenti definendo il XIX e il XX secolo «quelli del restauro dei monumenti».

Anche le ricerche – come già la sua prima monografia sui *Monasteri di Subiaco* (1904) – sono un'opportunità per mettere in atto i principi legati alla disciplina. In *Saggi sull'architettura del Rinascimento* (1931) egli sviluppa il tema della committenza; nel 1937 con lo studio sulla *Farnesina* di Peruzzi, approfondisce punti fondamentali quali l'attribuzione, la figura del committente, le fonti di studio basate anche sul disegno dal vero e sul rilievo del monumento. Nel 1940 pubblicherà la prima *Storia della storia dell'architettura* facendo un esame cronologico approfondito, ancorché sintetico, delle Scuole straniere rispetto agli studiosi italiani²². A

completare questo elenco dei suoi lavori citiamo il suo inedito dattiloscritto sulla *Storia dell'Architettura italiana* datato 1944-1947 depositato presso il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura sui singoli architetti, sulle aree geografiche, sull'urbanistica e sulle varie tipologie di studi che sono stati oggetto delle sue speculazioni riferite al Quattrocento e al Cinquecento, saggio del quale abbiamo curato in parte l'aggiornamento critico e bibliografico²³.

Non possono però, in questa sede, essere taciuti i suoi fondamentali articoli sull'architettura romana e le sue tecniche e le sue dispense universitarie: parliamo di *Stili di architettura*²⁴ e di *Elementi delle fabbriche*²⁵ basati esclusivamente sul disegno, sul confronto costruttivo, sul metodo comparato tra diverse tipologie; una vera innovazione rispetto alle storie "scritte" di stampo estetizzante.

La Facoltà di Architettura di Roma

L'azione di Giovannoni, per altro versante ancora, va inserita nel più ampio contesto storico e culturale della fondazione della Facoltà di Architettura di Roma nel 1919²⁶, frutto di un lungo e laborioso dibattito durato oltre trent'anni²⁷. Egli riesce a mettere a fuoco un metodo che lega insieme la progettazione, il restauro e la conservazione dei monumenti unitamente agli studi attinenti la storia dell'architettura. In tale circostanza pubblica *L'architettura italiana nella Storia e nella vita*, in cui ribadisce che «L'architettura [è] l'arte madre a cui in passato tutte le altre manifestazioni artistiche erano subordinate»²⁸. In Italia la Storia dell'Architettura è materia fondante e autonoma anche nelle Facoltà di Ingegneria (ricordiamo Giovan Battista Milani²⁹ oltre allo stesso Giovannoni), oltre che nelle Facoltà di Architettura, e si insegna nelle Scuole di specializzazione di Storia dell'Arte, dei Beni Culturali e Restauro. In particolare le tesi in storia dell'architettura si caratterizzano per un'attività di ricerca filologica, documentaria, di rilievo e grafica che non ha corrispettivo alcuno con altre scuole a livello internazionale. In ciò ricollegandosi idealmente e storicamente a quella particolare metodologia italiana iniziata con *Le Vite* di Vasari in cui pittori, scultori, architetti, architetti pittori e architetti scultori sono riuniti e analizzati attraverso la disciplina del disegno. Questa *forma mentis* permette allo studioso, non solo di ricostruire diacronicamente la vita dell'edificio nell'ambito del contesto storico, ma anche di mettere in relazione il frutto delle sue ricerche e delle sue ricostruzioni con i lavori di altri specialisti.

La prima generazione dei docenti della Facoltà di Architettura attiva a Roma negli anni Cinquanta-Settanta è formata dagli eredi diretti di Giovannoni; ricordiamo qui i nominativi più significativi: Vincenzo Fasolo, Bruno Maria Apollonj Ghetti, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Leonardo Benevolo, Renato Bonelli e Giuseppe Zander con tutte le notevoli differenze metodologiche che li caratterizzano. Fasolo e Apollonj Ghetti approfondiranno l'aspetto della ricerca grafica, De Angelis d'Ossat quello storico-tecnico mentre Bonelli elaborerà aspetti e problematiche del pensiero crociano. Tutti costoro formeranno poi la seconda generazione, quella dei nostri maestri (in ordine alfabetico): Benedetti, Bruschi, Marconi, Ray, Tafuri, ecc. Vincenzo Fasolo (1885-1969) è stato la personalità che, usando lo strumento del disegno, ha ampliato e sviluppato gli assunti di Giovannoni. Nel testo *Guida metodica per lo studio della Storia dell'architettura*³⁰ (1954 e 1956) enumera i principi fondanti quali l'analisi delle caratteristiche funzionali e costruttive dell'edificio anche rispetto alla città, quali la definizione del tipo di organismo e la valutazione delle sue caratteristiche formali dall'antichità al XVIII secolo, anche dal punto di vista regionale. Di lui ricordiamo in particolare *Introduzione alla storia dell'architettura* (1959), un vero trattato metodologico della "scuola romana". L'autore, partendo dallo studio dei materiali e dalle possibilità intrinseche delle strutture ad essi collegate, riesce ad individuare le potenzialità e le possibilità spaziali degli edifici e la loro articolazione sintattica, studio dal quale vengono poi selezionati gli esempi. Un altro aspetto singolare della ricerca di Fasolo che svilupperà nel corso di tutta la sua carriera e che altri proseguiranno (Benevolo, Bruschi), è lo studio delle architetture derivato dalle pitture³¹. Nel 1953, su sua iniziativa, il Dipartimento di Storia dell'Architettura inizia a pubblicare i *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura* tuttora vigenti.

Rammentiamo anche la figura di Bruno Maria Apollonj Ghetti (1905-1989), che

«pensava con la matita da disegno in mano»³². Zander lo ricorda come appartenente a quella «piccola schiera di ingegneri-architetti (come Giovannoni e Fasolo) con formazione umanistica (discipline storico conservative) e in discipline artistico compositive (discipline progettuali, architettura e urbanistica)»³⁴. Il suo specifico settore di indagine è stato l'architettura romana tardoantica (era anche archeologo) nella quale ha attuato un metodo articolato in quattro punti basilari strettamente connessi alla cronologia generale: fonti storico letterarie; fonti grafiche; fonti monumentali; raffronti con edifici coevi o precedenti. Un altro aspetto fondante del suo pensiero (e simile a Fasolo) è stato la dissezione dell'edificio secondo gli elementi costitutivi analizzati singolarmente (trabeazione, colonnato, riduzione ad archi; transetto, abside; deambulatorio, ecc.).

Guglielmo De Angelis d'Ossat (1907-1992), ha scritto invece, come teorico e come storico, su ogni aspetto della storia dell'architettura e delle tecniche edilizie e costruttive. Fra i suoi principali contributi ricordiamo l'influenza delle strutture romane e bizantine sulle architetture successive, le specificità degli edifici e dei loro architetti (Brunelleschi, Michelangelo, Raffaello, Sanmicheli) indagando al contempo sulla peculiarità dell'architettura rispetto alla visione umana, sui sistemi metrico-proporzionali³⁴ e sulla sezione aurea. Di questi studiosi rammentiamo inoltre anche il loro impegno internazionale a favore dei Beni Culturali: Apollonj Ghetti con l'UNESCO e De Angelis d'Ossat con l'ICOMOS. Nel 1982 gli scritti di De Angelis sono stati raccolti in due volumi *Realtà dell'architettura*³⁵. Ha diretto la rivista *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura* e la nuova serie della rivista *Palladio*. Nel 2004 il suo apporto come specialista del restauro è stato ricordato in un incontro altamente selettivo sull'argomento³⁶.

Renato Bonelli (1911-2004) è l'autore che ha realizzato invece la mediazione tra la prassi giovannoniana e l'idealismo di Benedetto Croce coniugando il pensiero estetico con quello filosofico e ponendosi su un orientamento comune a quello iniziato nel 1939 da Roberto Pane (anche lui storico architetto e operante a Napoli, nonché amico personale di Benedetto Croce), inaugurando così un'interpretazione neoidealista e critico valutativa dell'architettura³⁷. La sua adesione all'estetica crociana – come ricorda Carbonara³⁸ – ha immesso nuova linfa rispetto alla prassi giovannoniana. Nel saggio *Il Duomo di Orvieto come problema storiografico*³⁹ (che conserva ancor oggi inaspettate e insospettite freschezza e attualità e che è un vero e proprio testamento spirituale), l'autore dichiara che «il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale è un atto di carattere intuitivo compiuto nella coscienza individuale mediante il ripercorrimento dall'interno del processo creativo dell'immagine [...] depurata da ogni residuo esistenziale e pratico»⁴⁰. Nel 2014 Vittorio Franchetti Pardo ha pubblicato una raccolta di scritti che, partendo proprio dai precedenti contributi critici di Bonelli, ha ampliato il campo di indagine sulla base di nuove ricerche (grafiche, tecniche e geognostiche)⁴¹ con tutte le problematiche anche percettivo-spaziali che ne derivano: sia rispetto al rapporto cattedrale-città, sia rispetto ai palazzi papali, sia rispetto alla cultura restaurativa ottocentesca e successiva, sia rispetto alle singole parti dell'edificio nel quadro di un più generale percorso critico-storiografico anche internazionale da Maitani fino a Scalza.

Il campo di ricerca di Bonelli ha spaziato, oltre che nell'architettura medievale e mendicante, anche nello studio dell'architettura del Rinascimento inaugurando una nuova fase di ricerca sul primo Cinquecento⁴². Egli è stato inoltre direttore di un'altra rivista *Architettura, storia e documenti*, che ha promosso la ricerca documentaria e archivistica considerata quale base, insieme ai valori figurali, delle valutazioni storico-critiche nel campo della storiografia architettonica.

È infatti tema peculiare della scuola romana la genesi dell'opera e del suo iter progettuale come risultato della sinergia tra committente e artista, contemplando la partecipazione attiva di più protagonisti all'interno di un quadro storiografico attendibile. Il metodo messo in atto cerca quindi di arrivare alla comprensione prima, e poi alla valutazione critica, attraverso la ricostruzione della storia "interna" dell'opera nonché attraverso l'analisi dei parametri peculiari del suo processo di formazione: ossia programmi e vincoli, importanza e influenza del committente e altro ancora.

Tali indicazioni programmatiche comportano di conseguenza la necessità di tecnici appositamente formati: sono gli "storici-architetti". Giovannoni (ma anche prima Camillo Boito) «considerava la Storia dell'architettura quale campo

di azione e patrimonio specifico degli architetti, poiché soltanto essi sarebbero in grado, per la loro esperienza diretta del fare architettonico, di comprendere a pieno il procedimento creativo e progettuale e quello costruttivo degli edifici»⁴³. Lo storico-architetto fa riferimento, nella sua elaborazione sintetica, sia alle discipline storiche sia alle specificità dell'architetto, sia infine alle valenze estetiche e linguistiche dell'opera esaminata e unisce la preparazione dello storico alle competenze dell'architetto, attraverso lo strumento del disegno da cui deriva l'attribuzione; un'impostazione di stampo vasariano che comprende gli aspetti visivi, utilitari, funzionali, costruttivi e tecnici ma che rimanda direttamente alla triade vitruviana (*venustas, utilitas, firmitas*⁴⁴) – di cui l'architettura rappresenta la sintesi e che ne fanno – come abbiamo già affermato – una disciplina autonoma rispetto alla storia dell'arte.

Aggiungiamo che – a nostro parere – è del tutto conseguente che tale ordine di studi si sia sviluppato in Italia dove si è formato questo legame inscindibile tra committente e artista a partire dal Rinascimento, più che in altri paesi come Francia o Germania che hanno elaborato altri percorsi storiografici. Sono pertanto ambiti specifici di ricerca della scuola romana nella Facoltà di Roma a partire da Giovannoni fino ad oggi, costituendo uno degli assi portanti delle ricerche della Scuola italiana in cui ogni autore riprende, secondo le proprie inclinazioni, le indicazioni del maestro, mettendole a frutto in una vasta e continuativa serie di studi su temi quali San Pietro (i Palazzi Vaticani, la Basilica⁴⁵ e la cupola⁴⁶), quali quello del palazzo nobiliare e della committenza (legato quest'ultimo alla ricostruzione del processo creativo nello scambio continuo tra committente e architetto). Tali indagini sono basate sullo studio tecnico grafico (il rilievo con le sue rappresentazioni) integrato dalle ricerche d'archivio (fonti grafiche e documentarie), fino alla sintassi dell'edificio, alle sue valenze estetiche e distributive e al suo significato formale e simbolico.

Ne deriva una tipologia di studi usualmente denominata dalla critica “monografia di architettura” il cui prodotto può avere diverse varianti e risultati: su un periodo storico e il suo arco temporale di riferimento (il Quattrocento, il Cinquecento, ecc.), sulle singole personalità o su personalità multiple (per esempio Raffaello architetto/gli architetti del Cinquecento), sulla singola opera o su più opere, sui committenti (come singolo, per esempio Giulio II ma anche come un'organizzazione, per esempio un ordine religioso). Una parte delle ricerche si è poi focalizzata anche sugli irrealizzati progetti rappresentati in disegni autografi degli architetti e alcuni di questi studi sono stati condotti in stretta collaborazione con la Bibliotheca Hertziana e, in particolare, con Christoph Luitpold Frommel. Un altro filone recente di indagine si trova nella ricostruzione urbanistica e tipologica di interi brani di città demoliti per le più svariate cause, e delle loro opere scomparse. Il fulcro si condensa sempre però nel giudizio storico critico ovvero nel giudizio di valore che si ricollega direttamente al pensiero crociano.

Questi cardini fondamentali sono rimasti invariati nel corso degli anni seppure integrati dall'apporto di numerose scuole di pensiero sorte dalla fine del XIX secolo e nel dopoguerra, con le quali questa metodologia di lavoro si è confrontata sia a livello internazionale – seppur da lontano, sia rispetto alla più generale Storia dell'Arte⁴⁷.

Note

1 Giovannoni cita nel testo e in bibliografia, a vario titolo e in diverse occasioni per l'area francese: Letarouilly, Reymond, Rouhault de Fleury, Choisy e Viollet-le-Duc; per l'Italia: Boito, Venturi, Toesca, Malaguzzi Valeri; per l'area tedesca: Strzygowsky, Geymüller, Riegl, Burckhardt, Durm, Dehio-Bezold, Thode; per gli inglesi: Ruskin e Parker. Cfr. G. GIOVANNONI, *Attraverso la storia dell'architettura. Note bibliografiche*, Roma 1913.

2 Giovannoni aveva stretti rapporti con la cultura tedesca: infatti, nel 1926 aveva redatto le note e l'aggiornamento bibliografico del primo volume di G.A. BREYMANN, *Trattato generale di costruzioni civili: con cenni speciali intorno alle costruzioni in pietra e strutture murali del prof. Otto Warth. Note dell'ingegnere Gustavo Giovannoni*, 2 voll., Milano 1926. Cfr.: S. BOSCARINO, *Osservazioni su Gustavo Giovannoni e il restauro italiano*, “Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura”, 36, 1990, pp. 129-130. Per i rapporti con l'area tedesca si veda M.L. SCALVINI, *Gustavo Giovannoni e i rapporti con la cultura architettonica tedesca*, ivi, p. 72.

3 Sulla figura di Camillo Boito rispetto alla storia dell'architettura, cfr.: G. GIOVANNONI, *Boito, Camillo*, in *Enciclopedia Italiana*, 7, Roma 1930, p. 295; L. GRASSI, *Motivi per una storiografia dell'architettura*, Vimodrone 1956. E. GIACHERY, *Boito, Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11,

Roma 1969, pp. 237-242; G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato, Camillo Boito e l'architettura neo medievale 1885-1890*, Venezia 1997, in particolare pp. 132-140 e p. 291; IDEM, *Una scuola d'architettura per gli ingegneri: tentativi e proposte del secondo Ottocento*, in *La città degli Ingegneri. Idee e protagonisti dell'edilizia veneziana tra '800 e '900*, a cura di F. Cosmai e S. Sorteni, Venezia 2005, pp. 37-49; A. PANE, *Da Boito a Giovanni. Una difficile eredità*, "ANANKE", 57, 2009, numero monografico su Camillo Boito, pp. 144-153. A. GHISETTI GIAVARINA, "... le mura e gli archi e le colonne...". *Camillo Boito e Adolfo Venturi per una storia italiana dell'architettura in Architettura dell'Ecclettismo. Il dibattito sull'architettura per l'Italia unita sui quadri storici, i monumenti celebrativi e il restauro degli edifici. Problemi e metodi di architettura*, atti del convegno (Jesi, 2010), a cura di L. Mozzoni e S. Santini, Napoli 2011, pp. 145-161.

4 O. SELVAFOLTA, *La Scuola di architettura al Politecnico di Milano tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento*, in *Attraverso gli archivi dell'architettura. La trasmissione del sapere: maestri e allievi lungo la via Emilia*, a cura di A.M. Guccini, Bologna 2011, pp. 81-112. S. LANGÉ, *Il metodo della storia dell'architettura nel Politecnico di Milano durante gli anni della ricostruzione (1945-1963)*, in *La fabbrica, la critica, la storia. Scritti in onore di Carlo Perogalli*, a cura di G. Colmuto Zanella, F. Conti, V. Hybsch, Milano 1993, pp. 23-42.

5 Sul concetto di Storia: B. CROCE, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte. Memoria letta all'Accademia Pontoniana*, Napoli 1893, pp. 1-29: 9-29; IDEM, *Il concetto di storia nelle sue relazioni col concetto dell'arte. Ricerche e discussioni*, Roma 1896. Si veda anche IDEM, *Teoria e storia della storiografia*, a cura di G. Galasso, Milano 1989.

6 B. CROCE, *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura*, in *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Bari 1934 (II ed. 1946), pp. 82-90. Sulla bibliografia crociana inerente l'arte si veda L. VENTURI, *Croce e le arti figurative*, "L'Arte", 36, 1934, 3, pp. 258-264; IDEM, *Croce e la storia dell'arte*, "Commentari", 4, 1953, 1, pp. 3-6; L. GRASSI, *Benedetto Croce e la critica d'arte*, "Rivista dell'Istituto Nazionale di archeologia e Storia dell'Arte", Roma 1952, 1, pp. 328-335. Sul pensiero di Benedetto Croce, cfr.: R. MORMONE, *Critica e arti figurative dal positivismo alla semiologia*, Napoli 1975, (in part. il capitolo *Benedetto Croce e il problema della Storia*, pp. 125-152); V. STELLA, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Milano 2005 non accenna a Giovanni e non tratta neanche dell'architettura, ma solo di critica d'arte, in particolare nel pensiero di Ragghianti. Sull'influenza crociana nella lettura dell'opera d'arte si veda M. MARANGONI, *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte. Introduzione di C.L. Ragghianti*, Milano 1986. R. DE FUSCO, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Milano 2003, pp. 185-190.

7 Questo è il punto essenziale che, secondo Lionello Venturi, differenzia la formazione italiana da quella straniera. VENTURI, *Croce e la storia dell'arte*, cit., p. 6.

8 M. SALMI, *Commemorazione di Gustavo Giovannoni*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura. Perugia, 23 settembre 1948*, Firenze 1957, pp. 1-10.

9 G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Gustavo Giovannoni storico e critico dell'architettura (con l'elenco delle sue pubblicazioni)*, Roma 1949; G. ZUCCONI, *Giovannoni, Gustavo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001, pp. 392-396. Sul suo pensiero si veda F.P. FIORE, *Lo studio della letteratura artistica come metodo di ricerca storica sull'architettura*, in *Storia e restauro dell'Architettura. Aggiornamenti e prospettive, Atti del XXI Congresso di Storia dell'Architettura*, (Roma, 1983), a cura di G. Spagnesi, Roma 1987, pp. 21-28; R. BONELLI, *Gustavo Giovannoni e la "Storia dell'architettura"*, in *L'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni*, atti del seminario (Roma, 1987), a cura di G. Spagnesi, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 36, 1990, pp. 117-124 (in part. la IV sessione: *Gustavo Giovannoni: la "Storia dell'architettura" e il rapporto con la storia dell'arte*); P. NICOLOSO, *Gli architetti e la storia dell'architettura: il "criterio integrale" di Gustavo Giovannoni (1920-1939)*, ivi, pp. 136-138: 137. In realtà il termine "integrale" deriva da uno scritto di G. GIOVANNONI, *La figura artistica e professionale dell'architetto*, Firenze 1929, in cui conia il termine di *architettura integrale*. Vedi anche P. SPAGNESI, *Alcuni aspetti della formazione storica di Gustavo Giovannoni*, ivi, pp. 139-141; B. BERTA, *Gustavo Giovannoni, un metodo per la storia dell'architettura*, in *Storia dell'arte e storia dell'architettura, un dialogo difficile*, atti della giornata di studio (Roma, 2005), San Casciano 2007, pp. 21-22. F. GURRIERI, *Attualità di Giovannoni*, "Architettura e Arte", 6, 2004, 3-4, pp. 55-71. L.V. BARBERA, *Ingegneria e Arte nella Scuola di Architettura di Roma*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", 50, 2015, 146, pp. 71-79. P. BARBERA, *Construction History: a new point of view in Italian Historiography in the first half of the 20th Century*, in *Proceedings of the Fifth International Congress on Construction History*, a cura di B. Bowen et al., 2015, Chicago 2015, 3 voll., I, pp. 131-138. C. D'AMATO, *La Scuola di Architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità oggi in Italia*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s., 1, 2017, 1, pp. 33-46. A. GHISETTI GIAVARINA, *Gustavo Giovannoni, storico dell'architettura del Rinascimento italiano*, ivi, pp. 61-66.

10 G. GIOVANNONI, *L'architettura italiana nella Storia e nella vita. Prolusione inaugurale della nuova Scuola Superiore d'Architettura in Roma letta il 18 dicembre 1920*, Roma 1921, pp. 1-7: 7.

11 Giovannoni ha pubblicato quattro volte lo stesso testo e, con alcune varianti, due volte in occasione di convegni, cfr.: G. GIOVANNONI, *Mete e metodi della storia dell'architettura*, in *Rassegna I Convegno Sezione Storica Sindacato Nazionale Fascista* (Napoli, 1934), Napoli 1935, pp. 12-15; ripubblicato in IDEM, *Atti del I Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, (Firenze, 1936), Firenze 1938, pp. 273-281 (cui faremo sempre riferimento); e due volte sotto forma di articolo: IDEM, *Per la storia dell'architettura in Italia*, "PAN. Rassegna di Lettere Arte e Musica" 3, 1935, 2, pp. 239-251 e IDEM, *Gli studi di storia dell'architettura medievali e moderni negli ultimi cento anni*, in *Un secolo di progresso scientifico italiano 1839-1939*, Roma 1940, 7, pp. 299-320.

12 Cfr. *Atti del I Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, cit., il cui spunto fu offerto dal cinquantenario della cupola di Brunelleschi, cui seguirono gli: *Atti del II Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Assisi, 1937), Roma 1939; *Atti del III Convegno Nazionale di Storia dell'Ar-*

chitettura (Roma, 1938), Roma 1940; *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Milano, 1939), Milano 1940.

13 G. GIOVANNONI, *I risultati del convegno di Assisi e l'architettura del tempo di Giotto*, in *Atti del II Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, cit., pp. 299-319. IDEM, *I rapporti tra l'Architettura e le Arti della pittura e della scultura nei vari periodi dell'arte italiana*, in *Rapporti dell'architettura con le arti figurative, atti del convegno* (Roma, 1936), Roma 1937, pp. 24-30.

14 *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, cit.

15 G. GIOVANNONI, *La storia dell'architettura e i suoi metodi*, prefazione a *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 voll., Roma 1959, I, pp. VII-XV.

16 *Atti del I Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, cit., pp. VIII-X.

17 R. BONELLI, *Prolusione*, in *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, atti del convegno (Roma, 1992), a cura di F. Colonna e S. Costantini, Roma 1994, pp. 23-28: 23.

18 GIOVANNONI, *Mete e metodi*, cit., p. 180; IDEM, *Architettura*, in *Enciclopedia Italiana*, 4, Roma 1929; IDEM, *Storia dell'Architettura*, in *ivi*.

19 *Atti del II Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, cit., pp. XI-XV: XII.

20 G. GIOVANNONI, *Il metodo nella storia dell'architettura italiana*, "Palladio", 3, 1939, pp. 77-79.

21 Sulla disputa tra Giovanni e Venturi si veda G. GIOVANNONI, *Bibliografia. L'architettura del Cinquecento*, "Palladio", 2, 1938, pp. 107-114; G. AGOSTI, *Dall'archivio di Adolfo Venturi: alcune testimonianze sui dialoghi con Gustavo Giovannoni*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 36, 1990, pp. 142-146; V. PRACCHI, *La disputa intorno al metodo per la storia dell'architettura: Gustavo Giovannoni versus Lionello Venturi*, "TeMa. Tempo, Materia, Architettura", 4, 1996, 2, pp. 68-72.

22 Per il Settecento cita Muratori, Lanzi, Milizia e Bottari. Per l'Ottocento la scuola francese (Viollet-le-Duc, Choisy), tedesca (Hübsch, Burckhardt, Geymüller); per quella italiana Amico Ricci (A. RICCI, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, 3 voll., Bologna 1858) e Cordero di San Quintino; per i contemporanei Luca Beltrami, Corrado Ricci, Gian Teresio Rivoira, Toesca e Adolfo Venturi. Si veda GIOVANNONI, *Gli studi di storia*, cit., pp. 299-320.

23 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, GG3, b. 22, f. 88 - 1 - *Architettura del Quattrocento* (1944) e GG3, b. 22, f. 88 - 2 - *Architettura del Cinquecento*. Sono il dattiloscritto e alcune bozze del volume redatto per la casa editrice De Agostini di Novara (la corrispondenza intercorsa tra l'autore e la casa editrice tra il 1940 e il 1947 si trova in Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, GG3, b. 22, 3). In particolare il f. 88 - 1 contiene le bozze a stampa dell'*Architettura del Quattrocento* (pp. 1-134). Si veda in merito A. CURUNI, *Riordino delle carte di Gustavo Giovannoni. Appunti per una biografia*, "Archivio di Documenti e Rilievi dei Monumenti", 2, Roma 1979, p. 29 che lo cita come opera inedita che «avrebbe dovuto far parte di una collana di dieci volumi dedicata alla storia dell'architettura italiana». Sull'opera completa P. BARBERA, *Il progetto di una Storia dell'Architettura italiana (1940-1947)*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", 53, 2018, 154, pp. 75-86.

24 G. GIOVANNONI, *Stili di architettura*, s.l., s.d. [1920]; Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, G. GIOVANNONI, GG 1 (Fd), b. 7, f. 18, *Stili architettonici* (1919-1924).

25 G. GIOVANNONI, *Elementi delle fabbriche*, s.l., s.d. [1929]; Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *ivi*, f. 20, *Elementi di fabbriche*, 1929.

26 Seguiranno i Politecnici di Torino (1923 e 1933; P. Verzone) e di Milano (1927 e 1933; L. Crema); le Facoltà di Architettura di Firenze (1923; P. Sanpaolesi), di Venezia (1926; M. Tafuri, G. Ciucci) e di Napoli (1930; R. Pane). Nel tempo aumenteranno con Palermo (1944), Pescara (fine anni Sessanta), Reggio Calabria (1982), Ferrara (1991), Camerino (1993) e Genova (2012). Cfr. L. DE STEFANI, *Le scuole di architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933*, Milano 1992.

27 C. BOITO, *Condizioni presenti dell'architettura in Italia*, "Nuova Antologia", 25, 1890, 109, pp. 466-485; IDEM, *Le scuole di architettura, di belle arti e di arti industriali*, "Nuova Antologia", 27, 1890, 111, pp. 41-59; G. RICCI, *La formazione degli architetti e la nascita delle Facoltà di architettura*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 36, 1990, pp. 100-101; A. BONA, *Gustavo Giovannoni e la «Sezione Architettura» della Enciclopedia Italiana: le ragioni storiche, il sapere, gli strumenti tecnici di una nuova professione*, "Ricerche Storiche", 39, 1999, 2, pp. 331-360; P. NICOLOSO, *Una nuova formazione per l'architetto professionista 1914-1928, Storia dell'architettura Italiana. Il Primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Milano 2004, pp. 56-73; IDEM, *Il restauro dei monumenti*, *ivi*, pp. 294-304; B. BERTA, *La formazione della figura professionale dell'architetto. Roma 1890-1925*, tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura, Università di Roma Tre, XX ciclo, Roma 2004, tutors V. Franchetti Pardo, M.L. Neri.

28 GIOVANNONI, *L'architettura italiana nella Storia*, cit., p. 3; ripreso in IDEM, *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma 1925 (II ed. 1929).

29 G.B. MILANI, *L'ossatura murale*, 3 voll., Torino 1920.

30 V. FASOLO, *Guida metodica per lo studio della Storia dell'architettura*, Roma 1954; IDEM, *Corsi di storia e stili dell'architettura*, Roma 1948.

31 V. FASOLO, *Riflessi brunelleschiani nelle architetture dei pittori*, in *Atti del I Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, cit. pp. 197-208; IDEM, *Atti del II Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, cit., *Architettura gottesca*, pp. 63-76; IDEM, *Mantegna architetto*, Firenze s.d.

32 E. RUSSO, *Introduzione*, in B.M. APOLLONJ GHETTI, *I Laterano. La basilica del Salvatore poi di San Giovanni in Laterano, cattedrale di Roma*, San Marino 2013, pp. IX-XXXIV: XX-XXI.

- 33 G. ZANDER, *Bruno Maria Apollonj Ghetti* (1905-1989), "Studi Romani", 37, 1989, pp. 347-349.
- 34 G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Enunciati euclidei e "divina proporzione" nell'architettura del primo Rinascimento*, in *Il mondo antico nel Rinascimento*, atti del convegno (Firenze, 1956), Firenze 1958, pp. 253-263; IDEM, *Schemi proporzionali del Sanmichelì*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio", 3, 1961, pp. 79-81; IDEM, *Il Campidoglio di Michelangelo*, ACSM, Firenze - Roma 1964, Roma 1966, pp. 366-378; IDEM, *Il Campidoglio di Michelangelo*, atti del convegno di Studi Michelangioleschi (Firenze, 1964; Roma, 1964), Roma 1966, pp. 366-378; IDEM et al., *Il Campidoglio di Michelangelo*, Milano 1965, pp. 23-137; G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Rilevazione e significato degli schemi proporzionali nelle architetture di Michelangiolo*, in *Michelangiolo Buonarroti pittore, letterato, scultore, architetto*, atti del convegno (Caprese, 1975-1976), Cortona 1978, pp. 259-260; IDEM, *Brunelleschi e il problema delle proporzioni*, in *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo*, 2 voll., Firenze 1980, I, pp. 217-238; IDEM, *Raffaello architetto*, in *Raffaello in Vaticano*, Città del Vaticano 1984, pp. 106-117; IDEM, *Le scelte proporzionali di Raffaello*, in *Raffaello e la sezione aurea*, Roma 1984, pp. 65-76; IDEM, *Michele Sanmichelì: l'inedita struttura funeraria sopra la cappella Petrucci nel S. Domenico di Orvieto ed aggiunte alla sua attività giovanile in Umbria*, "Palladio", n.s., 6, 1993, 11, pp. 5-22; IDEM, *Proporzioni e proporzionalità: due lezioni di architettura*, "Palladio", n.s., 15, 2002 (2003), 29-30, pp. 55-186.
- 35 G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Realtà dell'architettura*, 2 voll. (vol. 1. *Antichità, paleocristiano e bizantino*, *Medioevo* e vol. 2. *Rinascimento, Manierismo e Barocco*), a cura di L. Marcucci e D. Imperi, Roma 1982.
- 36 *Il restauro architettonico nel pensiero di Guglielmo De Angelis d'Ossat*, a cura di M. Docci, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 41, 2004.
- 37 BONELLI, *Prolusione*, in *Principi e metodi*, cit., p. 24.
- 38 G. CARBONARA, *Renato Bonelli, teorico del restauro*, in *Monumenti e Documenti. Restauri e restauratori del secondo Novecento*, a cura di G. Fiengo e L. Guerriero, Napoli 2011, pp. 1-6; 1: «Bonelli compì una scelta, quella dell'estetica idealistica (di Benedetto Croce e di Giovanni Gentile)».
- 39 Giovannoni stesso ha commentato la prima edizione del testo. Cfr. G. GIOVANNONI, recensione di R. Bonelli, *Fasi costruttive ed organismi architettonici nel Duomo di Orvieto*, Orvieto 1943, "Palladio", 7, 1943, 1, pp. 126-127: «Il metodo per cui dati d'archivio ed osservazioni relative a strutture ed a forme s'illuminano e si fecondano a vicenda è giusto ed è fondamentale nello studio dei monumenti» si traduce «Nel sicuro riassunto dell'apparato documentario, nelle minute ed acute osservazioni sulle strutture e sulle forme, nei precisi rilievi architettonici che l'accompagnano [...] un lavoro frutto di conoscenza [e] di competenza».
- 40 R. BONELLI, *Il Duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento Trecento*, Orvieto 2003, p. 28 (1 ed. 1952).
- 41 V. FRANCHETTI PARDO, *La cattedrale di Orvieto: origine e divenire. Scritti editi e inediti*, Orvieto-Perugia 2014.
- 42 R. BONELLI, *Da Bramante a Michelangelo*, Venezia 1960.
- 43 BONELLI, *Prolusione*, in *Principi e metodi*, cit., p. 24.
- 44 A. BRUSCHI, *Architettura come processo e trasformazione. Problemi metodologici e critici in Architettura processualità e trasformazione*, in *Architettura processualità e trasformazione*, atti del convegno (Roma, 1999), a cura di G. Spagnesi, Roma 2002, pp. 29-32.
- 45 R. PANE, *Michelangelo nella Basilica Vaticana*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, cit., pp. 379-386; IDEM, *Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane nella fabbrica di San Pietro*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, atti del convegno (Roma, 1986), a cura di G. Spagnesi, Roma 1986, pp. 71-78.
- 46 G. GIOVANNONI, *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo*, in *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano 1931, pp. 143-176; IDEM, *La cupola di San Pietro*, in *Michelangelo Buonarroti nel IV centenario del Giudizio Universale (1541-1941)*, Firenze 1942, pp. 8-31; IDEM, *La cupola di San Pietro*, in *Le cupole di Roma*, Roma 1942; IDEM, *I sacri Palazzi*, in *Vaticano*, a cura di G. Fallani e M. Escobar, Roma 1946, pp. 93-119; A. MUÑOZ, *La basilica di San Pietro*, ivi, pp. 5-91; M. ZOCCA, *La cupola di San Giacomo in Augusta e le cupole ellittiche di Roma*, Roma 1945; G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Romanità delle cupole paleocristiane*, Roma 1945; IDEM, *Forma e struttura delle cupole nell'architettura romana in in Realtà dell'Architettura*, cit., I, pp. 53-77; V. FASOLO, *La cupola di San Carlo ai Catinari*, Roma 1947; IDEM, *Organismi per intersezioni e compenetrazioni spaziali attraverso i disegni di Michelangelo*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, cit., pp. 420-426; A. SCHIAVO, *La cupola di San Pietro*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 6, 1952, pp. 14-26; A. BRUSCHI, *Plans for the dome of St. Peter's from Bramante to Antonio da Sangallo the young*, in *Domes from antiquity to the present*, proceedings of the conference (Istanbul, 1988), Istanbul 1988, pp. 232-251; A. BRODINI, *Michelangelo a San Pietro: progetto, cantiere e funzione delle cupole minori*, Roma 2009; *Nuove ricerche sulla Gran Cupola del Tempio Vaticano*, a cura di L. Bussi, Roma 2009; B. BALDRATI, *La cupola di San Pietro: il metodo costruttivo e il cantiere*, Roma 2014.
- 47 Vittorio Franchetti Pardo sostiene che «non è certo da trascurare che molti storici dell'arte (specialmente tedeschi e inglesi) nell'affrontare temi della storia dell'architettura abbiano mutato strumenti e metodi di analisi dalle convinzioni e dai metodi proposti dalla linea di ricerca inaugurata dal Giovannoni»; V. FRANCHETTI PARDO, *Giuseppe Zander e la sua opera: considerazioni sulla storia dell'architettura*, "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 114, 1991, pp. 215-223; 223.

La rivista “Architettura e Arti decorative”: una storia nella storia

Aprile 1927. Doveva provarci ancora una volta, l'ultima. Una mossa azzardata, senza dubbio, che avrebbe potuto però rimettere tutto in gioco, punto e a capo. Doveva farlo, adesso con maggiore determinazione, nessuna alternativa, niente compromessi o mediazioni, perché “quella” situazione non era più sostenibile. Tutti contro uno. Tutti contro di lui. Giovannoni si sedette e incominciò a scrivere.

Da mesi ormai a Palazzo Mattei in via Michelangelo Caetani 32, dove in alcune stanze della sede romana della Casa editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli si trovava la redazione della rivista “Architettura e Arti decorative”, regnava la confusione: «quel che mi preoccupa – scriveva Roberto Papini il 14 marzo 1927 – è l'evidente disordine in cui si trova la Redazione della Rivista sì che non si riesce a farla uscire regolarmente. Quando poi esce, contiene spesso errori, di stampa o d'impaginazione che sono dovuti all'evidente trascuranza di chi dovrebbe occuparsene e non se ne occupa col dovuto zelo». E quindi, rassegnando con rammarico le sue dimissioni, presagiva: «perseverandosi nell'attuale stato di cose, si giungerà ben presto alla rovina di quella Rivista che ho la fierezza di aver contribuito a fondare»¹. Dietro ai problemi organizzativi di cui Papini scrive ve ne erano evidentemente altri, ben più complessi. Per provare a comprenderli è necessario però fare adesso un passo indietro e tornare a più di dieci anni prima.

Il 13 dicembre 1914 veniva approvato il decreto che stabiliva l'istituzione delle scuole di architettura a Roma, Firenze e Venezia. Un provvedimento “anomalo”, fatto passare in Parlamento con astuzia dal sottosegretario alla Pubblica Istruzione Giovanni Rosadi, che portava la firma del re, ma non aveva copertura finanziaria, e che non comparirà mai nella “Gazzetta Ufficiale”. Sebbene formalmente privo di efficacia, il decreto Rosadi avrebbe però consentito l'inaugurazione dei corsi alla Scuola di Roma avvenuta solo pochi giorni dopo, il 24 dicembre 1914, nella sede dell'Istituto di Belle Arti, il cosiddetto “Ferro di Cavallo”, in via di Ripetta. L'idea di rinascita nazionale dell'architettura ma anche, o forse soprattutto, di affermazione della centralità della scuola capitolina rispetto alle altre sedi italiane, erano sottese a queste prime concitate mosse².

Il dibattito sull'istituzione di scuole deputate alla formazione dell'architetto a Roma era in corso da tempo: l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, che già nel 1907 aveva incaricato una specifica commissione di studio³, era tra i più appassionati animatori. Nei programmi dei Cultori la legittimazione accademica della figura culturale e professionale dell'architetto, affrancata dalle scuole di ingegneria così come dalle accademie d'arte, ma anche la definizione di uno stile “nazionale”, sarebbero dovute passare dalle aule universitarie al tavolo da disegno anche mediante strumenti di comunicazione efficaci e aggiornati. Attraverso nuove riviste, ad esempio.

Iniziati nel gennaio 1915 i corsi alla scuola di Roma, per i Cultori era dunque possibile dedicarsi a sviluppare altri progetti necessari a supportare l'architetto nella sua formazione e nella pratica. Sul finire del 1914 l'Associazione presieduta da Giovannoni, in accordo con la casa editrice Bestetti e Tumminelli⁴, aveva avviato la pubblicazione dell'*Annuario d'Architettura* nelle cui pagine venivano riportate «riproduzioni di opere rappresentanti la espressione più importante e signifi-

cativa della produzione architettonica italiana»⁵. Tuttavia, lo scoppio del primo conflitto mondiale aveva interrotto le pubblicazioni, ma non mutato le intenzioni dei Cultori e dell'editore, che per «dare importanza maggiore alla pubblicazione sull'architettura contemporanea [...] mantenendone il programma di attualità e di sano eclettismo» già nel 1916 si preparavano ad aumentare il formato della rivista e la periodicità. Ma non solo: «parallelamente ad essa – scriveva Giovannoni in una comunicazione inviata agli associati probabilmente all'inizio del 1916 – noi vorremmo far sorgere una Rivista che avesse per oggetto l'Architettura dei vari periodi passati, gli studi storici ed artistici che riguardano i monumenti italiani. Troverebbero luogo in tale Rivista rilievi dei monumenti nei loro particolari e nelle loro caratteristiche strutturali e decorative; monografie illustrative di opere e di periodi architettonici; ricerche analitiche e studi comparati su artisti, su influenze stilistiche, su procedimenti costruttivi; notizie ed illustrazioni di restauri; copioso materiale relativo alle Arti ornamentali e decorative attinenti all'Architettura, come il mobilio, la decorazione interna e l'arredamento, le forme del ferro e del legno, la tecnica del mosaico, del graffito, dell'intarsio ecc. Potrebbe esservi unita una cronaca dei monumenti, contenente le questioni attuali, il notiziario, le discussioni, i quesiti e le segnalazioni riguardanti lo stato della parte stabile del patrimonio artistico della nazione. Non è vano dire che una vera lacuna vastissima verrebbe riempita da questa pubblicazione. [...] Questa pubblicazione si prepara dunque ora mentre l'Italia leva la sua fronte, mentre noi trepidiamo, è vero, sulla sorte dei nostri monumenti minacciati dai novissimi barbari, ma appunto per questo maggiormente apprezziamo e comprendiamo il valore di questi testimoni magnifici della civiltà e del genio italiano. Quando la vita normale riprenderà il suo ritmo e l'arte leverà “candide l'ali”, quando un nuovo fervore di attività costruttrice seguirà quello della brutta distruzione, e la nuova architettura italiana si avvierà vigorosamente nel suo cammino, non sembreranno più termini antitetici lo studio dei monumenti e le ricerche audaci di espressioni nuove, ma manifestazioni armoniche e congeniali di una unica energia. Ed a tale coscienza ed a tali aspirazioni appariranno direttamente rispondenti le due parallele pubblicazioni di cui ora lentamente prepariamo l'inizio e di cui abbiamo voluto dare una prima notizia: cioè l'Annuario di Architettura, proseguito sotto nuova veste e in più ampia forma e la nuova Rivista sui monumenti e l'Architettura del passato»⁶.

Gli eventi bellici avrebbero tuttavia bloccato – o, meglio, rimandato – ogni proposito di pubblicazione della nuova “Rivista”, che al tempo non aveva ancora un nome, ma con rispetto veniva annunciata con l'iniziale maiuscola. Il programma comunque era definito: i Cultori intendevano pubblicare due periodici che avrebbero colmato un vuoto nella pubblicistica specialistica italiana del tempo, ancora di marcato stampo ottocentesco, uno dedicato all'architettura contemporanea, con esempi pubblicati in modo chiaro, uno alla storia dell'arte e dell'architettura, al restauro, alle riflessioni sui monumenti del passato, possibili precetti per le nuove costruzioni. Due parti confluenti in una sola unità: l'*architetto integrale*.

Un anno dopo la fine della guerra tornava di attualità la questione della legittimità della scuola di architettura: il 31 ottobre 1919 il ministro Alfredo Baccelli firmava il decreto che istituiva a Roma la prima scuola dedicata alla formazione degli architetti e poco più di un anno dopo, il 18 dicembre 1920, veniva ufficialmente inaugurata la Regia Scuola Superiore di Architettura⁷. Parallelamente, sul finire del 1919 i Cultori riprendevano ad occuparsi di quel progetto editoriale “sospeso” nel 1916: «Ora la promessa sta per compiersi; sta per maturare l'impresa ardua e nuova», comunicavano agli iscritti, annunciando per il 1920 l'uscita della nuova “Rivista” e richiedendo la collaborazione di tutti i soci attraverso consigli, suggerimenti, proposte, ma anche “incoraggiamenti”, per avviare quella che veniva definita una “opera collettiva”.

La “Rivista” adesso ha un nome: “Architettura ed Arti decorative. Studi storico artistici”⁸: «si rivolgerà insieme a studiosi e ad artisti, e dovrà quindi avere insieme – condizioni non antitetiche – rigido metodo scientifico e vivace interesse diretto d'arte. Per gli studiosi rappresenterà un centro di lavoro, un laboratorio ed un archivio posti in un campo ove ancora quasi tutto è da fare [...]. Agli artisti la Rivista fornirà un repertorio di materiale che può assumere funzioni d'arte prima che funzioni di cultura: spunti di idee nuove, anche se antichissime, nozioni di



1. *Annuario d'Architettura*, 1914. In copertina la rappresentazione di due figure maschili in pose michelangeloesche.

tecnica vissuta, sentimento stilistico di forme, di proporzioni, di ambiente, studio diretto od indiretto di problemi odierni sulla base sperimentale delle soluzioni di problemi passati. Per gli uni e per gli altri noi pensiamo che il criterio prevalente debba essere di analisi più che di sintesi: di raccolta diretta e di esposizione corredata dalla più ampia possibile illustrazione grafica». Alla precisazione circa il campo cronologico di indagine – «dai tempi preistorici al periodo neoclassico, l'unico che abbia un contenuto stilistico» – e l'area di interesse – «appare necessario che gli studi abbiano per centro di gravità l'Architettura e le Arti decorative ad essa attinenti, senza invadere il dominio dell'Archeologia pura, della storia, delle altre arti cosiddette maggiori» – seguiva l'indice, «arido ma chiaro, di quello che sarà il contenuto di ciascun numero trimestrale della Rivista». Ogni numero sarebbe stato composto da una parte principale, formata da circa 25 pagine contenenti in media tre articoli «di illustrazione storica, architettonica, strutturale, decorativa riguardanti i monumenti, la loro restituzione, il loro restauro, ovvero la loro classificazione ed il loro studio comparato; di metodologia teorica e pratica di Storia dell'Architettura; di dati biografici; di risultati di ricerche d'archivio; di osservazioni nella tecnica delle opere di costruzione o di ornato, ecc.», contributi previsti volutamente di quantità modesta, «pur rigorosamente scientifici», per far sorgere «nel pubblico degli artisti e delle persone colte, oltre che in quello, ancora molto ristretto degli studiosi speciali» la curiosità su temi che avrebbero trovato più ampia trattazione in specifiche pubblicazioni curate dalla onorata, quanto intraprendente, casa editrice⁹. Ai saggi sarebbe stata affiancata la “parte grafica”, composta da circa 10 tavole tratte da disegni o da fotografie, immagini pubblicate in grande formato, non necessariamente tutte legate ai temi trattati negli articoli (erano previste delle “schede mute” che il lettore avrebbe potuto raccogliere a parte). Infine, in una sezione di quattro o sei pagine avrebbe trovato posto quella “cronaca dei monumenti” già descritta nel programma del 1916. Come allora, la nuova rivista avrebbe affiancato un periodico «di Architettura Moderna, quasi ad integrare le cognizioni, le ricerche, le condizioni estrinseche ed intrinseche necessarie per la ripresa di un logico, serio, veramente italiano sviluppo architettonico, cui non potrà mancare un avvenire brillante, prospero e utile, se non mancheranno il vivo interessamento e la fervida collaborazione degli studiosi e degli artisti italiani». A questa seconda rivista venivano ora dedicate solo queste (poche) parole poste a conclusione della comunicazione ai soci. Non una descrizione, nessuna precisazione. I Cultori non pensavano più, evidentemente, a un ridefinito *Annuario*, che, malgrado le reiterate dichiarazioni, dopo il volume del 1914 non verrà più pubblicato. La brevità di trattazione del tema fa supporre, tuttavia, che incominciava già a serpeggiare l'idea di riunire le due riviste in una sola, ed è probabile che a spingere verso questa decisione fosse soprattutto l'editore che, come emerge dalla convenzione stilata con l'Associazione, si sarebbe assunto interamente gli oneri finanziari dell'impresa, mentre i Cultori avrebbero avuto il patrocinio e la cura della rivista attraverso un comitato di redazione presieduto da Giovannoni. Solo poco tempo dopo questa comunicazione, nel febbraio 1920, l'Associazione annunciava ufficialmente ai suoi iscritti la fondazione della nuova testata, “Architettura e Arti decorative. Rivista d'Arte e di Storia”: «La Rivista, che per qualche tempo abbiamo immaginato sdoppiata in due distinte, una di arte contemporanea e l'altra di studi storico-artistici, e che ritorna, dopo maturo esame, alla unità integrale, si rivolgerà insieme agli artisti ed agli studiosi. Vi troveranno gli uni, prima ancora che un repertorio d'idee, un mezzo di elevazione e di coltura: gli altri un centro di studi, severi ed insieme geniali, quel centro che sinora è mancato, come è mancata in questo campo ogni preparazione ed ogni intesa di metodo. E l'arte e gli studi non si imbarazzeranno, ma verranno, contro ogni pregiudizio, ad incontrarsi e ad aiutarsi a vicenda. In questo momento grigio, in cui l'Architettura moderna non trova ancora un vero indirizzo sano e non arbitrario in rispondenza alla nostra vita, al nostro modo di costruire, alle bene intese ragioni dell'ambiente, ed in cui d'altro lato la storia architettonica ancora, o bamboleggia nell'accademia, o è fuorviata da metodi che non sono i suoi, forse una vita nuova può balzare fuori dal togliere limiti vietati e dall'aprire porte e finestre, associando in unica serie il vecchio ed il nuovo, dall'antichità preistorica ad oggi, e chiamando a contributo gli elementi sussidiari, spesso altamente significativi, dell'Architettura»¹⁰. Accanto

a saggi sulla storia dell'arte e dell'architettura, sarebbero comparsi articoli di "questioni moderne", senza preconcetti: «quanto ad indirizzo di arte, tutte le tendenze, conservatrici o innovatrici, potranno imparzialmente trovarvi luogo, purché siano Arte», con l'iniziale maiuscola, espediente selettivo che non avrebbe evitato proprio a Giovannoni, come vedremo, problematici conflitti interni.

La rivista, a cui nel 1920 lavorano Giovannoni, il comitato di redazione¹¹ e l'editore, avrebbe avuto 40 pagine di formato in-quarto grande, con 30-40 tavole fuori testo; quattro o cinque gli articoli previsti per ogni fascicolo di uscita trimestrale. La rivista che invece verrà diffusa nel maggio 1921 avrà due direttori: Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini. E una redazione composta da Carlo Cecchelli, con il ruolo di segretario, e poi Arnaldo Foschini, Giulio Quirino Giglioli, Giuseppe Lugli, Roberto Papini e Vittorio Grassi¹².

Non sappiamo precisamente quando Piacentini¹³ sia entrato in scena in questa vicenda e la mancanza di documenti diretti ci consente solo di formulare delle ipotesi. Possiamo supporre che anche per la seconda rivista, quella dedicata alla "Architettura Moderna", l'Associazione avesse avviato un progetto e che l'autore di questo fosse Piacentini¹⁴. Assente dai lavori di quel comitato di redazione che per buona parte del 1920 aveva guidato l'avvio della rivista unificata¹⁵, vi era probabilmente entrato a far parte nell'ultimo periodo, poco prima della elaborazione del primo fascicolo, come referente per l'architettura contemporanea. E la sua presenza, è facile immaginare, dovette essere stata fortemente supportata dall'editore, che in lui vedeva un buon tramite per diffondere il periodico anche tra le nuove generazioni. Sebbene più giovane di soli otto anni, in quel dualismo tra "vecchio" e "nuovo" che la rivista intendeva fondere, Giovannoni, classe 1873, incarnava la tradizione, mentre Piacentini, nato nel 1881, indubbiamente rappresentava le istanze dell'innovazione. Il rapporto tra i due inizialmente era governato da una sorta di tacito accordo, i cui termini rimbalzavano dalla rivista alla Scuola di Architettura, senza soluzione di continuità. Stabiliti i principi su cui doveva fondarsi la pubblicazione, Giovannoni, professore di Restauro, nelle rubriche "Cronaca dei Monumenti" e "Commenti e polemiche" del "Notiziario" si sarebbe prevalentemente interessato a questioni di conservazione e tutela, non evitando le critiche, anche se queste avessero investito le istituzioni¹⁶; in alcuni saggi dedicati all'architettura tra Quattrocento e Cinquecento¹⁷ avrebbe sostanziato l'idea di continuità, di logica evoluzione senza fratture con il passato; e confrontato questa con l'opera di alcuni architetti contemporanei¹⁸. Piacentini, docente di Edilizia cittadina e Arte dei giardini (la moderna Urbanistica), fino da *Il momento architettonico all'estero*¹⁹, lungo articolo apparso sul primo numero della rivista, avrebbe prevalentemente mostrato l'architettura contemporanea e il disegno delle città oltre i confini nazionali, in particolare nell'Europa centrale e nel Nord America. Significativa la chiusura di quel suo primo articolo: «Le maggiori costruzioni di Milano, di Genova, di Palermo e molte anche di Roma, (non occorre citare esempi) risentono ancora dell'arte europea (pur con caratteri diversi) di 20 anni fa. Se si eccettua qualche esempio che qua e là fa sperare un ravvedimento salutare per quanto tardivo (che è per lo più costretto a sfogarsi sulla carta) ancora quasi tutta la nostra edilizia cammina sotto la pesante cappa dello stilismo stereotipo, soltanto apparentemente nazionale, carica di tutte le più viete forme ornamentali, vuote di concezione. Siamo ancora, e in certe città si direbbe oggi più che mai, nel grasso borghesismo architettonico, che ostenta una ricchezza inesistente con la profusione dei cementi grigi. Noi facciamo ancora, non possiamo negarlo, un'architettura da capomastri presuntuosi. Abbiamo visto quali sieno le differenze tra le varie scuole nazionali e quali le nuove leggi comuni a tutte. Noi dobbiamo persuaderci di queste e trovare nel nostro passato, e più ancora nei nostri paesi, i principi fondamentali, permanenti della nostra razza. Con questi due soli elementi dovremo cercare la strada nostra. La troveremo? Io ho la più profonda convinzione che sì, e presto»²⁰.

I campi di interesse dell'uno, solo apparentemente separati da secoli di storia, avrebbero presto invaso quelli dell'altro proprio attorno alla questione assai spinosa della ricerca della "strada nostra". Che di lì a poco si sarebbe trasformata in definizione dello stile fascista, per l'architettura e per le città italiane, ma in particolare per Roma, accelerando per i due direttori i tempi di una rottura annunciata.



2. La copertina del primo numero della rivista "Architettura e Arti decorative", maggio-giugno 1921 con raffigurate le due muse, l'arte e l'architettura, in stile secessionista.

Pagina a fronte

3. Alcune pagine dell'articolo di Marcello Piacentini, *Il momento architettonico all'estero*, pubblicato nel primo numero della rivista.



È indubbiamente “nuova” nel panorama italiano del tempo la rivista “Architettura e Arti decorative”²¹. Innanzitutto nella veste grafica composta da Vittorio Grassi²² secondo un modello²³, in parte già sperimentato nell’*Annuario d’Architettura*, in cui i “vuoti” degli ampi margini bilanciano i “pieni” del testo, disposto su due colonne, e delle immagini, perlopiù in bianco e nero e spesso a tutta pagina. In copertina, una figura “simbolica” di gusto secessionista rappresentata al tratto: due “moderne” muse, sedute una di fronte all’altra nello spazio definito di un intercolumnio, sotto la vastità del cielo stellato; due volti della medesima figura, di fronte e di spalle, a raffigurare l’arte, con una lampada sempre accesa, e l’architettura, con in mano un limpido cristallo²⁴; sul cartoncino grigio, solo il colore blu del cielo e pochi tocchi verdi nel riflesso del cristallo; e il nome della testata, scritto in carattere lapidario, ma stranamente mosso e con le lettere T più alte delle altre, come percorse anch’esse da un guizzo di novità. Ed è “innovativa” la rivista anche nella organizzazione dei testi, senza mai un vero e proprio articolo di fondo né un editoriale, lasciando che ad esprimere la linea fosse la successione degli articoli, spesso firmati da giovani, e la sequenza delle immagini pubblicate.

Allo scadere del primo anno, nel fascicolo maggio-settembre 1922, viene comunicata ai lettori una importante decisione: «Un primo anno di vita della nuova Rivista è ormai decorso. Ed ora l’Associazione, che con fervore ha proposto l’iniziativa, l’ardita Casa editrice, il piccolo manipolo dei volenterosi che via hanno dato opera assidua e tenace, dicono ai lettori e ai collaboratori i propositi che nel nuovo periodo che ora si inizia intendono mettere in atto. Sviluppare e diffondere la cultura architettonica e storico-artistica, far conoscere le più significative espressioni dell’Architettura e delle Arti decorative che di questa sono ausiliarie dirette e vivaci, creare un centro di discussione e di studio in cui il pensiero e la cognizione viva fecondino nuove energie di ispirazione artistica e in cui divenga cosciente sentimento il rispetto verso il patrimonio inestimabile dei nostri monumenti: tale fu ed è l’intento che ci siamo proposti. [...] l’attività del prossimo anno porterà qualche mutamento [...] trasformando alquanto la nostra Rivista nell’ampiezza e nel contenuto. Ed ecco che da bimensile essa diviene ora mensile [...]. Assumeranno in essa maggiore spessore alcuni temi ancora allo stato di germogli: così l’Edilizia, arte vasta e complessa, tecnica multiforme e lungimirante, che può dirsi l’integrale dell’Architettura; così le forme architettoniche e decorative “minori”, caratteristiche dei modesti edifici nelle città e nelle campagne [...]. Ed infine nella scelta del materiale e nel modo di pubblicarlo si cercherà di applicare un criterio pratico di utilità diretta per gli Architetti e per i professionisti, senza per questo decampare in nulla da quei criteri di elevatezza [...]. La parte di interesse immediato del notiziario, della segnalazione dei concorsi ecc. acquisterà così uno sviluppo maggiore, reso ora possibile ed efficace dalla periodicità mensile [...]. Accanto agli articoli di Archeologia e storia dell’Arte, i rilievi di monumenti e di parti di monumenti; accanto alle trattazioni di Architettura, la pubblicazione di lavori e di progetti talvolta anche nei minuti particolari [...]. Con questo dunque, aderendo maggiormente alla vita, la nostra Rivista si avvia ad esercitare sempre più una funzione utile, a rappresentare degnamente la nostra Arte»²⁵.

La rivista stava crescendo. È evidente già nello scorrere gli indici delle annate successive²⁶. Il lavoro in redazione aumenta, si moltiplicano gli articoli. Contemporaneamente, fuori da Palazzo Mattei per i due direttori crescono gli impegni. Gli incarichi professionali, la didattica, la presenza nelle commissioni. Per garantire continuità alla rivista è necessario avere allora una solida sponda nell’editore²⁷ e una squadra di collaboratori fidati. Che affianchino i redattori²⁸ nel seguire la linea della direzione. Sì, ma qual è “la linea” della direzione?

Nei fascicoli di settembre e di ottobre 1923 vengono pubblicati i saggi di Guido Calza e Italo Gismondi su *Le origini latine dell’abitazione moderna*²⁹, studi fondamentali sulle case rinvenute negli scavi condotti a Ostia Antica che avranno un effetto dirompente sull’architettura contemporanea e sul modo di concepire il tessuto urbano, nei nuovi quartieri popolari romani in particolare. C’è Giovannoni, indubbiamente, dietro l’idea di stretta derivazione dell’architettura moderna da quella antica, dell’archeologia matrice dell’architettura, idea che le ricostruzioni di Gismondi sostanziano in immagini che influenzeranno molti architetti del tempo,

su tutti Innocenzo Sabbatini alla Garbatella, ma anche Pietro Aschieri e Mario De Renzi. Scrive Calza: «l'importanza delle costruzioni ostiensi non sta soltanto nella rivelazione di un tipo di abitazione romana che già contiene i capisaldi della nostra moderna, ma nel presentarci motivi architettonici che ignorati o mal noti fino ad oggi, noi ritenevamo prodotti dell'architettura posteriore». E, conclude: «Si osservano infatti in queste nuove forme e nuovi elementi architettonici e decorativi che rinnovano e improntano ad uno spirito di modernità tutta l'architettura antica. La quale si riallaccia alle architetture posteriori e continua fino ai giorni nostri, con una vitalità che certo noi non sospettavamo. Molte forme che si ritenevano prodotte da nuove esigenze di vita e da influssi di popoli e di civiltà straniere o posteriori alla latina, vanno invece rivendicate all'architettura romana. Uno studio in questo senso potrebbe apportare forse molte sorprese. Ma a me basterà aver rivendicato alla più comune abitazione moderna una discendenza diretta della casa latina attraverso il Rinascimento».

Ma è Piacentini, sicuramente, a suggerire la pubblicazione degli studi di Josef Stübben, l'autore di *Der Städtebau* (prima edizione 1890), testo basilare per chi si occupasse al tempo del disegno e della costruzione della città. Nel fascicolo di novembre 1922 appare *Lo sviluppo dell'arte edilizia nelle città in Germania*; nell'ottobre 1923, nelle pagine seguenti le ricostruzioni di Gismondi, vengono pubblicati i suoi studi su *L'ampliamento di Anversa*; e poi, nel febbraio 1924, il saggio su *Il Piano Regolatore della città di Lussemburgo*, fascicolo in cui compare anche l'articolo di Erwin Gutkind sull'*Estetica tecnica delle moderne costruzioni tedesche*; e, ancora, *La vegetazione delle città* nel fascicolo di novembre-dicembre 1925.

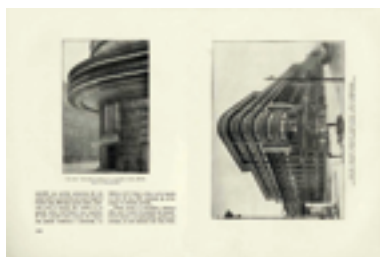
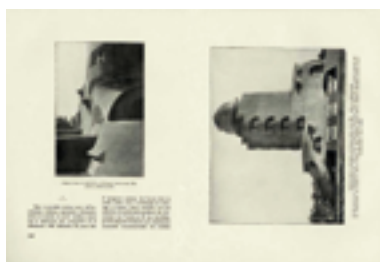
È sempre Piacentini, convinto che per la nuova architettura italiana si debba guardare a contemporanee espressioni all'estero, a volere la pubblicazione degli esiti di lunghi soggiorni in Olanda di Gaetano Minnucci (1896-1980). Nell'articolo *Moderna architettura olandese* pubblicato nel luglio 1924, il giovane Minnucci scrive: «Noi pensiamo ad altre nazioni, ma non sappiamo che qui, forse più che altrove, una forte schiera di artisti e di tecnici, sta avidamente direi, certo tenacemente da molti anni, cercando in una bella gara, il nuovo, il bello di un'architettura che sia tutta nuova espressione della vita moderna, ormai così fantastica con le trasformazioni dovute alla scienza. [...] queste costruzioni sono sorte da una ferma volontà di lasciare ogni convenzionalismo e tradizionalismo, per creare una moderna arte pura che scaturisca sincera dalle forme e dalle ossature richieste da una casa di abitazione moderna che, sebbene economica, pure sia piacevole, comoda e confortevolmente intima. [...] I fondamenti di questa architettura olandese si possono riassumere: Semplicità ed abbandono del passato, effetto artistico ritratto dal movimento delle masse e della linea terminale dell'edificio, decorazione ottenuta dalla stessa muratura e materiali costruttivi in vista e così dagli elementi costruttivi: quindi dal colore del materiale e sua disposizione: forma e disposizione delle aperture nelle pareti, colore e forma degli infissi»³⁰. E accompagna il suo scritto con le più recenti architetture di Berlage, de Klerke, Oud e Dudok, in cui rintracciare quel connubio di arte e tecnica sostanziale per una architettura "sincera". E due anni dopo a Minnucci, ormai divenuto collaboratore abituale della rivista, verrà offerto un fascicolo intero, quello di luglio-agosto 1926, per esporre gli esiti del suo studio sugli edifici industriali. *L'architettura e l'estetica degli edifici industriali* è un articolo di oltre cento pagine, con 123 illustrazioni, in cui esempi italiani e stranieri si susseguono e da cui il lettore può facilmente comprendere quale sia la "strada nostra". Minnucci scrive: «Il tempo dimostrerà se sia esatto – in architettura specialmente – educare il pubblico ad una mentalità degna del secolo scorso o ad una che è pienamente in armonia con l'aeroplano e la radio. [...] Un artista deve essere e finisce con l'essere del suo tempo perché l'arte è in rapporto diretto con l'epoca e con l'ambiente. L'opera d'arte scaturisce sì dall'emozione dell'artista, ma si forma, inconsciamente forse, germoglia, scaturisce sotto indeterminabili e numerosi influssi della sua epoca. Perciò l'arte architettonica non può restare oggi nell'idillio romantico, nella dolcezza accademica del passato. Non c'è alcun dubbio che l'arte essendo la manifestazione delle emozioni ed idee umane rappresenta profondamente l'epoca a cui appartiene. [...] L'architettura oggi prende sempre più una caratteristica internazionale – come del resto si internazionalizzano la maggior parte dei prodotti del lavoro e delle nostre consuetudini – e questa caratteri-



4. I disegni di Italo Gismondi nelle pagine dell'articolo *Le origini latine dell'abitazione moderna*, "Architettura e Arti decorative", ottobre 1923.

Pagina a fronte

5. Pagine dell'articolo di Gaetano Minnucci, *L'architettura e l'estetica degli edifici industriali*, "Architettura e Arti decorative", luglio-agosto 1926.



stica s'individua con le forme geometriche semplici, fondamentali; dimostrazione evidente del periodo di ascesa e non di decadenza. [...] Nei fabbricati industriali, nella casa del lavoro, più che mai la nuova arte architettonica si avvia ad essere ed è, matematica, forte, razionale, ferreamente logica»³¹.

E la rottura tra Giovannoni e Piacentini infine avvenne.

Il fascicolo doppio settembre-ottobre 1925 di "Architettura e Arti decorative" fu interamente dedicato all'opera di Marcello Piacentini. In un lungo articolo, 93 pagine corredate da 101 illustrazioni, Antonio Muñoz spiegava come quella di uno dei due direttori fosse l'architettura più rappresentativa delle nuove tendenze italiane, concludendo che «nell'opera di Marcello Piacentini non c'è soltanto da notare l'originalità dell'insieme, la bellezza della linea, ma ogni particolare anche minimo ha un'impronta personale, dimostra lo studio amoroso dell'artista, il quale non essendo soltanto un teorico compositore, ma un conoscitore profondo dei materiali costruttivi e della tecnica, sa il valore che può assumere anche in un grande edificio, un semplice listello o una piccola modanatura. Anche in questo Marcello Piacentini si riattacca ai grandi maestri del nostro glorioso passato, anche in questo egli mostra la fede, l'amore intenso ch'egli pone nella sua arte, e che lo rendono degno delle più luminose vittorie»³². Il riferimento alla continuità con il "nostro glorioso passato" non sarebbe stato sufficiente a placare gli animi. Oramai era chiara la direzione che la rivista stava prendendo. Una direzione ben lontana da quella auspicata da Giovannoni.

Inoltre, nel maggio 1925 Alberto Calza Bini, che due anni prima aveva fondato il Sindacato fascista architetti, era succeduto a Giovannoni nella presidenza dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura. L'aria stava veramente mutando, spingendo anche l'Associazione verso quel processo di fascistizzazione che avrebbe interessato tutti i settori della professione. Processo che si completerà a fine novembre 1927, quando pure i Cultori aderiranno al sindacato, divenendone un circolo culturale.

I rapporti tra Giovannoni e Piacentini, sino ad allora cordiali³³, si sarebbero fatalmente incrinati nel corso del 1926. Dall'inizio dell'anno tra i due erano gradualmente emerse divergenze, culturali e politiche, sul destino urbanistico di Roma³⁴: alle parole di un «vecchio conservatore coriaceo e rabbioso che non vorrebbe toccata neanche una casupola piena di bagarozzi»³⁵ si contrapponevano le azioni di colui che intendeva fortemente divenire "l'architetto di Mussolini". Ma se il tema della "Grande Roma" aveva trovato nello svolgersi degli eventi una inappellabile soluzione³⁶, erano ancora aperte le questioni riguardanti la conduzione della rivista. È il 16 settembre 1926: Giovannoni scrive a Piacentini rispondendo a una sua missiva di poco precedente, purtroppo non rinvenuta. Riportiamo integralmente quanto scritto da Giovannoni perché, oltre ad essere un significativo manifesto del suo pensiero, riteniamo sia una testimonianza fondamentale nel racconto che stiamo svolgendo: «Caro Piacentini, rispondo alla tua lettera, che finalmente viene a spiegarmi tante cose. Le idee che tu mi esponi sull'indirizzo da imprimersi all'Architettura in Italia sono alquanto diverse dalle mie, e fin qui non v'è certo nulla di male che io possa rimproverarti. Io penso che la moda effimera abbia poca presa sul valore positivo e sul carattere permanente delle opere architettoniche; penso che ogni tentativo arbitrario ed insincero, senza un legame con qualche cosa di continuo (ambiente, tradizione, pregiudizi estetici) faccia goffamente ritardare il cammino dell'Architettura, come è avvenuto nell'ineffabile periodo del liberty; né ora so vedere, salvo una promettente ripresa delle arti decorative ed una ricerca di semplicità di effetti di masse, quella sana unità di tendenze che rappresenta un pensiero superiore e prelude ad uno stile. Io penso che noi italiani prima di dare un calcio alla nostra tradizione, che è ancora la nostra forza ed il nostro mezzo di dominio e prima di metterci alla coda della Jugoslavia anziché essere avanti a tutti gli altri, dovremmo pensarci bene e tenere i nervi a posto. Si assume una terribile responsabilità chi, trattando le ombre come cosa calda, si getta appresso alle avventure e disperde tutto un patrimonio accumulato da secoli. Io penso che l'avviamento di questi anni del dopo guerra in Italia, col nuovo nazionalismo architettonico che ha dato vita a tante manifestazioni vivaci, sia stato e sia tuttora, preso nel suo insieme, felicissimo. E ritengo ancora che di questo risultato non poco merito si

debba a te, che in fondo sei un buon conservatore intelligente, anche se ogni tanto ti atteggi ad internazionalista demagogo, ed un pochino anche a me che nella Scuola e nell'Associazione dei Cultori ho cercato di creare un centro di studio libero e sereno d'incontro tra le varie tendenze, tra loro solo apparentemente discordi. Io penso che stancarsi dopo pochi anni del lavoro metodico compiuto, e correre appresso agli ultimi figurini, oggi palladiani, domani costruttivi, dopodomani tedeschi e illudere i giovani gabellando per conquiste i desiderati ed i tentativi, non sia cosa ben fatta; penso che invece occorra intensificare la preparazione artistica e culturale di cui tanto hanno bisogno gli architetti, e che intanto sia da seguire con attenzione e con rispetto l'opera di quanti lavorano sul serio in Italia, senza porre ostracismi verso vecchi o giovani, senza arrogarsi la facoltà di superuomo di dare giudizi categorici altro che entro termini larghi, con pensiero indulgente verso gli errori altrui ed i propri. Ora tu la vedi in modo differente; ed io non starò a prevedere quanto durerà la tua convinzione di oggi, né ad analizzare se in essa entri la preoccupazione di essere sorpassato dai giovani, il timore di alcune frasi di giornali destinate a pronta fine ingloriosa quando le opere di architettura restano. Ma ora non siamo nel campo delle discussioni generiche, sulle opinioni. Siamo in quello onorato della conquista e forse della uccisione di un periodico che era nato con un meditato programma, accettato di comune accordo, fatto suo dall'Associazione che della Rivista è finora patrona. A me pare quindi che la tua improvvisa franchezza e il tuo reciso esclusivismo intransigente, che combatte persino le innocue manifestazioni di coltura, di studio e di difesa dei monumenti, giungano un po' troppo tardi. Giungono quasi all'inizio dell'anno nuovo; giungono quando la Rivista che per quattro anni aveva prosperato pur malgrado l'indirizzo eclettico, è minata dal disordine del funzionamento; giungono quando m'è stata tolta ogni autorità ed ogni possibilità di azione da tante vicende tra cui non ultima quella della ribellione e dell'ostruzionismo di quel semplicione di Cecchelli; il quale, immerso nel Medio Evo, non vede più in là del naso, e va appresso all'astro che sorge volgendo il grosso culo a quello che tramonta, tutto contento di navigare in una discordia, che egli conosceva e che io ignoravo. Come vuoi che creda che tutto questo non fosse preparato da lunga mano? Come vuoi che io non ti domandi quale diritto è il tuo di cacciarmi senz'altro da una istituzione a cui io ho dato l'impulso e che abbiamo fondato e avviato insieme? Questa convinzione e questa domanda rappresentano l'intera protesta di un animo che non è stato mai mosso da vanità e da interessi ma appunto per questo non ti devono turbare e non creano ostacoli. Come ho fatto altra volta di fronte ad una mossa analoga, me ne vado e ti levo l'incomodo. "Le bruit est pour le fat, le plainte est pour le sot". Con saluti»³⁷. *Il rumore è per il fatuo, la pena è per lo sciocco* e, continua Jean-Baptiste Sauvé de la Noue nella commedia "La coquette corrigée" (1822) la citazione che Giovannoni non completa, *il gentiluomo tradito si allontana senza proferir parola*. Si sente un gentiluomo profondamente tradito Giovannoni, ma certo non ancora pronto ad allontanarsi "senza proferir parola".

Nel settembre 1926, mentre è in atto l'acceso scambio epistolare con Piacentini, Giovannoni scrive all'amico Ugo Ogetti. Nel critico d'arte, al tempo direttore del "Corriere della Sera", sa di poter trovare un autorevole sostegno. A lui può confessare cosa gli passa per la testa da un po' di tempo. «Quello che mi dici della Rivista d'Architettura – risponde Ogetti il 17 settembre 1926 – me lo aspettavo perché già avevo sentito dire che anche qui a Milano le maggiori richieste sono per i numeri che contengono molti progetti e modelli e riproduzioni d'architetture moderne. Insomma, se ne servono i più per copiare... Ma io sono assolutamente della tua opinione che la Rivista debba avere una parte riguardante la storia della nostra architettura». E poi: «Ma per quanto riguarda il trasporto della Rivista a Milano, ho i miei dubbi. Qui vi è un gruppo di giovani valorosissimi; ma, sia detto fra me e te, sanno meglio disegnare che scrivere. Né io potrei in qualche modo occuparmene, perché già è da manicomio continuare a lavorare come lavoro. In ogni modo entro ottobre avremo a Roma una sede dell'*Enciclopedia*. Ma è forse troppo tardi?»³⁸.

Trasferire la rivista a Milano, dove la casa editrice Bestetti e Tumminelli aveva la sede amministrativa. Allontanarsi da Roma. Ci sarebbero stati altri collaboratori,



6. Pagina del "Notiziario. Cronaca dei monumenti".



7. La rubrica "Commenti e polemiche".

una nuova redazione. Avrebbe seguito comunque tutto lui, poteva organizzarsi. Questo era da un po' di tempo il suo pensiero ricorrente. Certo i rapporti con Calogero Tumminelli non erano mai stati ottimali. Però poteva contare sull'intercessione di amici molto influenti. Ma la risposta di Ogetti lo aveva lasciato senza parole. Nel progetto di trasferimento il suo ruolo era determinante e ora, dopo la sua rinuncia, tutto sembrava più complicato, forse impossibile.

La lettera inviata a Piacentini il 16 settembre 1926 aveva certamente avuto una replica, purtroppo non rinvenuta. È nota però la successiva risposta di Giovannoni, redatta il 29 settembre seguente, anch'essa riportata qui integralmente:

«CARO PIACENTINI³⁹, Nella tua lettera ritorna, in forma cortesissima, un argomento usato e abusato nei miei riguardi personali: sono raffigurato come il tipico conservatore nemico di ogni movimento, di ogni ricerca in architettura, come un intransigente tenace e chiuso che non ammette opinioni diverse dalla sua e vede nemici ovunque si manifestano differenze di pensiero e di indirizzo: una specie di "Oscurantismo" del ballo Excelsior, messo in fuga dal genio del Progresso. L'argomento mi è noto, e debbo riconoscere che è efficace. I nostri bravi e dotti edili capitolini l'hanno trionfalmente adoperato per prevenire ogni mia obiezione sulla sistemazione edilizia da loro progettata, grossolanamente alterando le proposte tue e mie. Orbene se tu potrai guardare con serenità all'opera da me svolta e ai nostri rapporti amichevoli di tanti anni, riconoscerai se l'accusa sia giusta e se il ritratto sia vero o di maniera. Vedrai allora come io abbia sempre cercato di favorire i giovani in ogni loro tentativo audace basato sullo studio e ispirato a senso d'Arte; vedrai quale senno di umiltà io abbia sempre portato nelle mie opinioni e di rispetto verso quelle degli altri, quale spirito di conciliazione e di adattamento abbia ovunque ispirato la mia azione, che mai si è svolta (e per questo nessuno mi sostiene) nel perimetro chiuso di una chiesuola. E vedrai quanto non sia vero che io sia stato sempre tenacemente avverso alle tue idee. Come mai si concilierebbe questa ostilità con la nostra collaborazione intima e concorde di quindici anni verso un fine comune? Di questa collaborazione, se debbo credere alle tue parole, rimane in te, e te ne son grato, un sentimento generico di amicizia, ma non il ricordo delle iniziative svolte, dell'opera fattiva compiuta. Nello stesso campo della Rivista tale collaborazione, fino alla tua inaspettata lettera di pochi giorni fa, si è svolta senza veri contrasti. Abbiamo insieme voluto una Rivista che rispecchiasse il carattere dei cultori d'architettura e realizzasse italianamente un tipo di periodico architettonico non troppo diverso in fondo da quello di tante altre Riviste estere, aperte agli studi e alle espressioni di tutte le serie tendenze, vecchie e nuove. Mai ho ostacolato la tua azione e le sole obiezioni che posso averti rivolto son state di ordine formale più che sostanziale, mosse ad esempio contro qualche straniero insolente che voleva disprezzarci e farci scuola. Dov'è dunque la mia opposizione a qualunque forma di arte nuova? Dov'è una mia intransigenza, paragonabile ad esempio a quella che tu ora dimostri con l'escludere, non solo tutto il materiale di studio dell'antico, ma anche tutte le manifestazioni che ora non ti piacciono? La stessa ultima seduta in cui ci trovammo fu, mi sembra, la dimostrazione del mio spirito conciliativo. Consentii infatti a ridurre la parte relativa all'Arte passata prevalentemente alla illustrazione grafica, rinunciando all'idea iniziale di creare un centro di studi di Storia dell'Architettura, e con questo pensai in buona fede di aver sacrificato una mia aspirazione di studio alla realizzazione di quel programma di educazione degli Architetti in cui credevo fossimo pienamente d'accordo. Le mie dimissioni venute poi non hanno a che far niente con tutto questo e non rappresentano, per dirla avvocatescamente, nessuna denuncia delle convenzioni, come tu sembri credere, forse per aver letto troppo affrettatamente le mie lettere. Esse sono state mosse da sole ragioni personali. Quando ho visto quella non bella figura di Cecchelli accentuare il suo atteggiamento di ostruzionismo e di ribellione verso di me. Che da tanti mesi cercavo inutilmente di riprendere le redini della Rivista e di toglierla dallo stato di disordine e di decadenza in cui è caduta, quando mi son persuaso della nessuna solidarietà da parte tua e di Tumminelli in questa mia lotta, ho pensato che la ripresa della Rivista in tali condizioni fosse impossibile ed ho sentito tutto il disagio dell'isolamento e della sfiducia. In tutto questo mio atteggiamento ci sarà magari qualche esagerazione, e ci sarà anche il riflesso del

mio sentimento di amarezza e del mio desiderio di quiete in questa caccia all'uomo che da alcuni mesi si è sferrata contro di me. Ma parmi maggiore l'equivoco in cui tu sei caduto col falso supposto di una mia ostilità contro qualunque manifestazione nuova. Per ora, ne son convinto, queste mie spiegazioni varranno poco. Scatenata la bufera, bisognerà che questa passi... forse quando sarò passato anch'io; volte tutte le ostilità verso di me, che invero non mi sembrerebbe di meritare per l'opera spiegata in tutta la mia vita, a me non rimane, se mi riprenderà la passione verso il buono e verso il bello, che rifugiarmi nello insegnamento, negli studi, negli scritti. I miei ultimi due libri (tu sorriderai con compassione) sono esauriti in quattro mesi, il che mi dà, non tanto il conforto vanitoso dell'autore che "si scolta", quanto quello più vero di non sentire isolato il mio pensiero, spuntate le mie armi di divulgazione e di persuasione. Con cordiali saluti»⁴⁰.

E nell'ottobre 1926 ci fu l'incontro con Tumminelli. Le intercessioni di Ojetti⁴¹ verso l'editore avevano presumibilmente portato qualche risultato. Non proprio quelli sperati da Giovannoni, però. «Caro Ojetti, a te, che così cordialmente ti sei interessato alla questione della Rivista d'Architettura, debbo qualche notizia su quanto è avvenuto in questi giorni, alla venuta di Tumminelli in Roma. È stato fatto un accordo alla maniera dei sensali che tirano le mani dei venditori e dei compratori e poi perfezionano il contratto con un bicchierotto. Si è ritornati al concordato per cui la parte antica si restringe alla illustrazione di monumenti, escludendo veri studi storico-artistici, e la parte moderna rimane aperta a tutte le tendenze. La maestranza rimane la stessa di prima e gli animi (così credo) anche. Io ho accettato per non fare questioni personali e per salvare il principio; ma ho tutta la buona intenzione di andarmene presto per un qualunque motivo di salute. Ti pare che io abbia voglia e tempo di restare in un ambiente di pettegole e di congiure, guardandomi le spalle invece di guardare avanti! Già penso al Papini od al D'Achiardi per la successione per la parte relativa ai Monumenti. Ne potremmo parlare alla tua prossima venuta a Roma [...]»⁴². Ma le dimissioni di Giovannoni non sarebbero convenute a nessuno, e a Tumminelli questo doveva essere chiaro. Così come doveva esserlo a Piacentini. L'uscita di scena adesso di uno dei due direttori avrebbe implicato spiacevoli spiegazioni, meglio evitare. Bisognava tentare in ogni modo di convincere il "vecchio" a convivere ancora con il "nuovo". Immaginiamo Giovannoni in quella riunione a Palazzo Mattei passare lo sguardo da Tumminelli, piglio decisionista, baffetti, occhialini tondi e panciotto, a Piacentini, modi piacevoli e disinvolti, sempre, a volte sino ai limiti dell'impertinza; e poi a "quel" Cecchelli, opportunista al punto da essersi iscritto pure lui, avvocato convertitosi all'archeologia, al sindacato architetti, decisamente irritante⁴³. Lo vediamo fingere indifferenza, a tratti partecipazione, mentre tra loro ridefinivano i termini di una intesa con lui. E scegliere di assecondarli, senza smascherare quel gioco di cui aveva da tempo intuito i fini, sperando ancora in qualcosa, o in qualcuno, capace di tirarlo fuori da quella bufera. A volte può accadere.

Aprile 1927: Giovannoni si sedette e incominciò a scrivere una lettera a Calogero Tumminelli. Un'altra, ma questa volta, davvero, sarebbe stata l'ultima. Malgrado le parole non incoraggianti di Ojetti e il suo rifiuto a collaborare, malgrado i rapporti non proprio chiari con l'editore, Giovannoni non aveva mai smesso di pensare che si potesse insufflare nuova vita alla "sua" rivista trasferendola da Roma a Milano, togliendola dalle mani di quei «quattro ragazzi preoccupati solo dei propri interessi»⁴⁴, come aveva definito i membri del sindacato: «In tutta questa miseria – aveva scritto a Papini il 16 aprile 1927 – ed in questa sfiducia di poter reagire senza aver punti d'appoggio alla leva, io non vedo altra soluzione che quella di portar via la Rivista da Roma, la rivista che io ho fondato per Roma, e portarla a Milano, ove parmi che ci sia un ambiente artisticamente e moralmente più sano, più fattivo, più pulito!»⁴⁵. Forse aveva sperato che si potesse ancora tornare indietro, a quel progetto del 1916 per due riviste, una dedicata all'arte e all'architettura del passato, da lui diretta, e un'altra all'architettura moderna, diretta da Piacentini. Scrivere all'editore poteva essere una mossa azzardata, forse anche esiziale, ne era consapevole, ma doveva farlo, e in fretta.

Non sappiamo però se effettivamente Giovannoni scrisse e inviò la lettera e, nel



8. La copertina del fascicolo 1-2, settembre-ottobre 1927. Tra due grandi fasci littori campeggia ora la scritta "Organo del sindacato nazionale architetti"

9. La rubrica "Pagine di vita sindacale".

caso, se Tumminelli rispose. Forse non lo fece, anche perché ormai era davvero troppo tardi.

Settembre 1927: «Con rapidità di esecuzione che ha tutta l'impronta dello "stile fascista", per accordi intervenuti fra l'Editore, la Presidenza dei Cultori e il Sindacato Nazionale Architetti, da oggi questa Rivista diviene l'organo ufficiale del Sindacato Nazionale Architetti, pur conservando il patrocinio dei Cultori di Architettura, e mantenendo quelle direttive che sono state le precipue ragioni del suo successo»⁴⁶. Tutto era cambiato, almeno nelle apparenze, nella rivista: alla guida vi era ora un consiglio direttivo, composto da Alberto Calza Bini, segretario generale del sindacato, Edgardo Negri, presidente dei Cultori e, rigorosamente in ordine alfabetico, Carlo Cecchelli, Gino Clerici, Gustavo Giovannoni, Giovanni Muzio, Marcello Piacentini, Calogero Tumminelli; la redazione, di cui facevano parte, Luigi Lenzi, Luigi Piccinato e Cesare Valle, adesso aveva un suo capo, Plinio Marconi. In copertina risaltava al centro la scritta "Organo del Sindacato Nazionale Architetti" affiancata da due grandi fasci littori, il segno più evidente del cambiamento avvenuto.

Le strade di Giovannoni e della rivista, con Piacentini direttore *de facto*, sembravano oramai seguire tracciati divergenti. Tanto che per Giovannoni era possibile rivolgere il proprio interesse verso altre imprese editoriali, ai suoi libri o, ad esempio, al periodico "Sibylla" dedicato all'archeologia e all'arte antica a cui nel luglio 1927 verrà invitato a collaborare⁴⁷.

Ma quanto rimasto di irrisolto nel tormentato rapporto con Piacentini continuava ad alimentare un fuoco pronto a riprendere vigore alla prima occasione.

«Caro amico – scrive Giovannoni l'11 dicembre 1928 ad un non meglio precisato interlocutore – ho maturamente riflettuto a quanto si è svolto nella seduta di ieri del Comitato della Rivista di Architettura. La mia segnalazione del tentativo fatto di portare la rivista a scopi particolaristici ovvero di sabotarla col farle sorgere di contro un altro periodico ha evidentemente prevenuto e lumeggiato l'attacco contro di me. Non posso dire di essere stato molto aiutato dai colleghi, ma in complesso sono lieto del risultato della discussione, che ha ben stabilito questi capisaldi: Che la rivista, organo del Sindacato, e quindi di tutti gli Architetti italiani, non può essere appannaggio di una persona o di una chiesuola; Che la Rivista non può seguire il metodo demagogico di solleticare il banale interessamento a questioni di moda, e meno ancora di moda estiva, ma deve proporsi un fine di elevazione e di coltura; Che in questo concetto deve trovar posto anche una limitata trattazione sull'Arte del passato, per farne conoscere opere mal note e farne fermento di studio e di vita nuova. Giunti però a questo punto e fissati questi principi, io penso che il mio compito iniziato sette anni fa con la fondazione della Rivista debba ritenersi finito. Io non posso continuare a lavorare in un ambiente ove manca ormai ogni amichevole solidarietà, ogni cordiale intesa di lavoro; e io penso che per tutto ciò che riguarda la ricerca di materiale di Arte antica possa più utilmente di me avere l'incarico, o un nome nuovo come il Fasolo, od uno, come il Chierici che, per sua fortuna sta lontano dal nostro bel mondo architettonico romano; o, meglio tutti e due. Accolga quindi le mie definitive dimissioni dal Comitato direttivo della Rivista, che potranno essere comunicate ai lettori con quattro parole di saluto»⁴⁸. Se, probabilmente, è Calza Bini il destinatario della lettera, presidente del consiglio direttivo a cui Giovannoni rassegna le sue dimissioni, certamente il referente occulto è ancora una volta Piacentini che, tra l'altro, nel fascicolo di agosto del 1928 aveva pubblicato un ampio articolo sulla *I Esposizione italiana di architettura razionale*, certo non un saggio di apprezzamento totale degli esiti di quella iniziativa, ma comunque tale da far intravedere un possibile cambio di registro ed eventuali aperture verso il linguaggio "razionale". Ingiustificabile "moda estiva", effimera e transitoria secondo Giovannoni. Poi il clima di ostilità, ancora le "chiesuole" e il "bel mondo architettonico romano".

In quegli stessi giorni anche Piacentini scrisse una lettera a Giovannoni, pure questa purtroppo non rinvenuta, a cui Giovannoni replicò, il 17 dicembre 1928, con tutte le intenzioni di porre fine risolutivamente a questa storia: «Voglio cominciare così come tu hai chiuso la tua lettera dicendoti che io non riesco a capire perché ci debba essere ostilità tra noi per divergenze, che io seguito a considerare in so-

stanza futili, dopo un periodo d'amicizia, che oltre ad essere stato affettuosamente simpatico, è stato di non inutile collaborazione verso quelli che erano, e dovrebbero essere ancora, fini comuni; e col ricordarti che in me non c'è altra ambizione che quella del dovere, perché l'unico mio desiderio ardente, l'unico mio vero interesse personale è, ora che la sera si avvanza, di dedicarmi completamente a quegli studi in cui davvero e soltanto posso farmi un nome, e togliermi da tutti i campi d'attività (rivista, direzione della scuola, commissioni, consigli, sindacati) in cui in qualunque modo le nostre due traiettorie potrebbero incontrarsi; ed assicurarti infine che alle chiacchiere del nostro mondo pettegolo che ci circonda non do il minimo peso. Detto questo però e fatto l'esame di coscienza, io non vedo di avere colpe gravi contro di te, se non in una reazione che può essere stata esagerata ad una tua offensiva, od in parole un po' troppo aspre da me usate nelle discussioni. E me ne dispiace davvero. Tu mi dici che io sono tenace ed autoritario e forse hai ragione. Ma permettermi a mia volta, con la franchezza a cui tu mi inviti di dirti che si sono in te accentuate due caratteristiche che possono essere virtù o difetti, ma che non rendono facile discutere insieme. L'una è data da una nobiltà di opinione e anche da una esagerazione oltranzista, che trovansi in completo contrasto con tutta la tua ben continua e equilibrata produzione architettonica, sicché io, mentre ammiro questa, mi trovo a disagio di fronte alla espressione intransigente delle tue idee, l'altra consiste in una mentalità di dominatore insofferente di ostacoli che mal s'adatta anche ad essere "primus inter pares". Passiamo ora ai due argomenti: Rivista. Il principale dissenso sta dunque nell'indirizzo della parte antica, che io ho cercato di modificare, ma pare che non ci sia riuscito. E, secondo te, del tuo parere è la grande maggioranza dei lettori, che proprio non ne vuol sapere. Io, vedi, dai tantissimi che mi parlano della Rivista sento una critica tutta diversa e si riferisce alla prevalenza della scuola milanese che rende, dicono loro (ed io li ribatto per convinzione e per solidarietà) monotona e parziale la parte moderna. Comunque sia, se noi vogliamo esercitare opera educativa non ci dobbiamo troppo preoccupare dei pareri negativi dell'uomo comune malcontento. Orbene io faccio una sola considerazione quantitativa. Ormai la parte antica occupa forse un quarto dello spazio della Rivista; ed ammettendo che qualche volta io ed i miei autori ci abbiamo imbrocato, e tenendo conto della impossibilità pratica di avere sempre un materiale perfetto, la quantità di pagine che a te ed ai tuoi amici non vanno bene si riduce ad un rapporto minimo rispetto quelle della parte moderna, sotto il tuo controllo. Ed allora come si può parlare di un indirizzo sbagliato di tutta la Rivista, di una necessità di modificarla radicalmente? È così enorme la sproporzione, che quando io sento che tu prepari nuove combinazioni e che abbandoni quella cordialità di collaborazione che spesso risolve tutti i contrasti, io penso che qualche altro deve essere il movente e che forse il risultato principale che si vuol raggiungere è quello di mettermi fuori senza tanti complimenti»⁴⁹. Il secondo argomento, l'insegnamento nella Scuola, vede invertirsi le posizioni: «sei tu – prosegue Giovannoni, che nel 1928 è preside della Scuola – a crederti l'offeso perché non si provvede subito secondo il tuo desiderio», ovvero ottenere la cattedra di Urbanistica senza sottoporsi ad un pubblico concorso, ma solo in ragione dei suoi successi professionali. Si opporrà a questo Giovannoni, come potrà; sino al 1930, quando la cattedra verrà assegnata a Piacentini per "chiara fama".

Questa storia sta ormai volgendo al suo epilogo⁵⁰. Ancora una volta le dimissioni rassegnate da Giovannoni nel 1928 non avevano trovato riscontro pubblicamente e il suo nome comparirà tra i membri del consiglio direttivo della rivista sino al fascicolo sedicesimo del dicembre 1931. Quando sulle pagine di "Architettura e Arti decorative" i lettori avrebbero letto: «Col prossimo anno 1932-X la RIVISTA DI ARCHITETTURA E ARTI DECORATIVE inizia un nuovo ciclo della sua vita. In conformità della deliberazione del Consiglio Nazionale del Sindacato Fascista Architetti, l'organo del Sindacato è posto alla più diretta dipendenza del Segretario Nazionale, il quale ne presiede il Consiglio direttivo, formato, oltre che da lui, dal Direttore Tecnico della Rivista e dall'Editore. Sciolto pertanto il vecchio Comitato direttivo, ai cui componenti va il rinnovato saluto e plauso per l'opera compiuta, il Segretario Nazionale, d'accordo con i membri del Direttorio residenti in Roma, ha proceduto alla sostituzione dell'Arch. Prof. Foschini che ha, come

è noto, insistito nelle sue dimissioni da Direttore, nonostante le preghiere vivissime a lui rivolte. La Direzione della rivista è stata pertanto affidata a S.E. l'Arch. Marcello Piacentini, Accademico d'Italia, che sarà coadiuvato dal Redattore Capo Arch. Plinio Marconi e dai Redattori Ing. Gaetano Minnucci e Arch. Mario Pannoni. Il Consiglio direttivo della rivista e la rappresentanza del Direttorio Nazionale del Sindacato esprimono il commosso plauso e riconoscimento all'Arch. Prof. Foschini che della rivista ha tenuto la direzione in momenti difficili, e fa oggi la consegna al collega ed amico Arch. Piacentini di un organismo vivo, efficiente, capace di accogliere tutte le innovazioni utili, forte di una nobiltà di tradizione e di prestigio che lo fa ricercato e ambito organo di cultura e di battaglia. L'Arch. Marcello Piacentini, Accademico d'Italia, non ha bisogno di essere presentato. A lui va, con la fiducia dei Capi, la riverente simpatia di tutti i giovani architetti italiani. Iniziando il nuovo periodo di vita la RIVISTA si attende l'aiuto incondizionato di tutte le forze vive e sane del Sindacato Fascista degli Architetti, aiuto che deve manifestarsi con la collaborazione, con l'abbonamento, con la propaganda»¹. In questa nota di commiato, con cui si chiudono dieci anni di vita di uno tra i più importanti periodici italiani del Novecento, Alberto Calza Bini non ritiene di dover neanche nominare Giovannoni, indubbiamente il più tenace promotore di quella "bella impresa" che è stata "Architettura e Arti decorative". Troppo tempo è passato da quel lontano 1916. Troppe cose sono accadute nel frattempo e tanto i protagonisti di allora erano certi dovesse ancora accadere. Ora si poteva solo guardare avanti. Pochi giorni dopo, nel gennaio 1932, sarebbe uscito il primo numero della rivista "Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti" diretta da Piacentini per la casa editrice Treves-Treccani-Tumminelli². Ma questa sarebbe stata, ed è, tutta un'altra storia.

Note

1 Lettera di Roberto Papini a Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini datata 14 marzo 1927 (Università di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche Architettura, fondo Roberto Papini, serie Carteggi, 78), pubblicata in C. LENZA, *Giovannoni e Papini: cronaca di una amicizia naufragata*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s., 1, 2017, 1, pp. 95-106. Brani della medesima lettera furono pubblicati anche da P. NICOLOSO, *Una nuova formazione per l'architetto professionista: 1914-28*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Milano 2004, pp. 56-73: 64.

2 Si veda, in particolare, P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999, pp. 23-33.

3 Di quella commissione Giovannoni fu relatore. Le tesi esposte allora verranno poi riprese nel saggio *Per le Scuole d'Architettura*, (in "L'Edilizia Moderna", 16, 1907, 2, pp. 14-16), in cui Giovannoni illustra gli insegnamenti tecnico-artistici necessari a configurare l'*architetto integrale*. Paolo Nicoloso afferma che Giovannoni e i Cultori già intorno al 1911 avevano messo a punto un progetto per la realizzazione di una "grande rivista", che spaziasse dall'architettura contemporanea, allo studio dell'antico e dei monumenti, alle arti decorative (NICOLOSO, *Una nuova formazione*, cit., pp. 57-58).

4 Emilio Bestetti (1870-1954) e Calogero Tumminelli (1886-1945) nel 1906 fondano a Milano una casa editrice, la prima in Italia specializzata in pubblicazioni d'arte. Diversi i titoli importanti in catalogo, oltre ad "Architettura e Arti decorative" e "Dedalo", rivista diretta da Ugo Ojetti. Nel 1925 Tumminelli, con Giovanni Treccani, industriale e mecenate, e il filosofo Giovanni Gentile, studia e attua il piano per la realizzazione della *Enciclopedia Italiana*.

5 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo Gustavo Giovannoni, b. 43, fasc. 6/2.6.

6 *Ibidem*.

7 «Dagli sforzi concentrici delle varie associazioni attive, soprattutto a Roma, già nei primi anni del secolo (come l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, l'Associazione Artistica Internazionale, e l'Associazione Romana degli Architetti per l'attuazione della Scuola di Architettura), risultò quindi possibile raggiungere lo scopo che da decenni ormai costituiva il banco di prova del definitivo affrancamento culturale e professionale degli architetti italiani sia dall'eredità delle diverse scuole di ingegneria e dai Politecnici, sia dalle più antiche e tradizionali Accademie di Belle Arti. Le personalità più note e attive in questo momento di gestazione e di messa a punto di un così ambizioso progetto culturale furono, tra gli altri: per l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, Fasolo, Magni, Muñoz, Pistrucci, Venturi e Giovannoni; per l'Associazione Artistica Internazionale, Bazzani e Del Debbio; per l'Associazione Romana Architetti, Foschini, Garroni e Piacentini. Tutti nomi che animarono l'intenso dibattito negli anni a cavallo della prima guerra mondiale e tra i quali troviamo molti dei primi docenti impegnati poi, direttamente, nella nuova scuola». G. MURATORE, *Da "Architettura e Arti Decorative. Rivista d'Arte e di storia" a "Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti"*. Marcello Piacentini e le aporie del moderno a Roma, in *La stampa periodica romana durante il*

fascismo (1927-1943), a cura di F. Mazzonis, Roma 1998, vol. I, pp. 207-228. Sulla nascita della Regia Scuola Superiore di Architettura si veda, tra gli altri, NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini*, cit. e il più recente C. D'AMATO, *La Scuola di Architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità oggi in Italia*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s., 1, 2017, 1, pp. 95-106.

8 Presso l'Archivio del Centro di Studi sono conservate due versioni dattiloscritte della medesima comunicazione. In una stesura il titolo dattilografato è "Rivista Storico-Artistica di Architettura e di arti decorative" con aggiunta manoscritta di Giovannoni "Architettura ed Arti Decorative. Studi storico-artistici". Nella seconda, di fatto una trascrizione della prima, è riportato il titolo nella forma qui indicata. Le citazioni seguenti sono tratte dalla seconda stesura. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 43, fasc. 6/2.6.

9 Vengono definite anche le collane di quella "biblioteca di studi speciali" che sarebbe stata prodotta per le edizioni Bestetti e Tumminelli: «Monografie di monumenti, Studi tecnici di Storia dell'Architettura, Bibliografie di Architetti, Archivio storico delle costruzioni monumentali, Elementi di Arte decorativa ecc.». *Ibidem*.

10 La comunicazione, stampata e datata febbraio 1920, è firmata dal presidente dei Cultori, al tempo Edoardo Negri, e da Giovannoni quale presidente del comitato di redazione. *Ibidem*.

11 In una nota sulle spese da sostenere complessivamente per la rivista, stilata presumibilmente nel 1920 da Giovannoni per l'editore, risultano far parte della redazione Carlo Cecchelli, Antonio Muñoz, Roberto Papini, Giuseppe Lugli, Giulio Quirino Giglioli, Vittorio Grassi, impegnati a tempo pieno; e Arnaldo Foschini, Pietro D'Achiardi e Giovan Battista Milani, a tempo parziale. *Ibidem*.

12 Carlo Cecchelli (1893-1960), avvocato, docente di archeologia cristiana antica e medievale, nella rivista ebbe il ruolo di segretario di redazione sino al settembre 1924; fu poi capo redattore (fino agosto 1927) e quindi membro del consiglio direttivo; Arnaldo Foschini (1884-1968), formatosi al corso superiore di architettura dell'Istituto di Belle Arti, sin dal 1920 insegna Disegno architettonico ed elementi di composizione alla Scuola Superiore di Architettura: redattore di "Architettura e Arti decorative" dal 1921 al 1924, da gennaio 1930 a dicembre 1931 ricoprirà l'incarico di direttore; Giulio Quirino Giglioli (1886-1957), archeologo, docente a Torino, Pisa e Roma, dove ricoprirà anche il ruolo di assessore alle Belle Arti: sarà nella redazione sino al numero di agosto 1927; Giuseppe Lugli (1890-1967), archeologo, docente di topografia romana: anche lui farà parte della redazione sino al fascicolo pubblicato nell'agosto 1927; Roberto Papini (1883-1957), storico e critico d'arte, rimarrà nella redazione della rivista, che si pregia «di aver contribuito a fondare», fino ad agosto 1927: qui pubblicò saggi di storia dell'arte e articoli sulle nuove tendenze dell'architettura d'interni.

13 Marcello Piacentini (1881-1960). Per notizie e riflessioni sul suo operato si rimanda, tra gli altri, a M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, Roma-Bari 1991; A.S. DE ROSE, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, Modena 1995; *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, a cura di G. Ciucci, S. Lux, F. Purini, atti del convegno (Roma, 2010), Roma 2012; e al più recente P. NICOLOSO, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Udine 2018.

14 Piacentini nel 1914 aveva lavorato a un piano per la fondazione di una rivista, "Arte rustica", dedicata all'architettura "minore", tema di investigazione sperimentato in Germania da Albert Gessner e Emil Schaudt. Il programma del primo anno era già definito, scelto l'editore e avviata una campagna fotografica delle zone intorno a Roma. Il progetto, bloccato allo scoppio del primo conflitto mondiale, non sarebbe più stato ripreso (NICOLOSO, *Marcello Piacentini*, cit., p. 37).

15 Prima della pubblicazione del primo fascicolo avvenuta nel maggio 1921, il nome di Piacentini legato a quello della rivista non compare in alcun documento rinvenuto negli archivi consultati.

16 Scrive Giovannoni nelle note di apertura della rubrica "Cronaca dei Monumenti" del primo numero della rivista: «La cronaca dei monumenti italiani non è davvero lieta. Sembra inverosimile che lo sia quando riporta le notizie dei principali fasti, quali sono i numerosi restauri che si sono recentemente eseguiti e che al stanno eseguendo, tra i quali *sunt bona sunt mediocra sunt mala...* [...] E così sarà finché lo Stato italiano non abbia infine una vera politica d'Arte ed una vera politica dei Monumenti in particolare, finché nelle classi dirigenti e nel pubblico non si sarà diffuso un sentimento cosciente del rispetto verso le opere che non solo rappresentano ricordi di glorie passate, ma conservano una vitale funzione di bellezza nell'arida esistenza delle moderne città. Su questi concetti la nostra Rivista insisterà instancabile; ma ha voluto fin d'ora enunciarli perché le notizie, necessariamente laconiche ed incomplete, che qui verranno pubblicate e che specialmente verteranno sui vari problemi principali riguardanti i monumenti non siano intese nel senso che una provvida cura sapiente ed amorosa si rivolge con ampia unità di intenti alla conservazione di questo patrimonio glorioso...» ("Architettura e Arti decorative", 1, maggio-giugno 1921, 1, p. 90).

17 A questa dedicò gli articoli: G. GIOVANNONI, *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo*, "Architettura e Arti decorative", 1, gennaio-febbraio 1922, 5, pp. 418-438; IDEM, *Disegni sangallesi pel Palazzo Medici a Roma*, "Architettura e Arti decorative", 4, gennaio-febbraio 1925, 5-6, pp. 193-200; IDEM, *Case del quattrocento a Roma*, "Architettura e Arti decorative", 5, febbraio 1926, 6, pp. 241-259; IDEM, *Un disegno inedito di Antonio da Sangallo*, "Architettura e Arti decorative", 8, novembre 1928, 3, pp. 97-102.

18 Giovannoni pubblica il saggio sull'opera di Guido Cirilli (G. GIOVANNONI, *Recenti opere di Guido Cirilli*, "Architettura e Arti decorative", 3, gennaio 1924, 5, pp. 212-227) e sul nuovo stabilimento "Roma" ad Ostia, opera di Giovan Battista Milani ("Architettura e Arti decorative", 6, luglio 1927, 11 pp. 495-510). Adotta lo pseudonimo "Gino Navoni" per parlare dei disegni di Luigi Liverani ("Architettura e Arti decorative", 3, febbraio 1924, 6, pp. 255-262) e del concorso per il Piano regolatore di Grosseto ("Architettura e Arti decorative", 8, ottobre 1928, 2, pp. 66-72). Questo pseudonimo è lo stesso con cui Giovannoni appellò se stesso nel resoconto della riunione organizzativa della Scuola che si tenne nell'autunno del 1920 con "Battisti" (Milani), "Arnaldi" (Foschini), "Giulii"

(Magni), “Vincenzi” (Fasolo), “Fausti” (Vagnetti), “Marcelli” (Piacentini) e il “rector seraphicus”, ovvero Manfredo Manfredi. In GIOVANNONI, *Discussioni didattiche*, op. cit., pp. 37-75.

19 In questo primo articolo Piacentini, dopo aver condotto un’ampia disamina della situazione nord-americana e nordeuropea, si sofferma ad analizzare le scuole e le tendenze dell’architettura tedesca – da quella dei maestri, Ludwing Hoffmann, Alfred Messen, in particolare, e poi Hermann Billing, Peter Behrens, Paul Bonatz, fra gli altri, a quella dei più giovani Oskar Kaufmann, Wilhelm Kreis e, soprattutto, Albert Gessner – che, a suo avviso, mostrano maggiori spunti di sperimentazione (ma anche maggiori legami con l’architettura italiana del passato) sia nella composizione delle piante e delle facciate, sia nell’uso dei materiali da costruzione. L’esposizione degli esempi è per Piacentini il modo per stilare un bilancio culturale della situazione attuale e stimolare ricerca e sperimentazione. In un secondo articolo, *Influssi d’arte nel Nord America*, apparso nel fascicolo 6, marzo-aprile 1922, descriverà invece la situazione negli Stati Uniti, realtà che ben conosceva anche per aver realizzato la Cittadella italiana alla Panama-Pacific Internation Exposition, tenutasi a San Francisco nel 1915. Tra i principali articoli di Piacentini apparsi sui primi numeri della rivista ricordiamo anche *Il piano regolatore di Parigi* (1, luglio-agosto 1921, 2, pp. 174-176), *Architetti contemporanei: Ettore Fagioli* (1, gennaio-febbraio 1922, 5, pp. 439-462). Anche lui, come si è detto per Giovanni, a volte si è celato dietro pseudonimi: si firma “Cinzio” per tirare bordate verso l’amministrazione comunale, come nel caso dell’articolo sull’esito de *Il concorso per il monumento ossario da erigersi al Verano* (2, marzo 1923, 7, pp. 246-267) o anche tessere elogi, come nell’articolo *Un esempio: il concorso per la sistemazione della Balduina* (3, settembre 1923, 1, pp. 19-39); recupera il suo “Civis Romanus”, usato già nel 1913-14 per diversi articoli pubblicati su “Il Popolo di Roma”, nel suo “anomalo” studio sugli *Ornamenti romani di scultura decorativa* (4, maggio 1925, 9, pp. 385-390) e nel resoconto su *L’architettura alla Mostra degli amatori e cultori di Belle arti* (5, giugno 1926, 10, pp. 449-459).

20 M. Piacentini, *Il momento architettonico all’estero*, “Architettura e Arti decorative”, 1, maggio-giugno 1921, 1, pp. 32-76: 75-76.

21 La rivista ebbe uscite bimensili, piuttosto regolari – se si esclude il fascicolo di maggio-settembre 1922 – per i primi sette numeri; da ottobre 1922 divenne mensile, mantenendo la continuità delle pubblicazioni sino alla fine del 1924. Negli anni seguenti, numerosi saranno i fascicoli doppi.

22 Vittorio Grassi (1878-1958) è stato pittore, decoratore, illustratore, autore di allestimenti teatrali e docente di scenografia alla Accademia di Belle Arti (dal 1913), quindi di Arredamento alla Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma (dal 1921). Dal 1925 con Calogero Tumminelli curerà la sezione grafica e illustrativa della *Enciclopedia Italiana*.

23 Nel progettargli la avevano guardato indubbiamente a certa editoria tedesca, in particolare a “Innen Dekoration” o “Deutsche Kunst und Dekoration”, pubblicazioni di Alexander Koch (1860-1939) raffinato grafico attivo presso la Colonia di Artisti di Darmstadt, che, come scrive Giorgio Muratore, «sono state, e con tutta evidenza, i veicoli primari alla base delle nuove sperimentazioni in chiave postsecessionista che gli architetti italiani più attenti al nuovo cercano di portare avanti in un clima culturale ancora, per lo più, attardato su temi e schemi logici e mentali piuttosto ostili alle diverse forme di innovazione» (MURATORE, *Da “Architettura e Arti Decorative. Rivista d’Arte e di storia”*, op. cit., p. 210). Ai titoli dell’editore tedesco “Architettura e Arti decorative” riserverà in molti fascicoli una pagina destinata alla vendita per corrispondenza delle pubblicazioni.

24 Simbolo della chiarezza che deriva da un minerale impuro, il cristallo è un evidente riferimento all’opera di Joseph Maria Olbrich (a cui Piacentini dedica un articolo pubblicato su “Emporium” nel novembre 1913) e alla esperienza della Colonia di Darmstadt, ma anche un «segno della rigenerazione della vita borghese attraverso la purificante distillazione dell’arte», secondo Marcello Fagiolo (*Architettura e massoneria: l’esoterismo della costruzione*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2006, p. 341). Sui rapporti tra gli architetti italiani e la massoneria nei primi anni del Novecento si rimanda agli studi di Paolo Nicoloso.

25 “Architettura e Arti decorative”, 1, maggio-giugno 1922, 2.

26 Questo studio è stato indubbiamente agevolato dalla presenza online di tutti i fascicoli di “Architettura e Arti decorative”: un lavoro fondamentale, di riproduzione digitale delle pagine degli articoli e di trascrizione dei testi, effettuato dalla Università degli Studi Roma Tre, Biblioteca di Area delle Arti, Sezione di Architettura “Enrico Mattiello” (<https://opac.sba.uniroma3.it/arardec/ARAR.html>; consultato gennaio 2019; da qui sono tratte tutte le immagini che accompagnano questo scritto).

27 L’editore, ma in particolare Calogero Tumminelli, ebbe un ruolo determinante nella storia della rivista e nei rapporti tra i due direttori e la redazione anche se, purtroppo, non è stato possibile definirne con certezza i termini. Un paio di lettere significativamente conservate nell’archivio Giovanni forniscono alcune informazioni importanti. Il 24 maggio 1921, quando il primo numero della rivista è appena stato diffuso ed è ancora in lavorazione il secondo, Giovanni scrive a Ugo Monneret de Villard, ingegnere, docente di architettura medievale a Milano, membro della Società Storica Lombarda. Possiamo solo intuire dalla risposta che verrà inviata il 4 giugno seguente i temi della missiva di Giovanni: «Quanto Ella mi dice della Rivista – scrive Monneret – non mi meraviglia: Ella sa quale opinione io aveva (e glie la esternai già l’anno scorso) sugli editori: mi dispiace giacché è una bella impresa praticamente in cattive mani. Cercherò di parlare con Tumminelli nel senso da lei desiderato, ma non conto molto sull’effetto del mio intervento» (Roma, Centro di Studi per la Storia dell’Architettura, *fondo Gustavo Giovanni*, b. 43, fasc. 6/2.6). Quali erano le mancanze dell’editore? Problemi economici, poca esperienza o, forse, Giovanni chiedeva una maggiore presenza di Tumminelli e un suo fermo intervento per riportare quella “bella impresa” nel solco tracciato dal “suo” progetto, presagendo possibili, imminenti derive? Nella seconda lettera, scritta da Giovanni a Tumminelli quasi un anno dopo, il 25 luglio 1922, la questione sembra definirsi: «la chiusura del primo periodo della nostra Rivista e l’inizio del secondo invece di allietarmi mi rattrista. Tanto studio, tanto amore, tanta larghezza di criteri, tanta concorde cordialità di comune lavoro tra noi vi ha presieduto nel faticoso

periodo della formazione; ed ora dopo un anno siamo già da Sua parte alle sistematiche mancanze di riguardo verso di me, che seguito a dare la mia opera fervente e disinteressata e che per questa e per tante altre ragioni non le meriterai, e, ciò che più conta, alla trascuranza verso la Rivista, la quale da un Suo vivace interessamento in tempo potrebbe ora avere un magnifico incremento, un successo forse insperato». Ma Giovannoni decise poi di non spedire questa lettera. *Ibidem*.

28 Dal 1925, per far fronte agli impegni crescenti, entreranno a far parte della redazione anche Antonio Maraini (1886-1963) scultore e scrittore, e gli architetti Paolo Mezzanotte (1879-1969) milanese, Giuseppe Torres (1872-1935) padovano e Ghino Venturi (1884-1970) di Livorno, in quegli anni tutti molto vicini a Piacentini, affiancati da una rete di «redattori corrispondenti in tutte le città italiane ed all'estero», come riportato nella rivista.

29 G. CALZA, *Le origini latine dell'abitazione moderna (I)*, "Architettura e Arti decorative", 3, settembre 1923, 1, pp. 3-18; I. GIMONDI, *Le origini latine dell'abitazione moderna (II)*, "Architettura e Arti decorative", 3, ottobre 1923, 2, pp. 49-61.

30 G. MINNUCCI, *Moderna architettura olandese*, "Architettura e Arti decorative", 3, luglio 1924, 11, pp. 492-522: 494.

31 G. MINNUCCI, *L'architettura e l'estetica degli edifici industriali*, "Architettura e Arti decorative", 5, luglio 1926, 11-12, pp. 481-583.

32 A. MUÑOZ, *Marcello Piacentini*, "Architettura e Arti decorative", 5, settembre-ottobre 1925, 1-2, pp. 3-96.

33 Giovannoni e Piacentini erano soliti incontrarsi per passeggiare (e, immaginiamo, riflettere insieme) nei dintorni di Roma. Firenze, Università degli Studi, Biblioteca di Scienze Tecnologiche Architettura, *fondo Marcello Piacentini*, ff.56.2.3 1926 (gennaio-giugno).

34 Sui progetti per Roma e sui lavori di una speciale Commissione dei Cultori, da cui al tempo Giovannoni sta dimettendosi, questi scrive a Piacentini l'8 gennaio 1926; Piacentini risponde il 12 gennaio seguente; Giovannoni replica il 13 gennaio. *Ibidem*.

35 Così Giovannoni con amara ironia appella se stesso nella lettera inviata a Piacentini l'8 gennaio 1926. *Ibidem*.

36 Cfr., tra gli altri, NICOLOSO, *Marcello Piacentini*, cit., pp. 74-86.

37 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 43, fasc. 6/2.6.

38 *Ibidem*.

39 Tutto in maiuscolo nel testo originale. Gli incipit delle lettere di Giovannoni significativamente marcano l'evolversi del rapporto con Piacentini durante il 1926: dall'amichevole "Caro Marcello" delle comunicazioni di gennaio e febbraio, a questa sorta di urlo, con tutte le lettere maiuscole e l'uso del solo cognome. Ugualmente le chiusure vanno dal "tuo affettuoso" a un distaccato "con saluti", a volte neanche "cordiali".

40 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 50.

41 Al tempo Ogetti collaborava con le edizioni Bestetti e Tumminelli anche nella organizzazione dei lemmi per la *Enciclopedia Italiana*.

42 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 43, fasc. 6/2.6.

43 «Cecchelli è anche lui architetto sindacalista!». Così si esprime inorridito Giovannoni nella lettera a Papini datata 16 aprile 1927, scritta in risposta alla missiva indirizzata dal critico "ai direttori" il precedente 14 marzo (Firenze, Università degli Studi, Biblioteca di Scienze Tecnologiche Architettura, *fondo Roberto Papini*, serie Carteggi, 78); pubblicata in LENZA, *Giovannoni e Papini*, cit., p. 97.

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

46 "Architettura e Arti decorative", 7, settembre-ottobre 1927, 1-2.

47 Lettera del Direttore generale per le Antichità e le Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione inviata l'8 luglio 1927; con appunti manoscritti di Giovannoni su possibili collaboratori, articoli e temi da sviluppare. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 43, fasc. 6/2.6.

48 *Ibidem*.

49 *Ibidem*.

50 E chissà se Giovannoni nel gennaio 1930 stava ancora pensando ad una possibile "rifondazione" della "sua" rivista a Milano quando chiese in via confidenziale all'avvocato Giulio Rossi Longhi, suo cugino, informazioni sulla struttura legale e amministrativa della Società Editrice di Arte Illustrata (SEAI) che dal 1924 pubblicava la rivista "Per l'arte sacra". Ivi, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 38, fasc. 341.

51 "Architettura e Arti decorative", 10, dicembre 1931, 16.

52 Calogero Tumminelli ora è direttore della casa editrice Treves-Treccani-Tumminelli che pubblicherà "Architettura" sino al 1933. Strettissimi al tempo i rapporti con Piacentini, rinsaldati anche da questioni imprenditoriali: nel novembre 1930, infatti, Piacentini propone a Tumminelli l'acquisto di un terreno alla Camilluccia, situato nei pressi di quello in cui sta realizzando la villa "Quota 110", la sua casa-studio. Fitto il carteggio tra i due, in merito all'acquisto del terreno e alla progettazione, conservato nell'archivio di Marcello Piacentini (Firenze, Università degli Studi, Biblioteca di Scienze Tecnologiche Architettura, *fondo Marcello Piacentini*, serie Camilluccia).

Il metodo storiografico per il restauro architettonico e la valorizzazione della città storica nel Novecento italiano e spagnolo: il contributo di Gustavo Giovannoni e di Leopoldo Torres Balbás alla didattica del patrimonio

Lo studio della tutela della città storica e la metodologia storico-critica da applicarsi al restauro architettonico e urbano, nella prima metà del ventesimo secolo, hanno avuto nella figura di Gustavo Giovannoni (1873-1947) un modello condiviso in Spagna da un'altra figura di primissimo piano: Leopoldo Torres Balbás (1888-1960). L'archetipo dell'architetto-storico si riflette fedelmente in entrambe le personalità e i loro apporti storiografici sono decisivi per consolidare il metodo scientifico e definire le discipline della storia dell'architettura, dell'urbanistica e del restauro dei monumenti in una chiave attuale, che unisca la pratica professionale alla ricerca e alla didattica. Entrambi lavorarono al servizio dell'amministrazione pubblica dei loro rispettivi Paesi, Giovannoni svolgendo compiti di gestione urbanistica a Roma e Torres Balbás incaricato di lavori di restauro, specialmente dell'insieme monumentale dell'Alhambra, del Generalife (Granada) e dell'Alcazaba (Málaga). In questa sede chi scrive intende sottolineare i rapporti intercorsi tra di loro e tra le loro prolifiche traiettorie di ricerca, mostrando che entrambi, attraverso molteplici pubblicazioni e realizzazioni, ebbero un peso decisivo nella divulgazione delle teorie sul restauro del Novecento e nella elaborazione di nuovi scenari normativi in materia di tutela dei beni culturali in qualche misura analoghi in Italia e in Spagna. Dalla lettura del repertorio archivistico consultato, inoltre, emerge la figura di un interessante architetto, Francisco Cabrero, poco noto e pertanto meritevole di essere oggetto di mirati approfondimenti storiografici.

Due contesti e due protagonisti: Gustavo Giovannoni e Leopoldo Torres Balbás

In Spagna, l'evoluzione del pensiero sulla teoria e sulla prassi del restauro monumentale durante il primo terzo del XX secolo si produsse in buona parte attraverso il contatto, l'assimilazione e la discussione dei principi formulati in Italia. Leopoldo Torres Balbás (fig. 1) rappresentò, in questo senso, il principale artefice dell'importazione delle moderne dottrine sul restauro. Egli si pone in totale disaccordo con le antinomie fra creatività e storia e fra conservazione e rinnovamento assunte dagli architetti spagnoli rispetto alla prassi del restauro. In forza di questa sua distanza culturale dai termini vigenti del dibattito disciplinare, decide di interessarsi alla storiografia architettonica e di disdegnare l'esercizio professionale creativo, sperimentando così un nuovo metodo di ricerca innestato in forma inscindibile alla didattica svolta nelle scuole di architettura. Una didattica innovativa in quanto attenta al riconoscimento del valore della cultura materiale, alla conoscenza dei magisteri tecnici, alla documentazione delle tradizioni dei linguaggi costruttivi propri delle diverse epoche e dei diversi luoghi. Con queste premesse, la protezione dell'ambiente dei monumenti diviene frutto di una riflessione più ricca, attenta e stimolante, tesa a superare le ristrettezze concettuali indotte dall'attenzione concentrata sull'immagine del solo monumento. L'interesse per la tutela e la conservazione della cultura architettonica che configurava il contesto dei monumenti portò Leopoldo Torres Balbás a studiare Giovannoni. Dai contatti con l'architetto italiano a Roma, Torres Balbás assimila l'idea di non poter considerare i monumenti come entità autonome e decontestualizzate, bensì come il prodotto naturale della sedimentazione storica di processi culturali che sono formativi per la città ed emblematici per la comunità che la abita. Si riconosce così l'impossibilità di dissociare le emergenze monumentali dalla trama urbana circo-

stante che essi articolano e presiedono. Egli insiste sui valori che conseguono alla conservazione dell'architettura tradizionale: «Il popolo non capisce quasi mai un punto intermezzo, educato nel desiderio di vedere completamente isolate le cattedrali, credendo che così potranno apparire più belle [...] lo stesso che un paesaggio [...] se separiamo una cattedrale dal suo ambiente secolare in isolamento, essa sarà convertita in un monumento diverso»¹. La lettura storica dei monumenti, quindi, non può essere prodotta senza conoscere i processi storici che hanno determinato il suo contesto materiale e che da quest'ultimo sono dimostrati. Il percorso formativo di Giovannoni non lascia dubbi circa i principi assunti dalla sua formazione con Adolfo Venturi, per quanto riguarda il concedere la massima importanza alla storia nella ricerca sull'architettura e sulla città. Per Giovannoni, ingegnere, l'analisi delle fonti e dei documenti d'archivio doveva diventare il metodo necessario ad affrontare la conoscenza del patrimonio edilizio storico. Su tali basi si applicò alla ricerca di un metodo veramente scientifico che permettesse il restauro del portato storico e della consistenza materiale dei monumenti nei loro contesti. L'esercizio di tale metodologia imponeva particolari competenze in grado di combinare le preziose informazioni fornite dalla storiografia con i dati provenienti dall'osservazione diretta delle fabbriche: «Ma a questo punto sento domandarmi: codesta Storia dell'architettura, intesa non solo come ricerca di storiche vicende, ma insieme come studio di costruzioni e di forme artistiche, esiste ancora veramente quale disciplina rigorosamente scientifica? Ha il suo metodo di studio sicuramente affermato?»². Tali competenze non erano diffuse: Giovannoni, professore della Scuola di Architettura nel 1920, cercò di porre in valore la figura professionale dell'architetto formato allo studio dell'architettura come qualcosa di più complesso rispetto alle altre Belle Arti. In questo Giovannoni evolve dagli insegnamenti di Venturi che portano gli storici a non soffrire per la loro mancanza di competenze tecniche, che invece sono ritenute essenziali per comprendere l'organismo architettonico nella intera sua complessità di valori e



1. Leopoldo Torres Balbás all'Alhambra di Granada, ca. 1920-1930. Granada, Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, fondo personal de Leopoldo Torres Balbás, Colección de Fotografías, F-01578.

In basso

2. L. Torres Balbás, lettera inviata a G. Giovannoni, 1 giugno 1938. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo Gustavo Giovannoni, Corrispondenza, carte private e altro, 5.1/49, b. 39.

Egregio Professore: cuando, en junio de 1936 dió comienzo el glorioso movimiento Nacional, iba a enviarle un trabajo que consistía de publicar sobre los edificios de los siglos, estudiando un volumen desde los siglos romanos hasta estos arte moderno. Me fue imposible hacerlo por los ejemplos de un trabajo, un año de un libro, fotografías, notas y folios de 30 años de trabajo, quedaron en Madrid en donde seguramente los ha destruyeron. Actualmente yo pude salir de Madrid a tiempo. Ahora estoy dedicado a la reparación de la catedral de Sigüenza, uno de estos grandes monumentos que nos han dejado en la guerra. Aún así en libros y en otros proyectos continúan estos trabajos. Ahora estoy escribiendo un estudio sobre los edificios de gótico y los temas acerca de la arquitectura gótica. Le envío la tesis que estoy escribiendo es la de la ut-

lidad entre los siglos romanos y los de gótico: es un estudio radical que pretende volver a la obra y no quedarse entre los siglos romanos y los medievales; los siglos de gótico también están entre los de estos, es decir un estudio que es un estudio; los siglos se ven en sus particularidades. Como decimos los siglos, todos los siglos desde la época; aplicando el punto a la historia de la arquitectura, en la misma manera los siglos de todos los siglos hasta estos días. De estos, artículo del movimiento arquitectónico y de la historia, se atrevió a estudiar algunos de los siglos de gótico y los temas de la arquitectura, los siglos romanos. Me quedé a los monumentos artísticos y a la geometría ayuda de un libro, y en forma un gran estudio de un estudio. La tesis de gótico es de gótico que es un estudio sobre estos siglos. Nunca viví intimamente comprometidos, uno lo estudia en todos los temas del punto, y que a la vez para renovación de gótico en los siglos romanos, y que lo de gótico en los siglos romanos. Se publica actualmente y queda a su disposición. Leopoldo Torres Balbás. Referencia de la historia de la arquitectura a la catedral de Sigüenza de Madrid. Libro, 2.º tomo, 1.º junio, 28.º II de Tafel.

3. L. Torres Balbás, lettera inviata a G. Giovannoni, 11 dicembre 1941. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo *Gustavo Giovannoni*, Corrispondenza, carte private e altro, 5.1/49, b. 39.

ESCUOLA SUPERIOR
DE
ARQUITECTURA
DE
MADRID
PARTICULAR

Egregio Prof. Gustavo Giovannoni
Academico d'Italia.

Mi distinguido e ilustre amigo: aprovecho la ida a Italia de mi discípulo de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, el Sr. Cabas y Torres-Ferrado, para enviarle un cordial saludo.

El Sr. Cabas va a hacer un rápido viaje de estudio por ese maravilloso país de Italia y agradecer a V. mucho la ayuda que le presta en su labor. Creo que las relaciones entre los arquitectos italianos y los españoles se van tan íntimas como deberían y que tanto a unos como a otros nos

internos fomentarlas.

Aprovecho la ocasión para incluir un pequeño trabajo sobre los edificios góticos. No puedo la esperanza de tener algún rato libre para poder escribir un artículo con destino a "Palladio".

Le saluda con toda consideración y afecto

Severo Torres Balbás
Arquitecto.
Catedrático de la Escuela Superior de
Arquitectura de Madrid

Madrid 11 de Dic. de 1941.

significati: «L'Architettura non è che uno dei rami della Scienza del costruire [...] è sempre e soprattutto un'Arte (con l'A maiuscola) e non può essere compressa da troppe altre nozioni».

Giovannoni guida la delegazione italiana presente alla Conferenza internazionale di esperti per lo studio dei problemi di protezione e conservazione, tenuta ad Atene dal 21 al 30 ottobre 1931, intervenendo nella prima sezione dal titolo *Dottrine e Principi Generali* e nella quarta denominata *Materiali di Restauro*⁴. Le conclusioni tratte da questa Conferenza, che comprendeva la partecipazione di diversi Paesi come la Spagna, sono esposte nel testo *Carta di Atene*. In questa occasione si posero in evidenza le relazioni significanti tra le condizioni di vita delle comunità e il carattere dell'ambiente antropico, naturale e costruito, portando a maturazione la consapevolezza dello stretto legame culturale esistente tra le strutture materiali e le tradizioni locali. Si tratta quindi consapevolmente della conservazione del paesaggio e dell'ambiente visivo della città storica, formulando le raccomandazioni per salvaguardare la fisionomia dei contesti monumentali. Torres Balbás fece anche parte della delegazione spagnola destinata a partecipare

ad Atene con il contributo *L'evoluzione dei criteri sul restauro dei monumenti nella Spagna di oggi*. Il viaggio ad Atene è stato l'occasione perfetta per prendere contatto con i principali artefici delle nuove tendenze del restauro e avvertire sul rischio che comportava l'isolamento dei monumenti, facendo continui riferimenti alla città di Roma e alla necessità di tutelare l'architettura cosiddetta "minore" alla stregua dei monumenti così da conservare la memoria storica dei luoghi e delle comunità, secondo il pensiero giovannoniano. Le teorie opposte all'isolamento trovavano anche una legittimazione estetica. Si affermava che gli spazi aperti nei tessuti densi accentuavano, nelle facciate, le linee orizzontali e le architetture venivano percepite con un carattere di continuità e di monotonia falsificante la concezione originale dei loro autori. Si perde un effetto intenzionalmente ricercato dagli antichi artefici: «Attraverso stradine appaiono in fondo le porte di un mondo popolato da figure in pietra, le torri alte e mura in prospettive violente [...] circondata da altra edilizia più modesta, contemplata dal basso delle loro pareti, produceva un'impressione di snellezza e verticalità»⁶.

La sinergia tra Torres Balbás e Giovannoni, palese nella Conferenza di Atene, in realtà era precedente. Al Congresso internazionale di Storia dell'Arte tenuto a Parigi dal 26 settembre al 5 ottobre 1921, Torres Balbás si mostrò enormemente entusiasta dopo il suo primo contatto con Adolfo Venturi e altri prestigiosi storici dell'arte europei, come Paul Léon. L'architetto spagnolo partecipò ai lavori di una sezione sull'argomento del restauro dei monumenti con il contributo *Inventario e classificazione dei monasteri cistercensi spagnoli*⁷. Le considerazioni teoriche e gli argomenti trattati si basavano su diverse osservazioni di carattere tecnico, documentanti i criteri di restauro adottati nella pratica francese. Forse questo congresso è stato il preludio della Conferenza di Atene e all'episodio va collegato il successivo viaggio in Italia che Torres Balbás realizzò e che fu fondamentale per la direzione che prese il suo pensiero.

Italia: l'incontro decisivo

Dopo la concessione nel 1925 di una borsa di studio di due mesi dalla Junta de Ampliación de Estudios⁸ per studiare le tendenze della conservazione monumentale in Italia, Leopoldo Torres Balbás iniziò a frequentare il clima culturale che lo portò a contatto con Muñoz e con Spinazzola e lo spinse a effettuare uno studio approfondito di Roma e dei lavori eseguiti da Gustavo Giovannoni: «*En Génova cambió impresiones con el Subintendente de Bellas Artes y Monumentos de la Liguria, estudiando los edificios de interés de la ciudad. [...] En Roma púsose en comunicación con las personas oficialmente encargadas del servicio de excavaciones y bellas artes y con las interesadas en tales problemas, especialmente con don Adolfo Venturi, profesor de la Universidad de Roma y don Antonio Muñoz, subintendente de Monumentos y Bellas Artes del Lazio [...] pasando por Nápoles, pudo ver en Pompeya la diferencia entre las excavaciones anteriores a 1912 y las posteriores, iniciadas por el profesor Spinazzola [...]*»⁹. Nel 1925 era già a conoscenza del lavoro effettuato da Giovannoni al Foro Boario: «*Analizó las restauraciones de las iglesias de Santa María in Cosmedin [...] y San Giorgio in Velabro, en ejecución, visitando los trabajos de esta última en repetidas ocasiones y cambiando impresiones con su director y operarios que la realizaban. Estudió también la restauración del llamado Templo de la Fortuna Viril*»¹⁰.

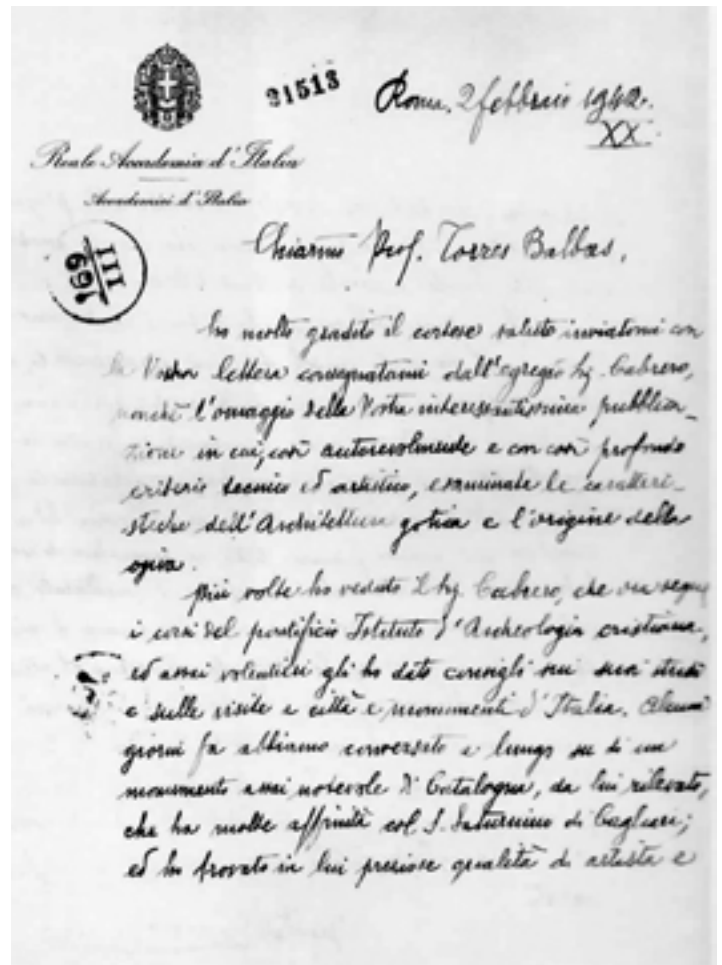
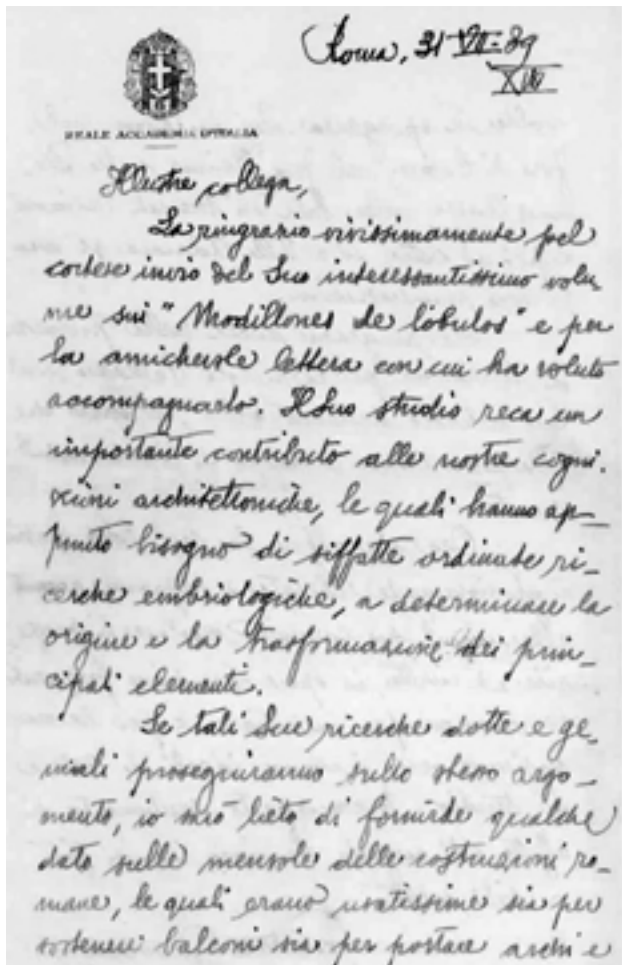
La corrispondenza: una evidenza del rapporto accademico e intellettuale

Roma fu senza dubbio il punto di contatto determinante che favorì il rapporto di Leopoldo Torres Balbás con Gustavo Giovannoni negli anni Venti. Un rapporto che non fu occasionale, anzi, molto più intenso di quanto non sia stato finora sospettato. Chi scrive documenta l'esistenza di almeno tre lettere catalogate all'Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura di Roma, scritte da Torres Balbás a Giovannoni. Inoltre, il Patronato de la Alhambra y Generalife dopo l'acquisizione, di recente, dell'archivio personale di Leopoldo Torres Balbás, ha inventariato alcuni documenti epistolari della corrispondenza mantenuta da ambedue. Attraverso la lettura del materiale epistolare possiamo affermare che il rapporto fu continuativo, mantenendosi fino agli anni

Quaranta, potendo comprovare che entrambi si dispensavano un trattamento affettuoso che trascendeva la mera relazione accademica. Tuttavia abbiamo solo due testimonianze scritte dall'architetto Gustavo Giovannoni al suo collega spagnolo, datate tra il 1939 e il 1942 e conservate negli archivi del Patronato de la Alhambra y Generalife di Granada (*fondo personal de Leopoldo Torres Balbás*). Il repertorio delle lettere autografe di Giovannoni indirizzate a Torres Balbás conservato nella Casa dei Crescenzi di Roma (Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*) è più abbondante, è datato tra il 1938 e il 1945 e documenta diffusamente il permeare della cultura italiana nel contesto spagnolo.

In una lettera indirizzata al suo omologo italiano datata «*Soria, 1 junio.[19]38*»¹¹ (fig. 2), Torres Balbás lo rende partecipe della sua devastante situazione personale e professionale derivata dalla guerra civile spagnola (1936-1939), essendo stato spogliato della maggior parte dei suoi beni più preziosi come libri e documenti di lavoro: «*Afortunadamente yo pude salir de Madrid a tiempo. Ahora estoy dedicado a la reparación de la catedral de Sigüenza, uno de nuestros grandes monumentos que más han sufrido con la quema. Aún casi sin libros y sin notas procuramos continuar nuestros trabajos*». Inoltre chiede informazioni sullo stato della disciplina del restauro in Italia e sulle nuove pubblicazioni in argomento; lodando l'architettura romana discute brevemente la distinzione a suo dire erronea proposta da Viollet-le-Duc tra le volte romane e quelle gotiche: «*las bóvedas de ojivas trabajan exactamente como las de arista, no habiendo más diferencia que en el material; las ojivas no son más que soportes provisionales. Como decimos los españoles, todos los caminos llevan a Roma*». Un anno dopo, con data 12 luglio 1939¹², Giovannoni ricevette una lettera da Torres Balbás che accompagnava un lavoro sull'architettura romana scritto dallo spagnolo; quest'ultimo si mostra apertamente un estimatore e amico del suo collega italiano: «*No olvido su amable y cordial invitación para colaborar en la revista "Palladio" y espero poder enviarle un trabajo para ella en cuanto quede algo más libre de trabajos urgentes. Con tal motivo, se reitera una vez más su admirador, colega y amigo*». Ancora il tema dell'amicizia e stima reciproca si rintraccia in un'altra lettera, breve, dell'11 dicembre 1941¹³ (fig. 3): Torres si rivolge a Giovannoni «*mi distinguido e ilustre amigo*», più avanti lamenta che le relazioni italo-spagnole non siano più così dirette come in precedenza e conclude indicando la sua intenzione di pubblicare sulla rivista «*Palladio*», accettando l'invito precedente di Giovannoni. Questo documento costituisce in realtà una lettera di presentazione del suo discepolo Francisco Cabrero y Torres-Quevedo, uno studente di architettura che aveva progettato un soggiorno accademico a Roma. In questo caso Torres Balbás chiede al suo collega di facilitare l'accesso alle fonti dello studio che Torre-Quevedo dovrà svolgere a Roma: «*agradeceré a V. mucho que le facilite en lo posible su labor. Creo que las relaciones entre los arquitectos italianos y los españoles no son tan íntimas como debieran y que tanto a unos como a otros nos interesa fomentarlas*». È interessante indagare, a questo punto, il tipo d'interazione tra Cabrero e Giovannoni: il primo accenna ai rapporti avuti in Italia con Giorgio de Chirico, con Adalberto Libera e con Giuseppe Terragni, ma ancora non abbiamo elementi sufficienti per delineare i temi di discussione. Come punto di partenza per studi futuri possiamo solo dire, come del resto emerge dalle lettere di Giovannoni a Torres Balbás, che il suo allievo frequentava i corsi del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.

L'ultimo elemento dell'epistolario indagato presso la Casa dei Crescenzi è una breve cartolina di Torres Balbás a Giovannoni scritta per gli auguri di Natale, con data 26 dicembre 1945¹⁴; essa appare timbrata dal Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel Asín y Escuela de Estudios Árabes di Madrid e indirizzata «*Al Egregio Professore Gustavo Giovannoni-Academico d'Italia (via San Martino ai Monti 8, Roma)*». Con questa cartolina Torres Balbás riprende la comunicazione epistolare, forse interrotta negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale, ed esprime ancora una volta la sua attrazione per l'architettura romana e l'affetto per il suo collega che evidentemente ne veicola esaurientemente il portato culturale: «*Mi admiración por la arquitectura italiana, a partir de la roma imperial, es cada día mayor. Así trato de comunicárselo a*



mis alumnos. Le saluda cordialmente con la admiración y el afecto de siempre. Leopoldo Torres Balbás».

Una felice comunione d'intenti si era ormai ristabilita: in una lettera scritta su carta intestata dell'Accademia Reale d'Italia e datata Roma, 31 luglio 1939¹⁵ (fig. 4), Giovannoni ringrazia lo spagnolo per avergli inviato il suo articolo sui "Modillones de lóbulos" (mensole lobate) che era stato pubblicato sulla rivista "Al-Andalus" nello stesso anno; Giovannoni loda profondamente detto lavoro e ribadisce il suo invito a partecipare con un contributo alla rivista "Palladio". Le parole di Giovannoni dimostrano l'affetto per Torres Balbás, esprimendo sollievo per la fine della guerra civile e la volontà di lavorare insieme al più presto possibile, poiché: «Il suo studio reca un importante contributo alle nostre cognizioni architettoniche, le quali hanno appunto bisogno di siffatte ordinate ricerche embriologiche, a determinare la origine e la trasformazione dei principali elementi. Se tali Sue ricerche dotte e geniali proseguiranno sullo stesso argomento, io sarò lieto di fornirle qualche dato sulle mensole delle costruzioni romane, le quali erano usatissime sia per sostenere balconi sia per portare archi e volte in sporgenza. Qui in Roma nel foro di Cesare, nel foro Traiano, nella Domus Aurea, nella sala dei Mercati Traianei e poi ad Ostia e a Villa Adriana gli esempi sono numerosissimi. La ringrazio anche della promessa di inviarmi per la rivista Palladio un Suo articolo desideratissimo».

Di medesima intensità anche un'altra lettera inviata a Torres Balbás e datata Roma, 2 febbraio 1942¹⁶ (fig. 5), in cui Giovannoni si congratula della pubblicazione sull'architettura gotica del suo collega e ammira il suo lavoro didattico alla Scuola Superiore di Architettura, soffermandosi ad apprezzare le qualità, acquisite attraverso una didattica appropriata, del suo allievo Francisco Cabrero: «Più volte ho veduto il Sig. Cabrero, che ora segue i corsi del pontificio Istituto d'Archeo-

4. G. Giovannoni, lettera inviata a L. Torres Balbás, 31 luglio 1939. Granada, Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, fondo personal de Leopoldo Torres Balbás, reg. 1701/45.

5. G. Giovannoni, lettera inviata a L. Torres Balbás, 2 febbraio 1942. Granada, Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, fondo personal de Leopoldo Torres Balbás, reg. 1701/46.

logia cristiana, ed assai volentieri gli ho dato consigli sui suoi studi e sulle visite a città e monumenti d'Italia. Alcuni giorni fa abbiamo conversato a lungo su di un monumento assai notevole di Catalogna [...] ed ho trovato in lui preziose qualità di artista e di studioso, che certe sono dovute, oltre che alle proprie felici attitudini, all'alta preparazione che Voi gli avete dato nella Scuola Superiore di Architettura».

Le elaborazioni teoriche, le sperimentazioni professionali e gli orientamenti didattici avevano ormai trovato una dimensione così organica, strutturata e durevole da renderle trasmissibili ai posteri.

Note

1 L. TORRES BALBÁS, *Sobre monumentos y otros escritos*, Madrid, 1996, pp. 37-39, 41 [libera traduzione dell'autrice].

2 G. GIOVANNONI, *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma 1925, p. 30.

3 Secondo Giovanni, misurare solo le variabili di contenuti, di colore o di luminosità, inoltre, la paternità o l'autorità e l'istituzione di scuole d'arte, sono procedure che non sono state sempre considerate applicabili al corpo architettonico. G. GIOVANNONI, *Gli architetti e gli studi di architettura in Italia*, Roma, 1916, p. 12.

4 Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, Office International des Musées, *Conférence internationale d'experts pour l'étude des problèmes relatifs à la protection et à la conservation des monuments d'art et d'histoire* (Atene, 21-30 ottobre 1931). Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, 3/32, b. 19, *Conferenza internazionale di Atene*.

5 Pubblicato più tardi in francese nella rivista "Mouseion" (L. TORRES BALBÁS, *La restauration des monuments dans l'Espagne d'aujourd'hui*, "Mouseion", 6, 1932, 17-18, pp. 23-25) e ampliato nel 1933 attraverso una serie di tre articoli consecutivi per la rivista "Arquitectura", con titolo *La riparazione di antichi monumenti in Spagna* (IDEM, *La reparación de los monumentos antiguos en España*, "Arquitectura", 15, 1933, 165, I, pp. 1-10; 169, II, pp. 129-135; 172, III, pp. 213-223).

6 L. TORRES BALBÁS, *El aislamiento de nuestras catedrales*, "Arquitectura", 2, 1919, 20, pp. 358-362; 359 [libera traduzione dell'autrice].

7 L. TORRES BALBÁS, *El Congreso de Historia del Arte (París, septiembre-octubre 1921)*, "Arquitectura", 4, 1922, 33, pp. 3-21.

8 Consiglio Superiore Spagnolo di Studi Avanzati. Traduzione libera dell'autrice.

9 Relazione presentata da Torres Balbás al suo ritorno dal soggiorno a Roma. JUNTA PARA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, *Memoria correspondiente a los cursos 1924-5 y 1925-6 [Relazione corrispondente agli anni 1924-5 e 1925-6]*, Madrid 1927, pp. 118-120 (citazione pp. 118-119). Madrid, Residencia de Estudiantes, *Archivo de la Junta para Ampliación de Estudios, Expedientes personales*, Expediente de Leopoldo Torres Balbás [domanda di borsa di studio presentata da Leopoldo Torres Balbás per lo studio dei metodi e dei procedimenti per la conservazione dei monumenti antichi in Italia, 1925], JAE/143/142.

10 JUNTA PARA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, *Memoria correspondiente*, cit., p. 119. Madrid, Residencia de Estudiantes, *Archivo de la Junta para Ampliación de Estudios, Expedientes personales*, Expediente de Leopoldo Torres Balbás [1925], JAE/143/142.

11 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, Corrispondenza, carte private e altro, 5.1/49, b. 39.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 Granada, Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, *fondo personal de Leopoldo Torres Balbás*, reg. 1701/45.

16 *Ivi*, reg. 1701/46.

GIOVANNONI E LA CITTÀ



Abitazioni per impiegati in piazza Caprera, Roma, 1907-1911

Buls, Sitte, Stübben e gli altri. Gustavo Giovannoni nell'ambiente europeo

Nel corso dell'Ottocento e del Novecento la città europea cresceva rapidamente a causa dell'industrializzazione e dell'aumento della popolazione. In conseguenza di ciò l'urbanistica si sviluppò come disciplina scientifica nuova e indipendente, divisa tra richieste tecniche e bisogni estetici. Non è mancato però, innanzitutto in Italia, il riferimento alla città storica: problemi sia tecnici, come l'adattamento dei vecchi centri alle nuove esigenze del traffico e dell'igiene, sia architettonici, come le nuove opere edili nelle parti storiche della città e la tutela dei monumenti antichi. Con i saggi *Vecchie città ed edilizia nuova*¹ e *Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri*², entrambi pubblicati nel 1913 in "Nuova Antologia", Gustavo Giovannoni³ presentava la sua idea dell'ambientismo, un approccio progettuale letterario-poetico che comprende l'architettura e l'urbanistica nella loro continuità storica e geografica e concede all'ambiente un'influenza diretta sul progetto. Sebbene i saggi vengano «tradizionalmente considerati come i primi contributi alla nascita di teorie urbanistiche nazionali»⁴, mostrano collegamenti con movimenti europei coevi.

L'idea

Con i due saggi citati, Giovannoni presenta l'idea di un'urbanistica sensibile, che si differenzia molto dalla visione dei futuristi. Ricordiamo che Filippo Marinetti (1876-1944) solo qualche anno prima intendeva distruggere la vecchia città per costruirne una completamente *ex novo*. Come i futuristi anche Giovannoni percepisce la tecnica, il movimento e la velocità, scrivendo: «Un nuovo elemento comincia [...] a portare una rivoluzione nei sistemi edilizi: l'elemento *cinematografico*»⁵, ma tramite la sua idea dell'ambientismo Giovannoni apre la strada verso lo sviluppo urbano sensibile. Per lui la vecchia città ha non solo un valore storico-artistico, ma anche un valore utilitario. Ha compreso che già nei primi decenni del Novecento non si poteva più discutere "se" la città vecchia dovesse essere modernizzata – ma solo del "come" ciò si sarebbe dovuto svolgere.

Nel suo primo saggio, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Giovannoni individua due tendenze divergenti nel rapporto dell'uomo moderno con le città vecchie: «per l'uno, ove si escludano le opere d'importanza singolare ed i monumenti altamente venerandi, tutti i resti del passato non rappresentano che "ostacoli" nella nuova sistemazione edilizia, per l'altro sono invece "capisaldi" immutabili [...] Questa divergenza di criteri ha tutta l'apparenza di un contrasto irreducibile [...]»⁶. Con uno sguardo distaccato, così continua Giovannoni, si potrebbe però quasi sempre raggiungere una conciliazione tra i due approcci. Purtroppo però, la pianificazione si trovava nelle mani di burocrati, che normalmente non erano specialisti ma solo urbanisti dilettanti. Citando Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) dalle sue memorie, Giovannoni chiede perciò «un organizzatore ed artista, esperto in tutte le grandi cose, appassionato nel bello [...], sapendo però d'esperienza, che non si deve negare le cose secondarie»⁷.

Di Haussmann, Giovannoni apprezza il concetto del risanamento igienico mentre sembra scettico sul modo di progettare attraverso assi monumentali. Importante invece è il valore delle "cose secondarie" che Haussmann affianca alle idee principali. Troviamo questa stessa importanza degli aspetti minori anche in John Ruskin (1819-1900), che nella sua *Lampada della memoria* scriveva: «Fino-

ra l'importanza delle sue [Italia e Francia, aut.] più considerevoli città non dipende dalla isolata ricchezza di un palazzo, ma dall'adornamento ancora stimato delle abitazioni minori dei suoi periodi aurei»⁸. Per Ruskin ogni edilizia, sia quella grande d'un palazzo o di una chiesa, sia quella piccola e comune, sarebbe in grado di creare un rapporto con la storia. Questo concetto viene riproposto da Giovannoni nell'ambientismo.

Anche l'idea del *künstlerischer Städtebau* di Camillo Sitte (1843-1903) aveva assunto un valore molto importante per Giovannoni⁹. Secondo Sitte l'industrializzazione e l'urbanizzazione della metropoli moderna del suo tempo avevano distrutto l'unità tra la vita e l'agire degli uomini da una parte e il loro ambiente dall'altra. Senza concedersi illusioni, egli constatava che la vita moderna era diventata troppo astratta per potersi rispecchiare in ambienti costruiti. Sitte proponeva pertanto di compensare questa mancanza d'identificazione con il ricorso a forme artistiche, trovando i suoi modelli nella tradizionale arte della costruzione delle città che, secondo lui, proiettava fedelmente l'assetto sociale della popolazione. Già nel 1904, lui propose «una rete stradale naturale [...] con il carattere di una strada storica. Se allargassimo poi le strade principali per il traffico e realizzassimo anche le case con tutte le conquiste della tecnica moderna, ne risulterebbe una conciliazione del comfort moderno con la comodità e bellezza tradizionale»¹⁰. Proprio in questi termini Giovannoni criticò il Piano regolatore generale di Roma del 1908, e in particolare i progetti per i nuovi quartieri di San Pietro, San Pancrazio e piazza d'Armi. Secondo lui questi erano stati fatti su base puramente geometrica che ignorava le condizioni locali; elogiò invece le idee della pianificazione comunale proposte nel 1911 da von Stübben, che erano ispirate all'urbanistica artistica¹¹.

Sitte aveva respinto anche il principio dell'isolamento dei monumenti storici sostenuto da Reinhard Baumeister. Così fece pure Giovannoni. Anche Marcello Piacentini (1881-1960) nel 1916 scriveva che Roma aveva un carattere pittoresco piuttosto che grandioso e che la sua forte crescita degli ultimi anni costituiva un grande pericolo per la città. Si doveva dunque evitare di abbattere tutto e, invece, integrare gli edifici storici: «non basta salvare i monumenti [...] la conservazione deve essere integrale: è l'ambiente che dev'essere conservato [...]»¹².

Sventrare o diradare?

Nel secondo saggio, *Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri*, Giovannoni approfondisce il ragionamento. Secondo lui sarebbe necessario un risanamento, una trasformazione fatta con cautela, certamente non com'era stato fatto nel caso di corso Vittorio Emanuele II procedendo con il metodo dello *sventramento* (fig. 1), che era determinato prevalentemente dalla speculazione privata e non tanto dall'interesse pubblico. Una strada certamente molto importante per il traffico ma in cui venivano completamente cambiate le dimensioni e proporzioni. Secondo Giovannoni invece era necessaria una trasformazione prudente, applicando il più assennato metodo del *diradamento*, che procedeva con maggiore rispetto per il patrimonio urbanistico preesistente. L'esempio che Giovannoni presentava era la sua proposta per il Quartiere dei Coronari a Roma (figg. 2-3).

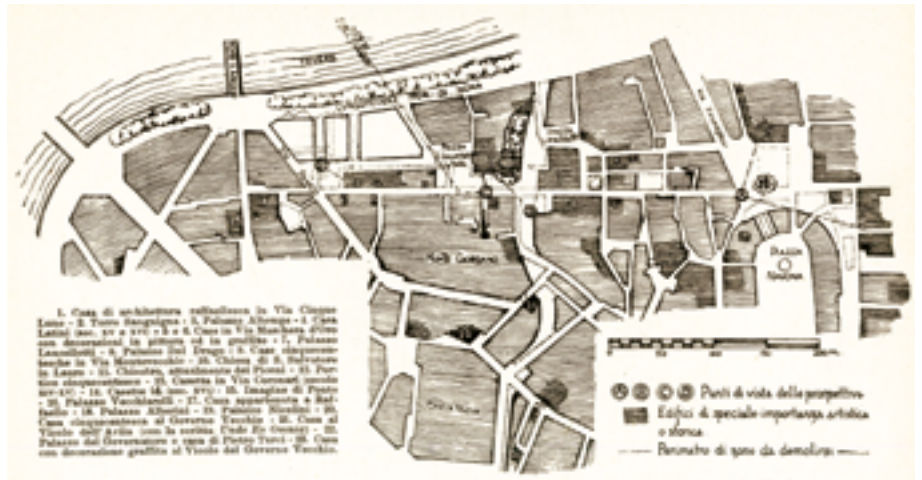
La provenienza di queste due parole, *sventrare* e *diradare*, è importantissima per capire il concetto dietro di esse. La parola "sventrare" viene dal mestiere del macellaio e significa «aprire il corpo di un animale macellato per levarne le interiora»¹³. Si comincia a parlare di sventramenti – nel senso di demolire interi quartieri di una città per motivi igienici o urbanistici – solo nel 1884, dopo l'affermazione di Depretis fatta durante un discorso pronunciato davanti alla Camera dei Deputati quando si discuteva la legge per il risanamento di Napoli. Depretis era ben consapevole del termine che usava: «Ed io ho pronunciato una parola, forse barbara [...], la parola



1. Roma, corso Vittorio Emanuele II (da I. Insolera, *Roma*, Roma-Bari 2002, p. 374, fig. 408).

2. G. Giovannoni, progetto del risanamento del Quartiere dei Coronari a Roma, planimetria d'insieme, 1913 (da G. Giovannoni, *Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 997, pp. 53-76: 69).

3. G. Giovannoni, progetto del risanamento del Quartiere dei Coronari a Roma, veduta della via dei Coronari e della piazza di San Salvatore in Lauro, 1913 (da G. Giovannoni, *Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 997, pp. 53-76: 73).



di sventramento: ma creda pure [...] la Camera, con questa parola si provvede alla più barbara e inumana condizione di cose che si possa immaginare»¹⁴. Giovannoni invece non voleva agire da macellaio ma piuttosto da giardiniere. Per gli interventi sulla città vecchia riteneva più adatto il metodo sensibile e delicato del "diradare", che viene definito come «rendere meno fitto, [...] taglio d'una parte degli alberi d'un bosco per favorire lo sviluppo dei rimanenti»¹⁵, procedimento che dimostra un rispetto maggiore per il costruito preesistente. Secondo Giovannoni per un diradamento erano da applicare tre regole fondamentali: «I. Non preconcetti di rettili e di sezione costante [...] II. Si segua in questo tracciato la *fibra* del vecchio quartiere [...] III. Si rispetti, là dove la nuova costruzione si innesta alla preesistente, il sistema di edificazione del vecchio abitato»¹⁶. L'ultima regola viene precisata da Giovannoni

come segue: «Anche come senso stilistico dovrebbe rimanere un'armonia tra il vecchio ed il nuovo [...] Esso non vuol dire che i nuovi prospetti debbano essere fredde copie di opere preesistenti [...] Ma ogni città ha una sua atmosfera artistica, ha cioè un senso di proporzioni, di colore, di forme, che è rimasto elemento permanente [...]; deve esso dare il tono alle nuove opere, anche nelle ispirazioni più nuove ed audaci»¹⁷. Un lavoro di questo tipo è completo solo se nello stesso tempo vengono eseguiti restauri assennati e trasformazioni delicate.

L'idea di un concetto integrale per la città vecchia, composta da elementi urbanistici, architettonici e di restauro, che Giovannoni sosteneva era originale e sicuramente non caratteristica per il suo tempo. L'idea della città come insieme, come *Gesamtkunstwerk* risale allo studio del filosofo Hermann Lotze (1817-1881) sulla sua storia dell'estetica, pubblicata nel 1868¹⁸. Nel 1903 un'altro filosofo e storico dell'arte Georg Simmel (1858-1918) aveva affermato che non esisteva un unico supremo valore, ma molti valori di pari diritto che potevano – in teoria – anche escludersi reciprocamente¹⁹. Giovannoni trasferì quest'idea all'urbanistica, proponendo con il metodo del diradamento una via pratica per stabilire un equilibrio tra valori divergenti, e la concretizzò nell'ambientismo, che dev'essere visto nel contesto della crescita repentina delle città iniziata con l'industrializzazione e alle

trasformazioni, a volte radicali, della vecchia città che ne derivavano. In questo si trova un'importante riferimento all'opera di Charles Buls (1837-1914)²⁰, che Giovannoni apprezzava molto. Buls aveva, nel suo ruolo di sindaco di Bruxelles, salvato gran parte del centro storico proprio per il suo ambiente. Il suo libro *L'esthétique des villes* viene pubblicato in Italiano nel 1903 con un capitolo nuovo su Roma.

Era però innanzitutto l'urbanistica tedesca in generale che rappresentava un modello importante per Giovannoni. Egli stimava molto l'ingegnere Reinhard Baumeister (1833-1917)²¹ per le sue idee sul risanamento igienico, anche se criticava la mancanza d'ogni aspetto artistico. Poi conosceva ovviamente l'opera di Hermann Josef Stübben (1845-1936)²², persona chiave per l'urbanistica non solo tedesca ma europea, già prima della traduzione italiana del 1915²³. Stübben lavorava spesso in Italia: egli commentava la situazione italiana nelle riviste tedesche e progettava dei quartieri nuovi: a Roma nella zona di piazza d'Armi, ma anche a Catania, Napoli, La Spezia e Salerno.

Con la sua idea dell'ambientismo, Giovannoni si trovava al passo con i tempi²⁴. Quasi contemporaneamente, in Gran Bretagna, Patrick Geddes sollecitava a occuparsi della storia e dello spirito della città, dobbiamo «però, prima di tutto, tentare di entrare nello spirito della città nostra, nella sua essenza storica e nella sua vita continua»²⁵. Non senza motivo Stübben aveva aggiunto alla seconda edizione del suo *Stadttebau* la richiesta «tutti i provvedimenti di questo tipo non vanno solo adeguati alle esigenze dei tempi moderni, ma conciliati per quanto possibile con la tutela del vecchio»²⁶ e l'austriaco Eugen Faßbender si esprimeva in modo un po' più radicale: «Vecchi edifici e monumenti vanno conservati per sempre, qualora abbiano un valore storico o artistico. [...] Nonostante la cura dell'antico non si devono però trascurare le esigenze del progresso moderno e dello spirito dei tempi»²⁷.

Conclusioni

Giovannoni si occupò dell'idea dell'ambientismo per tutta la vita. Nel 1931 riassunse le sue idee in un libro che portava il titolo del suo primo saggio, *Vecchie città ed edilizia nuova*²⁸. Qui Giovannoni menzionava tra gli altri anche due esempi realizzati, il risanamento di Bergamo Alta (fig. 4)²⁹ e quello del Quartiere Salicotto a Siena (fig. 5)³⁰. Nell'architettura del dopoguerra l'ambientismo rivestì nuovamente un ruolo importante, quando gli architetti italiani cercarono una strada fuori dal rigido funzionalismo e, fra l'altro, Roberto Pane ricordò le difficoltà dell'edilizia nuova nella città vecchia³¹.

L'ambientismo di Giovannoni faceva parte di una cultura europea di progettazione, conservativa nel senso proprio della parola e dedicata all'integrazione dell'architettura nel contesto urbano-architettonico. Dopo il rifiuto radicale del passato da parte dei futuristi, esso rappresenta un irrinunciabile e, anzitutto, realistico contributo alla modernizzazione della città vecchia, rispettando parimenti il valore storico-artistico della città e le esigenze moderne. Anche



Pagina a fronte

4. L. Angelini, progetto del risanamento di Bergamo Alta, planimetria del progetto definitivo, 1934 (da L. Angelini, *I lavori compiuti per il risanamento di Bergamo Alta 1936-1943, 1950-1960*, Bergamo 1963, p. 53).

5. Ufficio Tecnico Comunale di Siena, Piano regolatore generale di Siena, particolare con il Quartiere Salicotto, 1932. Siena, Archivio Comunale, Archivio Postunitario, carteggio X.B, categoria X, b. 45/8.

se l'ambientismo in Italia, un paese con una lunghissima tradizione urbana e con una ricchissima eredità architettonica, sembra quasi naturale, è stato Giovannoni ad aver formulato questo concetto e lui stesso lo ha esteso fino a farne un metodo di progettazione – costituendo così la teoria urbanistica moderna in Italia.

Note

Il presente saggio fa parte di uno studio più ampio dell'autore sull'idea del ambientismo nel contesto Europeo, cfr. K. TRAGBAR, *Romanità, italianità, ambientismo. Kontinuität und Rückbesinnung in der italienischen Moderne*, in *Bericht über die 42. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung*, atti del convegno (Monaco, 2002), Bonn 2004, pp. 72-83; IDEM, *Die Entdeckung des ambiente. Gustavo Giovannoni und sein europäischer Kontext*, in *Produkt Altstadt - The Making of the Old Town. Eine Bestandsaufnahme*, atti del convegno (Bamberg, 2015), a cura di C.M. Enss e G. Vinken, Bielefeld 2016, pp. 29-41; IDEM, *Die Entdeckung des ambiente. Gustavo Giovannoni und der Beginn der modernen Städtebauteorie in Italien*, in *L'urbanistica a Roma durante il ventennio fascista*, atti del convegno (Roma, 2013), a cura di C. Beese e R.-M. Dobler, Roma 2018, pp. 171-191. Salvo diversamente indicato, tutte le traduzioni delle citazioni sono dell'autore. Per la traduzione del testo ringrazio Matthias Quast, la revisione è a cura di Sophie Elaine Wolf e Filippo Battistoni.

1 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 995, pp. 449-472.

2 G. GIOVANNONI, *Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 997, pp. 53-76. Cfr. P. SPAGNESI, *Storicità di Gustavo Giovannoni e del suo "diradamento edilizio"*, in *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, atti della giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005, pp. 41-56.

3 Per la biografia di Giovannoni cfr. G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Gustavo Giovannoni, storico e critico dell'architettura*, Roma 1949; A. CEDERNA, *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Roma 1979, pp. XVIII-XIX; A. CURUNI, *Riordino delle carte di Gustavo Giovannoni. Appunti per una biografia*, "Archivio di Documenti e Rilievi dei Monumenti", 2, Roma 1979; A. DEL BUFALO, *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Roma 1982; G. ZUCCONI, *Giovannoni, Gustavo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001, pp. 392-396; M. SAVORRA, *Giovannoni, Gustavo*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 55, München-Leipzig 2007, p. 112-113. Cfr. anche le necrologie di F. HERMANIN, *Gustavo Giovannoni*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 5, 1947, pp. 1-2; M. SALMI, *Commemorazione di Gustavo Giovannoni*, in *Atti del V Convegno nazionale di storia dell'architettura* (Perugia, 1948), Firenze 1957, pp. 1-10; M. ZOCCA, *Ricordo di Gustavo Giovannoni*, "Arti figurative", 3, 1947, pp. 46-48. Per la bibliografia di Giovannoni più completa cfr. G. BONACCORSO, *Gli scritti di Gustavo Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, pp. 171-238: 189-229.

4 A. PICCINELLI, *Monneret de Villard e la versione italiana*, in *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, a cura di G. Zucconi, Milano 1992, p. 33; cfr. G. ALBERS, *Zur Entwicklung der Stadtplanung in Europa. Begegnungen, Einflüsse, Verflechtungen*, Braunschweig, Wiesbaden 1997, p. 152. Per approfondire il ruolo di Giovannoni cfr. A. PANE, *Il vecchio e il nuovo nelle città italiane. Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna*, in *Antico e nuovo*, atti del convegno (Venezia, 2004), a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo e F. Schellino, 2 voll., Padova 2007, I, pp. 215-231; B. CALDERÓN ROCA, *La gestión de la ciudad histórica en la Roma Fascista 1. La instrucción sobre "restauro urbano" a través de la obra de Gustavo Giovannoni*, "Boletín de arte", 28, 2007, pp. 253-277; A.L. PALAZZO, *Denkmalpflege in Italien. Gustavo Giovannoni und die historische Stadt*, "Die alte Stadt", 34, 2007, 3, pp. 181-190; S. CASIELLO, *Gustavo Giovannoni, Roberto Pane e il problema del restauro dei centri antichi*, in *L'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni*, atti del seminario (Roma, 1987), a cura di G. Spagnesi, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 36, 1990, p. 114.

5 GIOVANNONI, *Vecchie città* (1913), cit., p. 456.

6 Ivi, p. 450.

7 «un administrateur doublé d'artiste, épris de toutes les grandes choses, passionné par le Beau [...], mais sachant pour expérience que les choses secondaires ne sont pas à négliger», G.-E. HAUSSMANN, *Mémoires*, 3 voll., Parigi 1890-1893, I, Parigi 1890, p. 12; cfr. GIOVANNONI, *Vecchie città* (1913), cit., p. 451.

8 «To this day, the interest of their fairest cities depends, not on the isolated richness of palaces, but on the cherished and exquisite decoration of even the smallest tenements of their proud periods». J. RUSKIN, *The seven lamps of architecture*, New York City 1998 (London 1849), p. 182.

9 C. SITTE, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien 1889.

10 «[...] ein natürliches Straßennetz [...] ein dem Charakter nach altstädtisches Straßennetz. Wenn die einzelnen Hauptstraßen noch modern stark verbreitert würden und die Hausbauten ebenfalls mit allen Errungenschaften neuester Technik ausgeführt würden, entstünde so eine Vereinigung von modernem Komfort mit alter Behaglichkeit und Schönheit», C. SITTE, *Enteignungsgesetz und Lageplan*, "Der Städtebau", I, 1904, 1, pp. 5-8, 2, pp. 17-19, 3, pp. 35-39; cfr. M. MÖNNINGER, *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*, Braunschweig, Wiesbaden 1998², pp. 209-218: 215.

11 GIOVANNONI, *Vecchie città* (1913), cit., p. 471, figg. 10, 11.

- 12 M. PIACENTINI, *Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna*, Roma 1916, p. 9.
- 13 M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5, Bologna 1988, p. 1303.
- 14 A. DEPRETIS, *Discorsi parlamentari di Agostino Depretis, raccolti e pubblicati per deliberazione della Camera dei Deputati*, 8 voll., Roma 1888-1892, VIII, pp. 501, 506. La suddetta Legge 2892, 15 gennaio 1885, fu approvata il 21 dicembre 1884.
- 15 CORTELAZZO-ZOLLI, *Dizionario etimologico*, cit., 2, Bologna 1980, p. 342.
- 16 GIOVANNONI, *Il "diradamento"*, cit., pp. 58-59.
- 17 *Ibidem*.
- 18 H. LOTZE, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, Stoccarda 1868, pp. 548-550; cfr. ALBERS, *Entwicklung der Stadtplanung*, cit., pp. 75-76.
- 19 G. SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in IDEM, *Brücke und Tür*, Stoccarda 1957, pp. 227-242.
- 20 C. BULS, *L'esthétique des villes*, Bruxelles 1894; IDEM, *L'estetica delle città*, Roma 1903.
- 21 R. BAUMEISTER, *Stadterweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*, Berlin 1876; simili concetti sono riconoscibili in A. PEDRINI, *La città moderna. Ad uso degli ingegneri, dei sanitari e degli uffici tecnici di pubbliche amministrazioni*, Milano 1905. Cfr. M.L. SCALVINI, *G. Giovannoni e i rapporti con la cultura architettonica tedesca*, in *L'Associazione Artistica*, cit., p. 72.
- 22 H.J. STÜBBEN, *Der Städtebau*, Berlin 1890.
- 23 A. CACCIA, *Costruzioni, trasformazione e ampliamento della città. Compilato sulla traccia "Der Städtebau di J. Stübben"*, Roma 1915.
- 24 Cfr. *Städtebau um die Jahrhundertwende. Materialien zur Entstehung der Disziplin Städtebau*, a cura di G. Fehl e J. Rodríguez-Lores, Köln 1980; ALBERS, *Entwicklung der Stadtplanung*, cit., pp. 67-73, 152, 183; F. CHOAY, *Das architektonische Erbe, eine Allegorie*, Braunschweig, Wiesbaden 1997, pp. 146-152; P. ROSA, *La città antica tra storia e urbanistica (1913-1957)*, Roma 1998. Per una collezione dei testi importanti cfr. *La costruzione della città moderna. Scritti scelti dagli atti dei congressi dell'IFHTP 1923-1938*, a cura di R. Riboldazzi, Milano 2010.
- 25 «[...] but above all things, seek to enter into the spirit of our city, its historic essence and continuous life». P. GEDDES, *Cities in Evolution*, London 1915, p. XXX.
- 26 «[...] alle solche Maßnahmen sind nicht bloß den neuzeitlichen Bedürfnissen anzupassen, sondern nach Möglichkeit mit dem Schutz des Alten [...] in Einklang zu bringen». H.J. STÜBBEN, *Der Städtebau*, Darmstadt 1907², p. 227.
- 27 «Alte Bauwerke und Denkmäler sind, insofern sie historischen oder künstlerischen Wert besitzen, für immer zu erhalten. [...] Trotz der Schonung des Alten dürfen aber keineswegs die Anforderungen an modernen Fortschritt und Zeitgeist außeracht gelassen werden». E. FASSBENDER, *Grundzüge der modernen Städtebaukunde*, Leipzig, Wien 1912, p. 18.
- 28 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, ed. a cura di F. Ventura, Milano 1995 (Torino 1931); cfr. T. CARUNCHIO, *Vecchie città ed edilizia nuova. Appunti da una rilettura*, in *Gustavo Giovannoni. Riflessioni*, cit., pp. 173-178.
- 29 Cfr. L. ANGELINI, *Il piano di risanamento di Bergamo Alta. Le opere realizzate ed in corso. Prefazione di Gustavo Giovannoni, Una sana teoria ben applicata. Il risanamento di Bergamo*, "Urbanistica", 12, 1943, 3, pp. 4-12; IDEM, *I lavori compiuti per il risanamento di Bergamo Alta 1936-1943, 1950-1960*, Bergamo 1963.
- 30 Cfr. F. FUSI, P. TURRINI, *Salicotto com'era. Il plastico del quartiere e il risanamento edilizio negli anni '30*, Monteriggioni 1999; K. TRAGBAR, *Der Quartiere Salicotto in Siena. Eine Stadtsanierung der 1930er Jahre in Italien*, in *Neue Tradition 3. Europäische Architektur im Zeichen von Traditionalismus und Regionalismus*, a cura di K. Krauskopf, H.-G. Lippert e K. Zschke, Dresden 2012, pp. 143-166. Per ulteriori esempi realizzati cfr. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, cit., pp. 266-280; A. CURUNI, *L'opera di Gustavo Giovannoni come coordinatore della sistemazione di corso Rinascimento*, in *Architettura delle trasformazioni urbane 1890-1940*, atti del convegno (Roma, 1991), a cura di G. Spagnesi, Roma 1992, pp. 315-327; F. CANALI, «Ambientamento» e «restauro» a Forlì. Muzio, Giovannoni e l'albergo della RAS (1937-40), "Parametro", 27, 1996, 216, pp. 74-81; IDEM, *Architetti romani nella "città del Duce". Gustavo Giovannoni e il piano regolatore di Forlì (1941)*, il restauro urbano di "diradamento", la "nuova disciplina urbanistica" e la "legge urbanistica" del 1942, "Studi romagnoli", 48, 1997, pp. 587-630; A. PANE, *L'influenza di Gustavo Giovannoni a Napoli tra restauro dei monumenti e urbanistica. Il piano del 1926 e la questione della "vecchia città"*, in R. AMORE, A. PANE e G. VITAGLIANO, *Restauro, monumenti e città*, Napoli 2008, pp. 13-93. Per un quadro d'insieme cfr. G. STOCKEL, *Risanamento e demolizioni nel tessuto delle città italiane negli anni Trenta*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1990-1992, 15-20, pp. 859-872.
- 31 R. PANE, *Città antiche, edilizia nuova*, Napoli 1959.

Producing Heritage. Gustavo Giovannoni and Theodor Fischer as town planning pioneers and preservers of the historic city

Modern city planning developed as an engineering discipline in the course of the industrial revolution. It was only in the late 19th century that – after a period that was dominated by technicians – architects once more became active in city and town planning. *Stadtbankunst* was led by aesthetic decisions, a city planning thought as urban design, but on a scientific basis. New German town planning handbooks referred to listed historic buildings as unchangeable prerequisites for city planning. Architects like Theodor Fischer in Munich¹ (1862-1938) admired the shapes of historic squares and used them as design inspiration for their city extensions. Fischer demanded respect for historic townscapes and the grandeur of ancient buildings – unspoilt by modern changes or premature reconstructions. The Roman engineer Gustavo Giovannoni, a contemporary of Fischer, advocated an even closer connection between modern city planning and the built heritage than Fischer did. Fischer and Giovannoni shared a deep aversion to recent urban development that had been led by geometricians since 1860. They both aimed at harmonising historic urban *nuclei* with a rapid development to the outskirts. Both emphasised the architect's role in leading the developing process. Both aspired to transferring historic structures into modern development. This paper analyses the relation between town planning and the preservation of historic buildings for Germany and Italy at the turn of the 20th century. It compares Giovannoni's texts with those of Theodor Fischer and other German contemporaries. Fischer saw the architect's role both as a technical expert and as a historically informed designer. Gustavo Giovannoni saw the *architetto integrale* as a nearly universal profession dealing with overseeing static and hygienic tasks in the building process as well as identifying historic values within the built environment. Giovannoni's approach seems to exceed the common claim for technical inclusion and formal imitation of some historic elements of the townscape to modern city planning in Germany. But has there actually been a qualitative difference between historically informed planning in German towns like Munich and in Giovannoni's Rome? Whereas Theodor Fischer studied architecture at the Technical University of Munich from 1880 to 1885, Gustavo Giovannoni graduated in civil engineering in 1895 and also in public hygiene². Theodor Fischer was appointed professor of architectural and urban design at the Technical University of Stuttgart in 1901. Reinhard Baumeister, founder of Germany's scientific city and town planning, had written a first handbook of city extension planning as early as 1876³. When Giovannoni was appointed professor of general architecture at the Scuola Superiore di Ingegneria in Rome in 1905, his subject was part of an engineering programme. Only in 1918 did he co-found Rome's Scuola Superiore di Architettura and began to shape the architect's public image beyond Rome. Giovannoni aimed to extend the architect's profession by integrating city planning as well as restoration of historic buildings as new fields of activity. He confirmed this concept with his handbook of city planning *Vecchie città ed edilizia nuova* in 1931⁴, which was the first and unique Italian city and town planning compendium at that time⁵.

Camillo Sitte, Charles Buls and a changing culture of urban design

In the late 19th century, when architects began to plan city extensions in German-speaking countries, they came back to engineering literature. In addition to

technical and social aspects, they used the treasure trove of the planning experience of former generations for finding picturesque inspiration. Camillo Sitte's book *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (title of the English edition: *City Planning According to Artistic Principles*), written in Vienna in 1889, sharply criticised the contemporary planning practice and introduced the term *Städtebau* into the German debate. Many architects were fascinated by Sitte's artistic approach to urban planning. Only four years after Sitte, Charles Buls, former mayor of Brussels, published his book *L'Esthétique des Villes* in 1893 (title of the Italian edition in 1903: *L'Estetica delle città*), criticising the excessive urban development of old towns, especially of Brussels. Although Sitte and Buls never met, their books inspired admiration of the form and appearance of historic streets and squares among architects and officials in different countries in a similar fashion. When Charles Buls visited Rome in 1902, the Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura in Roma (AACAR) invited him to give a lecture. This was how Gustavo Giovannoni got to know his book. In his article *Vecchie città ed edilizia nuova* (1913) Giovannoni observed a «nuova estetica edilizia», a «new tendency» of urban design, and attributed it to Sitte and Buls⁶. He stated that those tendencies did not conflict with the technical improvement of city planning, not even with the hygienic reform of a quarter. Giovannoni referred to the hygienist Hans Christian Nussbaum and to Joseph Stübben, specialist in technical urban planning⁷.

Stübben had already summarised Sitte's ideas in one chapter of his handbook *Der Städtebau* in 1890, however, without quoting Sitte explicitly. Although Stübben thus incorporated the new aesthetic movement into his discipline, it remained formally disconnected from technical urban planning. Nevertheless, more and more young architects and planners applied the ideas to their city extension planning. One of them was young Theodor Fischer, who became Munich's «municipal city extension officer» in 1893. His task was the urban design for the whole metropolitan area around the fast growing centre of Munich. This had already been the subject of an architect's contest for Munich's city extension in 1889. Stübben and Sitte were members of the jury. Fischer adopted some of the results for his design for the new *Baulinienplan*, a general regulation plan for Munich in 1901. Fischer admired Camillo Sitte's work⁸. He designed centres for new urban districts, planned new schools accentuating the central squares and made the layout for those squares and curved streets (fig. 1).



1. Städtebauamt München, Th. Fischer, Municipal town planning scheme for Munich's suburb Milbertshofen, 1899. München, Stadtarchiv, *Lokalbaukommission* (LBK) 26407, original scale 1:1000.

The aesthetic movement in city planning and the conservation of urban heritage

Apart from formal aspects such as avoiding right angles in planning, opening vistas to monuments and shaping closed squares surrounded by buildings, thus creating a homey atmosphere, Fischer and Giovannoni shared an interest in historic buildings. Fischer formed part of the German-speaking dispute on *Denkmalpflege* (preservation of ancient monuments). A controversy arose around 1900 on the re-construction of the Heidelberger Schloss from its ruins from the 17th century's destruction. Fischer agreed with Georg Dehio that the ruins should be preserved in their present state⁹. Dehio had stated: «Konservieren, nicht restaurieren!», «Conserve, do not restore!». In his article *Über das Restaurieren (On Restoration)* (1902), Fischer extended the ban on the completion of historical monuments in a historicist manner to a town's skyline. He criticised the restoration of two gate towers at Freiburg im Breisgau (in southwest Germany) that had been restored to a hypothetical former state¹⁰. He considered the restored towers to be too high compared to their previous state. Using this example, Fischer argued that the silhouette of the town should remain as historically authentic as possible. It should be pointed out that Fischer's idea of townscape or silhouette did not imply the built fabric of whole centres. Historical associations considered towers and gates to be historic monuments due to their distinguished value for the townscape.

In the context of town planning, it was not the physical structure of every single ancient building Fischer and his contemporaries in the German debate aspired to preserve, but a characteristic atmosphere of a place or location¹¹. In order to maintain that atmosphere, while working as a «town conservator» in Rothenburg ob der Tauber (Franconia, southern Germany), Fischer experimented with rules



Fig. 7. Die Altstadt in Dortmund vor und nach dem Durchbruch der HansasträÙe.

- | | | |
|-------------------|----------------------|---------------------|
| A. Rathaus | 1. Klappweg | 10. Rote Straße |
| B. Stadtkirche | 2. Kumpstraße | 11. Wätereck |
| C. Propsteikirche | 3. Wätereckweg | 12. Brückstraße |
| — HansasträÙe | 4. Silberne BräÙerei | 13. Rosenthalstraße |
| | 5. Silberstraße | 14. Rosenthalweg |
| | 6. Carlstraße | 15. Schmalweg |
| | 7. Mohr Wall | 16. Klänerstraße |
| | 8. Katernak | 17. Katernak |
| | 9. Mühlweg | 18. Finken |



2. Dortmund's old town before and after the cut-through of HansasträÙe (from O. Schilling, *Innere Stadt-Erweiterung*, Berlin 1921, p. 35 fig. 7).

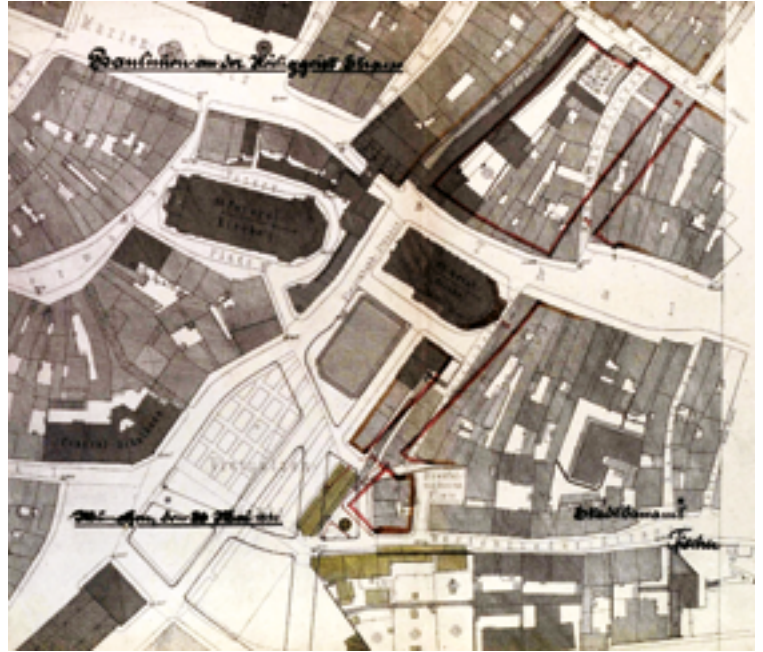
3. Stadtbauamt München, Th. Fischer, New street openings for Munich's city center (Angerviertel), 1898. München, Stadtarchiv, *Städtischer Grundbesitz* (SGB) 493, original scale 1:1000.

for a restriction of colours and the height of new constructions¹². The doctrine that prohibited completion of historic buildings led to a strict separation between modern style new developments and single restored listed buildings. This separation caused some conflicts between city or town planning and the preservation of the built heritage in the German debate.

Giovannoni had followed the debate on «*Konservieren, nicht restaurieren!*» («*Sostenere, non rinnovare*»)¹³, and in 1903 argued against a universal application of that slogan. Additions could be needed to restore harmony within a structure's «organism»¹⁴. Although Giovannoni was a technically and historically versed expert in the field of preservation of monuments, he always made his own design decisions during restoration, as the exhibition «Gustavo Giovannoni tra Storia e Progetto»¹⁵ (2016) clearly documented. This attitude allowed him to go a step beyond Fischer's statement that streets and squares could be seen as monuments of art¹⁶. The Roman engineer postulated in 1913 that within an artistic and historic town or city the whole built-up area was a monument itself¹⁷. In the same article on *diradamento* Giovannoni explained three steps towards appropriate cut-throughs: he favoured curved streets instead of straight ones, recommended a careful integration of new streets into the existing urban fabric, using e.g. a sequence of narrow streets to shape a broader one¹⁸ and he recommended a set of regulations for building within historic areas to limit the height and dimensions of new structures. These steps featured in the German discourse as well. A contemporary example of the second point in Germany was a new street cut-through in Dortmund¹⁹ (fig. 2). It is a good example of applying Camillo Sitte's ideas of *Malerischer Städtebau* (picturesque urban design) to the *Altstadt*, the old town itself²⁰. Theodor Fischer had used similar principles in Munich already at the end of the 19th century (fig. 3).

Diradamento – a change in perspective for the renewal of town centres

In his article cited above, Giovannoni added a further dimension which he called *diradamento*. For interior parts of the city, traffic-reduced *zone intermedie*, Giovannoni suggested an integrated urban renewal to be conducted by studying every single local situation and adapting the situation to modern hygiene standards. Most important buildings or groups of buildings were considered as «cornerstones» (*capisaldi*) for urban renewal²¹. A universally skilled planner had to identify them on the basis of artistic and historic criteria that had to be applied to every single building as well as to streetscapes. Having determined those fixed points, he had to decide which part of the remaining urban fabric could be «thinned out», i.e. demolished, to get best technical and aesthetic results. The technical objective was to relieve problematic local traffic situations and to introduce light and air into dwellings. Giovannoni suggested an artistic approach to that planning by studying «perspective effects» and



new “pictures” of the future townscape: «*effetti prospettici che risulteranno nei nuovi quadri che verranno a comporsi*»²². Eventually Giovannoni suggested a restoration of the remaining historic buildings pursuing the *diradamento* technique even within those structures²³.

Theodor Fischer’s hands-on experience as Rothenburg’s town conservator did not lead him to the conclusion that a complete rehabilitation of historic quarters could conserve or improve the design of those districts. Looking back in 1928 he concluded with some resignation that every implementation of urban restructuring beginning with the demolition of town gates and ending with more or less “romantic” old town restorations will lead to a loss of beauty²⁴. He feared a deadlock for new design in urban quarters and a loss of the authentic aspect of the old buildings. An entire quarter, he wrote in 1928, could not be restored as a whole²⁵. He suggested that architects should rather use information about listed buildings for town planning and treat them with respect in their urban design²⁶. If they had a monumental character, he would use them as dominant buildings or viewpoints for newly designed street sections (fig. 4). Apart from their role as cornerstones in urban design, city planning and monument preservation remained separate fields for him.

In comparison to Giovannoni’s sophisticated approach to the re-modelling of a whole historic quarter, German scholars approached a theory for re-designing historic districts very cautiously. In 1920, Cornelius Gurlitt recommended that planners reclaim the best view of a listed building from the street²⁷. Although he was an expert in monument preservation as well as city planning, Gurlitt doubted that every historic quarter could be rehabilitated. In his opinion, some of them had to be torn down completely²⁸. He limited his remarks on the preservation of the built fabric («*Die Erhaltung der Altstadt*») claiming investigation of the town’s history as well as the implementation special local government laws for fighting disfigurement of historic quarters²⁹. The close linking of restoration and urban renewal, *diradamento*, was an attempt to reconcile modern industrial development and heritage preservation. Formally Giovannoni’s town planning for via dei Coronari³⁰ did not differ significantly from Fischer’s town planning for Munich’s *Altstadt* (fig. 5). The essential qualitative difference can probably be found in the term *prospettiva*, “perspective”, which Giovannoni used to describe the relationship between a building with a historic or artistic character («*edifici di carattere storico ed artistico*»), and its surrounding. While in the German city planning debate “*Perspektive*” was used only to describe the visitor’s view of a building from the street or square, Giovannoni introduced the term “perspective” in his paper *L’ambiente dei monumenti* (1918) to

4. Stadtbauamt München, Th. Fischer, Integration of a new pedestrian colonnade into Munich’s former police department, a dominant building at Theatinerstraße, design for the facade, 1913. München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, *Oberste Baubehörde* (OBB) 12734.

5. New alignment for Heiligeist Straße, in the northwest the central Marienplatz, 1896. München, Stadtarchiv, *Commissionario* (LBK) 24318, original scale 1:1000.

mean the opposite: the view from the building, e.g. from a balcony, of its surrounding³¹. This change of perspective from a city planner's view of monument preservation to a conservator's view of urban design marked Giovannoni's thinking³².

Conclusions

With his two cited articles published in "Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti" in 1913 Giovannoni described an active process of adapting built heritage to the requirements of new generations. Using his profound knowledge of architectural history and building archaeology, his early proposals for urban restoration came close to present-day ideas of historically informed urban renewal. In the first decades of the 20th century Giovannoni thus anticipated ideas which activists of the second heritage movement elsewhere would only start to (re-)invent in the 1970s. Yet German as well as Italian examples from the 1930s show that a whole quarter's renewal poses a risk of aesthetic homogenisation³³.

Theodor Fischer in Germany as well as Gustavo Giovannoni in Italy looked for appropriate solutions for the urban renewal of historic urban quarters. Their designs had had a lot in common; especially in the way they opened up new streets and passageways within an historic urban fabric. But while Giovannoni was strongly involved in heritage conservation in Rome, Theodor Fischer cultivated a more distant view of historic monuments as dominant urban elements. In his perception, those historic structures emanated dignity and had to be handled with respect. Both architects saw ancient buildings as hinges to the past within the urban context. Fischer wanted to preserve streets and squares in their physical appearance as experience spaces. Giovannoni however postulated that the entire historic urban fabric of a quarter *in situ* was a source for town planning and for urban design.

Note

- 1 W. NERDINGER, *Theodor Fischer*, "The architectural review", 1077, 1986, pp. 61-65.
- 2 G. ZUCCONI, *Giovannoni, Gustavo*, in *The Dictionary of Art*, 12, London-New York 1996, pp. 718-719; M. SAVORRA, *Giovannoni, Gustavo*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 55, München-Leipzig 2007, pp. 112-113.
- 3 R. BAUMEISTER, *Stadt-Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*, Berlin 1876.
- 4 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931.
- 5 A. PANE, *Dal monumento all'ambiente urbano: la teoria del diradamento edilizio*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, edited by S. Casiello, Venezia 2005, pp. 293-314: 309.
- 6 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 995, pp. 449-472: 459.
- 7 Ivi, p. 457. Stübben published a handbook on city planning first in 1890: J. STÜBBEN, *Handbuch der Architektur*, part IV, *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude*, vol. IX, *Der Städtebau*, Darmstadt 1890. Editions of the book followed in 1907 and 1920.
- 8 S. FISCH, *Sitte e Fischer. Teoria e prassi della pianificazione*, in *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, edited by G. Zucconi, Milano 1992, pp. 84-90: 85.
- 9 TH. FISCHER, *Über das Restaurieren*, "Der Kunstwart", 16, 1902, 5, pp. 298-302: 298.
- 10 Ivi, pp. 301-302.
- 11 «Aber der Fall liegt überwiegend oft so, dass Altes, Wertvolles als solches erhalten werden muss, und dabei denke ich nicht an Einzelheiten allein, sondern auch an die einheitliche Gesamtstimmung eines Raumes, eines Bauwerkes, eines Platzes, ja einer Stadt». Ivi, pp. 298-302: 299. In 1904 Fischer was one of the founders of the Bund Heimatschutz, an association that advocated *inter alia* the conservation of cultural traditions and the maintenance of historic buildings.
- 12 C.M. ENSS, *Der Weg des Städtebauers Theodor Fischer von den Münchner Altstadt-Experimenten zur Kritik homogenisierender Altstadt-Produktion*, in *Theodor Fischer's Path as an Urban Planner from Old-Town Experiments in Munich to Criticism of the Trend Toward Increasingly Homogeneous Old Towns*, in *Produkt Altstadt. Historische Stadtzentren in Städtebau und Denkmalpflege*, edited by C.M. Enss and G. Vinken, Bielefeld 2016, pp. 75-90: 83.
- 13 G. GIOVANNONI, *I restauri dei monumenti e il recente Congresso Storico*, "Annali della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani. Bollettino", 11, 1903, 19, cols. 253-259, reprinted in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, pp. 97-102: 98-99.
- 14 Ivi, p. 99: «Ma là dove si ha un organismo vivo e completo, il restauro che ne restituisca l'armonia, è non pure opportuno, ma doveroso».
- 15 "Gustavo Giovannoni tra Storia e Progetto", exhibition curated by the Centro di Studi

per la Storia dell'Architettura, 5 February - 15 March 2016, Museo Nazionale Romano-Terme di Diocleziano, Rome.

16 «*Ich möchte den Begriff [Kunstdenkmal] recht weit gefasst wissen: auch Plätze und Straßen sind mitzuzählen*», FISCHER, *Über das Restaurieren*, cit., p. 300.

17 Giovannoni put his conclusion into a subclause: «*per tutte le proposte edilizie nelle città di carattere storico ed artistico, in cui è monumento tutto il complesso dell'abitato*». See G. GIOVANNONI, *Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 997, pp. 53-76.

18 Ivi, pp. 58-62.

19 O. SCHILLING, *Innere Stadt-Erweiterung*, Berlin 1921, p. 114. Schilling published parts of his dissertation already in 1914, but due to the war he published his book on *Inner City Extensions* only seven years later.

20 Melchior Fischli used the verb "*zurückprojizieren*" to describe the German debate on old town restoration against the background of *Malerischer Städtebau*. M. FISCHLI, *Die Restaurierung der Stadt. Stadtmorphologische Denksfiguren in der deutschen Altstadtdebatte um 1900*, in *Produkt Altstadt*, cit., pp. 43-57: 49.

21 GIOVANNONI, *Il "diradamento" edilizio*, cit., p. 64.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 «*Immer ist es ein Verlust an schönheitlichen Werten*». TH. FISCHER, *Altstadt und Neuzeit*, in *Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz. Würzburg und Nürnberg 1928. Tagungsbericht mit Sonderbeiträgen zur Heimat- und Kunstgeschichte Frankens*, conference proceedings (Würzburg and Nürnberg, 3-8 September 1928), Berlin 1929, pp. 71-79: 76.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 «*Der künstlerisch denkende Städtebauer wird daher die einzelnen zu erhaltenden Bauten sorgfältig studieren, sie auf ihre Wirkung im Stadtbilde prüfen und ihnen die beste Ansicht abzugewinnen suchen*». C. GURLITT, *Handbuch des Städtebaus*, Berlin 1920, p. 267.

28 Ivi, p. 246.

29 Ivi, pp. 272-274.

30 GIOVANNONI, *Il "diradamento" edilizio*, cit., p. 69, fig. 7.

31 G. GIOVANNONI, *L'ambiente dei monumenti*, paper for the Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, Roma 1918. The text forms part of the anthology in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, cit., pp. 110-120: 111.

32 «*Ma intanto si dovrebbe esigere che per tutte le proposte edilizie nelle città di carattere storico ed artistico, in cui è monumento tutto il complesso dell'abitato, non mancasse mai il parere, non incidentale ma diretto e con pieno diritto di veto, delle Commissioni provinciali e del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, preparato anch'esso per tale nuova funzione*». GIOVANNONI, *Il "diradamento" edilizio*, cit., p. 76.

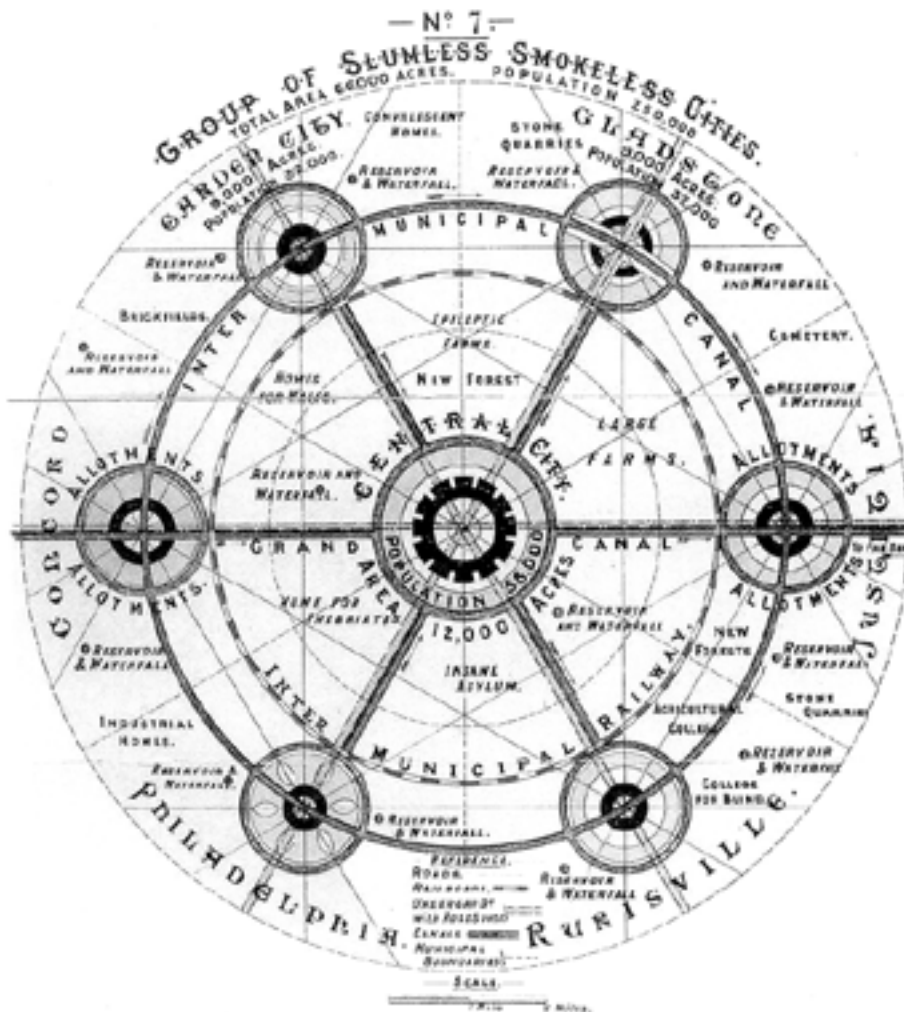
33 Compare for that assumption the argumentation in *Produkt Altstadt*, cit.

Gustavo Giovannoni e la città giardino: da Letchworth alla Garbatella

Oggi abbiamo l'opportunità di riesaminare le opere di una figura importantissima nella storia dell'architettura italiana moderna, Gustavo Giovannoni. Come urbanista, egli ha promosso un modello di sviluppo urbano che si propone come umano, degno, sostenibile, sano e fattibile da un punto di vista economico, anche se, al momento, quasi totalmente assente dalla pratica architettonica contemporanea. La "città giardino" è stata definita all'inizio del Novecento dallo scrittore inglese Ebenezer Howard e dai suoi seguaci della Garden Cities and Town Planning Association come una città progettata per vivere in modo sano e con una industria non più estesa di quanto necessario a rendere possibile la vita sociale, con una cintura di territorio rurale, rimanendo il suolo intero patrimonio pubblico¹. Questo sviluppo dell'architettura anglosassone era ben conosciuto da Giovannoni, il quale ne divenne certamente il più importante divulgatore italiano² (fig. 1).

La carta fondamentale del movimento per le città giardino è stato il libro *Tomorrow. A Peaceful Path to Real Reform*, pubblicato nel 1898 da Howard³. Come riformatore sociale Howard considerava i cambiamenti nel sistema di pianificazione, costruzione e governo delle grandi città come mezzo per evitare reazioni sociali al degrado delle zone operaie urbane, degrado conseguente alla intensiva industrializzazione. Come molti contemporanei, Howard vide il rimedio in una maggiore esposizione alla natura con il suo potere curativo. Howard riteneva ideale una comunità urbana posta in mezzo alla natura, in cui spazi verdi si intrecciano nel tessuto urbano, sempre però mantenendo popolazione e densità necessarie alla vita sociale. Il suo libro è stato molto influente ed ebbe un effetto immediato in Inghilterra, nel continente e nell'America settentrionale. È importante ricordare che la città giardino immaginata da Howard è una città situata dentro un giardino, con un confine costituito da un paesaggio naturale (la cintura verde), non invece una città in cui ogni casa abbia il proprio giardino, come a volte si pensa. In altre parole, la città giardino è compatta, limitata nell'area, i cui confini sono rappresentati da aree dove lo sviluppo è vietato. Per essa si presumono anche collegamenti tramite mezzi pubblici con il centro della città principale, per dare ai residenti opportunità di lavoro, ricreazione e vita culturale⁴. Howard volle dimostrare le sue idee fondando la città di Letchworth nel 1903, in collaborazione con gli architetti Richard Barry Parker e Raymond Unwin (fig. 2). Situata nel paesaggio rurale del North Hertfordshire, è delimitata da una cintura di aree agricole e collegata a Londra tramite ferrovia. L'architettura del centro e delle case originarie fu progettata in un misto di stili tradizionali inglesi, influenzato anche dal movimento *Arts and Crafts* ispirato da William Morris. Oltre alle innovazioni nella pianificazione, tutto il suolo era proprietà della First Garden City Limited, società i cui azionisti erano tutti i cittadini. Nei decenni più recenti, la gestione della città è stata cambiata, ma il luogo ancora oggi mantiene il suo piacevole carattere⁵.

Dopo il primo successo di Letchworth, Welwyn è la seconda città giardino fondata da Howard nel 1920 con Piano regolatore di Louis de Soissons, il cui progetto è stato più formale, con il centro che si sviluppa intorno a un grande giardino pubblico – il Parkway – e diventa meno geometrico allontanandosi da esso. Ci sembra letteralmente una città non "nel" o "accanto a", ma "come" giardino. Collegata con Londra dalla ferrovia, Welwyn è «una visione del futuro molto



1. E. Howard, pianta diagrammatica del concetto della città giardino, da E. Howard, *To-morrow. A Peaceful Path to Real Reform*, London: 1898. Wikimedia Commons, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Ebenezer.jpg>.

inglese e molto arcadico». Come in altri casi, la città fu inizialmente intesa per il ceto medio, ma attrasse la popolazione più ricca negli ultimi decenni⁶.

A New York, nel Queens, la fondazione filantropica Russell Page ha creato Forest Hills Gardens allo scopo di costruire idonei alloggi per persone di reddito basso e di migliorare le condizioni dei poveri. L'architetto Grosvenor Atterbury e il gran progettista dei parchi e paesaggi Frederick Law Olmsted Jr., ebbero l'incarico di progettare la nuova borgata sul modello delle città giardino inglesi, ma usando la tecnologia più avanzata del tempo: per le case più modeste si è utilizzata la tecnica costruttiva del prefabbricato. Però, la popolarità del villaggio e i valori immobiliari troppo alti hanno reso le proprietà costose per la popolazione cui erano originariamente destinate⁷. Il progetto di Atterbury e Olmsted consiste in una piazza davanti alla stazione ferroviaria che collega a New York (fig. 3). La piazza è circondata da negozi, uffici, un albergo e fabbricati per appartamenti; case a schiera sono appena al di fuori della piazza e le strade vanno verso case più piccole con giardini propri. Manca solamente la cintura verde a isolare questa zona dalla grande città che oggi l'ha maggiormente inglobata.

Negli anni Venti, altre nuove città sono state fondate, più o meno seguendo il modello della città giardino. Una di queste è il mio paese natale, Coral Gables, in Florida, al confine sudoccidentale di Miami, che si estende nel territorio una volta occupato dagli aranceti coltivati dalla famiglia di George Merrick, uno straordinario imprenditore edile. Il Piano regolatore della città, progettato dagli architetti Denman Fink, Walter De Garmo e Phineas Paist, come gli esempi inglesi, utilizza un misto di strade dritte e curvilinee, con parchi e campi da golf intrecciati tra le zone residenziali⁸ (fig. 4). Merrick ha ideato una città giardino con un carattere architettonico mediterraneo in un ambiente subtropicale, e ha mandato

2. R. Unwin e B. Parker, *Plan of Development to 1925. First Garden City Heritage Museum* (da R.A.M. Stern, D. Fishman, J. Tilove, *Paradise Planned. The Garden Suburb and the Modern City*, New York 2013, p. 230).

3. G. Atterbury, *Bird's Eye View of Forest Hills Gardens*, 1910, pubblicato originariamente in L. Graves, A "Model Village" Run on Business Principles, "Building Progress", 1, 1911, 7, p. 211 (da R.A.M. Stern, D. Fishman, J. Tilove, *Paradise Planned. The Garden Suburb and the Modern City*, New York 2013, p. 142, fig. 2).



i suoi architetti in Spagna e in Italia a prendere ispirazione per gli edifici pubblici, i fabbricati, le case private e i grandi ingressi monumentali dalle strade circostanti. Il municipio e altri edifici pubblici sono stati disegnati nello stile classico, ornati di dettagli decorativi e rivestiti in pietra corallo, somigliante al travertino romano. Le case originarie, relativamente modeste, avevano un carattere architettonico insolito per il mercato americano, con esterni intonacati, logge, pavimenti in cotto, accessori in ferro, soffitti in legno ornato e giardini con pergole, fontane, ecc. Dopo la Seconda guerra mondiale, questo originario carattere architettonico fu abbandonato e moderni edifici hanno trasformato il centro, mentre case più

convenzionali furono costruite tra le altre di stile mediterraneo. La popolazione, inizialmente del ceto medio, nel corso degli anni divenne più ricca. Di recente c'è stato un rinnovato interesse verso il carattere storico della città, per esempio in un progetto per case a schiera nello stile classico dell'architetto Teofilo Victoria.

Giovannoni conosceva bene le idee e le opere di Howard e Unwin, anche quelle di architetti francesi, tedeschi e americani. Dal 1912 e lungo tutta la sua carriera ha difeso i valori delle città giardino e dei centri storici, anche in contrasto al monumentalismo del regime fascista. Nel 1931, con il suo libro *Vecchie città ed edilizia nuova*, ha promosso la conservazione del Quartiere del Rinascimento a Roma e la costruzione di nuove città satelliti come rimedio per l'espansione della città. Giustamente egli ha visto le due cose unitariamente⁹.

All'inizio del Novecento Roma, come altre città capitali, aveva un bisogno urgente di alloggi per il popolo. Conseguenza della politica progressista del sindaco Ernesto Nathan sono stati l'incremento dell'opera dell'Istituto per le Case Popolari, già fondato nel 1903, e i progetti di Quadrio Pirani per Testaccio e San Saba nel decennio successivo¹⁰. In questo ambito troviamo l'insieme di fabbricati per appartamenti e villini a piazza Caprera a Roma, progettato da Giovannoni negli stessi anni¹¹. Notiamo l'uso di un grande arco a cavallo della strada (come possiamo vedere anche nei progetti precedenti) per ospitare il centro sociale della zona, purtroppo non realizzato. Il progetto rappresenta una evocazione in scala delle idee inglesi con architettura più adatta alle tradizioni italiane, ma con uno stile eclettico e libero nei dettagli classici. Giovannoni ebbe una grande opportunità di sostenere l'idea della città giardino nella redazione dei Piani generali per la Città Giardino Aniene e la Garbatella – entrambi del 1920 – esattamente contemporanei con Welwyn, Coral Gables e altri simili in vari Paesi. Città Giardino Aniene è stata fondata con l'intenzione di fornire case a buon mercato per famiglie dei ceti medio e operaio. L'ubicazione fu scelta per il basso costo dei terreni, non troppo lontani dal centro, e collegata con esso da mezzi pubblici. Il Piano somiglia per molti aspetti a quello di Atterbury per Forest Hills Gardens: piazza Sempione (effettivamente il centro della zona) ospita un insieme di edifici con diversi utilizzi, (civici, commerciali, residenziali), per la maggior parte progettati da Innocenzo Sabbatini. Dalla piazza partono le vie a forma di ventaglio e, salendo il colle, gli edifici progressivamente assumono carattere residenziale fino ad essere esclusivamente villini privati¹².

Oltre il Piano regolatore Giovannoni stesso progettò solamente la chiesa degli Angeli Custodi sulla piazza e il ponte attraverso il fiume Aniene, mentre molti degli edifici furono disegnati secondo la sua maniera preferita, che verrà poi chiamata "barocchetto romano", basata sulle tradizioni dell'architettura minore romana e che ci mostra somiglianze con l'architettura di Coral Gables, in costruzione negli stessi anni¹³. La Garbatella, come Città Giardino Aniene, si estende fuori la città e su terreni meno costosi e fu inizialmente intesa per fornire abitazioni ai lavoratori del nuovo porto fluviale che non fu mai realizzato. Giovannoni ne ha progettato la prima fase con un diretto richiamo alle città giardino inglesi, con spazi verdi pubblici e diversi tipi di abitazione. Sabbatini progettò molti degli edifici in uno stile tanto italiano quanto quello delle città giardino di Howard era inglese¹⁴.

La piazza all'ingresso principale della borgata, con un fabbricato di modeste dimensioni e negozi al pianterreno, ci introduce a una stradina con villini allineati. Dopo il 1922 il governo fascista ha considerato questo modello inadeguato a risolvere il problema di una grande popolazione con bisogno di abitazione



4. W.C. Bliss, pianta di Coral Gables, 1925. Historical Association of Southern Florida (da *Coral Gables. An American Garden City*, a cura di R.M. Behar e M.G. Culot, Paris 1997, p. 37).

Note

- 1 *The Garden Cities and Town Planning Association* fu fondata da Ebenezer Howard nel 1899. Vedi il loro *website*: <http://www.tcpa.org.uk/pages/garden-cities.html>. Vedi anche D. HARDY, *1899-1999: Tomorrow and Tomorrow. The TCPA's First Hundred Years and the Next...*, London 1999, disponibile a <http://www.tcpa.org.uk/data/files/18991999.pdf>.
- 2 Vedi nota 9 nel presente contributo. Giovannoni ha scritto sulle città giardino come modello per l'espansione di Roma ed è stato redattore dei Piani regolatori per Città Giardino Aniene e per la Garbatella a Roma, entrambi ispirati dal movimento inglese.
- 3 E. HOWARD, *To-morrow. A Peaceful Path to Real Reform*, London 1898, poi pubblicato con il titolo *Garden Cities of To-morrow*, London 1902.
- 4 *Città Giardino / Garden City. Cento anni di teorie, modelli, esperienze / A century of theories, models, experiences*, a cura di G. Tagliaventi, Roma 1994; R.A.M. STERN, D. FISHMAN, J. TILOVE, *Paradise Planned. The Garden Suburb and the Modern City*, New York 2013.
- 5 J. LEWIS, *Preserving and Maintaining the Concept of Letchworth Garden City*, "Planning Perspectives", 30, 2015, 1, pp. 153-163.
- 6 P. ROBERTS, *Welwyn Garden City 1920-2020 - Celebrating 100 Years of Garden City Living*, "Town & Country Planning", 84.8, 2015, p. 353.
- 7 S.L. KLAUS, *A Modern Arcadia. Frederick Law Olmstead Jr. and the Plan for Forest Hills Gardens*, Amherst-Boston 2002.
- 8 *Coral Gables. An American Garden City*, a cura di R.M. Behar e M.G. Culot, Paris 1997.
- 9 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931. Nel suo libro, Giovannoni cita il libro di E. Howard citato nella nota 3 del presente contributo (ivi, p. 195 n. 2), e quello di R. UNWIN, *Town Planning in Practice. An Introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs*, London 1909 (GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, cit., pp. 8 n. 1, 26 n. 1, 36 n. 2, 139 n. 1).
- 10 I. INSOLERA, *Roma Moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Torino 2011, pp. 94-102.
- 11 R. GIANNANTONIO, "Case ed Alloggi per impiegati" in piazza Caprera. Il contributo di Gustavo Giovannoni, in *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo. Progetto e città nell'architettura italiana*, a cura di L. Marcucci, Roma 2012, pp. 61-78.
- 12 A. GALASSI, B. RIZZO, *Città Giardino Aniene*, Bologna 2013.
- 13 SI. BENEDETTI, *La Città Giardino Aniene: l'impianto di Gustavo Giovannoni e il contributo degli altri architetti*, in *L'altra modernità nella cultura architettonica*, cit., pp. 101-134.
- 14 F.R. STABILE, *La Garbatella a Roma. Architettura e regionalismo*, Roma 2012; A. BONAVITA, P. FUMO, e M.P. PAGLIARI, *La Garbatella. Guida all'architettura moderna*, Roma 2010.
- 15 Vedi *Ibidem* per le vicende successive dello sviluppo della Garbatella.
- 16 G. GIOVANNONI, *L'espansione di Roma verso i colli e verso il mare*, in *Il Piano Regolatore provinciale di Roma*, Roma 1935, pp. 139-162; IDEM, *Lineamenti fondamentali del Piano Regolatore di Roma Imperiale*, Roma 1939.
- 17 Per la storia dello sviluppo della periferia romana nel secondo dopoguerra, vedi INSOLERA, *Roma moderna*, cit., pp. 190 sgg.
- 18 A. DUANY, E. PLATER-ZYBERK, J. SPECK, *Suburban Nation. The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*, New York 2010.
- 19 *The Garden Cities and Town Planning Association* continua oggi il suo lavoro in favore delle città giardino con il nome di *Town and Country Planning Association*. Progetti recenti che esplorano alternative allo *sprawl* e ispirati al movimento storico delle città giardino, comprendono comunità progettate dai *New Urbanist planners* negli Stati Uniti e a Poundbury e Newquay nel Regno Unito. Proposte italiane che mostrano un interesse per le stesse idee comprendono progetti di Pier Carlo Bontempi a Castiglion Fiorentino in Val di Chiana e Fonti di Matilde a San Bartolomeo nel Reggiano e opere di Luigi Del Sordo in Abruzzo come il Quartiere Biancospino ad Alba Adriatica.

Sotto il segno della complessità. Gustavo Giovannoni e i teorici francesi dell'urbanistica tra le due guerre

Da protagonista del dibattito della prima metà del Novecento, Gustavo Giovannoni attraversa una pluralità di campi, delineando un'idea di città che restituisce la ricchezza di un sapere in fieri, a partire da un denso nucleo tematico: gli interventi nei tessuti storici e la pratica del *diradamento*; la relazione tra permanenza e trasformazione e il ricorso all'*innesto*; la duplicazione del centro e la valorizzazione dei monumenti; la nozione di *patrimonio urbano* e la città antica come monumento. La formazione dell'urbanistica in Italia si nutre di scambi internazionali – con la ricezione e l'esportazione di modelli ed esperienze – non diversamente da quanto accade in Francia. Due importanti figure affrontano la disciplina nascente sotto il segno della complessità: Giovannoni e Marcel Poète (1866-1950). Non a caso, non sono urbanisti in senso stretto, mentre lo sono coloro che ne raccoglieranno il testimone, in particolare Gaston Bardet (1907-1989)¹.

Un urbanista europeo

Nella conciliazione di istanze diverse, la riflessione di Giovannoni si innesta sui paradigmi igienista ed estetico, con radici profonde nella cultura europea tra XIX e XX secolo. Sovrapponendo le matrici consolidate del sapere sulla città, egli contribuisce alla definizione di un dominio specifico quale incrocio di scienza, tecnica e arte². In questo quadro, l'urbanistica ritrova in Italia il proprio carattere nella eredità di un patrimonio storico-artistico eccezionale, da salvaguardare e valorizzare. Sulla centralità della storia si dischiude la via italiana alla modernità nella costruzione della città. Il rapporto con la Francia è qui di notevole interesse. Sia Giovannoni che Poète leggono la città come organismo unitario, traguadabile dai punti di vista dell'igiene, della circolazione e dell'estetica. La concezione giovannoniana converge inoltre con l'idea di urbanistica come *scienza sociale*, proposta più tardi da Bardet, il cui campo è lo spazio fisico in quanto «proiezione di ogni società sulla porzione di spazio da essa occupata»; una scienza di «fatti» basata su una nozione di città come «essere vivente», dotata di una «anima collettiva»³. Sulla scorta di tre principali riferimenti – Camillo Sitte, Josef Stübben, Charles Buls⁴ – Giovannoni ordisce una prima trama concettuale⁵, che si farà poi visione coerente in *Vecchie città ed edilizia nuova* del 1931. In termini operativi, sul presupposto dello spostamento del centro di gravità delle «vecchie città» e della connessione tra Piano regolatore e Piano di ampliamento, egli prevede il *diradamento* per i tessuti storici, mentre ricorre all'armamentario tradizionale dell'arte di costruire la città per le espansioni. Analogamente Bardet ipotizzerà, per i centri, la continuazione della evoluzione in corso, con la messa in campo di mezzi decisamente moderni; per le periferie adotterà invece la ricomposizione (o «rivertebrazione»), così da realizzare continuità di tessuto intorno a determinate emergenze (centri, strade, edifici).

Seguire la fibra, diradare la città

Il Piano urbanistico è inteso, in Italia e in Francia, come una sintesi generale, azione di prescrizione e regolazione sull'intera agglomerazione, in cui ogni intervento alla scala locale presuppone una strategia globale, pur nell'impiego di metodi distinti. Come intervenire nei tessuti consolidati, nel rispetto delle qualità dell'architettura e del contesto? La risposta è nella «strada di fibra» – come corso Vittorio Emanuele a Roma o rue Maquet a Bruxelles – alternativa, secondo Giovannoni, ai «pregiudizi

di rettifili e di sezione costante» e alle ristrutturazioni radicali. L'igienismo si proponeva essenzialmente di mitigare la densità, agendo sulle quantità di spazio, aria e luce⁶. Nel "seguire la fibra", il diradamento riconsidera in maniera unitaria l'igiene, l'estetica e la circolazione, portando a sintesi un discorso ancora frammentario sulla città. "Seguire la fibra" è un'operazione che si ispira alle linee direttrici della morfologia urbana: alla "persistenza del Piano"⁷. Nella ricomposizione del risanamento igienista con il paradigma estetico, rivendicante l'assoluto rispetto della vecchia città, la demolizione diviene figura essenziale del Piano di diradamento, in una duplice connotazione: di operazione quantitativa (nel senso dell'igienismo), per permettere l'entrata di aria e di luce nei tessuti troppo densi; di operazione qualitativa (nel senso della estetica urbana), per recuperare i caratteri peculiari di quei tessuti. Ristabilendo i rapporti originari tra il costruito e gli spazi aperti, con la ripresa delle condizioni di veduta degli edifici, il diradamento è un esercizio di lettura più che una pratica d'invenzione, come la composizione urbana (*composition de ville*) teorizzata da Poëte. Giovannoni utilizza spesso metafore in funzione esplicativa ed evocatrice. La città rappresenta un organismo vivente, il cui sviluppo complessivo è strettamente connesso a quello delle singole parti⁸. La ripresa della metafora botanica della città come foresta – introdotta da Marc-Antoine Laugier nell'*Essai sur l'architecture* (1753) – gli consente di semplificare la descrizione del diradamento e di definirne i riferimenti normativi. Si ritrova qui un duplice livello metaforico: il piano della morfologia (la disposizione spontanea o ordinata in filari) e il piano della storia (la città come processo evolutivo, del tutto simile al ciclo di vita della foresta). Essi hanno un'origine comune – le radici – a cui si è ricondotti dalla "persistenza del piano". Il diradamento può essere letto dunque nel senso di "rendere meno denso" ma anche "più chiaro", come evidenziato dalla sua traduzione francese *éclaircissage* (espressione che rende peraltro esplicita proprio la dialettica luce-ombra sottesa all'idea di "città come foresta"). Le parole francesi *déblaiement* ed *élagage* denotano invece la riduzione di elementi superflui in senso materiale, al di là di implicazioni visive e simboliche. "Seguire la fibra", scoprire e privilegiare le linee di permanenza significa in sostanza rispettare l'atmosfera artistica della città (nella disposizione degli isolati, della rete viaria, del costruito). Dalla persistenza del piano all'idea della costruzione della città sulla città, il passo è breve, con il riconoscimento della continuità tra la città antica e la città moderna. Una metafora clinica – specificamente chirurgica, con l'impiego di termini quali "cucitura" e "taglio" – esprime la nozione giovannoniana di *organismo* alla base del diradamento. All'epoca, anche Poëte considera la città come organismo vivente, in evoluzione nel tempo e nello spazio, il cui studio si basa su tre chiavi di lettura: la storia, la geografia e l'economia, considerate come le principali scienze ausiliarie dell'urbanistica⁹. Organicità e permanenza diventano i fondamenti di una visione per diversi aspetti condivisa della città. Per spiegare la crescita di Bari, Giovannoni si riferisce infatti agli studi di Poëte e di Lavedan, affermando che il nucleo antico conserva il suo schema originario anche in seguito alle trasformazioni avvenute tra il medioevo e il XVIII secolo, con la tipica «permanenza dello schema planimetrico». Valido sia per la conoscenza storica che per il progetto urbano, questo principio – che tuttavia Poëte non ha mai voluto considerare una legge in senso stretto – permette di conoscere «il tipo effettivo di quelle parti delle città per cui la storia è ancora realtà edilizia»¹⁰. La relazione tra passato e presente, antico e nuovo, sarà rivisitata più tardi da Bardet in termini molto prossimi a quelli giovannoniani, con una terminologia che traspone anch'essa all'urbanistica le metafore mutuata dall'universo scientifico¹¹. Proprio questa attenzione verso le scienze della natura e dell'uomo permetterà a Bardet negli anni Quaranta del Novecento, per altra via rispetto a Giovannoni, di elaborare la «chiara visione dell'urbanista»: una maniera inedita di organizzare gli insediamenti sul territorio, volta a coniugare natura, cultura e società in un disegno biologico e comunitario¹².

La scienza urbana

La dimensione territoriale si offre allo sguardo dell'urbanista. Tra conservazione e innovazione, la parola-chiave diviene allora *decentramento*: la città storica conserva solo le funzioni compatibili, mentre l'espansione segue direzioni preferenziali,

quasi vasi irrorati dal cuore centrale, con agglomerazioni autonome e policentriche. Questa maniera di pensare l'urbanistica è leggibile, in forma compiuta, in *Vecchie città ed edilizia nuova* del 1931. Primo testo italiano di vasta portata e di pretese sistematiche¹³ che, non a caso, nell'edizione francese del 1998 assume il significativo titolo *L'urbanisme face aux villes anciennes*. Campo di applicazione di procedimenti e inchieste prima utilizzati in modo episodico, l'urbanistica si richiama a "principi razionali" e non puramente empirici. Pur nella sua unitarietà, la città si tripartisce in "organismo sociale", "cinematico" ed "estetico". La parte dedicata alla «città come organismo estetico» si apre con una critica al funzionalismo e a Le Corbusier, con cui peraltro anche Bardet polemizzerà per più di un ventennio. La città non è una "macchina", secondo Giovannoni, ma un "organismo vivente": un'opera d'arte che si realizza nel tempo. Idea, questa, non del tutto inedita: Poëte e Lavedan l'avevano infatti già enunciata in relazione alla storia urbana e alla storia della città. Per Poëte, la città è un'opera d'arte collettiva, il cui piano risulta da un tipo particolare di intelligenza rivolta a coglierne l'anima (o l'*armonia*). L'urbanistica è da lui intesa come «conoscenza dell'organismo urbano» nel suo stato attuale e nella sua evoluzione storica¹⁴. Conoscenza indicante, anche per Giovannoni, come la continuità tra presente e passato derivi dal concetto di *tradizione* quale principio di *rinnovamento*¹⁵. Privilegiare la continuità come categoria di giudizio e di scelta non significa, tuttavia, prendere aprioristicamente partito per la storia. Si tratta piuttosto della inflessione logica di una visione *naturale* – ossia biologica ed evolucionista – dei processi di costruzione della città. Prevale quindi, sia in Giovannoni che negli autori francesi, un approccio limitativo (e autolimitativo) all'urbanistica (e al ruolo dell'urbanista). Lontano da pretese demiurgiche, Poëte sottolinea la necessità di una duplice limitazione, derivante dal suo fondamento storico: da una parte, la concezione genetica della crescita della città, strutturata sulle figure dell'organismo e del ciclo vitale; dall'altra, l'idea, a prima vista paradossale, della permanenza come legittimazione della trasformazione. Non vi sono margini – per Poëte come per Giovannoni – per l'invenzione dell'urbanista, se questa non è per così dire "sorvegliata" dal senso della storia e dalla conoscenza profonda della città. Le soluzioni avanzate devono assumere, nei piani e nei progetti, la forma di rimedi "naturali", e non di dispositivi tecnici o formali da sovrapporre arbitrariamente ai tessuti viventi.

Conoscere per agire

Per Poëte, la storia contribuisce dunque alla pratica delle modificazioni urbane, in quanto aiuta a porre le questioni (del presente) «come devono essere poste». La sua proiezione operativa, in posizione dominante nella scienza delle città, fa sì che essa non adempia solo ad una funzione documentaria, ma interagisca con una concezione generale della città stessa¹⁶, facendo leva sulle nozioni di "continuità", "essere vivente", "ciclo vitale", "evoluzione"¹⁷. I fatti storici diventano *fatti urbani* nel momento in cui sono riconosciuti come elementi significativi di una ricostruzione che renda conto in particolare della formazione e della evoluzione della città. E questi fatti non hanno valenza in sé stessi, se non nella misura in cui possono inquadrarsi in quella visione d'insieme e far luce, di riflesso, sulla città contemporanea. Per Poëte, in fondo, la storia urbana ha una connotazione pragmatica: è un conoscere *per agire*¹⁸. È il sostrato di un approccio originale all'urbanistica che pone in primo piano il rapporto tra storia e progetto. Un approccio per molti versi condiviso da Giovannoni, il quale trae indicazioni per la pianificazione proprio dallo studio della evoluzione urbana. Strumento flessibile e pragmatico, in questo contesto il Piano si fonda su un corpus di inchieste (dati statistici e osservazioni dirette) e sulla ricerca degli elementi di permanenza. Ad uno studio preliminare come il *Civic Survey* alla Patrick Geddes – che non troverà in Italia un fertile humus¹⁹ – Giovannoni preferisce un tipo di analisi coerente con la tradizione dei geografi urbani francesi. Mentre però egli si limita ad enumerare un insieme di possibili oggetti di indagine, Bardet in *Principes inédits d'enquête et d'analyse urbaines*²⁰ preparerà, nel decennio successivo, il terreno all'urbanistica del secondo dopoguerra²¹. I diagrammi costruiti da quest'ultimo restituiscono un'immagine globale e dettagliata della "vita di città", composta sul registro della metafora biologica, con le attività concrete e le identità singolari degli

abitanti²². Alla confluenza dello spazio e del tempo, gli studi preliminari fanno emergere le direzioni della evoluzione della città, sulle quali è possibile stabilire il *plan de topographie sociale* e, di conseguenza, le regole dello *zoning*. Premesso che queste ricerche vertono «sulla espressione qualitativa dei fatti e non sulla loro traduzione quantitativa»²³, Bardet sottolinea il carattere di *necessità* sotteso ai piani basati sui suoi principi, cosicché l'applicazione metodica delle inchieste ed analisi conduce ad una pianificazione corretta proprio perché “naturale”.

L'urbanistica sub specie architectonica

La produzione di un Piano non è una meccanica sequenza diagnosi-terapia, ma un processo che rimanda alla categoria del politico. È stata evocata nella visione giovannoniana la prevalenza di una dimensione apolitica²⁴. Una sorta di urbanistica “senza politica” tuttavia piuttosto incerta, sia riguardo alla sfera operativa – dove Giovannoni occupa posizioni di primo piano nella professione e nell'insegnamento²⁵ – sia dal punto di vista teorico, in cui egli non sottovaluta il rapporto tra saperi e poteri, tra soggetti tecnici e attori politici. Proprio nell'articolazione di tale rapporto, il Piano può realizzarsi con efficacia, mettendo in gioco, da un lato, un dialogo tra l'urbanista e il politico e, dall'altro, una distinzione di competenze in formazione. Qual è allora la figura incaricata della elaborazione di piani e progetti per la città? Fin dal 1913, Giovannoni tesse le fila di una riflessione trasversale che procede in parallelo alla definizione di un profilo professionale: l'*architetto integrale*. Multispecialista “dal capitelletto alla città”, a lui spetta operare l'assorbimento *sub specie architectonica* delle discipline relative alle modificazioni fisiche dell'ambiente dell'uomo, le quali devono tutte sottomettersi in una certa misura all'architettura. Bardet immaginerà invece un profilo più vicino al *planner* geddesiano che all'*architetto integrale*, come si evince dal grande peso nei suoi piani della prima metà degli anni Quaranta delle inchieste e delle analisi, della statistica e delle rappresentazioni diagrammatiche.

In Italia, l'*architetto integrale* ricomponne le pratiche dei diversi soggetti operanti nel campo dell'urbano, portando in primo piano la regolazione e la costruzione della città nel loro insieme²⁶. L'urbanista come architetto a 360 gradi immaginato da Giovannoni appare una figura in corso di ridefinizione in Europa. Dal suo profilo sono esclusi competenze e saperi, come le scienze sociali, eliminati di fatto dal bagaglio dell'architetto, la cui formazione in Italia differirà notevolmente dai percorsi francesi e inglesi. Più che un'invenzione giovannoniana, questa “urbanistica per architetti”, rappresenta l'esito di una tendenza radicata nel contesto nazionale, segnata dalle ragioni della storia e della forma urbana. Il Piano regolatore assume qui un ruolo centrale: superando la pura traduzione grafica di previsioni definite in astratto, esso presenta con completezza l'assetto spaziale della città, anche alla scala del progetto urbano. Unitario e costruito nelle tre dimensioni, questo Piano marca, al contempo, il pensiero di Giovannoni e una specificità nazionale rispetto agli autori francesi e al *Civic Survey* di Geddes.

Il sapere e la pratica

Come si traduce in concreto questa visione dell'urbanistica e della città? Nel progetto per il quartiere romano del Rinascimento (1913-1919) ritroviamo la verifica iniziale dei temi su cui Giovannoni lavorava dal principio del Novecento: la rivitalizzazione della città storica; la dialettica permanenza-trasformazione, con un approccio tipologico di marca evoluzionista; la ricerca dei “caratteri originari”; lo spostamento dei flussi di circolazione e la valorizzazione dei monumenti. Tappa successiva sarà la proposta per Roma del gruppo “La Burbera” (1929), coordinato da Giovannoni, che prevedeva la riqualificazione del nucleo antico, mediante diradamento, e il suo collegamento con le aree di espansione, secondo un sistema misto di residenze e zone verdi. La “Terza Roma” di Mussolini diventa il modello della città *fascista*, oltre che punto di riferimento *tout court* per la storia urbana. Proprio qui Bardet farà – ne *La Rome de Mussolini* del 1937 – il suo debutto come urbanista; su quello che all'epoca era per Giovannoni il terreno ottimale per mettere alla prova le proprie ipotesi teoriche. Dieci anni dopo, tuttavia, il rigore del progetto per il Quartiere del Rinascimento appare indebolito. Se il tentativo di operare con il diradamento alla scala limitata di un quartiere si era

rivelato fecondo, la sua applicazione alla città nel suo complesso era destinata invece all'insuccesso. Il divario tra teoria e pratica segna gli sviluppi dell'urbanistica italiana. Le preoccupazioni di salvaguardia non dissimulano a Roma un cospicuo programma demolitore, le cui preferenze conservative verso determinate epoche (Antichità, Rinascimento) ignorano il patrimonio medievale, destinato alla scomparsa. Si evidenzia così il carattere ideologico dell'archeologia italiana durante il fascismo: una disciplina "obbligata" a privilegiare i momenti storici simbolizzanti il disegno mussoliniano della "Terza Roma" imperiale. La sostanza del Piano si riassume quindi nel paradosso dello slogan "sventrare per conservare", a cui lo stesso Giovannoni finisce per soccombere. Questo divario è visibile soprattutto nella relazione centro-periferia. Nella cornice di una strategia, complementare al diradamento, per la città antica (con la delocalizzazione delle sue funzioni "pesanti"), Giovannoni rielabora la nozione di *policentrismo*²⁷. La rigenerazione di parti multifunzionali avviene mediante "innesti" – ancora una metafora botanica – opportunamente introdotti tra il nuovo e il preesistente (rete viaria, spazi aperti e costruiti). L'unità del Piano regolatore risulta così rafforzata nella continuità tra le dimensioni urbana e regionale, con la formazione di città satelliti, di cui Bardet coglie in pieno la sostanza e i riferimenti in termini di pianificazione di area vasta²⁸. Lo spostamento del centro diventa, in linea teorica, la chiave per la pianificazione alla scala della metropoli, mentre si sancisce in pratica una netta separazione tra nucleo storico ed espansione periferica, luoghi ormai investiti da strategie diverse e spesso opposte. Con viva curiosità nei confronti del dibattito italiano sul restauro urbano e sugli interventi nei centri, Bardet non risparmia – in accordo con Giovannoni – una critica decisa alla liberazione dei monumenti e alla rarefazione dei tessuti minori. Citando Marcello Piacentini²⁹, egli individua il nodo nella conservazione "integrale" della città antica: "perfetta rievocazione" e "tabernacolo" della vita spirituale, sorta di museificazione peraltro anticipatrice di un tema centrale del dibattito europeo della fine del secolo scorso³⁰. La chiara ammirazione per l'urbanistica di Roma non impedisce a Bardet di sottolineare la distanza tra aspirazioni e realtà: malgrado il rigore teorico e il disegno di *grandeur*, ciò che emerge è un piano di compromesso, da lui acutamente definito un «assemblaggio di frammenti».

Conclusioni

Nella dialettica con i teorici francesi, qual è in sintesi il contributo di Giovannoni all'urbanistica tra le due guerre? Oltre la prefigurazione della disseminazione territoriale³¹, esso risiede in una visione unitaria della città, fondata sul superamento dell'opposizione tra centro e periferia, tra Piano regolatore e Piano di ampliamento. In una prospettiva comune, l'organicità si conferma un paradigma essenziale: è infatti la "biologia" della città che, in stretta relazione con la storia, decide della morfologia urbana. Riformulando le relazioni tra le parti dell'organismo-città sui concetti di patrimonio e di città-territorio, Giovannoni pone le premesse delle ricerche intorno al tema permanenza-trasformazione – dalle "preesistenze ambientali" agli studi tipomorfologici – nonché della successiva riflessione sul progetto urbano. Da parte sua, Bardet enuncia l'idea anticipatrice di un *progetto urbano analogo*, in cui la "analogia" – procedimento e criterio di scelta delle soluzioni – rimanda in prevalenza ai modelli classici della costruzione della città. Evocando certi passaggi giovannoniani, questa idea si ricolloca in uno scenario a tratti profetico, comprendente anche motivi innovatori come la "disindividualizzazione" (una globalizzazione ante litteram) delle grandi città. Vittima di un oblio durato quasi mezzo secolo, condiviso peraltro con Bardet proprio nel momento della loro piena maturità, e per altre ragioni con lo stesso Poète, Giovannoni ha nutrito l'elaborazione disciplinare fino al termine del Novecento. Oltre al comune destino, emergono significative convergenze nella fecondità dei loro approcci. L'esplorazione di nuovi modi di pensare e trasformare la città in un dialogo continuo con la storia e con la tradizione – in reazione all'esaurimento delle tematiche originarie del Movimento Moderno – trova nell'opera giovannoniana, come nella riflessione francese, un punto di riferimento innegabile, implicito e spesso nascosto, ancora da indagare al di là di ciclici entusiasmi e rimozioni. La ricchezza dei loro contributi, di tutt'altro spessore rispetto alla tradizione dei trattati e dei manuali degli anni Venti-Quaranta, ci proietta

sul piano della cultura e della sensibilità dell'urbanista. In chiave comparativa, appare evidente la discontinuità introdotta nelle maniere contemporanee di teorizzare e progettare la città dalle linee di ricerca da loro perseguite. Da questa angolazione, l'interesse di Giovannoni, Poëte e Bardet si misura meno sul metro del successo nel corso di una fase più o meno lunga dello sviluppo della disciplina, che nella complessità del loro pensiero, nella capacità di accogliere e di sollecitare, nel tempo, letture e interpretazioni multiple.

Note

- 1 In una prospettiva comparativa, cfr. L. MANZIONE, *L'urbanisme comme science. La France et l'Italie dans l'entre-deux-guerres* (in corso di pubblicazione).
- 2 G. ZUCCONI, "Dal capitello alla città". *Il profilo dell'architetto totale*, in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, pp. 9-68: 15.
- 3 L. MANZIONE, *Économie du lien et biopolitique. Gaston Bardet et l'urbanisme comme science sociale*, "Espaces et sociétés", 140-151, 2010, pp. 193-213.
- 4 Cfr. A. BELL, *Immagini e concetti nel piano*, Milano 1996.
- 5 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova. Il quartiere del Rinascimento in Roma*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 995, pp. 449-472; IDEM, *Il diradamento edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 997, pp. 53-76.
- 6 Cfr. C. GIOVANNINI, *Risanare le città: l'utopia igienista di fine Ottocento*, Milano 1996.
- 7 P. LAVEDAN, *Qu'est-ce que l'urbanisme? Introduction à l'histoire de l'urbanisme*, Paris 1926.
- 8 G. GIOVANNONI, *Spalato romana. Relazione della commissione accademica di studio*, Roma 1942, p. 16.
- 9 Su Poëte, cfr. D. CALABI, *Marcel Poëte et le Paris des années vingt: aux origines de l'histoire des villes*, Paris 1997.
- 10 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, ed. a cura di F. Ventura, Milano 1995 (Torino 1931), p. 15.
- 11 G. BARDET, *Problèmes d'urbanisme*, Paris 1941.
- 12 G. BARDET, *L'urbanisme*, Paris 1945.
- 13 F. VENTURA, *Attualità e problemi dell'urbanistica giovannoniana*, in GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, cit., pp. XVIII-XIX; G. ZUCCONI, *Gustavo Giovannoni. Vecchie città ed edilizia nuova, 1931. Un manuale mancato*, in *I classici dell'urbanistica*, a cura di P. Di Biagi, Roma 2002, p. 61.
- 14 M. POËTE, *Introduction à l'urbanisme. L'évolution des villes. La leçon de l'antiquité*, Paris 1929.
- 15 GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, (1995), cit., p. 116.
- 16 POËTE, *Introduction à l'urbanisme*, cit.
- 17 M. POËTE, *Une vie de cité. Paris de sa naissance à nos jours. I. La jeunesse. Des origines aux temps modernes*, Paris 1924.
- 18 D. CALABI, *Marcel Poëte, Introduction à l'urbanisme. L'évolution des villes, 1929. La lezione del passato per la città del presente*, in *I classici dell'urbanistica*, cit., p. 55.
- 19 M. ROMANO, *L'urbanistica in Italia nel periodo dello sviluppo. 1942-1980*, Venezia 1980, pp. 140-161.
- 20 G. BARDET, *Principes inédits d'enquête et d'analyse urbaines*, Paris 1942.
- 21 L. MANZIONE, *Lire la ville avec Gaston Bardet (1907-1989)*, "Urbanisme", 372, 2010, pp. 85-88.
- 22 G. BARDET, *Principes d'analyse urbaine*, "Journal de la Société de statistique de Paris", 1944, p. 214.
- 23 BARDET, *Principes inédits*, cit., p. 97.
- 24 G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città. 1922-1944*, Torino 1989.
- 25 P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999.
- 26 GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, cit., p. 145; si veda G. ZUCCONI, *Gustavo Giovannoni. La naissance de l'architecte intégral en Italie*, "Les Annales de la recherche urbaine", 44-45, 1989, pp. 185-194.
- 27 GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, cit., p. 155.
- 28 G. BARDET, *La Rome de Mussolini. Une nouvelle ère romaine sous le signe du faisceau*, Paris 1937; cfr. L. MANZIONE, *La Roma di Gaston Bardet: lo sguardo di un urbanista francese negli anni Trenta*, "Urbanistica", 141, 2010, pp. 104-109.
- 29 M. PIACENTINI, *Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna*, Roma 1916.
- 30 BARDET, *La Rome de Mussolini*, cit., p. 69.
- 31 F. CHOAY, *L'allégorie du patrimoine*, Paris 1992.

Radici culturali dell'urbanistica italiana nell'eredità di Giovannoni

Il campo di saperi che fa riferimento alla pianificazione del territorio è stato tradizionalmente interessato più alla fondazione metodologica della strumentazione da esso usata, che non alla indagine sulle proprie radici culturali¹. Per molti aspetti, tale posizione ha dei solidi presupposti: non solo per il fatto che l'urbanistica dovrebbe stabilire il proprio orizzonte di appartenenza all'interno della ragion pratica e quindi essere valutata per i risultati che è in grado di conseguire, ma soprattutto per il criterio d'indagine che vede nella cosiddetta "ricostruzione delle origini" una applicazione quasi sempre sterile, se non a volte addirittura distorsiva². Una tale posizione, se motivata dal punto di vista della legittimazione pubblica, ha però da sempre impedito agli urbanisti di ricostruire il proprio passato e i propri precedenti, considerando fatti e idee in riferimento ai loro presupposti culturali, per orientarsi invece verso un approccio valoriale (gli ha impedito, in sostanza, di scrivere una rigorosa storiografia, per orientarsi prevalentemente su una rievocazione "assiologica" delle proprie vicende passate)³.

Eppure, la pianificazione del territorio presenta in modo evidente alcuni temi e contenuti ricorrenti, riferibili a figure-chiave, a tradizioni culturali o a luoghi e contesti cruciali; questi riferimenti sono molte volte capaci di restituire non solo la costitutiva natura plurale e differenziata di questa materia, ma anche la fondamentale "storicità dell'azione urbanistica", ovvero delle forme con le quali si è evoluto nel tempo il rapporto tra territorio, istituzioni e figure emergenti della cultura disciplinare⁴.

Il presente scritto, pertanto, vorrebbe indagare alcuni dei capisaldi che qualificano il contributo di Giovannoni in materia di pianificazione territoriale e disegno urbano, vedendone la persistenza nel tempo e il modo con il quale essi hanno influito sul dibattito urbanistico italiano. Tale operazione sembra tanto più utile, a fronte del fatto che la figura dello studioso romano è stata oggetto, da parte degli esponenti degli studi territoriali, di una rimozione che è maggiore perfino di quella che si è verificata in altri paralleli settori della cultura architettonica.

Occorre qui chiarire fin da subito che in questa sede non verrà tentata una ricostruzione storiografica, che restituisca in modo ampio legami, influenze e derivazioni dell'eredità culturale di Giovannoni sull'ambiente degli studi territoriali italiani del secondo dopoguerra. Ci si limiterà a svolgere, per contro, quella che i giuristi chiamano col termine di "analisi sezionale"⁵, ovvero verranno estratti dall'opera di Giovannoni alcuni aspetti specifici e settoriali, riferibili a concetti, paradigmi e profili dell'azione urbanistica che investono fenomeni cruciali e temi determinanti. Dal punto di vista della ricostruzione degli intrecci storiografici, l'analisi che segue sarà pertanto estremamente parziale; la mancanza di un'ampia e rigorosa ricerca in tal senso verrà, per contro, sperabilmente compensata dal fatto che il procedimento d'indagine usato, che riconosce un insieme di condizioni e premesse utili a determinare quali siano le derivazioni e le fonti di alcune funzioni che guidano l'azione collettiva, appartiene ad una affidabile e collaudata procedura di ricerca delle scienze storico-sociali⁶.

Temì di lungo periodo e fonti culturali

Non è facile individuare le ragioni per le quali la cultura urbanistica italiana ha rimosso il pensiero di Giovannoni dal novero delle proprie riflessioni. In prima

istanza si possono richiamare le seguenti possibili ipotesi:

1) la ovvia necessità ideologica di cancellare un passato e una linea di pensiero politicamente compromessi, forse non tanto per l'appartenenza al regime fascista (che tra l'altro in Giovannoni si è espressa in modo molto mediato), quanto per l'acceso anti-modernismo di questo studioso, colpa che prima di ogni altra gli viene attribuita e che ne ha per lungo tempo portato a censurare l'opera⁷;

2) una oggettiva difficoltà nel dovere estrarre, da una figura portatrice di un così ampio ventaglio di interessi ed esperienze, alcuni pochi principi d'ordine, linee guida e, soprattutto, metodologie definite e sicure. Per un settore di ricerca che cercava di rifondarsi, quali erano gli studi territoriali in Italia nel secondo dopoguerra, la natura composita dell'opera intellettuale di Giovannoni, che spaziava dal culto dei monumenti alla prassi amministrativa⁸, non poteva costituire un riferimento saldo e affidabile;

3) infine, forse in modo più fondato e sostanziale, la figura dell'*architetto integrale* tratteggiata da Giovannoni, seppur influente e carica di (ambigue) suggestioni ancor oggi, poco si adatta ad un settore dell'azione pubblica, qual è la pianificazione territoriale che, in virtù delle più ampie dimensioni di responsabilità sociale e di inserimento all'interno dei processi istituzionali, risulta necessariamente incompatibile con l'estrema personificazione che questa posizione culturale comporta (come mostra la parabola critica di Luigi Piccinato)⁹.

Oltre a queste ragioni, se ne può avanzare un'altra, forse meno definita concettualmente, ma coerente con quell'approccio di "equivalenza funzionale"¹⁰ che in premessa si è enunciato quale principio guida della presente ricostruzione. Si può difatti affermare che, se nel campo della teoria del restauro monumentale¹¹ o della storia dell'architettura¹² il pensiero di Giovannoni giunge (al di là della proliferazione di fonti che gli è propria) a fissare una linea unitaria e un inaugurale contributo di metodo, nel campo delle politiche territoriali lo studioso romano sembra invece abbandonare tale pretesa e adottare anche concettualmente una impostazione per "moduli e accostamenti"¹³, tale da stabilire una corrispondenza fedele tra quel processo di formulazione cumulativa che la disciplina urbanistica aveva vissuto nei decenni della sua istituzionalizzazione¹⁴, l'impostazione degli argomenti presente nel trattato scritto dal caposcuola romano¹⁵ e, perfino, i fondamenti stessi della sua formazione e personalità¹⁶.

In sintesi, la tesi secondo la quale Giovannoni non riconoscerebbe una autonomia alle pratiche e agli studi urbanistici¹⁷ può essere tranquillamente sia affermata, sia anche seriamente discussa, ma questo non cambia il fatto che ci ritroviamo di fronte ad uno studioso che coglie in pieno la natura composita e pluralistica delle pratiche di amministrazione delle città¹⁸. In conseguenza di questo, dal pensiero urbanistico di Giovannoni emerge in modo esplicito come gli studi territoriali costituiscano un campo di attività teso tra le molte manifestazioni della mobilitazione individualistica e la necessità di operare una restituzione unitaria delle "espressioni collettive" che costituiscono la città¹⁹.

Si potrebbe avanzare l'ipotesi, pertanto, che per affrontare questa costitutiva tensione tra collettivo e individuale nei processi di formazione dell'ambiente urbano lo studioso romano abbia quindi seguito un approccio capace di isolare alcuni temi "settoriali ma di interesse generale", abbastanza circoscritti e governabili, ma a partire dai quali formulare alcuni minimi principi d'ordine per le trasformazioni della città secondo linee di coerenza complessive²⁰.

Ricezione del pensiero di Giovannoni nella cultura urbanistica italiana del secondo dopoguerra

Come noto, il principale e più delicato di questi "temi settoriali di interesse generale" presi in considerazione da Giovannoni, temi che per la propria natura e consistenza dovrebbero offrire alcuni estesi criteri di coerenza per la complessiva organizzazione territoriale, riguarda la tutela dell'ambiente antico²¹. Esaminare il travaso di idee e concetti, che dalle elaborazioni di Giovannoni su questo argomento apparentemente specialistico sono poi filtrate nelle meditazioni di lungo periodo della cultura urbanistica, non ha solo il significato di mettere in luce la persistenza e validità delle formulazioni dello studioso romano, ma soprat-

tutto permette di verificare in modo più consistente una ipotesi di ricerca che vede nella messa a fuoco di alcuni fattori e fenomeni territoriali speciali, più che nella costruzione di metodi e teorie generali, il motore che ha segnato i più significativi momenti di avanzamento della disciplina tecnico-giuridica del territorio²². Infine, una disamina di questi aspetti permetterebbe di stabilire un nesso tra l'impostazione "di sintesi" di Giovannoni e lo specifico contributo, orientato alla modellazione della città fisica, che distingue la cultura urbanistica italiana sul piano internazionale²³.

Si può dire che, almeno nei principi guida, tutta l'elaborazione sull'urbanistica dei centri antichi del secondo dopoguerra italiano fa propri i criteri di intervento di Giovannoni; questo avviene senza che però vengano esplicitate tali fonti e derivazioni²⁴. Paradossalmente, il contributo di Giovannoni sugli strumenti di pianificazione dei centri storici è richiamato esplicitamente solo da Piccinato nel suo trattato²⁵, il quale Piccinato però, su questi e altri temi, è invece l'urbanista che meno di tutti segue precetti e indicazioni del maestro. Lo stile pragmatico e risoluto, riluttante a qualsiasi approfondimento ricognitivo, che caratterizza l'urbanistica dello studioso veneto, lo rende, a dispetto della dichiarata sua affinità con la scuola romana su questi temi, quanto di più lontano da quel metodo analitico, positivistico e sistematico che troviamo caldeggiato in tutti gli scritti di Giovannoni²⁶. Soprattutto nel Piano di Siena del 1956, si può riscontrare come Piccinato esegua poco più che una generica mappatura cronologica del costruito storico, a cui si affianca poi una prima applicazione (ma a soli fini viabilistici) dei criteri del diradamento²⁷. Il paradosso portato da questo primo esempio si fa ancora più estremo quando si pensa invece che, per ritrovare una operativa applicazione e una legittimazione scientifica dei principi dell'urbanistica per i centri antichi di Giovannoni, si deve fare riferimento a studiosi i quali si pongono in decisa contrapposizione rispetto al caposcuola romano²⁸.

La compiuta e piena messa in opera dell'eredità culturale e metodologica di Giovannoni in tema di tutela dei centri storici è riscontrabile, pertanto, nell'opera di Giovanni Astengo, visto che nessuno più che il fondatore dell'urbanistica analitica poteva trovare affinità concettuale con la sistematizzazione di Giovannoni in questo ambito. La sussunzione nell'opera pianificatoria di Astengo di alcuni criteri di intervento giovannoniani per il trattamento dell'ambiente antico, sebbene evidente e compiuta, avviene però con l'esplicita e reiterata critica dell'urbanista torinese alle formulazioni dello studioso romano. Questo è riscontrabile nei testi fondativi di Astengo, quanto nella sua prassi di urbanista. A partire dalla *Carta di Gubbio*, per finire con la più matura teorizzazione che lo studioso torinese prepara per la relazione finale dei lavori della Commissione Franceschini, si possono riscontrare (oltre ad un sostanziale fraintendimento dei criteri del *diradamento edilizio*)²⁹ tutti i principi di intervento sui centri storici che Giovannoni ha formulato negli anni della sua lunga attività. Difatti, in questo scritto Astengo, dopo avere enunciato orientamenti del tutto rispondenti a quelli contenuti negli scritti di Giovannoni (dalla non scindibilità dei rapporti tra monumento e ambiente, alla necessità di sottoporre l'intero ambiente antico ad un unico piano attuativo, per finire con le politiche di decentramento funzionale)³⁰, desume curiosamente, a partire da questi argomenti, come invece si debba fare tutto il contrario di quello che prescriveva l'autore di *Vecchie città*³¹.

Soprattutto, però, è nella prassi degli esemplari Piani di tutela di alcuni preziosissimi centri storici italiani (Assisi, Gubbio, Pavia) che Astengo mostra una impostazione del tutto fedele all'approccio analitico di Giovannoni. Nel Prg di Assisi del 1954-1956, che rappresenta il manifesto metodologico dal quale si sono derivati tutti gli strumenti successivi di tutela dell'ambiente antico in Italia, Astengo avvia una campagna di rilievi il cui grado di dettaglio segue alla lettera quanto prescriveva Giovannoni (che per l'ambiente antico considerava fondamentale una ricognizione minuziosa "casa per casa", spinta fino al particolare dei materiali e degli elementi costruttivi)³², arrivando per la prima volta a considerare (come voleva Giovannoni) la tutela degli spazi aperti in modo paritario con quella per il costruito storico. Nel Piano di Assisi, questi criteri trovano per la prima volta un'applicazione sistematica e rigorosa: non solo struttura urbana e caratteri architettonici sono esaminati in modo inscindibile³³, ma si avvia un cam-

pionamento di tutti gli elementi architettonici stilisticamente caratterizzanti³⁴, nonché dei materiali e delle superfici che compongono e qualificano lo spazio storico della città³⁵. Infine, i progetti di intervento previsti nel Piano particolareggiato per l'area centrale sono chiaramente ispirati alla chirurgica concezione del diradamento³⁶.

Sulla ricezione dei contenuti e delle elaborazioni culturali in tema di tutela dell'ambiente antico da parte della cultura urbanistica italiana del secondo dopoguerra, poi, si sarebbe tentati di dare per scontata e quindi di tralasciare la continuità dell'esperienza di Roberto Pane rispetto al pensiero di Giovannoni. Vale però la piena di farvi ugualmente cenno, non solo perché nell'ambito dei contributi e delle esperienze che Pane ha compiuto sui temi della pianificazione delle aree storiche e del paesaggio si sono formati alcuni influenti urbanisti (Beuginot, De Meo, Cardarelli), ma soprattutto per il fatto che la cultura urbanistica italiana sembra avere da tempo del tutto dimenticato la centralità di questa eccezionale figura di studioso. Quale allievo diretto di Giovannoni, infatti, Pane riformula e approfondisce dal punto di vista normativo e applicativo alcuni concetti fondamentali del maestro, affiancando al criterio di "persistenza del piano"³⁷, un parallelo criterio ordinativo su volumi e masse; così come al *diradamento edilizio*³⁸ si dovrebbe accompagnare, nelle formulazioni dello studioso napoletano, un corrispettivo diradamento verticale³⁹. In questa sede risulta impossibile tratteggiare anche in minima parte la fertilità che verrebbe da una rimediazione da parte della cultura urbanistica del pensiero di Pane, ma la impostazione, al contempo normativa-istituzionale e valoriale⁴⁰, che questo autore ha dato alle sue ricerche avrebbe ancora molto da insegnare ad una disciplina spesso persa in vacue formulazioni strategiche o insabbiata in una operatività irriflessiva.

Altri autori, ancora più lontani dalle linee e dalle tradizioni di ricerca di Giovannoni, ne riprendono alcuni criteri e forme di intervento, pescando da riferimenti che non sono solo riferibili alle strategie di regolamentazione urbanistica per i centri storici.

De Carlo, nel suo sofferto Piano per il centro storico di Rimini⁴¹, inserisce alcune attrezzature a carattere comunitario in luoghi strategici (denominate "condensatori sociali", in riferimento ad una tradizione dell'architettura costruttivista sovietica). Tali elementi sono collocati quali soglie e valvole di scambio tra lo spazio del centro storico e la città di nuova realizzazione; un criterio che Giovannoni aveva più volte espresso e che qui trova, a dispetto dei formalismi da città-macchina che caratterizzano gran parte dell'opera di De Carlo, una piena corrispondenza⁴². Perfino negli schemi di riorganizzazione metropolitana che hanno segnato alcune fondative esperienze del decentramento funzionale metropolitano ritroviamo un complesso di criteri che Giovannoni aveva formulato fin dai suoi primi contributi sui temi dei Piani regionali⁴³. Il policentrismo "a geometria variabile e graduata", che lo studioso romano propone per l'assetto territoriale della città di Roma⁴⁴, si ritrova nello schema "a turbina" che De Carlo individua come riferimento organizzativo per il Piano intercomunale milanese del 1963-1966⁴⁵. Facendo poi un salto di alcuni decenni, si può vedere, soprattutto, come questo schema sia del tutto conforme al disegno delle cosiddette "Nuove centralità", che hanno fatto da ossatura per le scelte di riassetto metropolitano dell'ultimo Piano regolatore di Roma; a riprova del fatto che, più che in qualunque altro ambito, chiunque si sia trovato ad affrontare i fenomeni che condizionano l'urbanistica romana, consapevolmente o meno, ha dovuto confrontarsi con l'opera di Giovannoni⁴⁶.

Considerazioni di prospettiva

Quanto fin qui detto restituisce solo alcuni elementi di riflessione e una iniziale elencazione di campi d'indagine, sui quali risulterebbe però necessario operare un ben più esteso lavoro di ricostruzione critica delle fonti e di raffronto documentario. Il fatto che nell'opera di Giovannoni siano presenti molti temi che nel lungo periodo riemergono (esplicitamente o meno) dalle meditazioni della ricerca territoriale italiana non dovremmo considerarlo come riferibile ad una improbabile "astuzia della ragione urbanistica", ma al fatto che in questo settore di studi spesso ci si trova a rimeditare su fatti e fenomeni che si presentano e riemergono,

per ragioni di equivalenza e affinità strutturali, in modo ricorrente⁴⁷. In particolare, nel caso del contributo urbanistico di Giovannoni, si può avanzare l'ipotesi che la permanenza nel tempo dei temi da lui trattati sia motivata dall'aver questo autore partecipato all'intero processo di istituzionalizzazione della strumentazione di Piano e alla formazione di una comunità scientifica e professionale che già all'epoca appariva pienamente matura⁴⁸.

Pertanto, i diversi temi che sono stati richiamati nella presente trattazione sono parte di alcune questioni di carattere più generale, che restituiscono il senso della continuità storico-evolutiva ad «un nucleo essenziale di principi e ipotesi che ancora oggi potrebbe valere come matrice generativa dell'azione urbanistica»⁴⁹: il rapporto tra prassi istituzionale e forma del Piano, la tensione tra individuale e collettivo e, infine, la necessità di giungere ad una configurazione «impersonale», antipartecolaristica e collettiva⁵⁰, delle scelte di intervento sul territorio. Si tratta di un'impostazione che vorrebbe definitivamente segnare il tramonto dell'*architetto integrale*, a dispetto del fatto che, in modo ciclico, si vedono riemergere posizioni che a quella discutibile figura continuano a rifarsi⁵¹.

Note

- 1 G. ASTENGO, *Urbanistica*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, 14, Venezia-Roma, 1966, coll. 542-642: 544.
- 2 G. ZUCCONI, *La città contesa*, Milano 1989, p. 191.
- 3 P. VEYNE, *Come si scrive la storia*, Roma-Bari 1973 (1971), pp. 119-126.
- 4 P.C. PALERMO, *Autori e paradigmi. Temi e figure emergenti nel corso dell'urbanistica italiana*, in *Etica e pianificazione spaziale*, a cura di G. Maciocco et al., Milano 2000, pp. 25-44: 26.
- 5 A. PREDIERI, *Urbanistica tutela del paesaggio espropriazione*, Milano 1969, p. V.
- 6 N. LUHMANN, *Illuminismo sociologico*, Milano 1983 (1970), pp. 14, 40-41.
- 7 B. Zevi, *Gustavo Giovannoni*, "Metron", 18, 1947, pp. 2-8: 2-3, 8.
- 8 G. ZUCCONI, "Dal capitello alla città". *Il profilo dell'architetto totale*, in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, pp. 9-68: 37.
- 9 P.C. PALERMO, *Storia e interpretazione. Recenti contributi dell'«indagine biografica» alla riflessione urbanistica*, "Critica della razionalità urbanistica", 1, 1994, pp. 76-82: 78.
- 10 LUHMANN, *Illuminismo*, cit., pp. 13-14 e *passim*.
- 11 G. GIOVANNONI, *L'organizzazione scientifica nello studio dei monumenti*, "Architettura e arti decorative", 3, 1928, pp. 140-141.
- 12 G. GIOVANNONI, *Il metodo nella storia dell'architettura*, "Palladio", 3, 1939, 1, pp. 77-79: 79.
- 13 R. LA BARBERA, *L'attività amministrativa dal piano al progetto*, Padova 1990, p. 96. P. STELLA RICHTER, *I principi del diritto urbanistico*, Milano 2006, p. 25.
- 14 Tale processo di formazione incrementale è testimoniato dalla fase preparatoria e ricognitiva per la elaborazione della Legge urbanistica nazionale, cfr. V. TESTA, *Legislazione speciale in materia di piani regolatori*, "Urbanistica", 1, 1933, pp. 1-15: 3-5; V. CIVICO, *La situazione urbanistica delle principali città italiane in attesa della nuova legge*, "Urbanistica", 5, 1933, pp. 160-173: 173. Per una ricognizione complessiva del dibattito dell'epoca, cfr. L. GULLÌ, P.G. MASSARETTI, *La centralità dello strumento del piano regolatore generale nella "Legge urbanistica nazionale n. 1150 del 1942"*, "ASUP. Annali di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio dell'Università di Firenze", 4, 2006, pp. 225-240: 231.
- 15 G. ZUCCONI, *Vecchie città edilizia nuova, 1931. Un manuale mancato*, in *I classici dell'urbanistica moderna*, a cura di P. Di Biagi, Roma 2002, pp. 57-69: 64.
- 16 G. GIOVANNONI, *La figura artistica e professionale dell'architetto*, Firenze 1929, pp. 7-8.
- 17 ZUCCONI, *La città*, cit., p. 187. Ho discusso tale questione con l'autore di questi fondamentali contributi e, pur nell'innegabile suffragio che le sue tesi ritrovano a partire dalle fonti e dai testi, la cosa ancora non mi convince. Non tanto per questioni superficialmente legate al ritrovamento di posizioni nelle quali Giovannoni riconosce invece una specificità alla pratica urbanistica (cfr. GIOVANNONI, *La figura*, cit. p. 23), quanto per l'accoppiamento (ancora una volta "struttural-funzionale") che nell'opera di questo autore si riscontra tra la sua concezione della disciplina pianificatoria e la forma giuridica che questa ha fin dall'inizio assunto.
- 18 PREDIERI, *Urbanistica*, cit., p. 221-223.
- 19 G. GIOVANNONI, *L'urbanistica italiana alle soglie dell'anno XII*, "Urbanistica", 1, 1933, pp. 3-9: 4.
- 20 G. GIOVANNONI, *Vecchie città edilizia nuova*, Torino 1931, pp. 143-144.
- 21 ZUCCONI, *Vecchie città*, cit., p. 62.
- 22 G. MORBIDELLI, *La dottrina giuridica dell'urbanistica dal 1950 ad oggi*, "Rivista trimestrale di

diritto pubblico”, 1974, pp. 112-149: 148-149.

23 P.C. PALERMO, *Trasformazioni e governo del territorio*, Milano 2004, p. 125.

24 Addirittura, Astengo, cui si deve la formulazione più compiuta delle regole di trasformazione e uso per le aree antiche e sulla cui opera ci soffermeremo tra poco, nella sua voce *Urbanistica*, scritta per l'*Enciclopedia universale dell'arte*, non fa alcuna menzione (nemmeno in bibliografia) dell'opera di Giovannoni, pur dedicando alla tutela della città storica una sezione piuttosto documentata. Cfr. ASTENGO, *Urbanistica*, cit., coll. 624-629 e 641.

25 L. PICCINATO, *Urbanistica*, Roma 1947, p. 163.

26 A. BELLI, *Immagini e concetti nel piano*, Milano 1996, pp. 47 e 108.

27 L. PICCINATO, *Siena: città e piano*, "Urbanistica", 23, 1958, pp. 7-30. Cfr. anche BELLI, *Immagini*, cit., pp. 121-122.

28 Valga per tutti quanto viene affermato in A. CEDERNA, *Salvaguardia dei centri storici e sviluppo urbanistico*, "Casabella", 250, 1961, pp. 48-55: 51-52. Dove si esprimono posizioni sui meccanismi di decentramento e di compatibilità strutturale-funzionale, che sono i medesimi espressi in G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, "Nuova antologia", 48, 1913, 995, pp. 449-472: 456-457.

29 *Carta di Gubbio*, Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, *Per la salvezza dei beni culturali*, vol. III, Roma 1967, p. 227.

30 Per il primo aspetto, cfr. G. GIOVANNONI, *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Roma 1929, pp. 187 ss. Per il secondo G. GIOVANNONI, *Il quartiere romano del Rinascimento*, Roma 1946, p. 32. Il terzo criterio è riscontrabile, ad es., in GIOVANNONI, *L'urbanistica italiana*, cit. pp. 8-9 e GIOVANNONI, *Il quartiere*, cit., pp. 88-91.

31 G. ASTENGO, *Tutela e valorizzazione dei beni culturali ambientali*, in Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, *Per la salvezza dei beni culturali*, I, Roma 1967, pp. 437-504: 453-454, 493-494.

32 GIOVANNONI, *Il quartiere*, cit., pp. 64-66.

33 G. ASTENGO, *Assisi: salvaguardia e rinascita*, "Urbanistica", 24-25 (numero monografico), 1958, pp. 3 ss.: 42-49.

34 Ivi, pp. 110 ss.

35 Ivi, p. 60.

36 Ivi, pp. 117 ss.

37 G. GIOVANNONI, *Restauro dei monumenti e urbanistica*, Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. GG3 169 193, c. 9 r.

38 G. GIOVANNONI, *Il diradamento edilizio dei vecchi centri. Il Quartiere della Rinascenza a Roma*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 997, pp. 53-76.

39 R. PANE, *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze 1967, pp. 22-23, 36-37.

40 R. PANE, *Città antiche edilizia nuova*, Napoli 1959, pp. 75-80 e 111. IDEM, *Introduzione generale*, in R. PANE et al., *Il centro antico di Napoli. Restauro urbanistico e piano di intervento*, I, Napoli 1970, pp. 1-35: 7-8.

41 F. TOMASETTI, *Cambiare Rimini: De Carlo e il piano del nuovo centro 1965-1975*, Santarcangelo di Romagna 2012.

42 G. GIOVANNONI, *Lineamenti fondamentali del piano regolatore di Roma Capitale*, Roma 1939, pp. 12-13.

43 GIOVANNONI, *Vecchie città* (1913), cit., pp. 456-458, 472.

44 GIOVANNONI, *Lineamenti*, cit., pp. 22-23.

45 G. DE CARLO, *La pianificazione territoriale in area milanese*, Padova 1966, pp. 167-170.

46 G. CAMPOS VENUTI, *L'operazione emblematica dell'urbanistica romana*, "Urbanistica", 106, 1996, pp. 139-149: 147.

47 PALERMO, *Trasformazioni*, cit., p. 84.

48 P.G. MASSARETTI, *Dalla «regola» alla «regolamentazione». Sondaggio storico-giuridico sull'origine della legge generale urbanistica del 17 agosto 1942, n. 1150*, "Rivista giuridica dell'edilizia", 4, 1995, pp. 437-488: 470.

49 PALERMO, *Autori e paradigmi*, cit., pp. 27-28.

50 M. WEBER, *Economia e società*, Torino 1999 (Tübingen 1922), p. 212.

51 Tale posizione si ritrova tuttora in molti autori; cfr. B. SECCHI, *Prima lezione di urbanistica*, Roma-Bari 2000, pp. 49-51.

From *Ambiente* to *Urbanism*. Giovannoni, Piacentini and their student Piccinato

Although the political system of Italy had changed after 1945, the field of architecture and urbanism was characterized by a sense of continuity which did not only concern protagonists but also doctrines. Even the most celebrated architects of the Fifties, Sixties and Seventies like Luigi Moretti, Mario Ridolfi or Carlo Aymonino must have undoubtedly been trained before World War II and therefore been in contact with teachers from the fascist era. For reasons which are quick to understand the post-war generation of architects did not expose their relationship to academic instructors like Gustavo Giovannoni and Marcello Piacentini. Nevertheless, a closer look at their professional biographies as well as an analysis of their artistic output reveals an unmistakable dependency on the teacher's fascist era doctrines. The same holds true for Luigi Piccinato, one of Italy's most important urbanists of the post-war period. Famous for his countless urban development plans (*Piano regolatore generale*) for Italian towns (Saubaudia 1933, Matera 1954, Roma 1962 etc.), Piccinato was called upon to work in Argentina, Turkey, Israel, Macedonia and Algeria. He also taught urbanism in Naples (1937-1950), Venice (1950-1963) and Rome (1963-1975) and was vice-president of the national institute for urbanism (INU) from 1952 until 1969. Similar to Mario Ridolfi and Pier Luigi Nervi, Piccinato was an original member of the association for organic architecture (APAO), which was founded by Bruno Zevi in 1944 and promoted the idea of the city as a living organism¹. With the passing of a considerable amount of time, post-war narratives which explore topics such as fascist-antifascist, traditional-modern have increasingly been questioned during the last thirty years. Thanks to scholars such as Diane Ghirardo and Giorgio Ciucci, the rationalist's involvement in fascism is not questioned anymore and the institutional background of architectural education is well known². Monographic studies on important post-war protagonists such as Luigi Moretti consider their years of study during the fascist period. Even the biographical article on Luigi Piccinato, published at the INU's homepage, does not discount his relationship to Giovannoni and Piacentini³. But while a lot is known about personal and institutional affiliations, the afterlife of artistic and theoretical approaches is often neglected. In line with current efforts to close this gap⁴, the following contribution sheds light on the influence Giovannoni's and Piacentini's teachings have exerted on Luigi Piccinato, who was one of their most promising students. Especially the sketches from Piccinato's diploma thesis, located in the Archivio Luigi Piccinato at the Sapienza in Rome and hitherto almost unpublished, exemplify how the first graduate of the new school of architecture in Rome applied Giovannoni's idea of an *architetto integrale* in 1923. The article traces the protagonist's way from heritage protection to urbanism by reflecting on principles and projects discussed in Rome during the Twenties. It is possible to add some interesting detail to an otherwise well-known story with the help of items left in Piacentini's and Piccinato's archive.

Giovannoni, Piacentini and the new roman school of architecture

At the beginning of their career, Giovannoni and the eight years younger Piacentini had a lot in common. Both were born in Rome during a time of political change and urban renewal. Impressed by the ideas of Camillo Sitte,

Charles Buls and Alfonso Rubbiani, both stressed the importance of the architectural surroundings for the proper perception of historical monuments. To gain influence on the further urban development of Rome, Giovannoni became a member of the Roman *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* in 1903, who was then followed by Piacentini in 1905. Especially during the socialist Nathan-Government (1907-1913) several commissions, made up of members of the *Associazione*, the engineer's federation and the local administration, were involved in the compilation of a new *Piano regolatore* for the growing capital⁵. Aside from their common interest in urban heritage, they also shared a fundamental critic of the architectural education system. While Giovannoni had attended the *Scuola Superiore di Igiene Pubblica* and found fault with the mere technical approach, Piacentini criticized the solely artistic education he had received at the *Accademia di Belle Arti*. Both longed for a training that should be geared towards the real needs of an architect, who operates in an existing town with all its architectural, technical, financial and administrative restrictions. Piacentini therefore supported Giovannoni's efforts to create a special academy for "integrated architects" that should combine the technical and artistic disciplines⁶. When the *Scuola Superiore di Architettura di Roma* was finally established in 1920, both, Piacentini and Giovannoni belonged to the teaching staff, which was recruited mostly from among the AACAR membership. While Giovannoni was responsible for the courses dealing with restoration, Piacentini became the first lecturer in urban and landscape design. In contrast to other colleagues, who preferred a strong focus on the education of classical styles, Piacentini argued for an international perspective, with a view towards Austria, Germany and France to get in contact with new architectural trends. While Giovannoni tried to overcome historicism by using elements of local vernacular architecture, Piacentini focused on the *Wiener Sezession*⁷. The first diploma thesis, prepared at the architecture-school by Luigi Piccinato in 1923, can be seen as a perfect model of the new "integral approach"⁸. Piccinato was given the task to redesign Piazza Nicosia, a small area close to the Lungotevere Marzio in Rome. In correspondence to the school's doctrine, Piccinato's work not only considers the existing topography of the place, it also incorporates historic monuments, creates passages and a small square. The new facades are designed with the surrounding buildings in mind, they exhibit a variety of heights and ornamentations. Aside from these artistic concerns, the plan is rounded off by details for the reinforced concrete structure, the sewerage water system and other technical aspects. Piccinato thus seems to be the first *architetto integrale* – he was the architect, engineer, urbanist and restorer of monuments all at the same time. For decoration, Piccinato used elements of vernacular architecture as well as motifs which are typical of the secessionist movement. A comparison between Piccinato's sketches for portal solutions and Giovannoni's album of exemplary anonymous architecture reveals the author's dependency on the ideal of the local vernacular, also called "barocchetto romano" (fig. 1-2). In line with Piacentini's residential building of the early 1920ies – for example in via Porpora or in via Savoia (fig. 3-4) – Piccinato proposes the use of bulls eye windows as well as terraces and archways (fig. 5). Interestingly, the area around Piazza Nicosia would be developed by Piacentini (fig. 6) about ten years later⁹. While renouncing vernacular elements, he adhered to a variety in height and material, to a covered passage and to simplified cornices and loggias.



1. Example of vernacular architecture: portal of the Convento della Missione in Rome (in *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, Architettura minore in Italia*, 3 voll., Torino-Roma 1926-1940, II (Roma), Torino 1927, p. 141).
2. L. Piccinato, sketch of a front door for piazza Nicosia (Sapienza Università di Roma, *Archivio Luigi Piccinato*).

Giovannoni and Piacentini in disagreement

While Piccinato easily integrated Piacentini's and Giovannoni's teachings, the two professors themselves soon began to drift apart. Giovannoni's attention was focused on the physical maintenance of historic monuments and its surroundings. In his opinion, the architect needed to instill the historic principles of the urban tissue to continue in building the city in the traditional way. His theory of *diradamento* can be taken as evidence of this. Piacentini also wanted to protect the historic city – but in a different way. His idea was to relocate the modern city life to an area beside the old town, as it has been done in Strasburg or Berlin¹⁰. The advantages of this include that



3. M. Piacentini, palazzina in via Nicolò Porpora, Roma 1923 (in "Emporium", 71, 1930, 422, p. 105).

4. M. Piacentini, villa in via Savoia, Roma 1920 (in "Emporium", 71, 1930, 422, p. 104).

the historic core would not have to be touched at all and the newly developed area would enable the architect to build in a modern style regardless of environmental restrictions. The disadvantage of this approach, however, is that the old center would have been at risk of becoming a kind of open-air museum. The disagreement between the two architects led to an open conflict in 1925. Since 1923 Giovannoni, Piacentini, Manfredo Manfredi, Ghino Venturi, Filippo Cremonesi and others had been part of a new commission to revise the *Piano regolatore* of 1908. In July 1924 the group published its results and proposed to extend the city towards the east, as Quintino Sella had already envisioned in the 19th century¹¹. To Giovannoni's regret, the technical office did not adopt the commission's plan at once but started to modify it in some crucial aspects. The amount of destroyed houses increased considerably, especially around Piazza Venezia and Via del Corso. Cremonesi and his engineers argued for a better circulation but the strong interest of private investors played an important role as well. When the local government opened up a competition for private investors to rebuild the area around Fontana di Trevi in January 1925, the differences between Giovannoni and Piacentini became obvious. Giovannoni felt deeply betrayed and asked Piacentini to counteract the revised plan because Piacentini and Manfredi accepted to be part of the selection committee, and Ghino Venturi even committed a competition-entry himself. In his opinion, the many little interventions planned by the technical office could become much more dangerous than the megalomaniac plans of architects like Armando Brasini¹². However, Piacentini, once he saw a possibility of realizing his idea of a "Greater Rome", including a new civic center at the termini-area, did not want to act in opposition to the local government. He was willing to accept some minor destruction in favor of the realization of his overall urban plan¹³.

Piccinato and the Group of roman urbanists (GUR)

Meanwhile Piccinato was about to become a discrete urbanist. Immediately after his graduation, Piacentini had appointed Piccinato to serve as his assistant lecturer at the roman university and to work in his architecture firm¹⁴. It was there that Piccinato gained insight in to the plans for the redevelopment of Padova, as established by the local building authority, and he was exposed to Piacentini's office in 1925. Piccinato, who sought to position the new generation of integral architects as the leading experts in the field of town-planning, acknowledged the opportunity to criticize the civil engineer's destructive approach and to create an alternative draft. Together with his colleague Gaetano Minnucci he founded the Gruppo Urbanisti Romani (GUR), and elaborated a counter-plan for Padova in 1926, as supported by Giovannoni and Piacentini¹⁵. Following Piacentini's teachings, the GUR proposed to shift the modern civic center of Padova, to establish a green belt and to build a local as well as regional communication system. Although Piccinato remained faithful to some of Piacentini's doctrines, it did not prevent him from going further and developing his own ideas¹⁶. In contrast to Giovannoni and Piacentini, who did not attend many urbanist congresses, Piccinato was interested in getting into contact with the international scientific community, which tended to professionalize the field of urbanism. Already in 1926 he took part in the first *Convegno nazionale di urbanistica* in Turin, where international trends of modern urban planning and the institutionalization of urbanism in Italy were discussed. For Piccinato the role of green spaces was of particular importance. Already in 1916 Piacentini had contemplated the idea of a continuous park-ring and in 1927 Piccinato published an article on modern gardens¹⁷. But it is only in contact with the international debate on decentralization that green space became an instrument of regional planning. In this regard, Piccinato's contribution to the *Primo Congresso Nazionale degli Studi Romani* of 1928 – an event organized by the fascist administration – might be revealing. While Virgilio Testa proposed the creation of a linear city and Dario Barbieri pled for a star-shaped extension of the Capital, Piccinato argued for the protection of green corridors and belts instead¹⁸. Obviously, Piccinato recurred to the British garden-city tradition,



which will find its successor in the Greater London Plan from 1935. Considering Piccinato's idea of urbanism, his active involvement in the Roman International Federation for Housing and Town Planning Conference in 1929 plays a crucial role. Chairing a section on the modernization of historic cities, Piacentini had asked Piccinato to read a paper on modern Italian urban planning¹⁹. Thanks to this section Piccinato also got in contact with Robert Schmidt, head of the German Siedlungsverband Ruhkohlenbezirk and important promoter of green space based regional planning²⁰. Upon the occasion of the related Town Planning Exhibition, the GUR which was assisted by Piacentini presented an initial regional plan for Rome that adopted the idea of green corridors and included already existing villages in a system of independent satellite-cities²¹. Six years later the extension of the city towards the sea was once again under consideration and it was Giovannoni who took up the idea of independent satellite villages. Upon the occasion of the fourth national congress of the Studi Romani, he presented a concept which he called the "tail of a comet", which foresaw the creation of individual and autonomous settlements between Rome and the coast²². Ernesto Nathan had already put this idea forward when thinking about the creation of new garden cities in 1909 and Giovannoni must have been fully aware of this fact. Somehow, the story comes full circle here. While his worries about alteration in the historic city had stopped Giovannoni from making overall plans in the 1920th, the planning of the Roman landscape brought him back to urbanistic issues. Cesare De Sessa denied Giovannoni's and Piacentini's influence on Piccinato's work. In his opinion the figure of an "architetto-urbanista" did not emerge from Giovannoni's "integral architect" but from the modern town-planning culture developed in England, France and the United States²³. According to De Sessa, it is especially Piccinato's awareness of social demands which distinguishes him from the master's formal approach. However, considering Piccinato's diploma thesis and his intellectual path from Ambiente to Urbanism, one has to admit that without Piacentini's teachings on international models, on green-belts and civic centers, without Giovannoni's sensibility for the historically grown urban tissue of a place, neither Piccinato's regional planning nor his idea of the city as a living organism with constant and changing elements can be adequately explained.

Note

I would like to express my gratitude to Sergio Zevi and Giuseppe Occhipinti (*Archivio Luigi Piccinato*, Sapienza Università di Roma) who provided the most important documents for this publication and generously permitted to publish Piccinato's plans. I would also like to take the opportunity of thanking Karl Eckert for revising the article. Italian texts were translated from Italian to English by the author.

1 For further information on Luigi Piccinato see: *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e*

5. L. Piccinato, facade for a building complex at piazza Nicosia in Rome. Sapienza Università di Roma, *Archivio Luigi Piccinato*.

6. M. Piacentini, building complex in piazza Nicosia, Rome after 1937. Photo Ch. Beese.

urbanista, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia 2015; S. SANGERMANO, *Luigi Piccinato, 1899-1983. L'impegno civile tra teoria e prassi: architettura, città, territorio*, tesi di dottorato, Napoli 2015; F. MALUSARDI, *Luigi Piccinato e l'urbanistica moderna*, Roma 1993; C. DE SESSA, *Luigi Piccinato, architetto*, Bari 1985.

2 D. GHIRARDO, *Italian architects and Fascist politics: An evaluation of the Rationalist's role in regime building*, "Society of Architectural Historians Journal", 39, 1980, pp. 109-127; G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino 1989.

3 G. ZUCCONI, *Moretti alla scuola di Giovanni e Piacentini*, in *Luigi Moretti: razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, a cura di B. Reichlin e L. Tedeschi, Milano 2010, pp. 77-87; <http://www.inu.it/i-vicepresidenti-dellinu/luigi-piccinato/> date of access: 24.10.2016.

4 Concerning the work of Piccinato see: Sangermano (Luigi Piccinato), with regard to other protagonists see for example the research on Concezio Petrucci: A. CUCCIOLLA, *Vecchie città / Città nuove: Concezio Petrucci 1926-1946*, Bari 2006.

5 V. FRATICELLI, *Roma 1914-1929: la città e gli architetti tra la guerra e il fascismo*, Roma 1982; V. FONTANA, *Il caso di Roma*, in *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, a cura di G. Zucconi, A. Brulhart, Milano 1992, pp. 145-155. G. CIUCCI, *La Roma di Piacentini. 1916-1929*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", 44, 2010, pp. 21-50; C. BEESE, *Marcello Piacentini. Moderner Städtebau in Italien*, Berlin 2015. Piacentini also published books on the modern history of Rome: M. PIACENTINI, F. GUIDI, *Le vicende edilizie di Roma dal 1870 ad oggi*, Roma 1952.

6 G. GIOVANNONI, *Per le scuole di architettura*, "L'Edilizia Moderna", 16, 1907, 2, pp. 14-16; P. NICOLOSO, *Una nuova formazione per l'architetto professionista: 1914-1928*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratori, Milano 2004, pp. 56-73 and *La formazione della figura professionale dell'architetto. Roma 1890-1925*, a cura di B. Berta, Roma 2005.

7 G. GIOVANNONI, *Discussioni didattiche*, in *Questioni di Architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma 1925, pp. 43-83, and G. VENTURI, *La Scuola Superiore di Architettura*, "Architettura e Arti decorative", 1, 1924, p. 107.

8 Piccinato's thesis is located at the Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura, *Archivio Luigi Piccinato*, ALP_12.02_006.

9 After demolitions took place in 1936, construction works began in 1937.

10 For a detailed research see BEESE, *Marcello Piacentini*, cit., pp. 163-181.

11 Commissione municipale per lo studio della riforma del piano regolatore di Roma, *relazione del luglio 1924*, "Architettura e Arti decorative", 2, 1925, pp. 382-383.

12 On January the 8th of 1926 Giovannoni wrote to Piacentini: «La Commissione [...] non proponeva l'allargamento del Tritone. Il Piano Reg. fa invece tutta una immensa unica zona gialla in tutta quella regione, molto più vasta della famigerata piazza Brasini». Firenze, Università degli Studi, Biblioteca di Scienze Tecnologiche Architettura, *fondo Marcello Piacentini*, b. 56.1/2.

13 On January the 12th of 1926 Piacentini answered to Giovannoni: «Ora poiché il Municipio si irretirebbe di una opposizione energica al piano regolatore, ne verrebbe che non si ottonerebbe nulla, e vincerebbero senza dubbio [...] i più temerari». Firenze, Università degli Studi, Biblioteca di Scienze Tecnologiche Architettura, *fondo Marcello Piacentini*, b. 56.1/2.

14 MALUSARDI, *Luigi Piccinato e l'urbanistica*, cit., pp. 42-43.

15 SANGERMANO, *Luigi Piccinato, 1899-1983*, cit., p. 13 n. 20.

16 As is well known, Piccinato and Minnucci also became member of the Rationalist movement that criticized Giovannoni's and Piacentini's traditional classicist style. Due to Giovannoni's initiative he was even removed from his commitments at the Roman University in 1931. SANGERMANO, *Luigi Piccinato, 1899-1983*, cit., pp. 16-17.

17 L. PICCINATO, *Giardini moderni*, "Architettura e Arti decorative", 2, 1927, pp. 402-412.

18 L. PICCINATO, *Per un piano regolatore di Roma*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani*, Roma 1928, pp. 53-60. At the second congress in 1931 he even read a paper entitled "green spaces and town planning in the City of Rome". For the third congress in 1933 he prepared a contribution named "Rome within the framework of a regional plan".

19 L. PICCINATO, *Sistemazione delle città a carattere storico per adattare alle esigenze della vita moderna*, in *Congresso internazionale dell'abitazione e dei piani regolatori*, 1, 1929, pp. 343-357.

20 On Robert Schmidt and the Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk see U. VON PETZ, *Robert Schmidt 1869-1934. Stadtbaumeister in Essen und Landesplaner im Ruhrgebiet*, Tübingen 2016.

21 The GUR-plan must be read as a reaction to the Burbera-plan, developed by Giovannoni and his students, which foresaw a new monumental square in the historic center of Rome. For a detailed analysis see FRATICELLI, *Roma 1914-1929*, cit.; CIUCCI, *Gli architetti*, cit., and SANGERMANO, *Luigi Piccinato, 1899-1983*, cit.

22 G. GIOVANNONI, *La sistemazione urbanistica della zona tra Roma e il mare*, in *Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Romani Seduta del 22 ottobre 1935*, Roma 1938. For further information on the topic see: P.O. ROSSI, R. SECCHI, *Roma. Visioni dalla Coda della Cometa*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", 47, 2013.

23 DE SESSA, *Luigi Piccinato, architetto*, cit., pp. 43-44.

VECCHIE CITTÀ ED EDILIZIA NUOVA: CASI SIGNIFICATIVI



Palazzetto Torlonia in via Tomacelli, Roma, 1908-1909

Giovanconi e l'esperienza della città giardino a Roma: la Garbatella

L'attività culturale di Gustavo Giovannoni e i suoi studi sul confronto tra "vecchie città" ed "edilizia nuova" costituiscono i riferimenti teorici e operativi che sono alla base di una serie di interventi progettati a Roma negli anni Venti. A tali riferimenti si ispira il progetto della Borgata Giardino Garbatella, realizzata, tra il 1920 e il 1930, grazie alla politica di decentramento residenziale promossa dall'Istituto per le Case Popolari di Roma (ICP). Il programma che definisce lo sviluppo del quartiere, più che rimandare al modello della città giardino inglese, è da mettere in relazione con le ipotesi sostenute da Giovannoni rivolte a pianificare un equilibrato rapporto tra *diradamento edilizio* e decentramento residenziale. Infatti, nella proposta di sistemazione edilizia del Quartiere del Rinascimento, presentata da Giovannoni in Consiglio comunale il 30 giugno 1918, sono previsti «voti e provvedimenti per la creazione nel sobborgo di Roma di almeno una vasta, popolosa, bella città-giardino di abitazione operaie, che permetta di estendere le nuove agglomerazioni popolari su di un'ampia e salubre zona campestre, tra il verde dei giardini e degli orti, nel sorriso del sole. [...] Per ogni vecchia casa demolita o restaurata, dovrebbero sorgere dieci casette del quartiere nuovissimo. Così un sano e moderno concetto sociale di vita, di equità, di ordine, si unirebbe al rispetto per il passato»¹.

Secondo Giovannoni, la decisione di privilegiare la bassa densità edilizia e l'adozione di moderni standard abitativi si doveva associare a una caratterizzazione formale basata sulla rilettura della varietà compositiva dei tessuti edilizi storici, con particolare riferimento al vasto repertorio della cosiddetta "architettura minore". Ricorda Innocenzo Sabbatini, il brillante progettista di numerosi interventi realizzati alla Garbatella: «Allora l'Associazione [Artistica fra i Cultori di Architettura] (chi abbia avuto l'idea per primo io non lo so, ma credo che sia stato Giovannoni) inventò l'architettura minore. [...] Si domandava continuamente a noi, a chi avesse la macchina fotografica, che facesse questo, che facesse quest'altro; andasse qui, andasse là; specialmente quelli che bazzicavano la provincia. Si diceva che la provincia era una miniera d'oro e in effetti era proprio così: una vera e propria miniera talvolta»².

L'Arte moderna del fabbricare

Si afferma quindi, soprattutto a Roma, nell'ambito del dibattito sull'uso e sulla forma della città, un vasto fronte di architetti e cultori di architettura, guidato da Giovannoni, che individua nell'architettura minore e nella pittoresca disposizione della città storica, in particolare in quella di impianto medievale, un possibile modello urbano ed edilizio. Un indirizzo culturale che trova una sua impostazione manualistica nel volume *L'Arte moderna del fabbricare*, dove Giovannoni indica: «il quartiere delle fabbriche e delle abitazioni operaie deve, come impongono la legge Sassone e quasi tutti i regolamenti delle città tedesche ed austriache, essere costruito molto distante del centro, in posizione in cui il terreno sia di non forte costo. [...] Le complesse ragioni dell'estetica richiederebbero per le vie tracciati non monotonicamente geometrici, ma varî e naturalmente adatti alle condizioni altimetriche del terreno, consiglierebbero altresì lo studio delle visuali, degli sfondi, sia naturali che artificiali [...] dovrebbero esplicarsi nel dare a ciascuna piazza e a ciascuna via, mediante l'alternanza di linee rette e curve, l'opportuno mutamen-



to di sezione, lo studio del profilo in senso longitudinale (che è bene sia concavo anziché convesso), mediante alberi, ornamenti, punti di vista, un "carattere individuale". Sicché, come dice il Sitte, tutta la conformazione d'una città dovrebbe essere studiata come una vera grandiosa opera d'arte»³. È evidente in quest'approccio "ambientista" il riferimento ad una serie di influenze culturali europee: i principi di estetica urbana di Camillo Sitte, Charles Buls, Joseph Stübgen e l'idea di città giardino di Ebenezer Howard e Raymond Unwin. A Roma, infatti, nei primi due decenni del Novecento, il rapporto con la cultura europea distingue le iniziative dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura (AACAR, 1890-1927), di cui Giovannoni è primo membro e poi presidente (1910-1911 e 1914-1924). L'AACAR, diventa un'influente istituzione culturale e interviene su numerose questioni di urbanistica e architettura, alimentando la sensibilità per la tutela dei valori ambientali e artistici dei centri storici. In questi anni si afferma, così, una generazione di architetti la cui formazione è segnata dall'attività teorica e pratica dell'AACAR, tesa a «promuovere lo studio e rialzare il prestigio dell'architettura»⁴. Il rispetto e la valorizzazione dell'ambiente e dell'architettura costituiscono i principali obiettivi dell'AACAR che contribuisce allo sviluppo di un'estetica pittoresca, caratterizzata da un approccio prospettico-visuale, per cui il progetto dello spazio urbano deve essere composto secondo ragioni di decoro continue e variate. Nell'associare lo sviluppo urbano al rispetto e al recupero dei valori storico-artistici, verranno così elaborate una serie di soluzioni architettoniche e urbane alternative all'uniformità neorinascimentale della Roma postunitaria. L'idea di far evolvere la tradizione degli stili storici allo scopo di ricavarne modelli sia per la trasformazione del centro storico sia per i nuovi quartieri di ampliamento, trova un attivo interprete in Giovannoni che, con la pubblicazione di *Vecchie città ed edilizia nuova*⁵, rende propositiva la teoria sul *diradamento edilizio*, nella volontà di superare la mancata integrazione del centro antico con le nuove espansioni. Si viene così a profilare un modello di progetto urbano configurato sia sulle istanze moderne dell'edilizia cittadina che sul riconoscimento e sulla reinterpretazione dei diversi caratteri d'arte e d'ambiente che distinguono paesi, città e regioni. Un approccio progettuale sostenuto anche



1. F. Pützer, Nuovo quartiere di Darmstadt (da G. Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 995, p. 458, fig. 4).
2. Roma, Garbatella, veduta dei lotti 1-5 (da Istituto per le Case Popolari in Roma, *La Borgata Giardino Garbatella e il nuovo quartiere per i baraccati*, Roma 1925, p. 3).
3. Planimetria della Garbatella (da Istituto Autonomo per le Case Popolari della Provincia di Roma, *Cinquant'anni di vita dell'Istituto Autonomo per le Case Popolari della Provincia di Roma*, Roma 1953, p. 21).

nei programmi dell'amministrazione comunale, tanto che l'Ufficio municipale del lavoro di Roma, nel 1920, propone: «Perché l'insieme della città giardino riesca realmente estetico, occorre che le costruzioni siano dello stile adatto al paese. [...] Ogni regione ha il suo tipo di costruzione e questo deve trovare applicazione nella città giardino»⁶.

I progetti di decentramento residenziale, si confrontano così con la tradizione dei luoghi e contemporaneamente portano a sviluppare una ricerca sull'abitazione per i ceti popolari e la classe media alternativa al modello dei sobborghi operai dell'Ottocento (fig. 1). Questo guardare alla questione abitativa, nei suoi aspetti funzionali e formali, risulta un tema architettonico nuovo in quanto la residenza diviene uno dei principali elementi nella determinazione degli ampliamenti urbani, sia come dato quantitativo che come elemento rappresentativo. Bisogna inoltre ricordare che a Roma, nell'ambito dei programmi dell'ICP, la scelta di promuovere progetti caratterizzati dalla bassa densità edilizia coincideva con le direttive governative che portavano a privilegiare un decentramento residenziale attraverso la costruzione di "case rapide", per consentire tempi brevi di esecuzione e un maggior frazionamento degli appalti e degli incarichi⁷. Le "costruzioni estensive", che si alternavano a nuclei di "maggior mole" (intensivi e semintensivi), erano inoltre programmate in rapporto alla progressiva diffusione dei compiti e dell'utenza dell'ICP che, dal 1919, affianca alle "case popolari" quelle "economiche" (per i ceti medi) e, dal 1926, quelle a "riscatto individuale", ampliando i temi tipologici in relazione allo sviluppo urbano e all'estensione dei referenti sociali. I lotti della Garbatella, infatti, saranno caratterizzati dall'aggregazione di villini, case a schiera, edifici di "maggior mole", progettati anche per promuovere la compresenza di diverse categorie sociali. Come verrà indicato dall'Ufficio municipale del lavoro: «È regola ormai anch'essa universalmente riconosciuta che non conviene ammassare individui tutti appartenenti alla stessa categoria sociale, ma è assai utile invece un certo temperamento di mescolanza. La separazione deriva dalla mutua diffidenza delle varie classi cittadine, diffidenza che socialmente è dannosa, e se la città giardino può facilitare la fusione tra le classi, la società le sarà debitrice della risoluzione di un compito ben importante»⁸. Il rapporto tra necessità pratiche e scelte compositive viene sottolineato anche da Giovannoni che nel presentare gli interventi di Garbatella e Montesacro precisa: «In un quartiere nuovo non vi siano contrasti di tipo fabbricativo; ma ciò non vuol dire che la costanza debba essere assoluta e monotona. Ad esempio nei quartieri di villini è bene che esista, per le ragioni estetiche del ritmo oltre che per quelle pratiche della destinazione, un nucleo di fabbricazione intensiva o semi-intensiva»⁹ (fig. 2).

La Borgata Giardino Garbatella

Ragioni estetiche e necessità pratiche determinano, così, alla Garbatella la scelta di soluzioni alternative per tipi e caratteri formali. In particolare, attraverso il disegno dei prospetti gli edifici diventano l'occasione per realizzare una serie di quinte urbane connotate da uno stile che combina riferimenti storici e ispirazioni moderniste. Tale connotazione, che caratterizza l'edilizia romana degli anni Venti, costituisce il tratto distintivo della Borgata Giardino i cui progetti sono elaborati da un gruppo di giovani architetti, vicini a Giovannoni, tra cui Innocenzo Sabbatini (capo dell'Ufficio Progetti dell'ICP), Plinio Marconi, Felice Nori, Camillo Palmerini, Gian Battista Trotta, Pietro Sforza, Giuseppe Nicolosi. Scrive nel 1927 Alberto Calza Bini, allora presidente dell'ICP: «Questa Borgata Giardino può dirsi una delle creazioni meglio riuscite in materia edilizia fra quante ne siano state tentate negli ultimi anni. Lo sfruttamento pittoresco dei dislivelli, il rispetto geloso per tutte le piante esistenti, l'accoppiamento stesso dei vari tipi di costruzione, da quello estensivo e a piccoli padiglioni a quello semi-intensivo, il giuoco indovinato delle planimetrie stradali e il vasto orizzonte che da ogni punto si scopre verso la città o verso la campagna che degrada al mare rendono, insieme all'aria saluberrima, ambita e ricercata la borgata dal nome suggestivo e aggraziato. Complessivamente essa ospita circa diecimila persone»¹⁰.

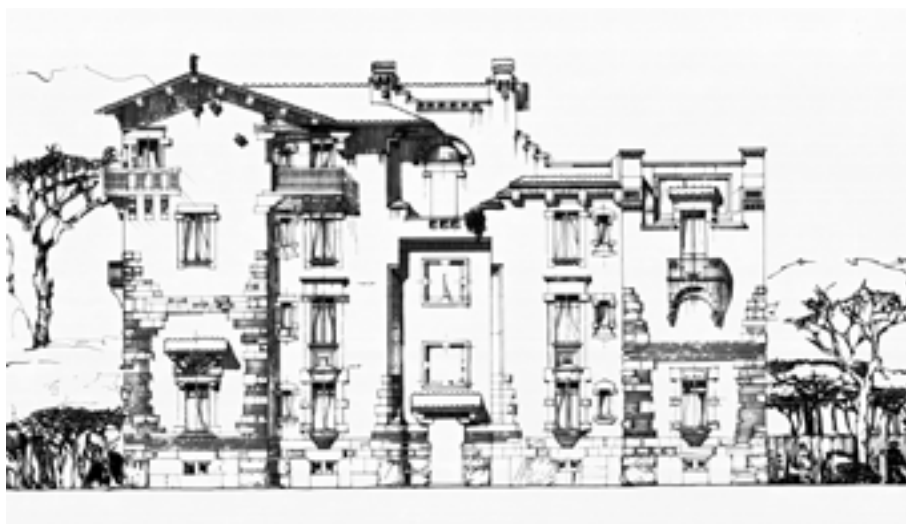
Costruita nell'arco di un decennio, tra il 1920 e il 1930, la Garbatella costituisce

così uno dei più estesi e rappresentativi progetti di espansione residenziale dell'ICP di Roma (fig. 3). Il quartiere, cresciuto per successivi lotti, si articola su una superficie complessiva di 26 ettari e viene programmato per «alloggiare più specialmente gli operai della zona industriale, i quali senza percorrere grandi distanze, potranno così trovare accanto alla sonante officina il tetto famigliare gaio, sereno e riposante»¹¹. In relazione a tale destinazione, nel 1916, Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini elaborano il *Piano regolatore della zona industriale di Roma*¹² che, oltre a rilevare gli insediamenti delle industrie e dei servizi, prevedeva un generale ridisegno della zona, capace di favorire l'espansione urbana verso la piana di Pietra Papa, al di là del Tevere. Veniva inoltre localizzato il porto fluviale presso la Basilica di San Paolo, un canale navigabile di collegamento con Ostia e il quartiere residenziale sui rilievi dei Colli di San Paolo (fig. 4). La possibilità di realizzare questo Piano si concretizza nel 1917, quando il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici approva il progetto del Comitato Pro Roma Marittima, istituendo nel 1919 l'ente per lo Sviluppo Marittimo e Industriale di Roma (SMIR)¹³ che aveva il compito di realizzare e gestire la zona industriale da Roma al mare. Nel giro di pochi anni, però, a causa dei diversi ostacoli di natura economica e politica, lo SMIR sarà soppresso¹⁴ e numerosi progetti programmati saranno disattesi, *in primis* quello del porto di San Paolo. La realizzazione del quartiere residenziale, denominato poi Garbatella, verrà così assunta dall'ICP che a partire da 1920 cura i progetti di 44 lotti, con edifici destinati ad accogliere gli abitanti provenienti dagli sventramenti del centro storico e dalle demolizioni dei numerosi baraccamenti sorti a Roma nel corso degli anni¹⁵. L'ICP, pur dovendo rispondere alla pressante domanda di alloggi, con i primi interventi (1920-1923, lotti 1-5), promuove una lottizzazione estensiva che associa alla qualità urbana un controllato progetto architettonico. L'impianto urbano di questo primo nucleo viene progettato da Giovannoni e Massimo Piacentini (dell'ICP): «seguendo l'andamento della rete stradale e le condizioni altimetriche in modo da offrire un insieme vario e pittoresco secondo i diversi punti di vista»¹⁶. L'intenzione dei promotori è quella di costruire un quartiere modello, capace di suggerire, sperimentandola, una città nuova: nei tracciati e nelle sezioni stradali, nella variazione dei tipi e delle facciate, negli spazi pubblici e in quelli di pertinenza privata. Una operazione resa possibile dallo scarso valore commerciale dell'area che era distante dal centro della città, fuori dai limiti del Piano regolatore. Come già accennato,



4. G. Giovannoni, M. Piacentini, *Piano regolatore della zona industriale di Roma*, 20 settembre 1916.

5. I. Sabbatini, Garbatella, progetto del fabbricato 4 (tipo M), lotto 2. Ridisegno di F.R. Stabile dagli elaborati grafici conservati a Roma, Archivio Storico Capitolino, *Ispettorato Edilizio*, 1920, prot. 1810.



il disegno urbano dei primi cinque lotti, viene progettato seguendo il cosiddetto sistema “curvilineo” che meglio si adattava alla morfologia della zona: le strade carrabili si alternano ai percorsi pedonali; la piazza centrale è collegata alla città attraverso una scala a doppia rampa e i giardini di pertinenza privata vanno ad arricchire il carattere pittoresco di un intervento edilizio segnato da villini, case a schiera e palazzine. Gli impianti planimetrici sono curati da Innocenzo Costantini e dall’Ufficio costruzioni e progetti dell’ICP, mentre i prospetti vengono elaborati da Innocenzo Sabbatini, Felice Nori, Camillo Palmerini e Plinio Marconi. La bassa densità edilizia, caratterizza anche il *Quartiere dei baraccati*, progettato da Gian Battista Trotta (1925-1927, lotti 28-32, 37-38), e il *Quartiere delle case a riscatto*, di Plinio Marconi (1926-1927, lotti 52-55) che alla Garbatella realizza anche un edificio a corte (1923, lotto 8), cinque palazzine su via delle Sette Chiese (1926-1927, lotto 11) e una palazzina economica (1929, lotto 8 bis). La palazzina sarà il tipo edilizio che andrà a strutturare l’impianto urbano del quartiere, con i progetti di Palmerini, Sabbatini, Trotta, Polidori, Nicolosi, Sforza. A servizio del tessuto residenziale, sarà poi realizzata una serie di edifici pubblici, tra cui il Dopolavoro femminile (Marconi) e l’Asilo Luigi Luzzatti, il Cinema-teatro Garbatella e i Bagni pubblici, progettati tra il 1926 e il 1927 da Sabbatini. Negli stessi anni, sempre Sabbatini, progetta gli Alberghi suburbani (lotti 41-44) che costituiscono una soluzione intensiva legata alla crescente richiesta di alloggi. Infine, con le *Case modello* del lotto 24, costruite in occasione del Congresso internazionale delle abitazioni e dei piani regolatori, nel 1929, si rinnova lo studio sul tipo a carattere estensivo (case singole e a schiera), con progetti firmati da Pietro Aschieri, Gino Cancellotti, Mario De Renzi, Mario Marchi, Plinio Marconi e Luigi Vietti. Da quanto sinteticamente tracciato, appare evidente come le differenti soluzioni, programmate in relazione a molteplici contingenze, diventino l’occasione per realizzare una serie di progetti caratterizzati da uno stile capace di reinterpretare la varietà compositiva della città storica, reiventandola. Il disegno dei fronti, connotati da articolati partiti architettonici – altane, logge, comignoli, cornici e coronamenti vari –, si accompagna alla cura per le finiture degli spazi aperti: cortili, alberature, cancellate, pavimentazioni (fig. 5). La capacità di qualificare a livello costruttivo e decorativo sia il progetto urbano che quello edilizio rappresenta, inoltre, la testimonianza dello stretto rapporto che legava le maestranze edili e i collaboratori artistici di alto livello, il mondo dell’architettura e quello dell’arte decorativa. Un fertile rapporto, come osservato da Giovannoni che nel paragrafo dedicato alla *Tradizione locale dei Caratteri delle città moderne* precisava: «In questi temi dell’architettura degli spazi e dell’architettura degli edifici da quella preparata, lo stile regionale e locale deve avere la massima importanza [...]. Ogni centro ha le sue condizioni permanenti di clima, di ambiente naturale, di tradizione artistica in cui si riflette la continuità del sentimento della stirpe: e tutto questo ci dà visuali, luci, ambientismo nelle masse, nella linea, nel

colore, cioè elementi essenziali che reagiscono contro gli schemi belli e fatti»¹⁷. L'*ambientismo* costituisce, così in filo conduttore di una disciplina compositiva che, soprattutto in ambito residenziale, si confronta con la storia e la morfologia dei luoghi, risultato di una rigorosa cultura tecnica e artistica. Sono evidenti, da tali riferimenti, i principi progettuali che distinguono gli interventi alla Garbatella, capaci nei loro differenti caratteri di riuscire a mediare tra necessità funzionali e vocazioni espressive.

Note

- 1 G. GIOVANNONI, *Sistemazione edilizia del Quartiere del Rinascimento in Roma. Relazione della Commissione all'on. Consiglio Comunale*, Roma 1919, p. 22.
- 2 Intervista di Gaia Remiddi a Innocenzo Sabbatini, 26 aprile 1982, *Guida alle architetture romane di Innocenzo Sabbatini*, a cura di G. Remiddi, "Bollettino della Biblioteca", Facoltà di Architettura dell'Università di Roma, 1982, 29, pp. 5-45: 9-10.
- 3 G. GIOVANNONI, *Case civili*, in *L'Arte moderna del fabbricare*, a cura di C. Albertini, M.A. Boldi, G. Giovannoni, F. Galassi, G. Misuraca e U. Vanghetti, 3 voll., Milano s.d., III, parte II [1916], *Costruzioni civili*, pp. 53-258: 58-59.
- 4 *Statuto dell'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura*, "Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura", 1, 1891, pp. 9-18: 9.
- 5 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 995, pp. 449-472; IDEM, *Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 997, pp. 53-76.
- 6 *Il problema edilizio. Per la costruzione di nuove case. Provvedimenti e programmi*, a cura dell'Ufficio Municipale del Lavoro, Roma 1920, p. 132.
- 7 «Le Imprese costruttrici sono molte, cercando l'Istituto di frazionare i suoi lavori per soddisfare le diverse richieste. Citiamo fra le principali l'Impresa Manfredi e C. (Trionfale), l'Unione Consorziale delle Cooperative Edilizie Romane (S. Saba e Garbatella), le Imprese Vaselli e ing. Rinaldi (P. d'Armi), le Cooperative Aurora, Nuova Roma, l'Impresa Polidori (Testaccio), il Consorzio Cooperativo "Italia Nova" e la Cooperativa "Ernesto Nathan" (Garbatella)». Ivi, p. 210.
- 8 Ivi, pp. 132-133.
- 9 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931, p. 135.
- 10 A. CALZA BINI, *Il fascismo per le case del popolo. L'opera dell'Istituto per le Case Popolari in Roma nel primo quadriennio d'amministrazione fascista*, Roma, 1927, p. 47.
- 11 *Il problema edilizio*, cit., p. 207.
- 12 G. GIOVANNONI, M. PIACENTINI, *Piano regolatore della zona industriale di Roma. Sulle indicazioni della Commissione Consigliare di studio [...]*, s.l. 1916.
- 13 Cfr. *L'Ente Autonomo per lo Sviluppo Marittimo e Industriale di Roma nel suo primo quadriennio di vita (1919-1923)*, Roma 1923, pp. 13-14.
- 14 Regio Decreto Legge 845, 18 marzo 1923; cfr. V. FRATICELLI, *Roma 1914-1929. La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo*, Roma 1982, pp. 239-242.
- 15 Cfr. M. SINATRA, *La Garbatella a Roma. 1920-1940*, Milano 2006, pp. 27-46.
- 16 I. COSTANTINI, *Le nuove costruzioni dell'Istituto per le case popolari in Roma. La borgata giardino "Garbatella"*, "Architettura e Arti decorative", 2, 1922, 3, pp. 119-137: 121. Si veda inoltre A. BONAVITA, P. FUMO, M. P. PAGLIARI, *La Garbatella. Guida all'architettura moderna*, Roma 2010; F.R. STABILE, *La Garbatella a Roma. Architettura e regionalismo*, Roma 2012.
- 17 GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, cit., p. 119.

Gustavo Giovannoni e il Piano urbanistico di Città Giardino Aniene

Alla fine del primo conflitto mondiale Roma si trova ad affrontare una serie di vecchi problemi: penuria di abitazioni e alto costo delle aree edificabili, aggravati dal flusso di immigrazione e dai profughi del terremoto della Marsica¹. Nonostante il nuovo Piano urbanistico, lo sviluppo edilizio della città stenta a decollare a causa dell'alto costo dei terreni edificabili detenuti da un piccolo gruppo di proprietari. Una prima soluzione al problema era stata la creazione di Nuova Ostia, un sobborgo autonomo sul litorale, collegato alla città consolidata dalla ferrovia, ideato già nel 1907 a cui era seguito nel 1916 il nuovo Piano redatto da Gustavo Giovannoni e da Marcello Piacentini.

Per fronteggiare la crisi di alloggi, un primo intervento riguarda la regolamentazione degli affitti, con il Decreto Legge Luogotenenziale 618 del 24 aprile 1919, ma è indispensabile dare nuovo impulso al settore edilizio e procedere alla costruzione di nuove abitazioni. Si mette quindi mano alla revisione del Testo Unico sull'edilizia economica e popolare del 1908² e a due nuovi decreti che precisano le caratteristiche della suddetta edilizia³. E sarà proprio una norma contenuta all'interno del Decreto Legge Luogotenenziale 1040 del 19 giugno 1919 a dare un nuovo impulso all'attività edilizia della Capitale, introducendo le Società cooperative tra impiegati, salariati e pensionati dello Stato come soggetti autorizzati a ricevere prestiti dagli istituti di credito per la costruzione di case popolari ed economiche. Questo punto si rivelerà di importanza cruciale per lo sviluppo della Città Giardino Aniene e in generale per le iniziative edilizie dei primi anni Venti a Roma. Le cooperative edilizie infatti erano nate già nei primi anni del Novecento anche se i loro lavori procedevano a rilento per la mancanza di fondi, in quanto il Testo Unico del 1908 non prevedeva finanziamenti diretti e anche gli istituti di credito erano restii a concedere crediti. Il sindaco di Roma, Adolfo Apollonj⁴, sollecita il governo centrale a risolvere la crisi edilizia, arrivando infine all'emanazione del Regio Decreto Legge 2318 del 30 novembre 1919 che nell'ambito del titolo V, *Provvedimenti urgenti per la città di Roma*, assicura finanziamenti specifici alla Capitale, stanziando la somma di 40 milioni per l'avvio delle costruzioni. Per gestire tutte le iniziative, il decreto costituisce un Comitato centrale edilizio, con il compito di ripartire le somme stanziato e fissare i criteri per le costruzioni da eseguire. Nel novembre 1919 una relazione a firma di Gustavo Giovannoni per il Comitato centrale edilizio traccia un panorama di tutte le possibili localizzazioni intorno a Roma per far sorgere delle nuove borgate giardino⁵, tra le quali è presente la zona lungo la via Nomentana al di là del fiume Aniene. Nella relazione vengono definiti quale debba essere la funzione edilizia ed economica di tali borgate e quali siano gli scopi essenziali per la creazione delle borgate giardino: «Per decentrare topograficamente le tendenze fabbricative, analogamente a quanto avviene nelle principali metropoli, varcando la cerchia chiusa della città e portando nuovi centri embrionali in luoghi campestri; - Per rendere possibile la piccola, ridente e sana abitazione famigliare in condizioni economiche a cui le zone centrali sono inadatte, mentre che nelle regioni del lontano suburbio il costo diviene mite, sia pel prezzo minimo dell'area, (il quale, esclusa ogni speculazione parassitaria sul valore potenziale, non può che equivalere al valore agricolo) sia per l'economia nella costruzione, data da facili fondazioni e da materiali murari relativamente poco costosi; - Per poter realizzare nel tipo di fabbricati bassi e

semplicissimi la massima rapidità di esecuzione, elemento essenziale per recare un pronto efficace contributo alla soluzione della gravissima crisi edilizia attuale»⁶.

Pochi mesi dopo, nell'aprile del 1920, il Consiglio comunale di Roma approva la relazione stilata dalla commissione nominata per definire le aree da destinarsi alla costruzione di nuovi quartieri popolari ed economici e presieduta da Gustavo Giovannoni. Tra i criteri di massima indicati nella relazione c'è anche la raccomandazione che «i nuovi quartieri non siano troppo frazionati ma vengano riuniti in nuclei importanti in modo da poter consentire nelle costruzioni quelle economie derivanti dalle maggiori quantità di materiali da approvvigionare in una stessa località, e per i quali potrà convenire la costruzione di appositi raccordi ferroviari». Vengono quindi individuate le zone per l'edificazione di case popolari ed economiche, parte entro il limite del Piano regolatore⁷ e parte all'esterno di esso⁸, e tra di esse figura anche la zona ove sorgerà la Città Giardino Aniene, localizzata nei pressi dell'antico Ponte Nomentano e vicina alle cave di tufo e di pozzolana del Tufello. Nello stesso anno viene firmata la convenzione tra il Comune di Roma, l'Unione Edilizia Nazionale e l'Istituto Case Popolari di Roma per la costituzione di un consorzio per la costruzione di una Città Giardino nella regione Nomentana al di là del fiume Aniene, che segna ufficialmente la nascita della costruzione di Città Giardino Aniene, anche se in realtà questa iniziativa è già sviluppata nelle sue linee generali e l'Unione Edilizia Nazionale ha già acquistato il terreno dove dovrà sorgere il nuovo quartiere⁹.

Il progetto del Piano regolatore della Città Giardino Aniene è l'occasione per Gustavo Giovannoni di testare alcune delle indicazioni teoriche che raccoglierà qualche anno dopo nel volume *Vecchie città ed edilizia nuova*. Innanzitutto Giovannoni, convinto sostenitore delle teorie di Camillo Sitte, mette in guardia dal rischio del tecnicismo in architettura e urbanistica, secondo le quali «basta costruire bene un edificio e mettere in mostra gli elementi di cui è costituito per avere l'estetica in Architettura: basta disporre razionalmente le vie ed i quartieri in rapporto allo scopo





utile per avere l'estetica in quella ben più vasta Architettura che è l'insieme delle città»¹⁰. Secondo Giovannoni è possibile ritornare alle posizioni di Sitte senza escludere i rettifili e le disposizioni simmetriche che «hanno la loro bellezza ed il loro valore di ordine e di monumentalità, e valersene come elementi della composizione di alcune parti, forse le più vaste e vive della città»¹¹. Allo stesso tempo, il ricorso al gioco delle vie curve, delle piazze irregolari e delle visuali interrotte, può essere «l'unico mezzo adatto per dare forma armonica agli aggruppamenti edilizi quando non sia possibile imprimere a questi vera unità architettonica, o quando le condizioni altimetriche mal consentano disposizioni regolari»¹². In quest'ottica una grande importanza è data alla tradizione e allo stile "regionale", a differenza della banalità e dell'uniformità dello stile "internazionale"¹³. «Ogni centro – continua Giovannoni – ha le sue condizioni permanenti di clima, di ambiente naturale, di tradizione artistica in cui si riflette la continuità del sentimento della stirpe: e tutto questo ci dà visuali, luci, ambientismo nelle masse, nella linea, nel colore, cioè elementi essenziali che reagiscono contro gli schemi belli e fatti»¹⁴. È quindi evidente che, nell'affrontare il progetto del Piano per la Città Giardino Aniene, il suo autore parta innanzitutto dagli elementi naturali che connotano il luogo: il fiume, con il gioco delle sue anse e i rilievi orografici, le due "collinette", a destra e a sinistra della via Nomentana

Pagina a fronte

1. Veduta aerea di Città Giardino Aniene da est, 1926. Roma, Archivio fotografico Aeronautica Militare, Ufficio Storico Stato Maggiore Aeronautica.
2. Veduta aerea di Città Giardino Aniene da nord, 1923. Roma, Archivio fotografico Aeronautica Militare, Ufficio Storico Stato Maggiore Aeronautica.
3. Veduta aerea di piazza Sempione, 1923. Roma, Archivio fotografico Aeronautica Militare, Ufficio Storico Stato Maggiore Aeronautica.

Sopra

4. Planimetria di Città Giardino Aniene (elaborazione di A. Galassi, 2013).

(figg. 1-4). Muovendo da questi dati, e dalla presenza di poche preesistenze architettoniche di valore, il vecchio Ponte Nomentano e i ruderi archeologici, sviluppa una planimetria dal disegno naturale ma complesso. L'asse di ingresso alla Città Giardino è dettato dalla posizione del nuovo ponte sull'Aniene, che immette nella piazza principale del quartiere, mentre la via Nomentana non la attraversa, ma piega verso est, per poi riprendere l'antico tracciato (fig. 3). Da questo fulcro si dipartono poi le strade maggiori, che formano una specie di 8, o di anello, adattandosi con andamento curvilineo alle condizioni orografiche esistenti. Ad est la "strada anello" (viale Gottardo), si sviluppa in piano, per poi piegare, salire e scendere nuovamente e tornare a ricongiungersi con la piazza principale. Dall'altro lato, ad ovest, i due rami della "strada anello" (viale Adriatico e viale Carnaro), si sviluppano con maggiore lunghezza, salendo e poi scendendo nuovamente verso il punto di partenza. Su questo schema iniziale si attesta la rete dei percorsi secondari, alcuni di dimensione maggiore e pensati per mettere in comunicazione la città giardino con le sue future espansioni (ad esempio via Monte Bianco), altre di larghezza inferiore destinate alla distribuzione locale, fino ad arrivare alle scalinate che mettono in comunicazione le parti più acclivi.

Nella trattazione teorica Giovannoni indica le diversità dei vari schemi e stili di tracciato: la strada rettilinea, che ha i pregi dell'ordine ma i difetti della monotonia, e quella curvilinea pittoresca, «caratterizzata da varietà di movenze che ad ogni

passo muta il quadro e mostra nuovi aspetti inattesi, da carattere individuale, da effetti non indefiniti ma raccolti; e se vi si accompagna varietà di sezioni e di incontri, consente all'Architettura condizioni più vive che non l'uniformità della via retta»¹⁵. Dai tracciati delle strade la riflessione di Giovannoni passa poi agli edifici, precisando subito che va tenuto conto dei rapporti di misura tra gli edifici e lo spazio in cui sorgono: «*Case piccole e frastagliate* debbono corrispondere a vie ristrette e a visuali limitate ed interrotte; edifici di grande mole vogliono ampiezza di piazze e di vie»¹⁶. Inoltre nei quartieri di nuova costruzione è importante che «non vi siano contrasti di tipo fabbricativo; ma ciò non vuol dire che la costanza debba essere assoluta e monotona. Ad esempio, nei quartieri di villini è bene che esista, per le ragioni estetiche del ritmo oltre che per quelle pratiche della destinazione, un nucleo di fabbricazione intensiva o semi-intensiva»¹⁷. Ed è proprio questa la soluzione che propone a Città Giardino Aniene, oltre che alla Garbatella¹⁸, individuando nella piazza principale del nuovo quartiere il nucleo di edifici rappresentativi, la chiesa (figg. 5-7) e il palazzo pubblico, e quelli residenziali con tipologie semintensive, che verranno sviluppati inizialmente da Innocenzo Sabbatini e poi dai successivi interventi dell'ICP. Tornando alla costruzione dello schema della città nuova, l'autore si sofferma a ragionare sui due tipi edilizi base, «il grande casamento ed il villino»¹⁹. Se il *grande casamento*, alto cinque o sei piani e con il fronte maggiore dell'altezza, si presenta con una monotonia desolante, «cadenza di rapporti che non è ritmo, martello che batte e non musica», anche il villino è una cosa «piccola e fragile»²⁰. «Se, come quasi sempre avviene, manca nella composizione delle varie unità ogni concetto organico, e [...] manca il provvido elemento connettivo della vegetazione arborea che circonda e nasconde e unisce, come avviene nei bei paesaggi dei colli Fiesolani o delle sponde dei laghi Maggiore e di Como popolati di ville e di case racchiuse nel verde, il villino è una povera cosa che infastidisce, perché manca di ogni senso di proporzione e di ogni ordine né regolare né pittoresco. Ancor più disastroso è l'effetto nei tentativi, talvolta di per sé stessi geniali, di muoverne la massa con le torrette o le scale esterne od i minuscoli loggiati; divengono allora pretenziosi giuocattoli che richiamano grottescamente al pensiero il confronto con le belle case campagnole naturalmente sorte»²¹. La posizione di Giovannoni è finalizzata a far comprendere che entrambe queste due tipologie edilizie, se prese di per sé stesse, senza alcun riguardo per lo spazio in cui sorgono, sono soluzioni parziali. «Solo l'edilizia può salvare queste due manifestazioni estreme, nel primo caso col dividere, o con l'aggruppare in più vasti nuclei, nel secondo con l'associare in un organismo unico prendendo in ogni caso come unità di composizione non più il villino o la casa, ma la strada, la piazza, il quartiere»²². Per Giovannoni la soluzione è quella di unire i villini, realizzati in modo diverso da ogni proprietario, in una «composizione d'ordine superiore più adatta a sfidare lo spazio», raggruppandoli intorno a nodi del sistema viario, piazze e slarghi, oppure introducendo disposizioni simmetriche che però non giungano all'estremo opposto di disporre le casette in fila «come i soldati in una parata», ma che sfruttino l'effetto di una «successione regolare» lungo linee concave contrapposte²³. Nel Piano di Città Giardino Aniene, Giovannoni utilizza un ampio vocabolario di soluzioni:



In questa pagina

5. Chiesa parrocchiale di Città Giardino Aniene appena terminata, esterno, Roma, 1924. Roma, Archivio Parrocchia Santi Angeli Custodi. Foto U. Cece.

Pagina a fronte

6. Chiesa parrocchiale di Città Giardino Aniene prima degli interventi degli anni Sessanta, interno, Roma, 1924. Roma, Archivio Parrocchia Santi Angeli Custodi. Foto U. Cece.

7. Chiesa parrocchiale di Città Giardino Aniene prima degli interventi degli anni Sessanta, volta, Roma, 1924. Roma, Archivio Parrocchia Santi Angeli Custodi. Foto U. Cece.



tracciati rettilinei, strade con andamento curvilineo, piazzette, slarghi e perfino scalinate pedonali per superare i dislivelli maggiori. La copia della planimetria di Città Giardino Aniene, conservata presso il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura²⁴, in scala 1:3.000, e firmata dall'ingegner Filippo Garofani, viene datata 1920: lungi dall'essere una semplice esemplificazione progettuale riproduce l'intero sistema viario del quartiere e indica anche la disposizione degli edifici. Il progetto del Piano regolatore della Città Giardino Aniene in scala 1:1000, allegato al contratto del 30 settembre 1920 dell'Unione Edilizia Nazionale, che affida alla Federazione Nazionale delle Cooperative di Produzione e Lavoro i lavori della costruzione delle strade nella Città Giardino Aniene, riporta fedelmente il sistema dei tracciati delle strade e delle piazze che verrà realizzato negli anni seguenti. La planimetria indica anche i principali viali alberati, la strada ad anello, le piazze principali (piazza Sempione, piazza Vulture, piazza Monte Baldo, piazza Carnaro e piazzale Adriatico) e le aree verdi di progetto, il parco di Montesacro e il lotto lungo viale Tirreno, destinato a quartiere degli sport (che non verrà mai realizzato).

L'ultima riflessione che va fatta sul Piano di Città Giardino Aniene riguarda la vegetazione. Già nei disegni esaminati, come abbiamo visto, erano state indicate le alberature lungo le principali strade del quartiere e nelle piazze, e Giovanni stesso richiama più volte nei suoi scritti l'importanza del verde nel disegno delle città nuove. In *Vecchie città ed edilizia nuova*, l'autore ricorda tra l'altro un episodio legato proprio alla costruzione della Città Giardino, che mette in luce l'importanza accordata alla componente vegetale, che dovrebbe arrivare ad investire non solo gli spazi pubblici, ma anche tutti gli spazi privati, i giardini e le case. «Poiché [alla Città Giardino] non era stato possibile ottenere un qualunque ordine nella disposizione degli elementi, io proponevo almeno di raggiungerlo in parte col colore e con la vegetazione; suggerivo di sospendere i lavori esterni giunti al termine dell'ossatura, per lasciare le pareti greggie col colore bruno del tufo e violaceo della pozzolana, ovvero di rivestirle di un rustico intonaco fratazzato a tinta scura, uniforme per ciascun villino e poco diverso da villino a villino, sì da conferire saldezza di massa; e suggerivo poi tutto un programma di sviluppo vegetale, sicché lo studio fosse volto alle pergole, ai cancelli, ai tralici, alle aiuole ed alle specie più adatte di alberi, di arbusti e di piante rampicanti che quegli elementi rivestissero, o che, meglio ancora, ricoprissero di un verde manto le

pareti dei fabbricati»²⁵. Qualche pagina dopo infatti Giovanni parla di «penetrazione verde» che arriva nelle case e nei dintorni dei villini, con l'evidente ulteriore funzione di ombreggiare e raffrescare gli ambienti durante la calura dei mesi estivi²⁶. «Quando questa nuova coscienza sarà formata, diverranno ridenti e ben ambientati quartieri che ora appaiono aridi e sciocchi; e le propaggini delle città italiane germoglieranno davvero di un vivace elemento di bellezza ed avranno

finalmente uno stile, dato dalla natura e dall'uomo»²⁷. Quasi cento anni dopo la costruzione di Città Giardino Aniene quel «programma di sviluppo vegetale» auspicato da Giovannoni può dirsi compiuto, e i villini sono immersi in un lussureggiante insieme di alberature, rampicanti e siepi che unificano e rendono piacevole l'intero quartiere²⁸.

Note

- 1 Questo contributo è tratto da A. GALASSI, B. RIZZO, *Città Giardino Aniene*, Bologna 2013.
- 2 Decreto Legge Luogotenenziale 455 del 23 marzo 1919.
- 3 Decreto Legge Luogotenenziale 1857 del 15 giugno 1919 e Decreto Legge Luogotenenziale 1040 del 19 giugno 1919.
- 4 Apollonj riveste la carica di sindaco da giugno 1919 a novembre 1920.
- 5 Relazione della Commissione Tecnica del Comitato Centrale Edilizio per la costruzione di case popolari in Roma, 1919. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*.
- 6 Relazione della Commissione Tecnica, cit., in SI. BENEDETTI, *Aspetti della cultura architettonica nella produzione dell'Istituto Case Popolari di Roma (1900-1930)*, in SI. BENEDETTI, P. CAVALLARI, *Qualità architettonica e qualità urbana nell'edilizia borghese e popolare a Roma (1890-1930)*, Roma 2005, pp. 113-231: 147 sgg.
- 7 Le zone situate all'interno del perimetro del Piano regolatore sono i quartieri di Piazza d'Armi, Salario, Nomentano, Tiburtino, Pigneto, Appio e Portuense.
- 8 Le zone situate all'esterno del perimetro del Piano regolatore sono i quartieri di Tor di Quinto, Città Aniene (da cui deve escludersi Montesacro e più specialmente tutta la zona a sud della via Nomentana), della Marranella, di Porta Furba, della Garbatella, di Grotta Perfetta e Rupe di San Paolo e della Pineta Sacchetti.
- 9 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Unione Edilizia Nazionale, Contratti 1918-1936*, vol. 6, rep. 77.
- 10 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, ed. a cura di F. Ventura, Milano 1995 (Torino 1931), p. 112.
- 11 Ivi, p. 118.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Ivi, p. 119. Per un approfondimento sulle tematiche relative allo stile regionale vedi F.R. STABILE, *Regionalismo a Roma. Tipi e linguaggi: il caso Garbatella*, Roma 2001.
- 14 GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, cit., p. 119.
- 15 Ivi, p. 126.
- 16 Ivi, p. 135.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Il Piano della Borgata Giardino della Garbatella, disegnato da Giovannoni insieme a Marcello Piacentini, ha dimensioni molto inferiori alla Città Giardino Aniene (il primo nucleo sorge su un terreno di circa 3,5 ettari), ma ricalca gli stessi elementi ordinatori, l'asse di ingresso, la piazza centrale (piazza Benedetto Brin) e la conformazione curvilinea dei tracciati stradali lungo i quali si dispongono senza alcuna regola di allineamento gli edifici a bassa densità.
- 19 Ivi, p. 136.
- 20 *Ibidem*.
- 21 Ivi, pp. 136-137.
- 22 In questo passo Giovannoni cita M. PIACENTINI, *Roma e l'arte edilizia*, "Pègaso", 1, 1929, 9, pp. 314-323.
- 23 GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, cit., pp. 137-139.
- 24 Filippo Garofani, Copia della planimetria del Piano regolatore di Città Giardino Aniene, Roma, 1920, scala 1:3.000, cm 46 x 83, Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, Disegni, Urbanistica, cart. 2, 77, dis. 4.
- 25 GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, cit., p. 140.
- 26 Ivi, p. 142.
- 27 *Ibidem*.
- 28 Ivi, p. 140.

Gustavo Giovannoni e l'allievo Angiolo Mazzoni, l'esperienza bolognese

Tra i maestri di Angiolo Mazzoni, Gustavo Giovannoni ha avuto un ruolo importante nella formazione dello studente bolognese alla Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma (1915-1917, 1919) e come mentore durante la sua carriera di architetto-ingegnere del Ministero delle Comunicazioni. Il loro è stato un rapporto di lunga durata, non privo di momenti di dissenso sulle questioni urbanistiche e del restauro.

Fin dai primi anni della sua formazione, Mazzoni dimostra di muoversi verso una dimensione culturale internazionale, con un'attenzione particolare per i paesi di lingua tedesca che resterà evidente nelle opere della maturità. Il suo interesse per l'architettura mitteleuropea è riconosciuto da Giovannoni, Giovanni Battista Milani e Vincenzo Fasolo fin dal suo primo progetto, *Villa sulla riva di un lago* (1916), di «alunno della Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma» tantoché gli chiesero: «Lei ha studiato a Monaco di Baviera»¹. «Tale domanda – commenta Mazzoni nei suoi *Appunti sulla mia formazione e sul mio lavoro di architetto e di ingegnere* (1976) – mi meravigliò allora e mi meraviglia ancora perché tale progetto era uscito spontaneamente e ingenuamente dalla mia mente»². Nonostante la riserva che il giovane Mazzoni disegnasse «architetture moderne “per pigrizia”»³, proprio questo progetto induce Giovannoni ad avviarlo agli studi di architettura⁴. Il gusto formatosi alle fonti della *Wagnerschule* e della cerchia di Otto Wagner, evidente nei disegni giovanili, non è condiviso da Giovannoni, ma questo non distoglierà Mazzoni dal continuare a trarre spunti dall'opera di Josef Hoffmann. Ancora nel 1923, Giovannoni interpellato da Mazzoni sul progetto per il fabbricato viaggiatori della stazione ferroviaria di Ferrara ne criticherà il carattere teutonico⁵.

Dopo aver frequentato i primi due anni della Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma, Mazzoni si trasferisce a Bologna, dove continua gli studi nella Scuola d'ingegneria (1917-1918) sotto la guida di Attilio Muggia ma preferisce consultarsi con Giovannoni, come rivela un carteggio (28 agosto 1917 - 23 febbraio 1919). La «questione del Centro di Bologna» (demolizione delle torri Artenisi, Guido zagni e Riccadonna, progetto del palazzo della Provincia, «nuovi criteri [...] per le fabbriche di speculazione privata che eventualmente verranno nel III lotto di Via Rizzoli»⁶, «limitazioni nella utilizzazione del Palazzo Dal Brun [palazzo Ghisilieri]»⁷, restauro del palazzo dei Notai) è argomento ricorrente nella loro corrispondenza. Un aspetto che traspare dal carteggio è l'atteggiamento paterno di Giovannoni nei confronti del giovane che, alla ricerca di una figura che lo sostenesse diversamente dal padre, non esita ad esternargli lo stato di profonda «tristezza» in cui era caduto per le difficoltà incontrate nell'adattarsi all'ambiente bolognese e per il servizio militare. Il maestro con un «predicazzo da padre nobile» lo conforta e lo esorta a non rinunciare alla «bella idealità come guida della vita; quella idealità di cui l'Arte è uno dei lati, forse il più splendente, ma non il solo»⁸.

La demolizione delle torri bolognesi per Giovannoni, che aveva proposto al sindaco Francesco Zanardi di avviare una trattativa per «una partecipazione finanziaria per la salvezza delle torri, acquistandole ad es. allo Stato», rappresenta un «atto di teppismo fanatico e partigiano; [...] il dispetto maligno e pettegolo da microcefali elevato a sistema di amministrazione contro gli interessi della propria città»⁹. Perciò invita l'allievo a «battere su questo punto» nell'ambiente bolognese con articoli sui giornali. In una lettera del gennaio 1919, cui è allegata una foto «commemorativa

delle defunte torri», Mazzoni lo informa che “L’Avvenire d’Italia” ha respinto il suo scritto definito dal professore «giustissimo». «È inutile illudersi: – risponde Giovannoni – [...] se un giornale difende per es. un monumento, lo fa per altre ragioni o di politica, o d’interessi, o di pettegolezzi locali. Ma crede davvero che all’Avvenire gliene importasse molto delle torri e del carattere edilizio e artistico bolognese?»¹⁰ (fig. 1).

La «questione edilizia bolognese» era stata affrontata per la prima volta in una lettera datata 3 gennaio 1918 da Giovannoni che vi aveva individuato un «tema, arduo ma genialissimo»¹¹ per Mazzoni, che per la tesi di laurea si era orientato verso uno studio su Bologna collegato al suo interesse per il Piano regolatore, considerato non più «rispondente alle esigenze moderne di sviluppo della città»¹². Non potendo fornirgli sull’argomento indicazioni specifiche, che sarebbero potute risultare solo «da uno studio particolareggiato, casa per casa, angolo per angolo, dei luoghi» della città di Bologna, Giovannoni gli riassume alcuni concetti generali: la «grande viabilità» che va portata «il più che si può alla periferia delle zone di carattere, passando in mezzo a vasti isolati meglio che allargando viuzze esistenti, prescindendo dalla geometria astratta del rettilineo e della simmetria perfetta»; «la sistemazione spicciola interna della zona, problema che va dibattuto tra le ragioni igieniche da un lato, e quelle dell’Arte, della storia, del carattere d’ambiente dall’altro»; «le questioni [...] architettoniche dei restauri delle singole case [...] che [...] vanno studiati sia nei riguardi artistici, per ripristinare l’antico aspetto e l’antica dignità, sia in quelli pratici dell’adattamento alle esigenze moderne, tra cui non ultime quelle igieniche»¹³. Mazzoni era invece intenzionato «a sistemare il più possibile nella zona interna, tagliando e ricostruendo almeno in quei quartieri che non hanno carattere e valore d’Arte». Un orientamento non condiviso da Giovannoni che gli consiglia di «sviluppare le vecchie città alla periferia [...]»; e lasciar le parti centrali decadere man mano d’importanza come quartieri d’abitazione, salvo ad acquistarne come quartieri d’affari. E in queste parti limitarsi alla soluzione del “diradamento”¹⁴.

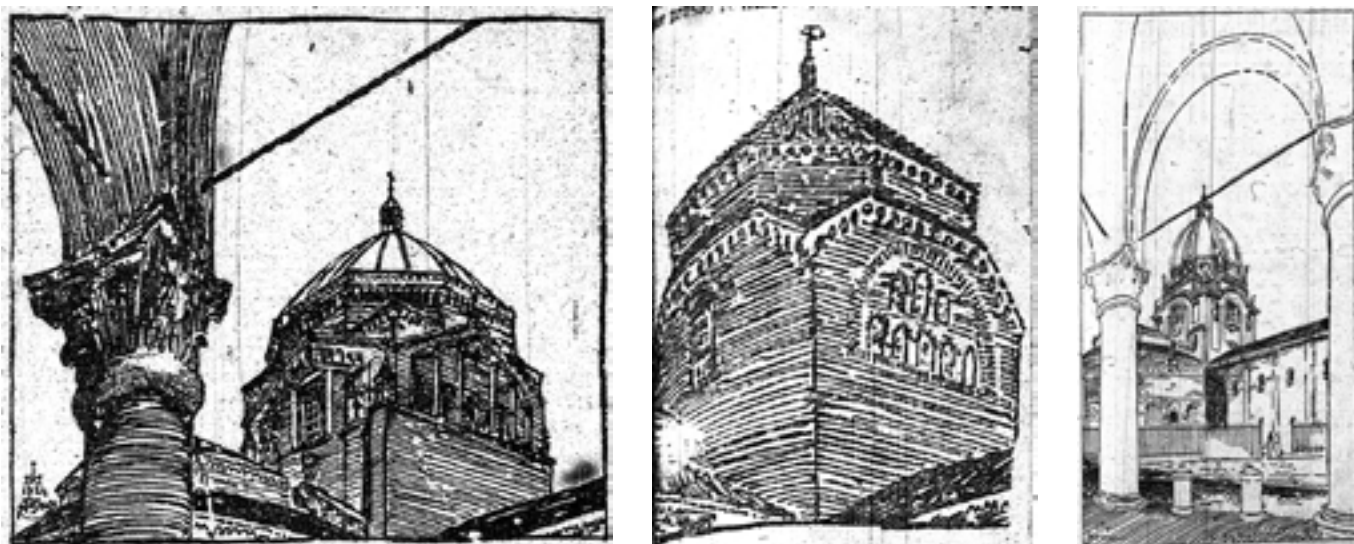
Dopo il trasferimento alla Scuola d’Applicazione per gli Ingegneri di Roma (14 febbraio 1919), Mazzoni completa la sua tesi, *Studio di sistemazione edilizia di tre zone di Bologna*, che discuterà all’esame di licenza il 26 novembre 1919. Lo *Studio...*, sul quale l’autore aveva «a lungo discorso» con Giovannoni che, pur non essendo «in tutto concorde per taluni sventramenti non necessari», ne riconosceva la «vera genialità» e il «bel senso d’Arte»¹⁵, sarà pubblicato nel 1922. Da esso emerge un Mazzoni urbanista che da una parte persegue il «criterio fondamentale d’arte [...] pittorico» o la «teoria del diradamento», ma dall’altra si concede la licenza di incisivi sventramenti criticati da Giovannoni.

Verso la fine del 1921 Mazzoni torna a Bologna in attesa di prendere servizio nella Divisione Lavori del locale Compartimento delle Ferrovie dello Stato e, tra il 17 novembre dello stesso anno e il 13 dicembre 1923, intrattiene una corrispondenza sul tema «delle varie questioni bolognesi» che Giovannoni intende portare all’attenzione «del Ministero, sicché intervenga in tempo»¹⁶. Gli argomenti principali trattati concernono la salvaguardia e il restauro di monumenti storici (convento di San Francesco, basilica di San Domenico, chiesa del Crocifisso del complesso stefaniano, chiesa dei Santi Vitale e Agricola in Arena, chiesa di Santa Maria del Buon Pastore, Case Reggiani), il concorso per il monumento ai caduti, l’attività di Mazzoni come corrispondente da Bologna per “Architettura e Arti decorative”, la fondazione a Bologna dell’Associazione amatori e cultori di architettura dell’Emilia e della Romagna e i progetti del giovane architetto.

Alcune «questioni bolognesi» sono anche l’argomento di articoli di Mazzoni per



1. A. Mazzoni, veduta di piazza di Porta Ravegnana con le torri Garisenda e degli Asinelli a Bologna (da A. Mazzoni, *Studio di sistemazione edilizia di tre zone di Bologna*, Bologna s.d. [1922], p. 11).



2a-2b. A. Mazzoni, bozzetti della cupola con tamburo neoromanico per la chiesa del Crocifisso a Bologna, 1922 (da "L'Avvenire d'Italia", 19 marzo 1922, p. 3).

3. A. Mazzoni, bozzetto della cupola con tamburo neobarocco per la chiesa del Crocifisso a Bologna, 1922 (da "L'Avvenire d'Italia", 19 marzo 1922, p. 3).

"Architettura e Arti decorative", "L'Avvenire d'Italia" e "Il Resto del Carlino". Il primo contributo del 1922 per la rivista romana è dedicato alla conservazione del protiro con funzione di ingresso laterale della chiesa di San Domenico, destinato a essere demolito dal restauro del fianco settentrionale del tempio isolato dalla «viabilità rinnovata». Mazzoni coglie l'occasione per ritornare sull'«ormai oltrepassato» restauro stilistico di Viollet-Le-Duc¹⁷. Nonostante la formazione alla scuola di Giovannoni, egli non sembra sottrarsi all'influenza della teoria sul restauro dei monumenti del maestro francese: è il caso delle chiese del Crocifisso del complesso stefaniano e dei Santi Vitale e Agricola in Arena. Per la chiesa del Crocifisso studia un «adattamento esterno» per mascherare l'«enorme sopraelevazione [...] formata dal presbiterio» che, secondo il promotore del restauro, monsignor Giulio Belvederi, costituiva «un'offesa violenta a tutte le leggi dell'estetica e dell'arte»¹⁸. Il restauro «di innovazione», secondo la nota classificazione giovannoniana per i restauri dei monumenti, consisteva di una cupola con tamburo disegnata secondo due versioni stilistiche: il neoromanico della navata della chiesa e il neobarocco del presbiterio. Presentati da Belvederi su "L'Avvenire d'Italia" nel marzo 1922 quale «proposta concreta [...] perché non si può lasciare cadere l'opera generale di restauro di Santo Stefano», i tre bozzetti di Mazzoni (datati 1922) (figg. 2a, 2b, 3) sono destinati a innescare una controversia tra il monsignore e Giovannoni. Gli schizzi per Giovannoni, che pure considerava «quello della cupola barocca [...] veramente bello; quelli medievali molto meno»¹⁹, erano un arbitrio e una falsificazione: «il concetto dei restauri moderni è quello di aggiungere il meno possibile agli antichi edifici, di collaborare il meno possibile cogli antichi architetti, riserbando invece la nostra Arte per opere nuove. Ed è il concetto da cui i restauratori bolognesi sono ancora lontani; essi sono ancora indietro di trent'anni, ed è ben naturale che non comprendano neanche il nostro modo di vedere e se la pigliano col Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti e con la Giurisprudenza da esso stabilita in quest'ultimo periodo»²⁰. In un'altra lettera del 10 aprile, indispettito dalla controversia con Belvederi, Giovannoni riprende Mazzoni per quel «sistema oltrepassato» di cui si era nutrito per la messa a punto dei suoi bozzetti: «"Falsa" è ogni costruzione nuova che si eleva senza denotare che è nuova; "arbitrario" è ogni elemento nuovo che si introduce tra i vecchi per completarli senza che ce ne sia una dimostrazione precisa»²¹. Nel 1923 Mazzoni si occupa nuovamente della chiesa del Crocifisso sulle pagine del "Resto del Carlino" e si schiera a favore del «rifacimento» che fonde «l'umile Chiesa romanica coperta a capriate con la parte barocca», curato da Edoardo Collamarini e sospeso a causa delle polemiche suscitate²², e della conservazione dell'edificio addossato alla chiesa del complesso stefaniano. Nel 1923 si discuteva infatti dello smantellamento di questo «brutto caseggiato» che, secondo Mazzoni, avrebbe aperto «un inutile squarcio nel perimetro chiuso della piazza, sul quale si basa la bellezza di tutto l'ambiente». Nonostante le riserve su questa soluzione,

Mazzoni si era anche cimentato con un progetto che prevedeva lo smantellamento del «brutto caseggiato», forse elaborato su richiesta dello stesso Belvederi. Nel progetto, datato 1923, è raffigurata, oltre alla nuova recinzione composta di archi in laterizio a vista di diverse altezze che delimita il giardino di cipressi ricavato dalla demolizione dell'edificio addossato alla chiesa del Crocifisso, una quarta soluzione architettonica della scatola volumetrica del presbiterio, meno appariscente rispetto alle cupole storicistiche dei bozzetti del 1922 (fig. 4). Nonostante la condanna di Giovannoni del restauro stilistico, Mazzoni ricava ai lati del volume presbiterale due massicci avancorpi timpanati decorati a riquadri che riprendono il motivo della finestra termale ricavata dall'apertura dell'arco di laterizio a vista (sul fronte verso piazza Santo Stefano). Un'altra deviazione dagli insegnamenti giovannoniani è costituita dalla «ricostruzione» della chiesa dei Santi Vitale e Agricola in Arena²³.

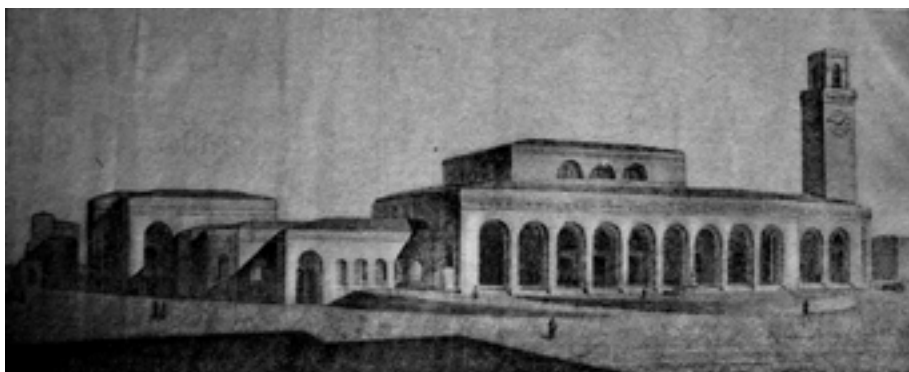


Nel marzo 1922 Mazzoni, che svolgeva già da qualche tempo in forma ufficiosa la funzione di corrispondente da Bologna per Giovannoni, è da lui incoraggiato ad assumere «una vera e regolare corrispondenza» di «Architettura e Arti decorative»²⁴. Nello stesso periodo matura l'intenzione di fondare anche a Bologna l'Associazione amatori e cultori di architettura dell'Emilia e della Romagna che, grazie al sostegno di Giovannoni, sarà istituita il 21 maggio 1922 con presidente Edoardo Collamarini e consiglieri Mazzoni, Muggia, Belvederi e altre figure di spicco della cultura bolognese. Uno dei primi temi affrontati dall'Associazione amatori e cultori di architettura dell'Emilia e della Romagna è la costruzione dei nuovi fabbricati del «terzo lotto» di via Rizzoli. Il dibattito sui nuovi fabbricati si era riaperto nel 1921-22 sulle pagine di «Architettura e Arti decorative» con la rivalutazione del progetto di Piacentini e con la condanna del «colossale edificio altissimo» da edificarsi sull'area delle tre torri demolite²⁵. Mazzoni aveva allertato Giovannoni sul nuovo progetto per il «casone prossimo alle torri» in sostituzione di quello per la sede della Provincia, prevista nel progetto iniziale. Il professore gli promette di «sollevare di nuovo la questione»²⁶. Nel frattempo l'Associazione fa istanza all'ente pubblico o privato che costruirà «sulla parte dell'area del terzo lotto [...] prospiciente la piazza di porta Ravegnana e la piazza Mercanzia» perché bandisca un concorso per il progetto della nuova costruzione, aperto agli «artisti della Regione»²⁷. La posizione di Mazzoni espressa sulle pagine del «Resto del Carlino» è alquanto incerta e oscillante. Da un lato, ritiene infondate molte delle critiche all'allargamento di via Rizzoli e al progettato sventramento di via Ugo Bassi; dall'altro, pur affermando «quanto meglio sarebbe stato se si fosse accettato il progetto studiato dal Rubbiani in unione al Pontoni», riconosce «la bellezza del progetto di [...] Piacentini che unendo torri minori abbattute a nuovi edifici studiati non con grettezza archeologica ma con rara sapienza stilistica dava alle torri la loro funzione e alla Mercanzia conservava l'ambiente ove era stata pensata e costruita»²⁸.

Dei numerosi progetti eseguiti da Mazzoni per Bologna, Giovannoni sceglie di pubblicare sulle pagine di «Architettura e Arti decorative» le case per i ferrovieri (1921-24) costruite nei pressi della stazione ferroviaria centrale e «due interessanti bozzetti»²⁹. Le motivazioni risiedono in quella ricerca giovannoniana di *ambientismo* e di continuità con la tradizione architettonica italiana, cui i progetti pubblicati rimandano. Questo esordio nel settore dell'edilizia popolare presenta, nel trattamento dei fronti edilizi, caratteri di originalità: gli otto condomini su quattro piani più il seminterrato, infatti «all'esterno [...] si emancipano dal tipo uniforme e sterile che si riscontra troppo di frequente nei quartieri popolari»³⁰. L'architetto differenzia con ricercate e calibrate variazioni i prospetti dei condomini con l'alternanza di paramenti di laterizio a vista e di superfici intonacate e con i lievi aggetti delle pareti dei

4. A. Mazzoni, chiesa del Crocifisso a Bologna, 1923, il progetto prevedeva lo smantellamento del «brutto caseggiato» addossato alla chiesa dotata di una nuova recinzione e una quarta soluzione architettonica della scatola volumetrica del presbiterio, (da A. Forti, *Angiolo Mazzoni (1894-1979). Architetto nell'Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra, (Bologna, 1984-1985), Casalecchio di Reno 1984, p. 116).

5. A. Mazzoni, fabbricato viaggiatori della stazione di Santa Maria Novella a Firenze, 1931, prospettiva d'angolo del fronte principale visto da via Alamanni (da "La Nazione", 20 febbraio 1932).



cinque vani scale, coronate da timpani curvilinei o triangolari e inquadrata da lesene svettanti oltre la linea di gronda, retaggio della sua dimestichezza con gli albi della *Wagnerschule*. I due bozzetti invece raffigurano il *Battistero* (1919), che faceva parte del progetto *Cattedrale con palazzo arcivescovile, seminario e convento domenicano* illustrato da Mazzoni all'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura su richiesta di Giovannoni e Milani, e il *Monumento ai Caduti fra il Palazzo di Re Enzo e il Palazzo Ronzani* (1922-23) a Bologna. I disegni «dimostrano quanto ci si possa attendere da un giovane che è sensibile così alle correnti artistiche contemporanee, come alle nostre più belle tradizioni»³¹; ambedue presentano infatti riferimenti al progetto per il Rathaus di Ortelsburg (1916-18) di Hoffmann e all'architettura medievale bolognese.

Nel 1925 un avvenimento finirà per condizionare l'orientamento di Mazzoni: «il ministro Ciano ottenne che gli edifici per le Poste e Telegrafi passassero dal Ministero dei Lavori Pubblici al Servizio Lavori e Costruzioni [...] Il lavoro per me si moltiplicò e posso dire che mi dedicai all'architettura con animo diverso da quello che mi spinse a servire dopo che il Giovannoni, il Milani e il Fasolo mi consigliarono di dedicarmi all'architettura [...] Conseguentemente dimostrai loro che potevo concepire opere culturalistiche e eclettiche. E questa dimostrazione doveti darla per contentare le esigenze delle commissioni edilizie o di ornato delle località dove doveva essere realizzato un progetto mio e per gli edifici ferroviari»³². Nonostante i condizionamenti egli è stato il principale interprete della modernizzazione dell'architettura ferroviaria, capace di declinare un nuovo repertorio formale nella maggior parte delle principali stazioni e palazzi postelegrafonici costruiti in Italia nel corso degli anni 1930. In questa ricerca di modernizzazione, Mazzoni si è mosso in sintonia con la lezione dell'ambientismo di Giovannoni. È nell'articolo *Architettura ferroviaria* che egli accenna alla *teoria dell'ambientismo* trattando della necessità che le nuove costruzioni «nella forma, nel colore e nel materiale usato» rispondano «alle tre condizioni di essere in armonia con gli altri fabbricati che sorgono nel recinto della stazione, con l'ambiente paesistico e con l'ambiente architettonico formatosi nel lungo volgere dei secoli»³³. Nell'episodio del fabbricato viaggiatori della stazione ferroviaria di Santa Maria Novella a Firenze (fig. 5), proprio gli assunti progettuali dell'ambientismo del suo maestro, secondo il quale «Le più interessanti di tali manifestazioni sono quelle in cui l'architetto cerca non di copiare ma di fare opera nuova secondo il sentimento dell'ambiente»³⁴, lo condizionarono fino a costringerlo in una situazione di *impasse*. Egli dichiara che la messa a punto del fabbricato viaggiatori era condizionata da tre fattori, di cui ben due concernevano l'ambiente e «l'immediata vicinanza [...] di Santa Maria Novella. Ho creduto quindi opportuno di attenermi a una costruzione molto sobria che non urtasse troppo la tradizione e che insieme non ostacolasse le aspirazioni di noi moderni, che amiamo le cose semplici ed estremamente razionali. Il razionalismo più sano, in Firenze, non può essere attuato [...] che con [...] l'arco classico a tutto centro che è l'espressione più pura dell'architettura fiorentina». La concretizzazione di queste premesse è perseguita: «abolendo il materiale falso e adottando soltanto [...] la pietra da taglio. [...] Poi non ho voluto seguire il facile sistema dell'imitazione [...]. Ho messo la torre per risolvere due problemi: quello dell'orologio, senza fare una cosa

ultra-moderna e l'altro di rialzare l'edificio [...]»³⁵. Nonostante i pareri favorevoli, in particolare quello di Giovannoni che aveva elogiato l'«insieme architettonico», ritenendo «felicitemente trovata la successione delle Arcate, la quale rappresenta “un motivo tipicamente italiano”» e «necessario che per la bellezza dell'insieme rimanga la torre angolare»,³⁶ il progetto di Mazzoni sarà affossato da quello che il professore reputava essere l'«internazionalismo architettonico» del fabbricato viaggiatori del Gruppo Toscano.

Note

- 1 A. MAZZONI, *Appunti sulla mia formazione e sul mio lavoro di architetto e di ingegnere*, 9 settembre 1976: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, fondo *Angiolo Mazzoni*, Maz. S21, p. 3.
- 2 *Ibidem.*
- 3 *Ibidem.*
- 4 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 31 dicembre 1942, in A. FORTI, *Lettere di Gustavo Giovannoni ad Angiolo Mazzoni (1917-1928)*, “Quasar”, 3, 1990, p. 98.
- 5 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 6 agosto 1923, *ivi*, p. 96.
- 6 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 4 settembre 1917, *ivi*, p. 88.
- 7 *Ibidem.*
- 8 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 3 marzo 1918, *ivi*, p. 90.
- 9 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 28 agosto 1917, *ivi*, p. 88.
- 10 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 23 febbraio 1919, *ivi*, p. 91.
- 11 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 3 gennaio 1918, *ivi*, p. 89.
- 12 A. MAZZONI, *Studio di sistemazione edilizia di tre zone di Bologna*, Bologna s.d. [1922], p. 6.
- 13 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 3 gennaio 1918, in FORTI, *Lettere di Gustavo Giovannoni*, cit., p. 89.
- 14 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 16 gennaio 1918, *ivi*, pp. 89-90.
- 15 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 16 novembre 1922, *ivi*, p. 95.
- 16 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 21 dicembre 1921, *ivi*, p. 92.
- 17 A. MAZZONI, *Notiziario. Cronaca dei monumenti. Bologna*, “Architettura e Arti decorative”, 1, 1922, 6, p. 583.
- 18 B. [G. Belvederi], *La Chiesa del Crocifisso in S. Stefano di Bologna*, “L'Avvenire d'Italia”, 19 marzo 1922, p. 3.
- 19 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 22 marzo 1922, in FORTI, *Lettere di Gustavo Giovannoni*, cit., p. 93.
- 20 *Ibidem.*
- 21 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 10 aprile 1922, *ivi*, p. 93.
- 22 A. MAZZONI, *Il gruppo Stefaniano nella Chiesa del Crocifisso nel rifacimento di Edoardo Collamarini*, “Il Resto del Carlino”, 21 gennaio 1923, p. 4.
- 23 A. MAZZONI, *Gli addobbi ai Santi Vitale ed Agricola. La ricostruzione romanica della Basilica*, “L'Avvenire d'Italia”, 2 luglio 1922, p. 3.
- 24 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 22 marzo 1922, in FORTI, *Lettere di Gustavo Giovannoni*, cit., p. 93.
- 25 *Cronaca dei monumenti. Bologna*, “Architettura e Arti decorative”, 1, 1921, 4, p. 377.
- 26 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 4 marzo 1922, in FORTI, *Lettere di Gustavo Giovannoni*, cit., p. 92.
- 27 *Notizie varie. Per gli edifizii di Bologna*, “Architettura e Arti decorative”, 2, 1922, 1, p. 47.
- 28 A. MAZZONI, *Le vie e le piazze di Bologna*, “Il Resto del Carlino”, 13 maggio 1923, p. 4.
- 29 Giovannoni a Mazzoni, Roma, 13 dicembre 1923, in FORTI, *Lettere di Gustavo Giovannoni*, cit., p. 96.
- 30 L.S., *Notizie Varie. Bologna: lavori dell'Arch. A. Mazzoni*, “Architettura e Arti decorative”, 3, 1924, 5, p. 233.
- 31 *Ibidem.*
- 32 MAZZONI, *Appunti*, cit., p. 3.
- 33 A. MAZZONI, *Architettura ferroviaria*, “Architettura e Arti decorative”, 6, 1927, 5-6, p. 193.
- 34 G. GIOVANNONI, *Architettura*, in *Enciclopedia Italiana*, 4, Roma 1929.
- 35 *L'architetto Angiolo Mazzoni*, “La Nazione”, 20 febbraio 1932, p. 4.
- 36 *Una lettera del Ministro Ciano al Capo del Governo*, “La Nazione”, 10-11 luglio 1932, p. 5.

Tra le due guerre, Gustavo Giovannoni svolge un ruolo fondamentale nella “sistemazione” di Bari Vecchia, pur senza assumere direttamente incarichi di progettista. L’antico borgo diventa un fondamentale terreno di sperimentazione per le teorie del *diradamento*, anche se parte delle sue aspettative saranno disattese, soprattutto per quanto attiene i profili delle procedure amministrativa e della fattibilità economica, da lui ritenuti non secondari. Giovannoni conosce bene la realtà fisica di Bari Vecchia. Nel 1912 loda ufficialmente alcuni esiti del restauro della Cattedrale condotto qualche anno prima da Adolfo Avena¹. Nel 1924, con Giovan Battista Giovenale e Corrado Ricci siede nella commissione incaricata di valutare il progetto di restauro della Basilica di San Nicola predisposto dal soprintendente Carlo Calzecchi Onesti: nell’attesa di adeguati approfondimenti la commissione non esprime parere favorevole sulla proposta di demolire gli edifici esistenti nei cortili della basilica nell’intento di creare «un degno ambiente circostante»². Questa contestata ipotesi di “liberazione” di San Nicola rimanda ad una più ampia e consolidata esigenza di intervenire sul vecchio borgo *intra moenia*, dopo che, già a metà Ottocento, lo sviluppo dell’addizione murattiana aveva progressivamente svuotato la città vecchia delle principali attività amministrative e civiche. Nel clima igienista di fine secolo, si pensava di avvalersi per Bari Vecchia del disposto dell’art. 18 della Legge sul Risanamento di Napoli (1885), applicabile nei casi di insalubrità. Ne scaturì nel 1892 un Piano di “risanamento” redatto dall’Ufficio tecnico comunale, ispirato alla coeva urbanistica napoletana, con sventramenti con tracciati lineari e ampie operazioni di colmata, rimasto su carta per mancanza di risorse. Restava però fortemente avvertita nella cultura cittadina l’esigenza di interventi finalizzati non soltanto alla bonifica, ma anche a ottenere un più organico collegamento con la città nuova e una migliore accessibilità per i due più importanti monumenti, la Cattedrale e San Nicola.

La questione di Bari Vecchia assume a metà anni Venti una nuova valenza politica³ con l’emergere di un gruppo fascista decisamente orientato alla modernizzazione della città, che ha il suo massimo esponente in Araldo di Crollalanza. Con vari ruoli – di Podestà dal 1926-1928, di sottosegretario ai Lavori Pubblici dal 1928, finché nel 1930 Mussolini, che la detiene personalmente, non gli passa la piena titolarità del dicastero – questi è il vero interlocutore politico dell’urbanistica barese⁴.

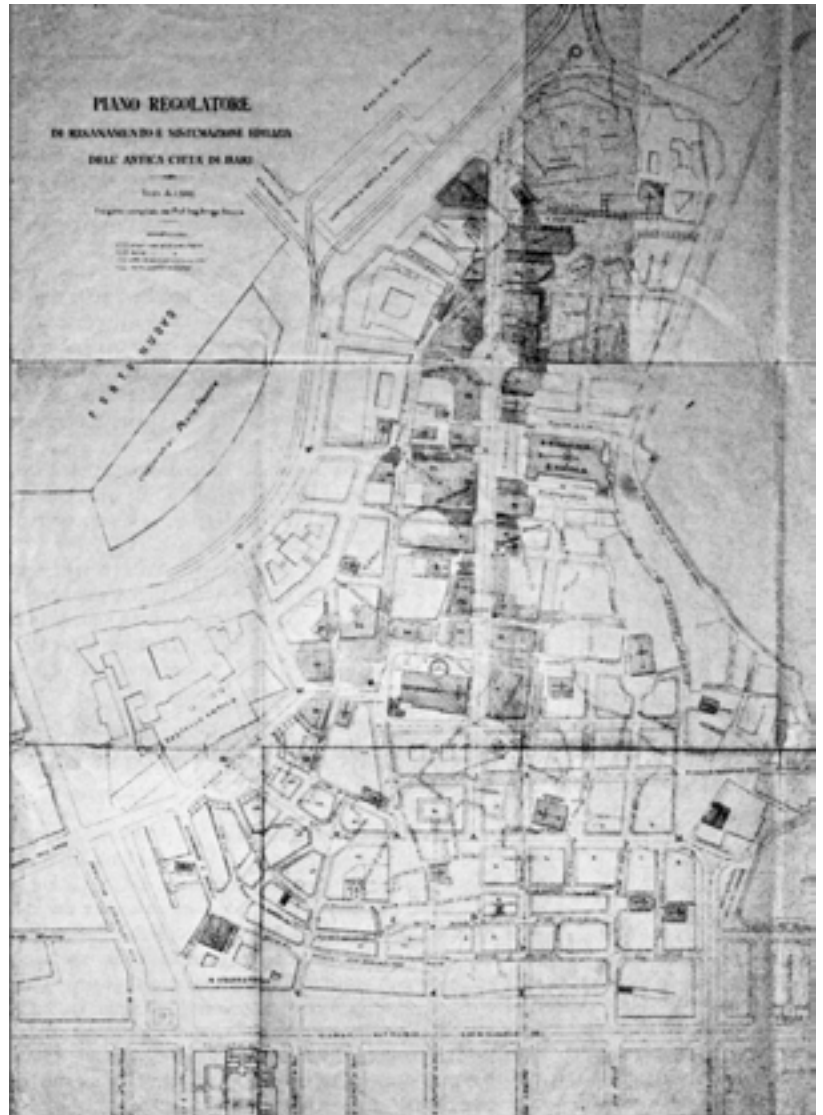
Tra il 1925 e il 1926 emergono due proposte piuttosto radicali. Una è elaborata, su iniziativa del Comune, dall’ex tecnico municipale Arrigo Veccia: allontanandosi dalle più caute ipotesi degli anni Dieci interpreta il nuovo clima politico nei termini di un pesante e antiquato sventramento sul modello napoletano, comprendente un vasto rettilineo contornato da grandi edifici a blocco, nonché in alcune consistenti colmate. L’altra, spontanea e velleitaria, viene elaborata da due tecnici locali Gaetano Palmiotto e Aldo Forcignanò. Si configura come una sorta di edizione reazionaria del Plan Voisin: radendo al suolo l’intera città vecchia, e salvando solo poche emergenze monumentali private dell’intorno, estende con isolati più grandi, di attardata intonazione cosmopolita e *belle époque*, il sistema della scacchiera del murattiano alla penisola della città vecchia.

Il 1929 sarà l’anno decisivo affinché il problema del risanamento di Bari Vecchia, fino ad allora di portata locale, assuma una rilevanza nazionale e affinché si pongano le premesse per un autorevole intervento di Giovannoni.

Nel settembre 1929, a Roma si tiene il XII Congresso internazionale dell'abitazione e dei Piani regolatori, accompagnato da una mostra sui Piani delle città italiane. È inaugurato a nome del Governo da Araldo Di Crollalanza, mentre la relazione iniziale, incentrata su Roma, è affidata a Gustavo Giovannoni. Bari, con il suo Piano redatto dal tecnico comunale Veccia, non sembra essere tra uno dei casi studio, ma molti dei temi affrontati risulteranno calzanti¹. Nella consapevolezza di una problematica urbana ben più complessa, si lamenta la generalizzata inadeguatezza delle burocrazie municipali rispetto alla nuova classe professionale che ha nella nuova cultura romana, variamente espressa dalla Associazione dei Cultori, dalla nuova Scuola di Architettura, dai nuovi circoli di urbanisti. Recensendo la mostra, Luigi Piccinato – tra i primi allievi della scuola giovannoniana⁶ – mette in evidenza la sostanziale diversità tra i «piani compilati dagli uffici pubblici e quello dei piani studiati dai privati»⁷. Proprio Piccinato, anche a nome dei gruppi di urbanisti di Torino, Milano e Roma, apre l'offensiva culturale sull'obsoleto Piano «di un certo ingegner Veccia», con una lettera al quotidiano locale, «La Gazzetta del Mezzogiorno», pubblicata il 10 novembre 1929. Oltre che in contrasto con gli indirizzi di un congresso inaugurato proprio da Di Crollalanza, il Piano gli risulta «erroneo nelle premesse inquantoché le condizioni igieniche [...] non sono tali da richiedere una simile distruzione; è erroneo nel metodo poiché applica antiquati concetti di sventramento in luogo del moderno sistema di diradamento e edilizio; è erroneo nei suoi tracciati [...]»⁸. La lettera, mentre provoca un certo imbarazzo del commissario Vella, che prende le distanze dal Piano pur senza sconfessarlo del tutto, sortisce la replica da parte di una serie di notabili cittadini che vedono prioritari il problema igienico della città vecchia e le ragioni della sanità pubblica.

In una seconda lettera, Piccinato ridicolizza l'incongruo isolamento dei monumenti, prendendo ad esempio proprio il caso di San Nicola su cui si era espresso cinque anni prima Giovannoni: «Ve lo immaginate come sarà [...] il vostro austero San Nicola, non più racchiuso nelle quattro corti del Catapano nelle quali è nato e che lo restringono di solennità e di silenzio, ve lo immaginate abbandonato su uno stradone dritto, allineato con tutti i casoni di affitto della via?»⁹.

Una sostanziale disponibilità a bloccare il Piano Veccia e a reimpostare sostanzialmente i termini del problema proviene da alcuni esponenti della Commissione edilizia di intesa con il Sindacato fascista tra i proprietari di fabbricati, preoccupati dell'attuazione del Piano, anche e soprattutto per i suoi delicati risvolti economici. Un problema serio era rappresentato dal *quantum* per l'esproprio: per venire incontro ai proprietari napoletani di fine Ottocento, allorché i fitti erano molto elevati rispetto al valore venale dei cespiti, la legge speciale del 1885 fissava l'indennità per metà nel valore venale e per l'altra metà nella capitalizzazione dei canoni; ora a metà anni Venti la situazione era esattamente al contrario, perché col blocco dei fitti, i canoni erano bassi, e l'applicazione della legge avrebbe condotto a indennità molto inferiori al valore di mercato. Inoltre, un modello di sventramento radicale e segnato dalla costruzione di grandi blocchi, analogo



1. A. Veccia, *Piano regolatore di Risanamento e Sistemazione Edilizia dell'Antica Città di Bari*, 1926. Bari, Archivio di Stato, *Comune di Bari*.

Pagina a fronte

2. A. Forcignanò, G. Palmiotto, progetto di demolizione e ricostruzione di Bari Vecchia. Veduta prospettica dall'alto, prima soluzione, 1926.

3. Il Piano dell'Associazione dei proprietari. Illustrato sulla rivista di categoria.



a quello adottato quarant'anni prima per il Risanamento di Napoli, tanto più se accompagnato da nuovi suoli ottenuti per colmata per la grandezza delle poste in gioco, escludeva l'imprenditoria locale di piccole e medie dimensioni a favore dei grandi gruppi finanziari: questi peraltro con i nuovi fabbricati costruiti col beneficio dell'esenzione venticinquennale avrebbero attirato la parte migliore dell'inquinato.

Per iniziativa del Sindacato dei proprietari e dei professionisti si crea dunque una Commissione di studio, comprendente anche artisti, medici, economisti, per studiare in termini di concretezza il problema del Borgo antico. Il prodotto finale consiste in un vero e proprio Piano e in una relazione finale, pubblicati¹⁰ nel 1930. Mentre si contesta nettamente il Piano Vecchia, viene ampiamente citato Gustavo Giovannoni, richiamati i suoi giudizi sulle moderne sistemazioni di altre città italiane con problemi analoghi e i suoi postulati sulla «correlazione tra un monumento e l'ambiente che lo circonda». Sul piano attuativo, i proprietari avanzano la proposta, fattiva e innovativa, che l'attuazione del progetto, anche nei



4. C. Petrucci, *Piano regolatore e diradamento edilizio della Città Vecchia*, Planimetria generale, 1931. Bari, Archivio di Stato, *Comune di Bari*.

suoi aspetti finanziari, possa essere in certa misura gestita da «un consorzio di proprietari, sostenuto dal favore e dall'aiuto delle Autorità».

Ovviamente le autorità sono scettiche rispetto alla possibilità di affidare direttamente ai *rentiers* la gestione del Piano, ma non sorde rispetto alle problematiche tanto economiche quanto culturali rappresentate. Chiamato così esplicitamente in causa, Giovannoni dal 1930 tesse le fila per una nuova impostazione "istituzionale" del Piano di Bari, probabilmente anche attraverso un dialogo diretto, a Roma, con Di Crollanza divenuto intanto ministro dei Lavori pubblici. Sarà la Direzione per le Antichità e Belle Arti a determinare, nel 1930, una definitiva opposizione formale al Piano municipale per Bari Vecchia, facendosi parte dirigente per definire i criteri di un nuovo Piano mediante una commissione dove, oltre ad alcune rappresentanze locali, siedono tre eminenti personalità di caratura nazionale, Alberto Calza Bini, Gino Chierici e appunto Gustavo Giovannoni.

Stabilite le linee guida nell'agosto di quest'anno, si tratta di individuare l'estensore: dopo che il Commissario straordinario modifica il regolamento, prescrivendo che, presupposto per la carica di dirigente del settore edilizia non sia più la laurea in ingegneria, bensì quella in architettura, si provvede a nell'agosto 1930 ad assumere provvisoriamente – nelle more del concorso – un tecnico aggiornato sulla moderna impostazione del "diradamento" e laureato nella scuola romana nel 1926, Concezio Petrucci. Alacrememente l'architetto lavora al Piano, pronto nel giro di pochi mesi, studiando con bozzetti prospettici, la sistemazione dei nodi urbani più delicati. L'Associazione della proprietà edilizia continua a interloquire



5. C. Petrucci, nuova strada Trecantaia in asse col campanile della cattedrale, 1931.

in sede istituzionale, seguendo la questione sui propri neo-costituiti organi di stampa¹¹. Pur notando con soddisfazione delle significative analogie nel metodo e nel tracciato, pone anche delle garbate critiche scaturite dal confronto tra il proprio Piano e quello di Petrucci, ritenuto più attento alle questioni estetiche e di viabilità, e ma meno più accorto nell'individuare le principali criticità igieniche, e meno efficace dal punto di vista economico¹². Da un punto di vista proprio della tecnica urbanistica degli ingegneri, pur nell'apprezzamento generale, velate critiche di formalismo saranno poi avanzate da Cesare Albertini anche sulla "Rassegna di Architettura"¹³.

Di fatto, il Piano di Bari Vecchia, con il suo corredo normativo e le norme tecniche di attuazione (per la quale si riconosce un ruolo alle associazioni dei proprietari), è approvato con R.D.L. del 5 novembre 1931. A questa data però si è frapposto un intervento urbanistico di significato "politico" e calato dall'alto, la costruzione di un lungomare che circonda la città vecchia privandola del tradizionale rapporto con il mare¹⁴: tale presenza rende meno coerente e significativo il Piano Petrucci, e meno urgente la necessità di migliorare i collegamenti viari con tracciati carrabili di penetrazione. Per Giovannoni, tuttavia, il Piano barese, rappresenta un successo. Nel volume *Vecchie città ed edilizia nuova*, del 1931, si fa riferimento in più occasioni a Bari e al suo Piano, soprattutto per l'innovativo sistema di regole partecipative: «intendimento dell'amministrazione comunale è di attuare l'opera stanziando un contributo finanziario annuale, in un periodo ab-

bastanza lungo e valendosi dell'opera di suggerimento e di promozione di una speciale Commissione, a cui conferirà ampi poteri. [...] E dovrà la commissione non solo applicare regolamenti ed esaminare progetti ma guidare i proprietari verso l'attuazione, coi progetti concreti imposti tassativamente, coi suggerimenti ed eventualmente con aiuti; dovrà porsi in diretta relazione coi Consorzi edilizi di proprietari degli isolati, che intanto l'apposita Legge intende provvidamente istituire, sia per le valutazioni finanziarie delle indennità e dei contributi di miglioria, sia perché dai Consorzi stessi vengano assunti lavori di parziale ricostruzione, sia infine per stabilire l'entità e il riparto delle opere di sistemazione interna fatte nell'interesse comune, ma con differente coefficiente di utile, ovvero di aggravio finanziario, dei singoli»¹⁵. Proprio ai consorzi, nell'attesa di un intervento legislativo in merito, è peraltro dedicato l'undicesimo capitolo del volume. Toni di soddisfazione emergono anche nell'articolo dello stesso Giovannoni pubblicato nel "Bollettino" ministeriale dedicato al Piano barese considerato la più completa applicazione delle teorie del diradamento, «dopo quella ideata per Roma nel quartiere del Rinascimento»¹⁶, nella certezza che «I nuovi provvedimenti legislativi che assicureranno l'attuazione del piano regolatore daranno opportuno mezzo per giungere a questa penetrazione dell'opera di miglioramento mediante la istituzione dei consorzi edilizi: nuova figura giuridica che così bene risponde alle direttive dello Stato Fascista inquadranti l'interesse dell'individuo nell'interesse collettivo». Proprio lo speciale rapporto creatosi a Bari con le rappresentanze della proprietà pugliesi, gli lascia presagire la possibilità di individuare finalmente una nuova forma di partecipazione del capitale privata alle trasformazioni dei vecchi centri, adeguata alla "scala" e alle finalità dei Piani di diradamento.

In realtà però, la legge del 16 giugno 1932 sui consorzi obbligatori non disciplina affatto, come auspicato, il tema dei consorzi edilizi. Talché resterà tradizionalmente lenta e difficoltosa la fase attuativa, fondata soprattutto sulle finanze municipale, e guidata nei fatti da un altro allievo della facoltà romana, Pietro Maria Favia che succede a Petrucci il 1 maggio 1932 nel ruolo di tecnico comunale, come

vincitore del concorso. Nel luglio 1932, approfittando delle risorse *ad hoc* messe a disposizione dal Partito, si dà inizio all'attuazione con il concorso per una Casa del Fascio là dove era originariamente previsto un Museo.

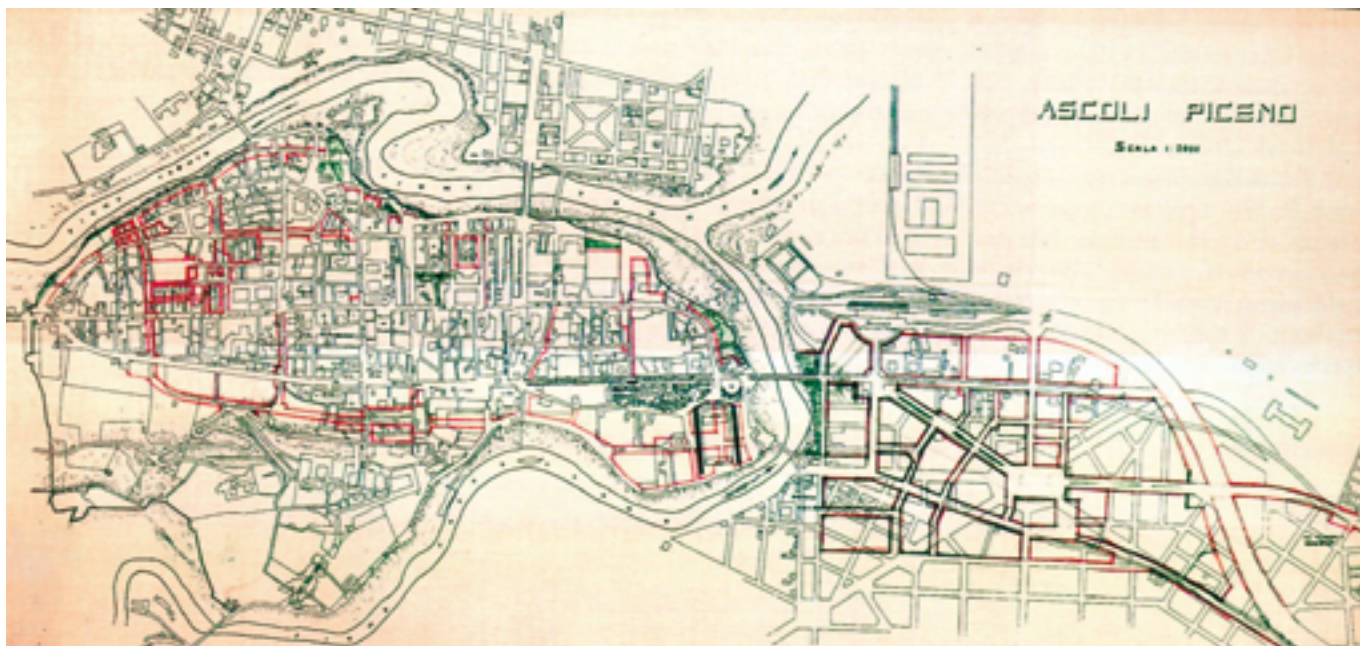
Note

- 1 A. GUARNIERI, *Pietre di Puglia. Il restauro del patrimonio architettonico in Terra di Bari tra Ottocento e Novecento*, Roma 2007, p. 111.
- 2 Ivi, pp. 147-148.
- 3 E. CORVAGLIA, M. SCIONTI, *Il piano introvabile. Architettura e urbanistica nella Puglia fascista*, Bari 1985; A. CUCCIOLLA, *Vecchie città / Città nuove. Concezio Petrucci 1926-1946*, Bari 2006.
- 4 R.A. LAERA, C. RICCIARDI, *Pianificazione urbana e territoriale nella politica di regime di Araldo di Crollanza*, in *La costruzione dell'Utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, a cura di G. Ernesti, atti del convegno (Venezia, 1984), Roma 1988, pp. 265-280.
- 5 M. PIACENTINI, *Sistemazione delle città a carattere storico per adattare alle esigenze della vita moderna: le due relazioni generali (di inizio e chiusura) svolte al Congresso Internazionale dell'abitazione e dei piani regolatori tenutosi in Roma nel settembre 1929*, Roma 1929; E. PARISI, *Aspetti finanziari del problema delle abitazioni in Italia: comunicazione del comm. Enrico Parisi [...] al 12. Congresso internazionale dell'abitazione e dei piani regolatori*, Roma 1929.
- 6 A. PANE, *Diradamento e risanamento delle "vecchie città". L'opera di Piccinato tra continuità e rottura con Giovannoni da Padova a Napoli*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia 2015, pp. 53-77.
- 7 L. PICCINATO, *Il "momento urbanistico" alla Prima Mostra Nazionale dei Piani regolatori, "Architettura e Arti decorative"*, 9, gennaio-febbraio 1930, 5-6, pp. 195-235 (cit. a p. 200).
- 8 L. PICCINATO, *Lettera alla Gazzetta del Mezzogiorno*, 10 novembre 1929.
- 9 In CUCCIOLLA, *Vecchie città*, cit., p. 106.
- 10 *Il risanamento e la sistemazione edilizia della Bari storica (Associazione fascista fra proprietari di fabbricati della Puglia)*, Bari 1930.
- 11 *La Bari storica ed il nuovo piano regolatore della città*, "La proprietà edilizia di Puglia", 1, dicembre 1930, 1, pp. 7-11.
- 12 A. BEVILIACQUA LAZISE, *Il nuovo piano regolatore di Bari storica*, "La proprietà edilizia di Puglia", 2, marzo-aprile 1931, 3-4, pp. 7-11.
- 13 C. ALBERTINI, *Il piano regolatore di Bari*, "Rassegna di architettura", 1, gennaio 1932, pp. 22-27.
- 14 F. MANGONE, *La costruzione della "grande Bari negli anni del fascismo", tra ricerca d'identità e omologazione*, in *L'architettura nelle città italiane del XX secolo*, a cura di V. Franchetti Pardo, atti del convegno, Milano 2003, pp. 316-325.
- 15 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931, pp. 269-270.
- 16 G. GIOVANNONI, *La sistemazione edilizia di Bari Vecchia*, "Bollettino d'Arte", 25, aprile 1932, 10, p. 470.

Hic opus hic labor: il decalogo di Giovannoni per lo sviluppo dell'urbanistica e la salvaguardia delle "vecchie" città. I casi di Ascoli Piceno e Urbino

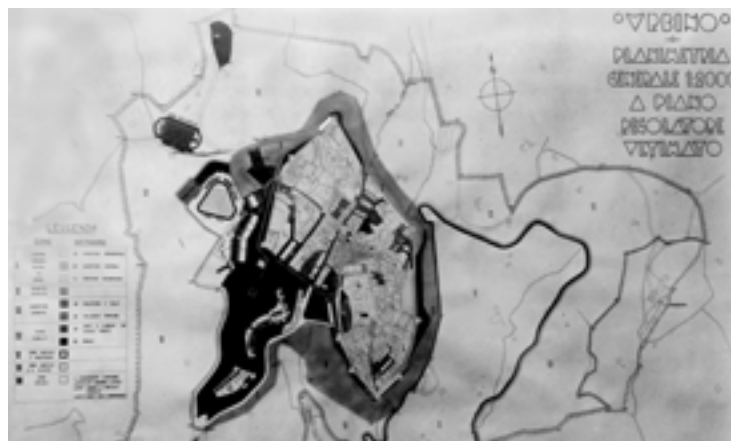
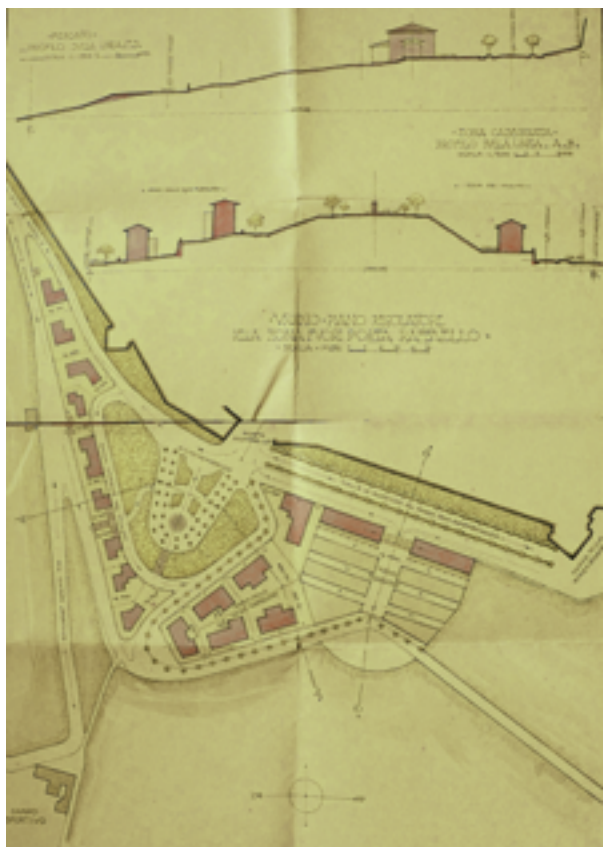
La figura di Gustavo Giovannoni viene analizzata attraverso lo sviluppo del dibattito sulla nuova disciplina urbanistica. Egli pone al centro delle sue riflessioni il cambiamento di scala che la modernità impone all'ambiente costruito¹. Le complesse tematiche che nascono dall'intreccio fra lo sviluppo urbano e la conservazione della città storica sono affrontate con capacità critica e pragmatismo, attraverso la stesura di un *decalogo*, proposto nel 1928, che troverà una sua concreta applicazione in molti dei Piani regolatori elaborati in quegli anni². Nel *decalogo*, vengono prese in considerazione le esigenze di sviluppo urbano, proponendo di risolverle al di fuori della città storica per la quale, invece, sono da privilegiare interventi minimi, attraverso sopraelevazioni, addensamenti e diradamenti, nel rispetto dei tracciati viari e degli isolati, allo scopo di un evidente miglioramento da conseguirsi attraverso una pacifica convivenza tra nuovo e vecchio. Il metodo proposto è quello che si basa sulla redazione di Piani regolatori di sistemazione e di ampliamento delle antiche città. Uno dei temi centrali verte sulla struttura del Piano regolatore, concepito «con larghezza di criteri, cioè tracciato come schema di poche e grandissime arterie maestre aventi ben precise funzioni (simili a canali di una bonifica) di viabilità e di avviamento edilizio, attuato sistematicamente, in modo da determinare la graduale costituzione di un nuovo organismo vivo, e non con piccoli provvedimenti sporadici ed isolati»³. Viene indicata una gerarchia dei Piani, partendo da quello regionale, cui si coordinano il Piano regolatore generale comunale, il Piano dei quartieri di espansione, il Piano di diradamento e valorizzazione del centro storico, per giungere a definire l'azzonamento che distribuisce le funzioni per zone omogenee e si raccorda con il sistema della viabilità. Dalla lettura sinottica degli argomenti che riguardano la città, nasce la richiesta di differenti livelli di approfondimento, fra cui lo studio sistematico delle testimonianze del passato, per consentirne la conservazione, ma al tempo stesso garantirne una equilibrata trasformazione, attraverso la redazione di un strumento regolatore. Molti Piani realizzati nella prima metà del XIX secolo, fanno riferimento, più o meno indirettamente, agli insegnamenti di Giovannoni e fra cui quelli approvati da alcuni Comuni marchigiani. È possibile, dunque, verificare l'influenza delle sue idee, analizzando, in particolare, due casi studio che caratterizzano in maniera significativa il paesaggio marchigiano⁴, analizzandone la congruenza rispetto ai principi illustrati nel citato *decalogo*.

Le città di Ascoli Piceno e Urbino, rappresentano, nel variegato panorama dei centri marchigiani, due esempi particolarmente significativi. Giovannoni visiterà più volte la città di Ascoli Piceno, scoprendone ogni volta un nuovo carattere che saprà sinteticamente descrivere in vari scritti⁵. Nel 1934 l'amministrazione comunale avverte la necessità di redigere un nuovo Piano regolatore che affronti i problemi dell'intera città e soprattutto che approfondisca i rapporti fra il centro antico e le circostanti nuove zone di espansione, ormai in fase di attuazione. La redazione del Piano viene affidata all'ingegnere Giuseppe Breccia Fratadocchi⁶, con la supervisione di Gustavo Giovannoni, chiamato a verificare alcune importanti scelte urbanistiche per lo sviluppo della città⁷. Il Piano prevede una crescita della città nelle zone nord ed est, con la creazione di quartieri autonomi strutturati secondo uno schema a raggiera, al cui centro è posta una grande piazza, quale fulcro delle principali attività e sede dei servizi primari⁸. Il progetto è impostato su uno schema di massima con l'indicazione delle direttrici di espansione e un disegno



1. G. Breccia Fratadocchi, Piano regolatore della città di Ascoli Piceno, 1934-1939 (da T. Breccia Fratadocchi, *Giuseppe Breccia Fratadocchi. Ingegnere architetto. 1898-1955*, Roma 2010).
2. A. Brasini, Piano regolatore delle città di Urbino, 1928 (da L. Brasini, *L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini*, Roma 1979).

della viabilità principale e secondaria all'interno del centro storico. In alcune zone più densamente costruite, il progettista realizza nuovi assi di percorrenza sfruttando i passaggi all'interno degli edifici esistenti, con chirurgiche operazioni di demolizione, apportando anche un miglioramento nelle condizioni igieniche. Giovannoni era stato invitato da Breccia ad Ascoli per verificare alcune ipotesi che si stavano concretando nel Piano regolatore. La visita, in data 28 settembre 1939, era stata organizzata per visionare sia i lavori di restauro del Ponte Romano di Solestà che le scelte progettuali adottate dall'architetto Vincenzo Pilotti per la sistemazione dell'area dei chioschi di San Francesco. Giovannoni fornisce un apporto culturale prezioso «dopo aver nuovamente studiato la città in rapporto alle sistemazioni



3. G. Cirilli, *Urbino. Piano regolatore della zona fuori Porta Raffaello*, 1928. Urbino, Archivio di Stato, fondo *Archivio Comunale*, Piani regolatori, 1922-1931, b. 1347, f. 4.

A destra, dall'alto

4. E. Vecchiarelli, *Piano regolatore e di risanamento igienico della città di Urbino*, 1937, Ancona, Archivio di Stato, fondo *Soprintendenza ai Monumenti delle Marche*, Piani regolatori, Urbino, b. 335, f. 19.

5. E. Vecchiarelli, *Piano particolareggiato della zona "Villaggio Popolare" di Urbino*, 1940, Ancona, Archivio di Stato, fondo *Soprintendenza ai Monumenti delle Marche*, Piani regolatori, Urbino, b. 335, f. 21.

del passato e allo sviluppo avvenire»⁹. In accordo con il principio che le sorti del centro si decidono attraverso la manovra urbanistica che si rivolge alle periferie, lo studioso ritiene assolutamente prioritario il problema dell'ampliamento edilizio, da mettersi in relazione con la risoluzione dei problemi di rivitalizzazione del centro storico. Le vicende belliche interrompono la redazione del Piano che verrà ripreso alcuni anni dopo, attenendosi all'impostazione progettata dal Breccia con con l'autorevole supervisione di Gustavo Giovannoni¹⁰.

Ben diverso si presenta il caso della città di Urbino, dove le aree esterne al centro storico non sono state ancora urbanizzate. L'attenzione è rivolta alla conservazione della fascia intorno alle mura e all'area del Mercatale posta sotto il Palazzo Ducale¹¹. Dai primi anni del Novecento comincia a farsi strada la necessità di un miglioramento delle condizioni del centro storico e si manifesta anche una forte richiesta di nuove costruzioni¹². L'Amministrazione comunale era intenzionata ad avviare un processo di revisione della città di Urbino che, essendo appartata rispetto alle principali linee di sviluppo aveva inalterati i suoi peculiari caratteri storico-artistici; alle soglie del Novecento era avvertita la necessità di aprirsi alla modernità, uscendo da quello stato di arretratezza, cui l'aveva condannata la sua stessa monumentalità¹³. Risale al 1928, uno studio per la città di Urbino condotto da Armando Brasini¹⁴. Una grande arteria doveva attraversare il centro storico da nord a sud: demolizioni e sventramenti massicci avrebbero portato alla distruzione della Contrada detta Valbona per poter collegare il centro storico con il Foro Mussolini posto nell'invaso sotto il Mercatale. Il Piano era completato da nuovi quartieri residenziali, industriali, commerciali.

Uno dei primi tentativi per conferire una sistemazione moderna alla città è condotto dall'architetto Guido Cirilli¹⁵. Il progetto viene sottoposto alla Commissione Ministeriale composta da Gustavo Giovannoni, Pietro D'Achiardi e Enrico Del Debbio, che in data 14 aprile 1929 effettua un sopralluogo per verificare alcune scelte operate da Cirilli. Si tratta principalmente di un progetto che riguarda il Palazzo Ducale e il suo diretto intorno; la problematica dei nuovi quartieri al di fuori della cinta muraria è affrontata solo marginalmente¹⁶. Per la creazione di una

nuova zona di espansione, Cirilli individua un'ampia superficie situata fuori Porta Raffaello. Per tale area sarà elaborata una proposta di Piano regolatore che prevede un'organizzazione planimetrica basata su due assi convergenti verso la Porta, in corrispondenza della quale si crea un ampio giardino pubblico per consentire un corretto distacco delle nuove costruzioni dall'antica linea difensiva; attorno al primo asse, si organizza la costruzione di una zona a villini, mentre lungo il secondo sono posizionate le case popolari e il nuovo Mercato¹⁷. Al centro del giardino doveva essere collocato il monumento a Raffaello Sanzio, realizzato tra il 1894 e il 1897 dallo scultore Luigi Belli¹⁸. Dal qual periodo in poi, le istanze orientate ad assecondare la crescita di Urbino sono sempre più pressanti. Alla fine degli anni Trenta viene intrapreso un nuovo tentativo di organizzare lo sviluppo verso all'esterno dell'antica cerchia muraria oltre al risanamento del nucleo interno. Nel 1937, l'ingegnere provinciale Eugenio Vecchiarelli redige, su incarico dell'amministrazione comunale, una relazione sulla situazione di Urbino e avvia la progettazione di un Piano regolatore e di risanamento igienico della città, identificando le zone più depresse e per le quali è necessario un intervento di miglioramento. Vi si propone, anche, una consistente espansione della città nelle aree poste al di fuori delle mura, pur rispettando gli scorci panoramici più significativi. L'espansione è concentrata, in questa prima fase, nella zona denominata "Giro dei Debitori", che appare idonea alla nuova edificazione popolare, in quanto consente il rispetto delle visuali panoramiche verso la città storica e verso il Palazzo Ducale; si prevede la costruzione di un quartiere suburbano che segue modelli urbanistici e costruttivi estranei al contesto urbinato¹⁹. Il 12 maggio 1940, la Commissione incaricata dal Ministero, formata da Gustavo Giovannoni e Enrico Del Debbio, effettua un sopralluogo per verificare le scelte di Piano, «nei suoi duplici aspetti: di carattere paesistico nei riguardi dell'ampliamento, e di rispetto dei monumenti e dell'ambiente, in quella delle sistemazioni interne»²⁰. Nel marzo 1940, si propone uno stralcio del Piano generale, per la zona del Villaggio Popolare, compresa tra via del Monte e la via dei Debitori. Ad agosto dello stesso anno, si giunge all'approvazione di tale stralcio che verrà attuato nel dopoguerra²¹. Da quel periodo in poi, una nuova e più razionale progettazione urbanistica interesserà la città di Urbino²².

Note

1 Giovannoni affronta, in maniera innovativa, il tema del «rinnovamento e dell'adattamento a funzioni di vita nuova nei vecchi centri, pei quali l'affermarsi delle recenti tendenze, l'inizio della novissima era edilizia apre inaspettatamente la possibilità di uno sviluppo razionale, non congestionato e tumultuario», ammettendo anche la possibilità di accostamenti tra antiche fabbriche e nuovi edifici, a condizione che «si rispetti, là dove la nuova costruzione si innesta alla preesistente, il sistema di edificazione del vecchio abitato». Osserva, inoltre, che ogni città ha «una sua atmosfera artistica, ha cioè un senso di proporzioni, di colore, di forme, che è rimasto elemento permanente attraverso l'evoluzione di vari stili, e da esso non si deve prescindere, deve esso dare il tono alle nuove opere, anche nelle ispirazioni più nuove ed audaci». Con la raccolta *Vecchie città ed edilizia nuova*, vengono delineati alcuni tratti essenziali della pianificazione urbanistica, anticipando molti temi e problemi che, negli anni successivi, impegneranno culturalmente e politicamente, sia i teorici che i tecnici della materia, nonché il nascente Istituto Nazionale di Urbanistica. Cfr. G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 995, pp. 449-472. Si vedano anche le successive edizioni, commentate nel saggio di G. ZUCCONI, *Gustavo Giovannoni, Vecchie città ed edilizia nuova, 1931. Un manuale mancato*, in *I classici dell'urbanistica moderna*, a cura di P. Di Biagi, Roma 2009, pp. 55-68. Dalla lettura emerge la vicinanza del Giovannoni ai più aggiornati principi dell'urbanistica europea.

2 Viene proposto un *decalogo*, quale sintetica rappresentazione di una serie di regole o principi, cui fare riferimento, a seconda del contesto e delle circostanze. Nell'articolo, Giovannoni fa riferimento, parafrasandola, alla locuzione latina *Hoc opus, hic labor* (Virgilio, Eneide, VI, 129) che tradotta letteralmente, significa «ecco la difficoltà, ecco ciò che v'ha di faticoso». Giovannoni avvia una profonda riflessione sull'urbanistica, affermando che «trattasi, in Italia più che altrove, di grandi problemi nazionali che non debbono più oltre essere trascurati; trattasi della vita stessa delle nostre belle città che non possono più essere compromesse irrimediabilmente nel carattere d'Arte ad esse mirabilmente impresso dai secoli». Cfr. G. GIOVANNONI, *Questioni Urbanistiche*, "L'Ingegnere. Rivista tecnica del Sindacato Nazionale Fascista Ingegneri", 1, 1928, 2, pp. 6-10. Si veda, *La città conquistatrice. Un secolo di idee per l'urbanizzazione. Antologia*, a cura di F. Bottini, Venezia 2012, in cui è trascritto *Il decalogo dell'architetto* (pp. 193-206), considerato riferimento essenziale per comprendere lo sviluppo dell'urbanistica nel XX secolo.

3 GIOVANNONI, *Questioni Urbanistiche*, cit., p. 9.

4 L'Accademico aveva dimostrato un particolare legame con le Marche, da cui proveniva suo padre, originario di Macerata, apprezzando in particolar modo i valori paesistici e le bellezze panoramiche, verso le quali occorreva sviluppare azioni di tutela, attraverso la formazione di quei Piani regolatori che tendevano «alla disciplina integrale di zone più o meno vaste di territorio, con riguardo alla tutela del panorama, alla salvaguardia delle vecchi centri urbani, al miglioramento del traffico, all'impianto e perfezionamento dei servizi pubblici, alla zonizzazione ed alla creazione di nuovi aggregati edilizi».

5 Nel descrivere la città, egli afferma che si tratta di un «esempio mirabile di questa vita architettonica espressa nelle opere minori e negli aggruppamenti edilizi [...] il nucleo cittadino è monumento di cui niun elemento potrebbe mutarsi senza alterarne il carattere ambientale». Cfr. G. GIOVANNONI, *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma 1925, p. 191. Nei carteggi della Soprintendenza marchigiana è riportata la notizia delle visite di sopralluogo compiute dal Giovannoni, nel periodo in cui fu membro del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti. Tali visite dovevano consentire allo studioso di esprimere il proprio motivato parere, sia sugli interventi di restauro monumentale che sui Piani comunali. Svolgendo la funzione di consulente ministeriale, Giovannoni poté esaminare una grande quantità di progetti collocati all'intersezione di problemi e di scale diversi, distribuiti in tutto il territorio nazionale, fra cui anche la regione Marche. Cfr. G. ZUCCONI, *Giovannoni, Gustavo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001, pp. 392-396.

6 Per delineare la figura del progettista, si veda T. BRECCIA FRATADOCCHI, *Giuseppe Breccia Fratadocchi. Ingegnere architetto. 1898-1955*, Roma 2010.

7 Nel 1934 una lettera del Commissario Prefettizio, informava Breccia che l'Ufficio Tecnico comunale stava redigendo i rilievi per mettere a punto la cartografia e le indagini necessarie per l'elaborazione del Piano. Ascoli Piceno, Archivio di Stato, Archivio Storico Comunale, *Deliberazioni*, 1934, f. 1.

8 V. CIVICO, *Rubriche Urbanistiche. Piani regolatori ed edilizia. Notiziario*, "Urbanistica", 9, 1940, 4, p. 199. Viene citato l'avvio delle attività di progettazione del nuovo Piano regolatore per la città di Ascoli Piceno, affidato all'ing. Giuseppe Breccia.

9 Al punto 8 del *decalogo*, Giovannoni aveva affermato che «Negli attraversamenti che si rendessero necessari nel vecchio nucleo a congiungere i poli esteriori (ove non siano efficaci gli anelli periferici) si adatti il tracciato alla fibra edilizia esistente e si eviti il contrasto di tipo e di masse architettoniche. Possibilmente valendosi di nuove linee attraverso il corpo degli esistenti isolati, piuttosto che praticando allargamenti delle vie esistenti». Cfr. GIOVANNONI, *Questioni urbanistiche*, cit., p. 7. IDEM, *Il diradamento edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 997, pp. 53-76.

10 In una intervista a Giovannoni, pubblicata su un quotidiano piceno, si legge: «Bisognerebbe valorizzare l'antico, mettere in luce le grandi bellezze e costruirvi accanto delle opere intonate [...] Il Piano Regolatore è cosa necessaria per tracciare un disegno dei bisogni futuri della città». Emerge dall'intervista, l'idea di una città che non può sostenere un imponente sviluppo edilizio, né un eccessivo sviluppo industriale. Il piano regolatore si doveva limitare «alla sistemazione dei vecchi quartieri, ad aprire qualche strada per tracciare con discrezione un disegno dei bisogni futuri». Cfr. R. GIORGI, *Il piano regolatore (Nostra intervista con l'accademico Giovannoni)*, "Vita Picena", 14 ottobre 1939, p. 1.

11 Nel volume monografico sulla città di Urbino, Leonardo Benevolo afferma che «studiare Urbino, riflettere su Urbino, spiegare la suggestione di Urbino: tutto questo non è solo un'affascinante compito scientifico, ma anche l'unico mezzo per migliorare la gestione moderna di Urbino, nel modo più aderente possibile ai suoi valori». Cfr. L. BENEVOLO, P. BONINSEGNA, *Urbino*, collana *Le città nella storia d'Italia*, Bari 1986, p. 4.

12 Urbino, Archivio di Stato, *fondo Archivio Comunale*, Piani Regolatori, 1922-1926, b. 1268, f. 2.

13 Gli interventi sul patrimonio edilizio esistente, realizzati per iniziativa pubblica dopo il 1860 si rendono necessari per risolvere urgenti problemi di natura igienico-sanitaria. Si sente, inoltre, la necessità di creare nuove zone di espansione fuori le mura, localizzando le costruzioni in zone che non interferiscano con gli scorci visuali verso la città. Cfr. L. ANGELINI, *Per la difesa del paesaggio*, "Emporium", 44, 1916, 264, p. 416; F. MAZZINI, *Urbino. I mattoni e le pietre*, Urbino 1982, p. 64.

14 Nel caso urbinato, Brasini si ispira alle architetture del passato, mescolando con fantasia gli stili, con una particolare ricerca grafica e scenografica. Si veda, L. BRASINI, *L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini*, Roma 1979, p. 131.

15 G. CIRILLI, *Il monumento ai caduti in guerra di Ancona. Il nuovo Palazzo Comunale di Pesaro. Lavori al Palazzo Ducale di Urbino*, "Rassegna di Architettura. Rivista mensile di Architettura e decorazioni", I, 4, 1929, pp. 121-127. Cirilli osserva che «La città di Urbino, per magnificenza di monumenti, si appresta ad opera e volontà della sua Amministrazione Comunale a migliorarsi, a farsi più interessante, per corrispondere degnamente, con sani criteri di modernità. Tra i vari progetti che sono stati studiati per essere posti in esecuzione [...] il piano regolatore della nuova città [...] onde non alterare in alcun modo il carattere proprio della vecchia Urbino». In una lettera inviata dal progettista al Podestà di Urbino, in data 6 settembre 1927, si leggono le motivazioni che sottendono alcune scelte urbanistiche per la creazione di nuove zone residenziali fuori dalle mura della città storica. Urbino, Archivio di Stato, *fondo Archivio Comunale*, Piani regolatori, 1922-1931, b. 1347, f. 4.

16 *Consiglio Superiore per le Antichità e per le Belle Arti. Relazione della commissione incaricata di esaminare sopralluogo il progetto di restauri monumentali e sistemazione edilizia nella città di Urbino*, "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 9, serie I, II, 1929, pp. 92-94. La *Relazione* di Gustavo Giovannoni, Pietro D'Achiardi, Enrico Del Debbio è approvata dal Consiglio

Superiore nella sessione maggio-giugno 1929; essa contiene utili indicazioni per comprendere la natura delle scelte urbanistiche che si stavano ponendo in campo per lo sviluppo di Urbino. Vi si legge che è «nobilissimo intendimento dell'Amministrazione comunale [...] di portare ogni cura allo scopo di avviare Urbino verso nuove forme di attività, facendone luogo di soggiorno e di turismo [...] Per ora le proposte si rivolgono ad un tema che direttamente interessa il Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, e consistono in opere di ripristino del Palazzo Ducale, di miglioramento dei suoi dintorni, di razionale avviamento della nuova fabbricazione cittadina. Esse sono concretate in un progetto, per ora schematico e preliminare, redatto dall'illustre arch. Guido Cirilli, il quale progetto è stato esaminato sul posto, nella visita compiuta il giorno 14 aprile, dai sottoscritti componenti la Commissione delegata dalle Sezioni II e III del detto Consiglio Superiore».

17 Lettera di Guido Cirilli al podestà di Urbino, in data 6 settembre 1928. Il progettista analizza le aree fuori Porta Raffaello che appaiono «estremamente adatte, sia perché – comunque si faccia – la loro massa non verrà in alcun modo a turbare l'aspetto caratteristico della vecchia città, sia perché esiste una ottima rete stradale migliorata da alberi, sia perché le configurazioni del terreno e la sua stessa ubicazione consente un impiego razionale e conveniente sotto tutti gli aspetti e non obbliga i cittadini ad una distanza eccessiva dal centro». Urbino, Archivio di Stato, *fondo Archivio Comunale*, Piani regolatori, 1922-1931, b. 1347, f. 4. Per un'analisi della figura di Guido Cirilli e delle sue multiformi attività progettuali, si veda il volume edito in occasione della mostra antologica tenutasi a Venezia dal 4 giugno al 21 settembre 2014, dal titolo "Guido Cirilli Architetto dell'Accademia", a cura di S.G. Cassani e G. Zucconi, Padova 2014. All'interno del volume, si evidenziano i saggi di G. Zucconi, *Luoghi e ruoli di un profilo complesso*, pp. 19-33 e di G. Bonaccorso, F. Di Marco, *Il periodo romano, dalla formazione alla professione*, pp. 63-83.

18 Inizialmente il monumento era collocato nella piazza Duca Federico, di fronte al Palazzo Ducale. Tale collocazione non era ritenuta idonea e si cercava una soluzione alternativa che potesse nobilitare l'importanza dell'urbinate. Il monumento fu definitivamente collocato in Piazzale Roma ed ebbe come sfondo il paesaggio delle campagne marchigiane. Cfr. F. CECCARELLI, G. D'AMIA, *Sviluppo edilizio e trasformazioni urbane. Monumenti celebrativi e identità locale*, in *La Provincia di Pesaro e Urbino nel Novecento. Caratteri, trasformazioni, identità*, a cura di A. Varni, 2 voll., Venezia 2003, I, pp. 294-296.

19 Nella *Relazione* che accompagna il Piano regolatore e di risanamento igienico della città, viene sviluppata un'analisi del centro storico di Urbino, rilevando la necessità di procedere, sia ad un miglioramento delle condizioni igieniche, sia ad una nuova espansione «costruendo nuovi e numerosi alloggi fuori della cinta muraria, in modo da sfollare prima e demolire poi quei fabbricati che oggi sono soltanto una vergogna sociale: si creeranno così piazzette e giardini per donare aria e luce agli edifici che potranno restare in piedi». Ancona, Archivio di Stato, *fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche*, Piani regolatori, Urbino, b. 335, f. 19.

20 A seguito della visita compiuta il giorno 12 maggio 1940, i Commissari Gustavo Giovannoni e Enrico Del Debbio stilano una *relazione* che si sofferma su alcuni aspetti salienti del Piano, fra cui la previsione di nuove costruzioni progettate nella zona retrostante la Rocca. Essi giudicano necessario salvaguardare completamente un «angolo visuale di mirabile valore panoramico», mentre ritengono che, con opportune norme, possa essere idonea alla fabbricazione la valle successiva, seguendo una formazione compatta ed organica. Ancona, Archivio di Stato, *fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche*, Piani regolatori, Urbino, b. 335, f. 20.

21 Ad agosto 1940 il Ministero dell'Educazione Nazionale, approva il Piano particolareggiato del "Villaggio Popolare" in seguito al parere favorevole dei Commissari. Ancona, Archivio di Stato, *fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche*, Piani regolatori, Urbino, b. 335, f. 21. Si tratta di una approvazione di carattere planimetrico e quindi la Soprintendenza richiede la presentazione dei progetti altimetrici per la costruzione dei singoli caseggiati, con specifici dettagli particolareggiati. In data 7 novembre 1940 i lavori sono sospesi e nel 1943 l'attuazione del Piano non risulta ancora conclusa.

22 G. DE CARLO, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Padova 1966.

Carattere storico e città nuova. Il ruolo di Giovannoni nel dibattito sul Piano regolatore di Padova (1923-1927)

Com'è stato osservato, la vicenda del Piano regolatore di Padova elaborato negli anni Venti del Novecento assume interesse, al di là della rilevanza locale e degli esiti concreti in gran parte giudicati negativamente, per il confronto che le modalità d'intervento e realizzazione adottate istituiscono nel rapporto tra città antica ed esigenze che caratterizzavano una supposta, all'epoca, "vita moderna"¹. È un caso studio in qualche modo paradigmatico di come si sia evoluto il dibattito sulla città in Italia nel primo dopoguerra, sospeso tra conservazione integrale e radicale trasformazione, tra ragioni di crescita urbana ordinata e soluzioni dettate da intenti speculativi. È un episodio, inoltre, che si colloca in un momento cruciale dell'evoluzione della disciplina urbana divenendo un tema di discussione a livello nazionale, laddove si manifestano conflittualità crescenti tra competenze tecniche consolidate e nuove figure professionali emergenti². Il caso di Padova evidenzia, cioè, le contraddizioni che connotano lo sviluppo dell'urbanistica italiana del tempo, collocandosi nel punto di snodo tra modi divergenti di pensare la crescita e l'evoluzione delle città storiche³. In sostanza, sullo sfondo del dibattito innescato dall'approvazione del Piano regolatore si agitavano questioni più generali come la contrapposizione tra le figure coinvolte nei processi di trasformazione urbanistica: le "burocrazie tecniche", da un lato, e i nuovi professionisti, architetti-urbanisti, usciti delle scuole di recente istituzione⁴. Un contrasto che porterà più tardi alla nascita dell'Istituto Nazionale di Urbanistica (1930), che sancirà la vittoria di nuove figure professionali⁵. Il Piano per Padova era sorto interamente nell'ambito dell'ufficio tecnico municipale, con connessioni con il mondo produttivo locale: l'attuazione del Piano era demandata a una società privata concessionaria costituita *ad hoc*⁶. Le polemiche suscitate dal progetto offrono quindi l'occasione a un gruppo di giovani laureati alla Scuola di Architettura di Roma di proporre un "contropiano" dimostrativo. Significativo di queste contraddizioni di fondo è che proprio Padova, nel pieno delle polemiche suscitate dall'approvazione del Piano regolatore, fosse stata premiata con la medaglia d'oro per i materiali esposti alla *Prima mostra italiana di attività municipale* promossa da Silvio Ardy a Vercelli nel 1924⁷. Sul soffitto della sala espositiva era collocata una grande mappa raffigurante il Piano regolatore, attorniata da alcune vedute di edifici in progetto (fig. 1).

La gestazione del nuovo Piano per Padova può essere ricondotta al 1902 quando la Giunta comunale, nel quadro delle proposte che portarono alla realizzazione di Corso del Popolo, decise di creare una commissione che studiasse un Piano per risanare una zona circoscritta del centro, corrispondente alle zone d'insediamento dell'antico ghetto ebraico e collocate a sud delle piazze comunali⁸. Un tema, quello del risanamento degli ex quartieri chiusi ebraici, a ben vedere, che negli stessi anni interessava città come Roma, Firenze e Verona⁹. È significativo, inoltre, che nel 1904, all'indomani dell'avvio del Consorzio per lo sviluppo edilizio dell'Università di Padova, che doveva in qualche modo sopperire alle esigenze di spazio dell'ateneo, all'interno della commissione incaricata si proponesse di considerare come spazio di espansione proprio l'area del Ghetto in cui insediare la nuova Biblioteca Universitaria¹⁰.

La necessità di predisporre un Piano regolatore per Padova si ripropose con forza dopo la fine della Prima guerra mondiale: negli ultimi mesi del 1918 il Consiglio comunale aveva autorizzato la Giunta a comprendere in un Piano di risanamen-

to del centro cittadino, già ipotizzato nel 1902, anche una vasta area posta a nord delle piazze storiche (il cosiddetto quartiere di Santa Lucia), colpita parzialmente dagli eventi bellici. L'anno successivo veniva quindi approvato un primo progetto che prevedeva il risanamento di alcuni isolati attorno alla chiesa di Santa Lucia mediante demolizioni, tracciamento di nuove strade e ricostruzioni edilizie¹¹. Il Comune, in questa occasione, alludeva anche a possibili convenzioni con società private per eseguire gli espropri finalizzati all'attuazione del progetto. La proposta elaborata in questo frangente, venne però respinta dalla Giunta Provinciale che chiese un Piano più organico e «inserito nel contesto generale della città»¹². Si giunse, così, alla stesura di un Piano denominato: «Piano Regolatore Edilizio per il risanamento e la sistemazione di due Quartieri Centrali e per la costruzione di un quartiere giardino in località Vanzo», redatto dal direttore dell'ufficio tecnico Tullio Paoletti, con il contributo esterno di Gino Peressutti, e approvato dal Consiglio comunale il 2 agosto 1921. In sintesi, la relazione tecnica indicava come scopo del Piano il risanamento «igienico e morale» mediante «una radicale modificazione nella struttura dei Quartieri Centrali» che avrebbe coinvolto circa 110 mila metri quadrati. Si prevedeva di sistemare entrambe le zone a nord e a sud delle piazze (quartiere di Santa Lucia e Ghetto) *sventrando*, cioè demolendo la quasi totalità dell'edilizia esistente e creando due enormi piazze su cui far convergere grandi assi stradali con sezioni di 18 o 12 metri; si prevedeva inoltre l'ampliamento di alcune piazze esistenti (come piazza Garibaldi; fig. 2). Il meccanismo previsto per la realizzazione delle operazioni si basava essenzialmente sullo strumento dell'esproprio per zone, con riferimento esplicito alla legge del 1865 e soprattutto alla legge del 1885 per il risanamento di Napoli. A sostanziare il richiamo a tale legislazione si ribadivano con forza motivazioni di ordine igienico che, a detta dei progettisti, connotavano l'assetto del centro cittadino. La discussione in seno al Consiglio comunale, sottolineava in modo monocorde gli aspetti di degrado fisico: case ridotte a «luride topaie... abitazioni insalubri... strade strette... trivii mefitici»; le condizioni sociali negative: «promiscuità... prostituzione... malnutrizione» e l'economia di sussistenza in cui si trovavano tali aree urbane. La verifica dei punti più critici del Piano fu quindi posta al vaglio della Seconda Sezione del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, che avanzò pesanti rilievi sulla prevista demolizione di «gran parte dell'antica città».

Nonostante tali obiezioni, il Piano fu approvato con Legge 1043 del 23 luglio 1922. Furono introdotte alcune modifiche sulla base dei correttivi richiesti in commissione e relativi, sostanzialmente, al rispetto dei monumenti presenti: s'imponneva che i Piani particolareggiati attuativi dovessero essere preventivamente approvati dal sottosegretario alle Belle Arti. Tutte le operazioni di realizzazione del Piano, infine, dovevano essere predisposte e controllate da una commissione speciale di sette membri eletti dal Consiglio comunale.

L'avvio del Piano, tuttavia, suscitò immediate e forti reazioni di critica. Innanzitutto furono i proprietari delle case di cui si prevedeva l'esproprio a riunirsi tentando la via dell'opposizione legale, respinta però dal prefetto. Da più parti, poi, si levavano critiche sulla concezione di base del Piano, impostata essenzial-



1. Foto della sala allestita dal Comune di Padova alla *Prima mostra italiana di attività comunali*, 1924. Padova, Archivio generale del Comune, Iconografico, foto LL.PP., album 9, n. 10.
2. G. Peressutti, veduta di progetto per la sistemazione dell'area del Ghetto, Piano regolatore 1924. Padova, Archivio generale del Comune, Iconografico, foto LL.PP., album 9, n. 25.



3. Casa Baratelli in via Garibaldi a Padova prima delle demolizioni, 1924. Padova, Archivio generale del Comune, Iconografico, foto LL.PP., album 9, n. 7.

mente sul ricorso alla demolizione dei tessuti storici preventivamente espropriati e alla ricostruzione secondo nuovi standard. Una prima reazione alle proposte contenute nel Piano approvato dalla Camera apparve nel numero di ottobre 1922 di "Architettura e Arti decorative". Il testo, siglato M.P. (Marcello Piacentini), fu pubblicato nella rubrica "Commenti e polemiche" affiancato da una tavola prospettica del progetto: scritto coi toni dell'invettiva, rivolgeva un appello direttamente «ai cittadini di Padova» affinché si opponessero a quello che veniva definito uno «sconcio», un «obbrobrio», cioè la cancellazione della «bella impronta della vostra città che ve la fa distinguere de tutte le altre [...]». Oggi voi non commettereste più un errore, ma un delitto»¹³.

A questo livello dello scontro si colloca dunque il coinvolgimento di Giovanni. Nel 1923 il sottosegretario per le Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, infatti, aveva incaricato lo studioso romano assieme al pittore Lodovico Pogliaghi, di stendere una relazione sulle operazioni previste dal Piano¹⁴. I due commissari soggiornarono in città tra 7 e 8 aprile 1923. Il testo della relazione, stesa per il Ministero e inviata anche al sindaco, è organizzato in due parti: una di valutazione del Piano regolatore approvato, l'altro di proposte alternative che possiamo sicuramente attribuire in toto a Giovanni, sulla base della linea di comportamento contenuta che richiama le concezioni teoriche già espresse in conferenze e saggi precedenti.

Il compito affidato ai due "periti" era individuato nell'esigenza di partire «dal punto di vista della salvaguardia della integrità monumentale e del carattere storico ed artistico»¹⁵. Ciò che aveva evidenziato il sopralluogo era che all'interno delle aree destinate alla demolizione non emergevano che pochissimi edifici a carattere monumentale: il cosiddetto Palazzo di Ezzelino; la chiesa di Santa Lucia; l'Oratorio di San Rocco e alcuni palazzi su via Dante. Tuttavia, a fronte di pochi vertici artistici venivano individuati «altresì, gruppi edilizi di case modeste aventi nel loro insieme un non trascurabile carattere d'arte e non sono infrequenti gli edifici (ad esempio nelle vie Santa Lucia, del Pozzetto, dei Soncini) i quali nei portici, nelle arcate rette da mensole, nelle finestre nei balconi serbano interessanti elementi sopravvissuti del periodo romanico e del gotico». A fronte di tale ricca e caratteristica stratificazione urbana, la prima riflessione proposta era quella che non venisse «troppo alterato l'ambiente» in cui s'inserivano i monumenti maggiori. D'altro canto gli edifici minori, sebbene forse presi singolarmente avrebbero rivelato un valore che non escludeva la possibilità di una demolizione, ciononostante: «nel loro complesso, considerato quasi come monumento collettivo di umili elementi, collegati al tracciato stesso delle vecchie vie, presentano un interesse per la tradizione artistica cittadina che non potrebbe che venir cancellata». L'ambiente urbano così configurato era letto come: «espressione di un sentimento spontaneo, dell'aspirazione perenne della nostra gente verso la bellezza» (fig. 3).

Di conseguenza i contenuti del Piano regolatore municipale erano giudicati come del tutto errati: «non sembra adeguato il presentato progetto di *sventramento* o di sistemazione, caratterizzato dall'abbattimento quasi totale degli edifici nei due quartieri suddetti, e della ricostruzione sulle aree divenute libere, di grandi piazze e grandi vie, a tracciato rigidamente geometrico, in tutto estraneo alla fibra stradale, allo stile edilizio della vecchia città».

Anche le eventuali riconfigurazioni degli interventi, suggeriti dalla locale Soprintendenza, avrebbero comportato esiti comunque «gravissimi». Constatato questo, la seconda parte della relazione propone non un progetto alternativo, ma una cornice concettuale di riferimento da cui partire per elaborare un nuovo Piano per Padova. Rinviando ai testi teorici di alcuni autori – Sitte, Buls, Stübgen, Henrici – laddove sconsigliavano l'adozione di grandi assi viari rettilinei con larghe piazze, e facendo riferimento agli esiti negativi degli sventramenti di Firenze e Napoli, Giovanni proponeva per prima cosa di orientare l'attenzione verso lo sviluppo edilizio delle zone periferiche collegandole opportunamente con le zone centrali, la quali dovevano essere oggetto esclusivamente di limitate operazioni di tracciamento viario e sottoposte al miglioramento nel rispetto della «fibra antica». Operativamente poi s'indicavano alcuni punti per l'elaborazione del Piano: per prima cosa lo studio dei tracciati delle linee di circolazione di col-

legamento tra centro e le periferie in cui si doveva prevedere il più intenso sviluppo edilizio. E solo in un secondo momento si poteva avviare un intervento nelle aree antiche, così descritto: «spicciolo miglioramento e parziale rinnovamento dell'abitato esistente nelle aree interne. Limitati allargamenti stradali senza una unità rigida di tracciato, senza preconcetti geometrici di sezione costante, apertura di piccole piazze angolari, trasformazione delle vecchie case [...], questo risanamento casa per casa, ed angolo per angolo, questo ravvivamento del carattere pittorico del vecchio quartiere, questo libero e vario *diradamento*, come il sistema è stato definito nelle moderne teorie edilizie, rappresentano i mezzi adeguati, la cui attuazione graduale, secondo un programma metodico, permetterà senza gravi perturbazioni, di raggiungere essenziali vantaggi igienici e artistici in una città che rimarrà PADOVA, invece di trasformarsi in una qualunque città internazionale».

Come esempio riuscito di questo modo di operare all'interno dei tessuti antichi si citava la sistemazione a Roma del quartiere rinascimentale tra rione Ponte e Parione¹⁶. Infine, si riteneva legittima l'adozione dell'esproprio e la soluzione amministrativa proposta «non più per addivenire alla demolizione totale delle aree in esse comprese, ma per consentire i miglioramenti e i rinnovamenti, coordinando opportunamente le opere, che in un primo tempo mal potrebbero essere lasciate alle iniziative individuali». In sostanza, ancora una volta, Giovannoni applicava la sua ricetta ribadita già in diverse occasioni dallo studioso.

Le indicazioni delineate nella relazione furono accolte in parte dalla Commissione Centrale per le Antichità e le Belle Arti, la quale poco tempo dopo inviava alla Soprintendenza ai Monumenti del Veneto alcune indicazioni di massima. Il 2 febbraio 1924 il ministro Colasanti, infatti, scriveva che la commissione aveva esaminato il Piano regolatore per i quartieri centrali di Padova e dopo «avere udita la relazione del Commissario Giovannoni, recatosi sul luogo per lo studio del complesso problema, e bilanciate le ragioni dell'arte che fanno capo ai monumenti importanti posti nella zona et al loro ambiente ed al carattere architettonico diffuso nei vecchi edifici minori, con le richieste relative ad ampliamenti ed a comunicazioni necessarie allo sviluppo della città, ha espresso il parere che del piano presentato possano essere approvate le sole parti racchiuse con linea a tratti nella planimetria acclusa [...]. Con la raccomandazione che i particolari ne vengano studiati d'accordo con la Soprintendenza ai Monumenti del Veneto, mentre per le parti rimanenti, ha ritenuto che debbano evitarsi innovazioni essenziali sulle tre mirabili piazze delle Erbe, dei Frutti e della Unità, da cui potrebbero aversi non solo distruzione di elementi pregevoli intrinsecamente ma altresì alterazione di rapporti delle masse e del carattere stilistico»¹⁷.

Le indicazioni poco incisive della commissione lasciavano, così, molto spazio a possibili interpretazioni estensive e ad aggiustamenti in sede di attuazione. Adirittura Giovannoni a livello locale fu più tardi fatto passare tra i sostenitori del Piano regolatore e si vide, perciò, costretto a ribadire nel 1926 la sua posizione in una lettera inviata al giornale «il Veneto»: «l'opera mia si è svolta nel rivolgere opera di persuasione verso l'amministrazione presieduta dall'egregio comm. Milani per dimostrare la inopportunità e l'inefficacia del piano adottato; [...] Ad ognuno il proprio pensiero e la propria responsabilità. Non certo alla mia esperienza ed alle mie teorie sulla sistemazione edilizia, sul risanamento igienico, sulla valorizzazione artistica delle vecchie città italiane può riportarsi un progetto rispondente a vietati criteri, ormai sorpassati nella tecnica e nell'arte»¹⁸.

La macchina operativa orchestrata dall'amministrazione comunale, infatti, si mise in moto e le demolizioni furono condotte a termine soprattutto nell'area di Santa Lucia. Per ribattere ad alcune critiche, inoltre, il Comune si era nel frattempo affrettato a predisporre un Piano di espansione della città oltre le mura, tradotto quindi in legge nel 1925. Il Piano, basandosi essenzialmente su una griglia



4. L'area di Santa Lucia dopo le demolizioni per l'attuazione del Piano regolatore, 1925 ca. Padova, Biblioteca Civica, RIP VIII 5857.

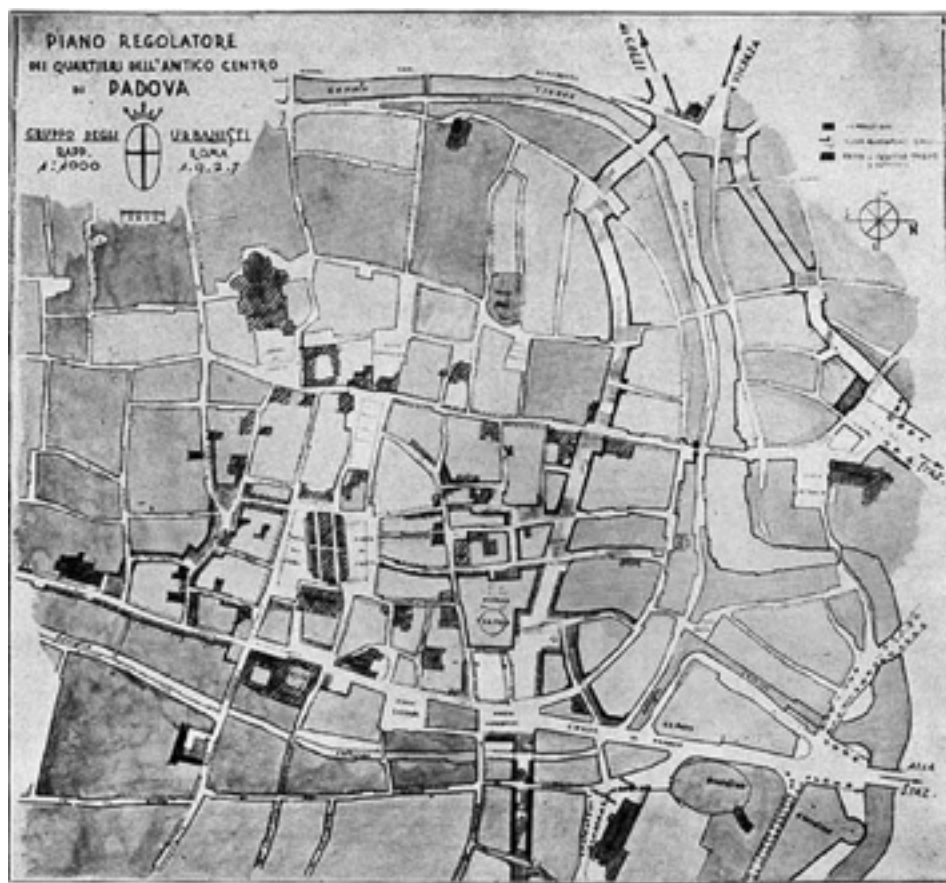


Fig. II. - GRUPPO DEGLI URBANISTI - PIANO REGOLATORE DELL'ANTICO CENTRO.

L'arteria del Corso del Popolo proveniente dalla stazione, incontra a Piazza Garibaldi la nuova arteria che, proveniente da via Savonarola va a congiungersi con l'arteria di Viale Falloppio. Piazza Garibaldi risulta ampliata: su di essa si affaccia il nuovo Teatro. Il quartiere di S. Lucia viene sistemato e risanato conservando tutte le case di interesse storico-artistico. A sinistra il quartiere del Ghetto con una nuova piazzetta di luce e di aria e con qualche nuovo sbocco, nessuna nuova grande strada verso piazza del Duomo. Confrontare con la fig. 6.

5. Gruppo Urbanisti Romani, tavola di progetto per il Piano regolatore dei quartieri dell'antico centro di Padova, 1927 (da "Architettura e Arti decorative", 2, ottobre 1922, 2).

biamo visto, nel documento firmato da Giovannoni e Pogliaghi.

Tutta la vicenda relativa al Piano per Padova, gli sventramenti, la relazione Giovannoni-Pogliaghi, il Piano Donghi e la proposta del GUR, furono presentati all'opinione pubblica nazionale da Roberto Papini, il quale, in un articolo sul "Corriere della Sera" riassumeva, con una prosa elegante e sapida, tutte le vicende del «dramma edilizio di Padova»: dagli errori di un Piano pensato dei tecnici comunali, il cui esito fu la distruzione del tessuto storico, ai rimedi proposti da Giovannoni e Donghi, i quali ebbero però un coronamento nella proposta di «un gruppo di giovani ingegneri e architetti, il Gruppo degli Urbanisti di Roma, sorto da poco e desideroso d'affermarsi nel campo dell'urbanistica più moderna e spregiudicata»²³. La loro proposta avrebbe contribuito alla realizzazione di una «città veramente moderna senza distruzioni inutili, senza offese alla sua bellezza e alla sua storia» (fig. 5).

In definitiva l'esito dell'impegno di Giovannoni in merito alle sorti della città euganea fu alla fine inefficace: nel 1931 nel capitolo ottavo dedicato a «esempi di città italiane» di *Vecchie città ed edilizia nuova* il caso di Padova viene evocato in quanto rappresentava «una delle maggiori sconfitte della logica edilizia, delle ragioni dell'arte e di quelle di una sana economia [...]. La mirabolante operazione si è risolta in un pessimo affare; e la zona dell'ex quartiere di S. Lucia è rimasta demolita, come se vi fosse passato il terremoto, senza che, per l'alto costo delle aree, le ricostruzioni risultassero possibili. Quelle poche che stentatamente sono sorte rappresentano il maggiore oltraggio al carattere di tutto l'ambiente»²⁴.

di espansione priva di qualsiasi principio ordinatore, mostrava tutta la strumentalità dell'operazione¹⁹ (fig. 4).

Il dibattito nel corso dei lavori di esproprio e demolizione continuò più latente e si giunse così al 1927 quando vennero formalizzate alcune proposte alternative. Una fu elaborata su invito dall'associazione *Antenorei Lares* da Daniele Donghi e presentata ufficialmente al podestà il 27 gennaio²⁰. La seconda proposta è quella del gruppo di giovani laureati presso la Scuola di Architettura di Roma, denominatosi "Gruppo Urbanisti Romani" (GUR), capeggiati di Luigi Piccinato: fu presentata alla cittadinanza nel maggio del 1927 e successivamente illustrata sulle pagine di "Architettura e Arti decorative" con una nota di presentazione di Gustavo Giovannoni²¹. Questo progetto proponendosi come soluzione di un caso specifico, sebbene oggetto di un dibattito nazionale, ambiva ad essere al contempo una proposta di metodo: un «modello nell'avviamento edilizio delle città italiane»²². Non più, dunque, sventramento delle parti storiche, bensì espansione regolata di nuovi quartieri e successivo intervento di risanamento del centro antico mediante *divadamento* già proposto, come ab-

Note

- 1 D. TORRESINI, *Padova 1509-1969 gli effetti della prassi urbanistica borghese*, Padova 1975, pp. 63-102; M. UNIVERSO, *Padova negli anni Venti*, "Storia della città", 11, 1979, pp. 63-79.
- 2 Il primo a sottolineare tale aspetto della vicenda, inserendolo nel dibattito nazionale, è stato: F. BOTTINI, *Padova e la formazione della cultura urbanistica italiana nel periodo tra le due guerre*, "Storia Urbana", 14, 1990, 52, pp. 165-193.
- 3 *Ibidem*.
- 4 P. NICOLOSO, *Competenze e conflittualità nelle prime proposte sulla figura del tecnico urbanista*, "Urbanistica", 86, 1987, pp. 38-41; S. ADORNO, *Città, saperi, burocrazie tra età liberale e fascismo*, in *Tra libera professione e ruolo pubblico. Politiche e saperi comunali all'origine dell'urbanistica in Italia*, a cura di P. Dogliani e O. Gaspari, Bologna 2012, pp. 63-80, p. 64.
- 5 O. GASPARI, *I progetti dei tecnici comunali prima dell'Istituto Nazionale di Urbanistica (1924-1930)* in *Tra libera professione e ruolo pubblico*, cit., pp. 35-61: 52-53.
- 6 UNIVERSO, *Padova negli anni Venti*, cit.
- 7 *Prima mostra italiana di attività municipale Vercelli MCMXXIV. Catalogo generale*, Milano 1924; *Padova alla prima mostra italiana di attività municipale Vercelli 1924*, Varese 1924.
- 8 *Atti relativi all'approvazione del Piano regolatore edilizio*, Padova, 1925, p. 9-10; R. Castelli, *Gli sviluppi urbanistici*, in *Padova tra le due Guerre*, catalogo della mostra a cura di C. Munari, Padova 1988, pp. 34-45; M. CARNIELLO, *Padova democratica. Politica e amministrazione negli anni del blocco popolare (1900-1905)*, Padova 1989, pp. 110-114.
- 9 A.M. RACHELI, *Il 'risanamento' del Ghetto: la demolizione e ricostruzione del quartiere del Ghetto 1885-1911*, in *Architettura e urbanistica, uso e trasformazione della città storica*, Venezia 1984, pp. 436-441; C. CRESTI, S. FEI, *Le vicende del risanamento di Mercato vecchio a Firenze*, "Storia urbana", 2, 1977, pp. 127-144; V. RAINOLDI, *Il Ghetto e la Sinagoga di Verona fra Ottocento e Novecento*, Padova 2006, pp. 45-61.
- 10 Archivio dell'Università di Padova, *Archivio Consorzi*, b. 300; fasc. n.n., 15 gennaio 1904.
- 11 COMUNE DI PADOVA, *Opere pubbliche predisposte dall'Amministrazione comunale per la immediata ripresa dell'attività municipale*, Padova 1919.
- 12 UNIVERSO, *Padova negli anni Venti*, cit., p. 64.
- 13 M.P., *Ai cittadini di Padova*, "Architettura e Arti decorative", 2, ottobre 1922, 2, pp. 95-96; fu poi pubblicato anche in "L'Architettura Italiana", 12 (1 dic. 1927), pp. 139-140.
- 14 Il coinvolgimento dell'artista milanese derivò probabilmente dalla sua attività presso la Basilica del Santo, vedi: *Ludovico Pogliaghi al Santo*, a cura di F. Castellani, Padova 1998.
- 15 La relazione fu pubblicata dapprima nel "Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione", poi in: Antenorei Lares, *Relazione del Consiglio direttivo all'assemblea generale dei soci del 3 giugno 1926 con appendice*, Padova 1926, pp. 26-31, da cui sono tratte anche le citazioni seguenti.
- 16 Sull'intervento romano si veda: C. VARAGNOLI, *Dal piano al restauro: teorie e interventi sul quartiere del Rinascimento (1870-1923)*, in *Il quartiere e il corso del Rinascimento*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1994, pp. 51-93; A. PANE, *Quartiere del Rinascimento a Roma: studi e proposte di Gustavo Giovannoni, 1908-1918*, in *Il restauro e i monumenti. Materiali per la storia del restauro*, a cura di C. Di Biase, Milano 2003, pp. 219-236.
- 17 Archivio Generale del Comune di Padova, *fondo Polcastro*, b. 20, fasc. 5.
- 18 Il testo è trascritto in Antenorei Lares, *Relazione*, cit., pp. 31-32.
- 19 UNIVERSO, *Padova negli anni Venti*, cit.; il progetto era stato discusso e approvato dal Consiglio comunale nel maggio del 1923, v. *Annuario comunale per l'anno 1923*, Padova 1923, pp. 44-51.
- 20 D. DONGHI, *Relazione che accompagnava il dono al Comune di Padova di un progetto di piano regolatore*, dattiloscritto, gennaio 1927 (Padova, Biblioteca Civica, BP 7464).
- 21 E. FALUDI, E. FUSELLI, R. LAVAGNINO, L. LENZI, G. MINNUCCI, L. PICCINATO, C. VALLE, *Relazione al piano regolatore e di ampliamento della Città di Padova*, "Architettura e Arti decorative", 7, 1927, 1-2, pp. 17-30.
- 22 A. PANE, *Diradamento e risanamento delle "vecchie città". L'opera di Piccinato tra continuità e rottura con Giovannoni da Padova a Napoli, in Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia 2015, pp. 53-77.
- 23 R. PAPINI, *Padova sventrata*, "Corriere della sera", 3 nov. 1927; ora in IDEM, *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, a cura di R. De Simone, Firenze 1998, pp. 139-142.
- 24 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931, pp. 230-231.

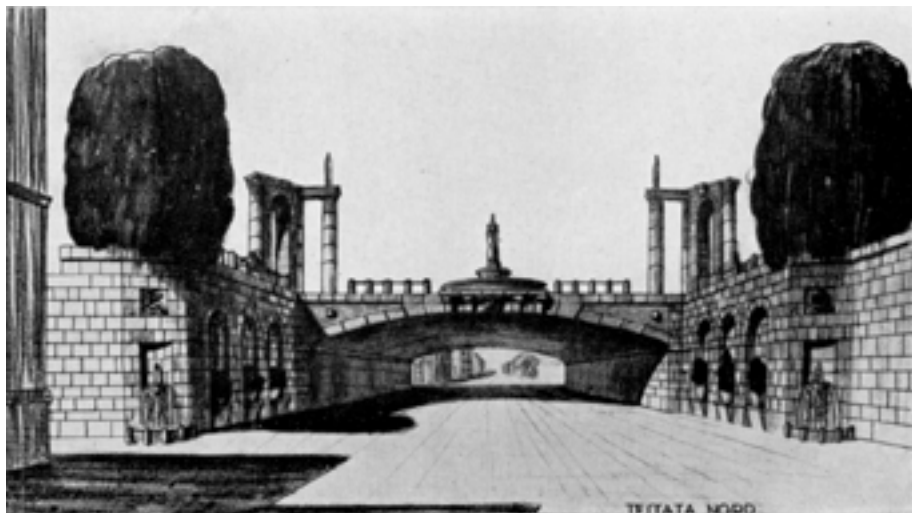
Gustavo Giovannoni e le vicende del rinnovamento di Catania negli anni Trenta del Novecento

Il rapporto tra la città di Catania e Gustavo Giovannoni ha radici lontane, rintracciabili nei passaggi obbligati dell'iter formativo che gli studenti di architettura della città etnea erano costretti a compiere, una volta ultimato il biennio di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali, per conseguire il diploma di architetto civile¹. Per loro, infatti, non restava altra scelta che quella di proseguire gli studi altrove: le mete preferite erano le scuole di Palermo e Roma, le cui figure di riferimento risultavano Ernesto Basile, per il capoluogo isolano, e proprio Gustavo Giovannoni, per la capitale. Il fatto che la città di Catania fosse relegata esclusivamente ad un ruolo di prima formazione finì per diventare ben presto un elemento determinante per il suo clima culturale: mentre Palermo riconosceva in Basile un chiaro riferimento, Catania era libera da modelli di insegnamento esclusivo e, in un certo senso, più aperta a raccogliere gli stimoli provenienti dal mondo esterno. In questo contesto Francesco Fichera occupava la cattedra di disegno di ornato e di architettura elementare, ricoperta in passato dal padre Filadelfo, autore, insieme con l'ingegnere Gentile Cusa, del rinnovamento urbano della città sul finire dell'Ottocento. Sebbene egli fosse uno tra i più promettenti allievi di Basile, la sua indipendenza accademica fece in modo che non sorgesse in lui alcun sentimento di subordinazione nei confronti del maestro né, tanto meno, della scuola palermitana. L'impronta lasciata dal decano, che per primo aveva rotto i legami con la vicina Palermo, gettò le basi per l'indipendenza della città, cosa che ne costituirà da sempre il tratto distintivo. Nessun dominio accademico dunque: Catania, libera di scegliere, spingeva il suo sguardo oltre lo Stretto, alla ricerca di un volto architettonico e di un agognato prestigio che potesse finalmente permetterle di competere con la vicina Palermo.

È questo il quadro dal quale prese origine il protagonismo di Gustavo Giovannoni nei processi di rinnovamento del capoluogo etneo, avvenuto negli anni Trenta del Novecento. Non a caso, infatti, tutti i protagonisti della scena catanese sarebbero passati dalla capitale: Fichera, essendo stato allievo del maestro Giovannoni, diede inizio ad una tradizione che continuò pure all'indomani della nascita della Scuola di Roma, da questi inaugurata il 18 dicembre 1920.

Giovannoni indicava nel recupero della tradizione il perno dell'insegnamento, col preciso fine di porre le basi per la creazione di un nuovo stile nazionale in continuità con il passato. Profondamente influenzato dalla lezione del maestro, il catanese Fichera condivideva con lui l'amore per la tradizione, come testimonia la corrispondenza che aveva per oggetto i suoi laboriosi studi su Catania barocca. Non a caso Giovannoni sarà autore della prefazione del suo libro su Luigi Vanvitelli² nella quale ribadirà la convinzione che l'Italia sarebbe tornata a «dominare» solo nel caso in cui fosse riuscita a «riannodarsi a questa grande tradizione» generando un «germoglio giovane innestato sul vecchio tronco» e abbandonando «senza rimpianti i precetti dei falsi profeti del materialismo e delle forme aride delle mode internazionali»³.

Nello stesso periodo, il contesto catanese vedeva farsi strada un altro allievo di Giovannoni: l'architetto Raffaele Leone. Oltre a saper coltivare il rapporto col maestro, Leone riuscì ad ottenere larghi consensi anche da parte di Alberto Calza Bini, tali che nel 1929, appoggiato da Fichera, egli si faceva in prima persona promotore dell'istituzione del Sindacato della Sicilia Orientale. Già da qualche anno, inoltre, Leone era riuscito ad affiancare il concittadino, figura fino ad allora



1. G. Samonà, C. Autore, R. Gesugrande, progetto di concorso per il Nuovo Centro Cittadino (da Ndr, *Risveglio Architettonico in Sicilia*, "Architettura", 11, 1932, 6, pp. 279-288).

preminente, ottenendo il prestigioso incarico di fabbriciere del Duomo a cui arrivò forte anche della garanzia offerta dal percorso formativo romano condotto sotto la guida di Giovannoni. Fu proprio Leone, che coinvolgerà il maestro nelle più importanti vicende che, in quegli anni, stavano segnando la storia di Catania. Se, da un lato, il catanese era certamente animato dall'interesse di affidarsi alle mani sicure e competenti dell'accademico romano per ridisegnare il volto di una città che mostrava evidenti necessità di ammodernamento, dall'altro è altrettanto plausibile che fosse vivo in lui l'interesse a controbilanciare il consolidato sodalizio che negli stessi anni si era instaurato tra Fichera e Marcello Piacentini⁴. Trovare una sponda sicura nell'ambiente capitolino gli avrebbe permesso di guadagnare un peso tale da entrare di diritto e con riconosciuta autorevolezza, nel governo dei processi di trasformazione della città.

Dalle corrispondenze intercorse tra i due nell'anno 1930, si legge la perseveranza con cui Leone cercava di portare in città il maestro, scrivendogli «di allievi ed enti che sollecitavano la sua venuta»⁵. Voleva, infatti, che egli prendesse parte attiva ai lavori della commissione giudicatrice del concorso, bandito nel 1929, per il Nuovo Centro Cittadino, descritto nella lettera indirizzata all'architetto romano come cosa «assolutamente voluta da me, ed ottenuta, a patto che lei fosse giudice»⁶.

La commissione che avrebbe dovuto decidere gli esiti del concorso fu costituita, tra gli altri da Arnaldo Foschini e Alberto Calza Bini. Sebbene in quell'occasione la Regia Scuola di Roma fosse rappresentata dal primo piuttosto che da Giovannoni, non sembra un caso che una riproduzione dei due progetti finalisti del concorso si trovi tra le carte conservate presso il suo archivio privato e che, tra queste, la prospettiva del progetto *Sicula Atene* (2° classificato) firmata da Sandri⁷, riporti una data anteriore a quella in cui si riunì la commissione giudicatrice. In un'altra lettera, Samonà (membro del gruppo vincitore) gli esprimeva gratitudine anche per il suo interessamento presso le commissioni del concorso di libera docenza.⁸ Si intuisce, pertanto, come Giovannoni non fosse affatto estraneo ai fatti della città di Catania e che, visti gli stretti legami che lo stesso intratteneva coi rappresentanti dei due gruppi finalisti, egli abbia, piuttosto volontariamente deciso di astenersi dal presenziare in commissione.

Tra i progetti esaminati, un lungo dibattito nacque attorno a quello denominato *2H1930* di Giuseppe Marletta e Bruno Ernesto La Padula. Le premesse da cui partì la coppia di giovani architetti nell'affrontare il tema furono molto differenti da quanto gli stessi avevano fatto vedere alla *I Esposizione italiana di architettura razionale* del 1928⁹. Nel caso del progetto per Catania, probabilmente memori di quella esperienza e consapevoli del peso di cui, anche in questo caso, seppur non ufficialmente, Giovannoni era stato investito, i due si vollero adeguare ai gusti della commissione facendo ricorso ad un linguaggio fatto di lesene, paraste, nicchie e balaustre di stampo classicheggiante. Un errore formale costituì, tuttavia, il pretesto per escluderli dal novero dei possibili vincitori.

Il terzo riconoscimento venne assegnato al progetto *In Hoc Signo* redatto dal catanese Mancini, mentre il secondo andò proprio a quel *Sicula Atene* che si era premurato di far pervenire al maestro il proprio progetto. I vincitori, invece, furono Autore, Gesugrande e Samonà del gruppo GASU (Gruppo architetti siciliani e urbanisti). La commissione giudicò che il progetto fosse «nettamente rispondente allo spirito del tempo nostro» e migliore degli altri poiché «investe [...] il più vasto problema di piano regolatore interessante tutta la zona sottoposta all'esperienza del concorso»¹⁰ (fig. 1).

È interessante notare come la commissione parli della consultazione come di un'esperienza pilota del progetto più ampio di ridefinizione dell'intera città. Evidentemente era già nell'aria la volontà di affrontare il tema dell'espansione urbana, in linea con quanto si era provato a fare, senza raggiungere il successo sperato, con l'amministrazione De Felice già dai primi anni del secolo. La questione del centro cittadino, infatti, rappresentò solo l'inizio di un percorso di revisione e rinnovamento urbanistico e architettonico che, non senza battute d'arresto, rimarrà aperto per lungo tempo, spingendosi sin oltre il secondo dopoguerra e che vedrà coinvolto in prima persona lo stesso Giovannoni. Questa prima fase, invece, sembrò essere animata principalmente dalla volontà di trovare degli equilibri definitivi nella Sicilia orientale che, unita, cercava di spostare l'ago dei fatti di architettura dalla propria parte, concedendo la ribalta al gruppo di architetti messinesi guidati da Samonà ed eleggendo al contempo Fichera come principale referente sul territorio. Successe, però, che nella fase successiva alla consultazione, il perimetro dell'area di intervento divenne più esteso di quello su cui si era concentrato il bando del '29, in funzione del sopravvenire di ulteriori interessi. Il progetto di Samonà venne ampiamente rivisto e solo parzialmente realizzato, con grande disappunto di Fichera che si premurò di mettere al corrente Giovannoni. La direzione dei lavori era stata affidata a Leone. Egli divenne, così, il principale artefice della prima reale occasione di cambiamento per la città che vide coinvolti, per sua volontà ed accanto a professionisti locali, anche personalità di grande rilievo estranee al contesto cittadino. Se ne avrà conferma anche quando, constatata l'impossibilità di Giovannoni di presenziare in giuria, egli proporrà Foschini al Podestà, non tenendo conto dell'indicazione data dal maestro che segnalava piuttosto Morpurgo¹¹. Effettivamente, nel 1930 stavano cambiando pure gli equilibri della Scuola di Roma: alla nomina a professore ordinario di Marcello Piacentini fece seguito un clima di confusione, nel quale Foschini, alternava posizioni conservative (più vicine a Giovannoni) ad altre più inclini a determinate istanze di modernità (promosse proprio da Piacentini)¹². In questo quadro, Leone volle riconoscere anche nel contesto catanese il peso crescente che Piacentini andava assumendo nell'Accademia e negli ingranaggi dello Stato fascista, senza tuttavia rinunciare alla vicinanza del più anziano maestro, che tirerà nuovamente in ballo, affidandogli il ruolo principale, nelle vicende che portarono alla redazione del nuovo strumento urbanistico di Catania. Nel frattempo, i rapporti tra Fichera e Leone si stavano logorando, il tutto con Giovannoni costantemente presente sullo sfondo a costituire l'ago della bilancia. Nelle corrispondenze, Fichera gli confessava di essere «pienamente contrario all'attuale sistemazione dell'ingresso del Giardino Bellini», giudicandola «una vera mostruosità e un vero non senso urbanistico»¹³. Attaccava quindi Leone, ritenuto il principale responsabile del pessimo arrangiamento dell'ingresso, «terribilmente ed orribilmente deturpato attraverso un'azione sindacale e un concorso nazionale»¹⁴ la cui procedura veniva, a sua detta, viziata da un «bando artificiosamente addomesticato»¹⁵. Il terreno di scontro si spostò, così, sui successivi esperimenti di riassetto urbano che videro al centro della riflessione di molti il ridisegno complessivo dell'intera città.

Nel 1931, Giovannoni fu chiamato dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti a fornire importanti opinioni, in qualità di commissario, sul progetto di isolamento della settecentesca Porta Garibaldi¹⁶. Nello stesso anno venne pubblicato il bando di concorso per il Piano regolatore generale della città e, anche in quella occasione, il professore, coinvolto ancora una volta da Leone, giocò un ruolo centrale contribuendo sia alla stesura del bando di concorso che alla definizione degli esiti della consultazione. Tuttavia, non mancarono gli alterchi, tanto che la Commissione giudicatrice figurò nelle pubblicazioni del tempo in maniera non univoca. La relazione finale fu firma-



2. G. Marletta, L. Piccinato, I. Guidi, progetto di concorso per il Prg della città di Catania del gruppo Alfa 1932 (da *Il Piano Regolatore della città*, "Catania Rivista del Comune", 3, maggio-giugno 1932, p. 111).

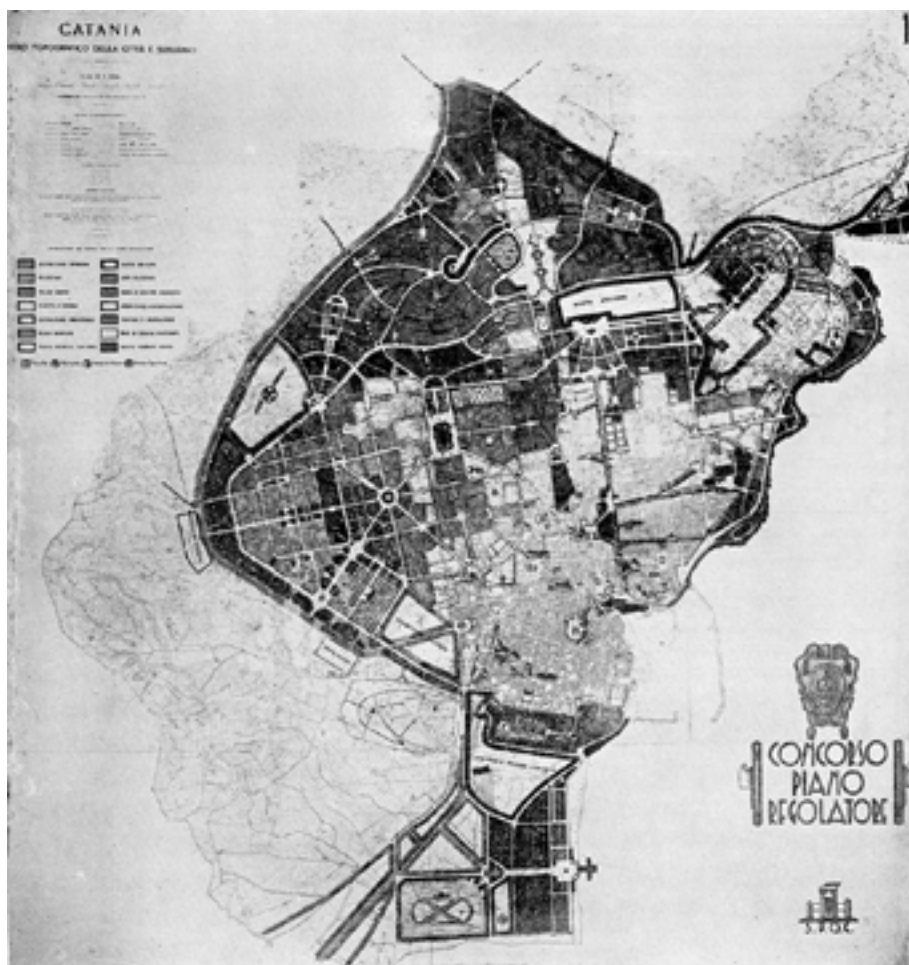
ta, tra gli altri, da Calza Bini, Giovannoni e Leone: rispetto alla formazione iniziale, però, mancavano all'appello Ugo Ojetto e Marcello Piacentini.

La data di scadenza per la presentazione dei progetti, ancora, inizialmente fissata per il settembre del 1931, fu prorogata senza darne tempestivo avviso¹⁷. Fu questa una delle ragioni alla quale la rivista di Piacentini imputò l'esiguo numero di partecipanti. Il tono polemico dell'articolo apparso su "Architettura" divenne ancor più evidente quando, si addebitò la mancata risposta degli urbanisti a «un così bel problema quale quello di Catania» ad «uno stato d'animo generale verso quei concorsi che, pur banditi con ottime intenzioni, minacciano poi di trasformarsi in tranelli»¹⁸. La Commissione fu, infatti, chiamata ad esaminare solo quattro progetti, nessuno dei quali venne ritenuto meritevole di vincere la consultazione.

Il gruppo *Alfa 1932*, composto dagli architetti Piccinato, Marletta e Guidi si aggiudicò il secondo premio mentre il terzo fu assegnato a *S.P.Q.C.* composto dagli ingegneri catanesi Mancini, Severino e Paternò.

Le titubanze che la commissione giudicatrice avrebbe avuto nell'individuare un progetto vincitore, vanno però senz'altro ascritte pure alla volontà di lasciare sospeso il giudizio al fine di poter avere il pretesto per meglio gestire, a livello locale, la faccenda. Così la vicenda divenne più complessa di quanto si potesse

3. M. Mancini, G. Severino, G. Paternò, progetto di concorso per il Prg della città di Catania del gruppo S.P.Q.C. (da *Il Piano Regolatore della città*, "Catania Rivista del Comune", 3, maggio-giugno 1932, p. 113).



inizialmente immaginare e anche il concorso per il Prg di Catania fu teatro di due partite che si giocarono in parallelo: la prima, sul piano locale, avrebbe ancora una volta riguardato i conflitti celati tra Leone e Fichera per contendersi l'egemonia sulla città; la seconda, sul piano nazionale, vedrà Piccinato, inizialmente bocciato da Giovannoni, decidere, poi, negli anni Sessanta delle sorti dello strumento urbanistico che fino ad allora non avrebbe visto la luce. Le due proposte finaliste avevano alcuni importanti punti in comune tra cui la soluzione al problema ferroviario. In effetti, era lo stesso bando di concorso a suggerire di portare verso l'interno la stazione per liberare la vista verso il mare che, altrimenti, avrebbe continuato ad essere negato alla città. Ma stranamente nella relazione finale della commissione veniva espressamente rimproverato ai due gruppi l'errore di valutazione legato all'aver cucito l'intero progetto attorno all'idea dello spostamento del tracciato ferroviario. Tale ipotesi, seppur valida da un punto di vista progettuale, divenne improvvisamente poco congrua in termini di costi e di fattibilità. Ciò perché, a detta della stessa commissione, un simile provvedimento avrebbe coinvolto le Ferrovie dello Stato, finendo per divenire di difficile attuazione.

Rispetto a questo argomento, sempre nella rivista di Piacentini, particolarmente attenta a quanto proposto da *Alfa 1932*, si legge: «ci sembra sia il caso di chiederci fino a quale punto sia opportuno che i bandi di concorso dei piani regolatori debbano suggerire e precisare *desiderata* o limiti di estensione e se invece non sia molto più utile lasciare completamente arbitro il concorrente [...]. Il concorrente dovrebbe essere avvertito semmai, all'opposto, che allo stato delle cose non sono realizzabili spostamenti di linee ferroviarie o soluzioni dipendenti da altre amministrazioni che non siano quelle comunali»¹⁹.

La critica all'Amministrazione e a Gustavo Giovannoni, coautore del bando incriminato, era a questo punto divenuta esplicita. Il caso Catania aveva ulteriormente

portato allo scoperto il conflitto interno tra le due anime della scuola di Roma. La questione venne allora portata avanti individuando una Commissione Consultiva i cui componenti designati furono, tra gli altri, Fichera e Giovannoni. Contestualmente, su suggerimento di Leone, l'amministrazione comunale deliberò di affidare la redazione del definitivo Prg ad un'apposita sezione dell'ufficio tecnico integrata da alcuni dei componenti dei gruppi premiati. Anche nella definizione dei membri che avrebbero dovuto prendere parte a questa nuova commissione, il ruolo del maestro romano fu tutt'altro che marginale. Alla fine, si arrivò a redigere il nuovo Prg soltanto nel 1934, ma i molteplici tentativi di renderlo operativo vennero ancora una volta frenati dalle contingenze più varie. Fu, poi, la guerra a segnare una battuta d'arresto inevitabile.

L'Accademia di Roma aveva sin qui rappresentato un modello per Catania. In Piacentini e Giovannoni, i catanesi individuavano la chiave per avvicinarsi al regime attirando l'interesse delle istituzioni e dei rappresentanti del mondo sindacale e professionale. Le vicende del Nuovo Centro Cittadino e del Piano regolatore generale, però, svelano il duro gioco degli interessi contrapposti messi sul piatto dalla scena locale che rappresentarono certamente un freno allo scatto verso la tanto agognata modernità. Al contempo, con la caduta del fascismo e la fine del secondo conflitto mondiale, la Roma dell'Accademia, coinvolta in primo luogo nella persona di Giovannoni, passava il testimone all'imprenditoria capitolina aprendo, così, le porte ad un processo di massiccio rinnovamento urbano che avrebbe nuovamente acceso i riflettori su di una stagione di aspri conflitti (figg. 2-3).

Note

1 Per un quadro generale sulle vicende della città di Catania di quegli anni ci limitiamo a segnalare: S. PADRENOSTRO, *Catania costruita nel rinnovamento del moderno*, Roma, 2013; P. BARBERA, *Catania degli architetti*, in *Catania. La città moderna, la città contemporanea*, a cura di G. Giarrizzo, Catania 2012; *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945*, a cura di P. Barbera, M. Giuffrè, Palermo 2011; S. PADRENOSTRO, *Catania nel moderno: l'immagine e la sua costruzione nella prima metà del Novecento*, Catania 2009. Il contributo qui presentato costituisce uno degli aspetti affrontati nell'ambito della mia tesi di dottorato, *Il rinnovamento di Catania (1920-1970). Vicende ed intrecci di una città contesa*, Palermo 2015.

2 F. FICHERA, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale accademia d'Italia, 1937.

3 *Recensione Fichera* in Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 28, 3 126.3.

4 M. PIACENTINI, *Francesco Fichera. Architetto siciliano*, "Architettura e Arti decorative", 9, vol giugno 1930, 10, pp. 433-460; IDEM, *Francesco Fichera*, Ginevra 1931.

5 Lettera inviata da Leone a Giovannoni in data 19 settembre 1930 in Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, Corrispondenza 1930.

6 *Ibidem*.

7 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, f. 578.

8 Lettera inviata da Samonà a Giovannoni in data 5 luglio 1930 in Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, Corrispondenza 1930.

9 G. MARLETTA, *Nacque da una rivolta di studenti l'architettura moderna in Italia*, "La Sicilia", 8 ottobre 1968.

10 *Pagine di vita sindacale*, "Architettura e Arti decorative", 9, agosto 1930, 12.

11 Lettera inviata da Leone a Giovannoni in data 19 settembre 1930 in Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, Corrispondenza 1930.

12 P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999.

13 Lettera inviata da Fichera a Giovannoni in data 25 giugno 1932 in Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, Corrispondenza 1932.

14 Lettera inviata da Fichera a Giovannoni in data 30 giugno 1932 in Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, Corrispondenza 1932.

15 Lettera inviata da Fichera a Giovannoni in data 25 giugno 1932 in Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, Corrispondenza 1932.

16 Archivio Centrale dello Stato, Roma, Ministero Pubblica Istruzione, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Div. II*, b. 134, *Catania*, (1929-1933).

17 C.S., *Concorso per il piano regolatore di Catania*, "Architettura", settembre 1932, f. IX, p. 489.

18 *Ivi*, p. 489.

19 C.S., *Concorso per il piano*, cit., pp. 497; 500.

Nel segno di una “nuova” romanità. Giovannoni per l’Anfiteatro di Lecce, tra valorizzazione urbanistica e principi del restauro archeologico (1937-1938)

Nonostante pressoché dimenticato dalla storiografia relativa alla figura di Gustavo Giovannoni, il caso del coinvolgimento giovannoniano nella conservazione e valorizzazione delle rovine dell’Anfiteatro di Lecce, in parte riportato alla luce dal 1900 e poi scavato più diffusamente a partire dal 1938, ha invece costituito, ancora nella seconda metà degli anni Trenta del Novecento, un momento importante non solo nelle vicende urbanistiche cittadine, ma anche per l’applicazione fuori da Roma degli allora più aggiornati principi del “Restauro archeologico” avanzati dallo stesso Giovannoni grazie anche ad un particolare “ascolto” da parte di sensibili funzionari locali; un caso dunque di riflessione specifica da parte dell’ingegnere romano, ma anche di precoce fortuna della sua teoria (pur con tutte le mediazioni e le contingenze imposte dal caso singolo, come sempre). La visita a Lecce del dicembre 1938 e la relativa, importante, riflessione, svolta da Giovannoni con Biagio Pace per conto del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, che aveva inviato i due professori nella città salentina perché esprimessero i loro criteri di indirizzo in merito agli antichi resti romani, restavano ancora oggi da indagare nello specifico dopo aver ricevuto una velocissima, recente, citazione locale¹. Il “caso” era invece particolarmente delicato non solo per la conservazione dell’Anfiteatro in sé, ma anche perché quell’operazione contribuiva a mutare consolidate “visioni” e non solo di natura urbanistica: la Romanità di Lecce era stata da sempre negletta e aveva acquistato solo da pochissimi decenni un rilievo del tutto inedito, mentre ora quella valorizzazione dell’Anfiteatro acquistava precise valenze politiche, inserendosi nell’ambito delle celebrazioni del Millenario Augusteo, visto che proprio da Lecce, secondo la tradizione, era iniziata a suo tempo la riconquista dell’Italia da parte di Ottaviano Augusto, sbarcato dalla frontiera Apollonia d’Illiria per dirigersi a Roma e assumere il potere. Miti romani (il Salento, oltretutto, veniva celebrato nella *Eneide* di Virgilio come il luogo del primo attracco in Italia di Enea), politiche imperiali (lo “sbarco” di Augusto come nuovo Enea) e realtà monumentale superstite negli anni Trenta del Novecento si intersecavano fornendo a Lecce e alla sua provincia un rilievo “romanista” del tutto inedito, che trovava nell’antico Anfiteatro il proprio fulcro; e nelle opere ad esso connesse un momento di grande importanza conservativa e di valorizzazione, anche grazie all’azione del segretario del Partito Nazionale Fascista Achille Starace, leccese e nune tutelare di tutta l’operazione². Nella relazione relativa al «sopraluogo ai lavori in corso di quell’Anfiteatro» compiuto il 5 dicembre 1938³, Giovannoni e Pace⁴, per conto del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, mettevano in evidenza il loro contributo poiché: «esaminato il lavoro di scavo e di liberazione del grande anfiteatro romano nella piazza Sant’Oronzo e, nei riguardi del modo di continuare la vasta impresa di così alta importanza archeologica e urbanistica, se ne riassumono i suggerimenti»⁵.

Lecce nuova capitale della Romanità salentina – locus originis del potere di Ottaviano Augusto – e le prospettive del nuovo Piano particolareggiato per piazza Sant’Oronzo secondo Gustavo Giovannoni

Solo a partire dai primi del Novecento, la comune considerazione di Brindisi quale «piccola Roma dei Salentini»⁶ – per la maggior presenza *in loco* di rovine

visibili di quello che era stato il maggior porto dell'Impero romano verso Oriente – veniva sovvertita dallo “scoprimto” dell'Anfiteatro di Lecce operato da Cosimo De Giorgi, con la supervisione di Quintino Quagliati, direttore del Museo Archeologico di Taranto e poi soprintendente ai Monumenti della Puglia. Il cambiamento generale del punto di vista veniva ben riassunto dalla trasformazione del giudizio dello stesso De Giorgi, da anni il maggior studioso dei monumenti leccesi. Già nel 1888 lo studioso puntualizzava, in riferimento allo stato degli studi: «non v'ha dubbio che ai tempi romani Lecce ebbe poca importanza e da Livio fu annoverata tra le “Salentinae ignobiles urbes” non degna di essere menzionata nemmeno in un libro di Geografia. E Strabone conferma l'opinione del classico storico patavino [...] Nel I secolo dell'Era volgare era divenuta quartiere di soldati e perciò da



1. Lecce, scavo del primo settore dell'Anfiteatro come si presentava prima del 1938, cartolina d'epoca.

Plinio era appellata “Statio militum Lupiae”; e con questo nome la troviamo segnata negli itinerari dell'Antonino e del Peutigerio. Del tempo romano esistono pochi monumenti e documenti di fatto [...] Ma il Galateo [nel XV secolo] ci fornì notizie assai preziose, nel suo “De Situ Japigie”, [parlando invece di] “hanc urbem antiquissimam atque amplissimam fuisse, quae sub terra sunt demonstrant arcus, cuniculi, fornices et vasta fundamenta aedificiorum, sed non praepolita”[...]. Di questi sotterranei esistenti sotto la piazza Sant'Oronzo tutti gli scrittori patrii han parlato, ma nessuno degli Archeologi moderni li ha studiati»⁷.

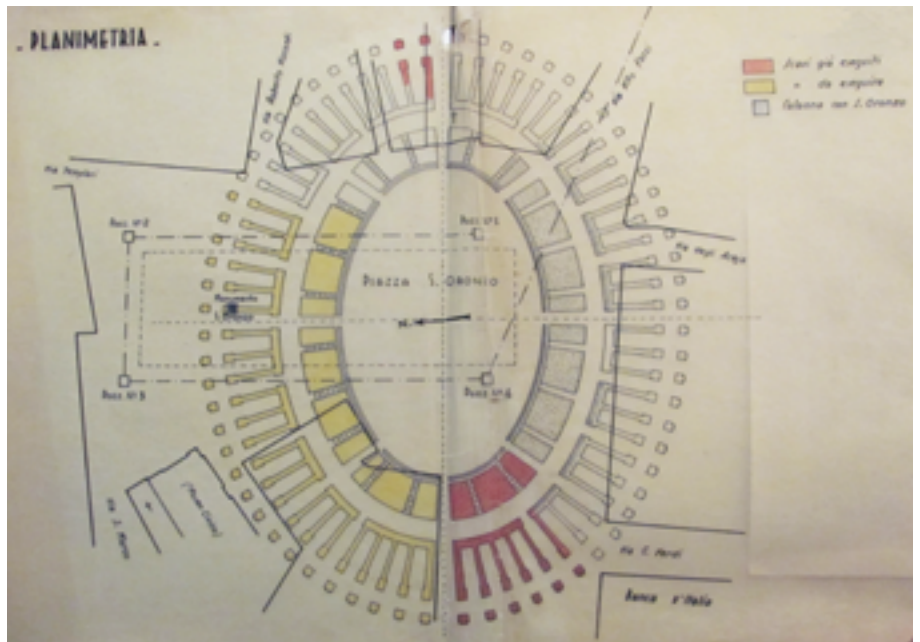
Nel 1900 De Giorgi avviava le opere di sterro di un piccolo settore di piazza Sant'Oronzo e già entro il 1910 Lecce assurgeva al ruolo di centro privilegiato dell'Arte romana salentina e pugliese⁸; cominciavano le visite all'Anfiteatro parzialmente “liberato” anche da parte di viaggiatori stranieri oltre che italiani (*duce* De Giorgi stesso), ma i problemi della sistemazione dell'area diventavano però sempre più impellenti e anche difficili da risolvere nel concorso tra privati, Comune di Lecce, autorità ministeriali; e la gran parte del complesso restava comunque sotterrata.

Una vera e propria impennata di interesse, come in tutta Italia, si aveva a partire dal 1936, in preparazione cioè del “Bimillenario di Augusto” (la grande *Mostra Augustea* venne aperta dal 23 settembre 1937 al 4 novembre 1938 nel Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale a Roma).

Qualche anno prima, veniva inaugurata una vera e propria nuova stagione nel “Romanismo leccese” con il coagulo di nuove riflessioni⁹, di nuove opere all'Anfiteatro, ma anche, inaspettatamente, con nuove scoperte come quelle degli avanzi dell'antico Teatro cittadino (sotterrato e rinvenuto casualmente nel 1929)¹⁰ che, con l'Anfiteatro, veniva così a costituire un secondo importante fulcro nelle previsioni del nuovo Piano regolatore.

Nel 1937, «il “Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti” – a firma di Giuseppe Bottai e di Ugo Ojetti – preso in esame il progetto di sistemazione di piazza Sant'Oronzo e le proposte relative allo scavo parziale di quell'Anfiteatro romano, udita la relazione del consigliere Giglioli, considerato che lo scavo proposto deve considerarsi come un lavoro preliminare per la liberazione definitiva del monumento; è del parere che il Piano presentato possa essere approvato in linea di massima e fa, in pari tempo, voti che si tenga presente l'opportunità dello scavo completo e che non vengano nel frattempo prese iniziative che possano compromettere la realizzazione delle operazioni di scavo considerandole come atti preliminari per la successiva liberazione totale del Monumento; formula raccomandazioni affinché non vengano prese iniziative che possano compromettere la realizzazione; ed esprime voto che la colonna detta di Sant'Oronzo, sita

2. Progetto di scavo dell'Anfiteatro romano di Lecce sotto piazza Sant'Oronzo e fino al Castello, nel 1938. Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti, Div. I, b. 27.



sull'Anfiteatro, possa tornare nel suo posto originario (cioè a Brindisi)»¹¹. Per fornire maggiore notorietà alle nuove puntualizzazioni storiche che si andavano compiendo, nel 1937 su "Japigia. Organo della Regia Deputazione di Storia Patria per la Puglia" veniva data notizia della pubblicazione, a Lecce, del volume di Giuseppe Gabrieli, *Il primo fondatore dell'Impero iniziò la sua marcia da Lecce*: «tra gli Storici antichi che narrano i fatti avvenuti immediatamente dopo l'uccisione di Cesare, due soltanto parlano dell'approdo e della sosta di Ottaviano nel Salento: Nicola Damasceno e Appiano Alessandrino entrambi greci l'uno vissuto nel I secolo a.C., e quindi contemporanea agli avvenimenti, l'altro nel II secolo d.C. Il Gabrieli [...] in occasione del "Bimillenario di Augusto", dopo aver presentato la versione italiana delle due fonti [...] le esamina criticamente in se stesse, in confronto fra loro e con le altre minori testimonianze e ne deduce che Ottaviano, tornando da Apollonia [...] approdò nella rada di San Cataldo alla fine di marzo del 44 a.C., raggiunse a piedi Lecce, vi sostò per due o tre giorni, e quindi mosse verso Brindisi, donde, accettata l'eredità e l'adozione dello zio (Giulio Cesare) riprese la marcia su Roma»¹².

Anche nella ricostruzione di Gabrieli, l'Anfiteatro leccese occupava un ruolo centrale, poiché «nell'interessante pubblicazione vi sono otto tavole di "Segni della Romanità di Lecce" (portico, pianta dell'anfiteatro, statue del Teatro). Per una svista tipografica sono indicate come appartenenti all'Anfiteatro le quattro statue mutile, che sono state invece rinvenute nelle rovine del Teatro, durante lo scavo che è tuttora in corso».

Era evidente il rapporto che si poteva instaurare tra l'antica "marcia" e quella che dopo il 1922 si rinnovava ogni anno in ottobre, facendo di Lecce una sorta di primigenio *locus originis* del Potere imperiale. «Il nuovo scoprimento dell'Anfiteatro [...] aveva inizio il 7 marzo 1938. Nel lato occidentale della piazza sono demolite una serie di case [...] e sull'area resa libera, l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni inizia la costruzioni della propria sede. L'arretramento del lato settentrionale comporta la demolizione di un'intera isola (edificata). Gli edifici prospicienti la via F.A. D'Amelio [...] sarebbero diventi i nuovi prospetti [...] per i quali si propose, in una prima fase, un porticato continuo [...] ma successivamente ricavato [...] in via Trinchese [...] Lo spostamento della colonna (di Sant'Oronzo a lato) [...] sanzionerà anche simbolicamente la perdita degli antichi equilibri e valori spaziali, così come la rotazione della statua del Santo di 180°»¹³. Le previsioni del nuovo Piano, infatti, venivano dettagliate in Piani particolareggiati tra i quali si distingueva quello per la zona centrale della città e per la principale piazza cittadina in particolare, dove era stato individuato il sedime di tutto l'antico Anfiteatro¹⁴: di esso si prevedeva ora l'ulteriore scoprimento (ma di quanto? questo

era il problema...), cui si connetteva già il Regio Decreto del 12 settembre 1935, che aveva previsto la continuazione degli scavi. Proprio l'entità degli scavi dava luogo ad una nuova polemica, che assumeva carattere nazionale tanto che sulle pagine de "Il Popolo di Roma" (in relazione alle "Cronache delle Puglie") si richiedeva lo scoprimento totale «dell'Anfiteatro, la più pura gemma della Romanità salentina [...] poiché gli scavi sono pervenuti ad un punto cruciale [...] né un ostacolo insormontabile dovrebbe costituire la presenza della cinquecentesca chiesa delle Grazie della quale – noi per primi – proponemmo la rimozione e la conseguente, eventuale, ricostruzione in altro sito»¹⁵.

Le esigenze del nuovo Piano regolatore e le nuove prospettive di "Lecce romana", per la delicatezza degli interventi previsti nell'antico centro consolidato, inducevano, però, il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione ad inviare a Lecce Gustavo Giovannoni e Biagio Pace per un parere scientifico in merito ad una serie di soluzioni previste per piazza Sant'Oronzo. I due studiosi, in generale, «pur salvando la chiesa delle Grazie auspicano che nel futuro lo scavo dell'Anfiteatro di Lecce prosegua fino al castello, che la colonna di Sant'Oronzo venga collocata in altro sito e che il nuovo fabbricato dell'INA si colleghi con il Sedile (antico Municipio), isolato e privato in quegli anni (1937) degli ambienti retrostanti»¹⁶. Nella relazione relativa al loro sopralluogo del 5 di dicembre 1938, Giovannoni e Pace mettevano in evidenza come «il contributo concesso dal Ministero dovrà essere esclusivamente impiegato nei restauri dell'Anfiteatro, da compiersi dalla Regia Soprintendenza, mentre a carico del Comune rimarranno i lavori di sterro e di generale sistemazione della zona [...] Con l'egregio Podestà di Lecce

e col suo Ufficio tecnico si sono discusse talune modalità di detta sistemazione, destinata a costituire ambiente intorno all'Anfiteatro: così ad esempio quelle del collocamento in nuova posizione della colonna di Sant'Oronzo e del congiungimento del nuovo fabbricato dell'INA con l'edificio, ora isolato, del Sedile; il che potrebbe avvenire mediante un portico che continuasse la linea del fabbricato suddetto. Anche si è avuto uno scambio d'idee su di un eventuale prosecuzione dello scavo in un periodo a venire, che giova augurare prossimo, da ottenersi mediante demolizioni che giungano fino alla piazza del castello, pur lasciando in piedi la interessante chiesa di (Santa Maria delle Grazie)»¹⁷.

E non poteva mancare la chiusura "romanista": «in tal modo può dirsi felicemente avviata la provvida opera che restituirà uno dei più insigni monumenti, che nelle Puglie ricordano e commentano, con singolari caratteri di Architettura e di Arte, la grandezza romana».



3. Veduta prospettica del progetto di sistemazione della piazza Sant'Oronzo di Lecce dopo i nuovi scavi e la realizzazione del nuovo Palazzo dell'INA. Roma, Archivio Centrale dello Stato, *fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti*, Div. I, b. 27.

4. Lecce, sistemazione di un settore dell'Anfiteatro romano. Roma, Archivio Centrale dello Stato, *fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti*, Div. I, b. 27.

Provvidenze di Restauro archeologico per l'Anfiteatro e gli indirizzi restaurativi di Gustavo Giovannoni

Tra il 1900 e il 1903 Cosimo De Giorgi aveva proceduto allo scorporamento di un settore ridotto dell'antico Anfiteatro di Lecce, le cui importanti costruzioni si trovano al disotto della centralissima piazza Sant'Oronzo; era un buon inizio, ma la gran parte del Monumento restava ancora sotterrata negli anni successivi¹⁸ e, in mancanza di una prospezione completa, non si era potuti procedere né all'acquisizione generale dei lotti, né ad una datazione delle strutture fondali, né ad una specifica comprensione di esse. Le sorprese non erano però mancate anche se inizialmente lo stesso De Giorgi non riusciva ben a comprendere se si trattasse di lacerti di murature messapiche o romane; ma poi con il proseguo dello scavo emergeva chiaramente un settore della cavea, che nel 1907 veniva visitato da Corrado Ricci allora Direttore delle Antichità e Belle Arti.

De Giorgi – con l'appoggio di altri studiosi – anche sulla base dei materiali decorativi rinvenuti, aveva attribuito l'Anfiteatro, del quale era in grado di tracciare una pianta ricostruttiva delle parti ancora sotto gli altri edifici della piazza, al III secolo d.C., se non «al II secolo e molto probabilmente al tempo dell'imperatore Adriano»¹⁹; Ricci propendeva invece per una datazione più alta, al I secolo d.C., avvicinando così il manufatto all'Età augustea²⁰. E a suo tempo anche De Giorgi non aveva troppo insistito nella sua convinzione iniziale...

Morto lo studioso salentino nel 1922, le cure e le iniziative per i settori scoperti dell'antico anfiteatro toccavano ora alla Soprintendenza per gli Scavi e Museo d'Antichità della Puglia, diretta fino al 1932 da Quintino Quagliati – che aveva seguito fin dalle prime fasi la scoperta, non senza contrasti con De Giorgi – e poi a Ciro Drago e a Nello Tarchiani.

Nel 1938, per il Bimillenario Augusteo, l'importanza dell'Anfiteatro nella visione romanista di Lecce risultava nodale e dunque su "L'Ordine. Organo della Federazione dei Fasci Leccesi" comparivano una serie di articoli che ricordavano l'opera degiorgiana²¹, mentre si procedeva ad una nuova,

proficua, campagna di sterri, con demolizione degli edifici superiori. «Il nuovo scorporamento [...] aveva inizio il 7 marzo 1938»²², ma già qualche mese dopo, dal punto di vista dello scavo archeologico e soprattutto della conservazione dei resti rinvenuti, Giovannoni e Pace, nella relazione relativa al loro sopralluogo del 5 di dicembre, mettevano in evidenza come:

«1. ultimato lo scavo dell'Anfiteatro antistante al caffè Buda, si progettò un muro di sostegno del terrapieno, tale che, con una serie di archi, possa permettere di liberare e di porre in luce il più possibile il proseguimento della cavea; 2. il muro di delimitazione dello scavo, corrispondente al fronte del costruendo palazzo dell'INA ed al fianco del Sedi-
le, sia rivestito di piante rampicanti in un'aiuola fiorita posta al piede del muro stesso, e formante corona intorno al monumento; 3. la recinzione dello scavo, al piano stradale, sia possibilmente costituita da un sobrio motivo di balaustrine di pietra; 4. le riprese murarie di volte, pilastri e altre strutture interne, siano eseguite in muratura comune, arretrata rispetto al filo della superficie degli antichi elementi e rinzaffata con intonaco grezzo, tinteggiato in modo da non distaccarsi troppo dal colorito delle vecchie strutture; 5. si riutilizzino, per quanto sarà possibile, nelle parziali ricostruzioni tutti i conci di pietra rinvenuti durante gli scavi, senza però rilavorarli; 6. si riprendano regolarmente le parti più importanti dei gradini della cavea; tale ripresa sarà fatta di muratura comune, rivestita con un conglomerato cementizio

5. Lecce, sistemazione di un settore dell'Anfiteatro romano dopo lo scorporamento delle arcate. Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti, Div. I, b.27.



martellinato e colorato in maniera da non discordare con le opere rinvenute; 7. si demolisca l'ultimo fornice su cui dovrà passare la sede stradale, e che pertanto non sarebbe possibile mantenere, e se ne utilizzi il materiale per la ricostruzione di un altro fornice prossimo; 8. si preparino saggi di tale sistemazione e se inviino fotografie alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti; 9. si prepari un regolare progetto di tutti i suddetti lavori e si trasmetta anch'esso al (Ministero) per l'approvazione preventiva [...] il contributo concesso dal Ministero dovrà essere esclusivamente impiegato nei restauri del Monumento, da compiersi dalla Regia Soprintendenza»²³.

Le indicazioni metodologiche erano molto chiare, tanto che pochi giorni dopo, alla fine del dicembre del 1938, il direttore del Museo di Taranto, Ciro Drago, scriveva al Ministero per informarlo che «sto provvedendo a fare eseguire i saggi e lo studio particolareggiato del consolidamento suggeritoci da S.E. Giovannoni e dall'on. Pace; resto in attesa di un riscontro per poter avvertire ufficialmente il Podestà di Lecce di quanto si propone»²⁴.

La ricezione e la fortuna delle indicazioni giovannoniane (all'ingegnere romano si dovevano certamente i "tecnicismi" restaurativi) erano così puntuali che il Ministero, a progetto consegnato, puntualizzava a Drago «di approvare il progetto di consolidamento e di restauro dell'anfiteatro di Lecce da voi inviato [...] restando inteso che i restauri verranno eseguiti giusta il criterio a suo tempo espresso da S.E. Giovannoni e dal prof. Pace. E cioè che verranno messi in opera per le pareti mancanti i vecchi blocchi originari rinvenuti nello scavo o blocchi nuovi di Pietra leccese opportunamente indicati con qualche segno che li distingua, adoperando invece muratura in calcestruzzo in quei tratti nei quali l'uso dei blocchi riesce facile o meno adatto, dovendosi rimettere a posto ed amalgamare con la muratura nuova frammenti ed elementi incompleti della struttura antica»²⁵. La ricezione delle sensibilità giovannoniane poteva dirsi, ormai, cosa fatta, almeno in ambito archeologico.



6. Lecce, le arcate dell'Anfiteatro romano riportate alla luce dopo il 1938. Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti, Div. I, b. 27.

Note

1 Da ultimo per l'intervento di Giovannoni ma solo come "urbanista" le brevi segnalazioni in: A. MANTOVANO, *Razionalismo a Lecce (1930-1935). Stile, Arte e Progetto*, Lecce 2014, pp. 67-69 (con puntualizzazioni singole). Prima: V. CAZZATO, *Lecce nel primo Novecento*, in M. FAGIOLO e V. CAZZATO, *Lecce*, Galatina 2013, p. 337 (dove si riprende quanto già esposto precedentemente in V. CAZZATO, *Verso il Piano Regolatore*, in M. FAGIOLO e V. CAZZATO, *Lecce. Le città nella Storia d'Italia*, Bari 1988, 3ª ediz., p. 185). E anche E. CORVAGLIA e M. SCIONTI, *Il Piano introvabile. Architettura e Urbanistica nella Puglia fascista*, Bari 1985, p. 165. Per la situazione generale dell'urbanistica leccese nel primo Novecento, si veda anche: *Lo sguardo di Icaro. Insediamenti del Salento dall'Antichità all'Età moderna*, a cura di V. Cazzato e M. Guaitoli, Galatina, 2005, pp. 93-97. Per il Piano di Lecce: V.C. GALATI, *Ugo Ojetti e il Piano regolatore di Lecce... (1933-1934)*, in *Ugo Ojetti, Critico tra Architettura e Arte*, a cura di F. Canali, "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 14, 2005 (ma 2008), pp. 45-56. E per le trasformazioni di piazza Sant'Oronzo anche: G. ROSSI, *Piazza dei Mercadanti (Sant'Oronzo) a Lecce: indagini grafico/visuali sulle trasformazioni urbanistiche...*, Lecce 2003.

2 Il leccese Achille Starace, fino al 1939 segretario nazionale del PNF-Partito Nazionale Fascista, screditato da pressoché tutta la storiografia del secondo dopoguerra in quanto inventore di gran parte della mitografia e della "Mistica fascista" (ma la sua sfortuna era iniziata già nel 1939, dopo essersi attirato gli odi dei monarchici, di molti degli altri gerarchi, di pressoché tutto il ceto amministrativo, oltre che di tutte le forze armate e delle forze dell'ordine per la preminenza che egli voleva attribuire al partito rispetto allo Stato: F.M. PRANZO, *Starace*, "Historia", 142, settembre, 1969, p. 31; R. DE FELICE, *Mussolini il Duce. I. Gli anni del consenso 1929-1936*, Torino 1974 (2 ediz.), pp. 216-217; L. FIRPO, *I due volti del fascismo*, "La Stampa", 20 agosto 1975; L. MONTESI, *Achille Starace: l'inventore dello stile fascista*, Venezia 1976; A.A. SPINOSA, *Starace*, Milano 1988; C. GALEOTTI, *Achille Starace e il vademecum dello stile fascista*, Soveria Mannelli 2000; R. FESTORAZZI, *Starace. Il mastino della rivoluzione fascista*, Milano 2002), si era molto interessato allo scoprimento dell'Anfiteatro di Lecce alla luce della politica culturale cittadina e nazionale di ambito romanista. Il 15 ottobre del 1937, a seguito di una sua lettera, il ministro dell'Istruzione Giuseppe Bottai gli scriveva: «la tua segnalazione, relativa allo scoprimento dell'Anfiteatro romano di Lecce, mi giunge

ben gradita, giacché si tratta di una notevole opera di importanza storico-archeologica, che richiama tutta la mia attenzione», Roma, Archivio Centrale dello Stato, *fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti*, Div. I, 1934-1940, b. 27; il 25 febbraio 1938 Starace inviava un telegramma a Bottai, «ringrazioti contributo concesso per lavori scoprimento anfiteatro romano Lecce» (ivi, prot. 1845). Prima in un appunto interno al ministro «certo la spesa è forte, ma si tratta di un monumento importate e della cosa si interessa S.E. Starace» (ivi).

3 La relativa lettera d'incarico del ministro della Pubblica Istruzione Giuseppe Bottai era stata inviata sia a Biagio Pace, sia a Gustavo Giovannoni il 23 novembre 1938, prot. 10988. Roma, Archivio Centrale dello Stato, *fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti*, Div. I, 1934-1940, b. 27.

4 Biagio Pace (1889-1955), allievo di Paolo Orsi, dopo essersi laureato in Lettere a Palermo (1912) e aver frequentato la Scuola Archeologica di Atene, nel 1917 ottenne la cattedra di Archeologia all'Università di Palermo; dal 1927 fu ordinario di Archeologia e di Storia dell'Arte classica all'Università di Pisa, dal 1931 al 1935 preside della Facoltà di Lettere dell'Università di Napoli, dal 1933 al 1936 presidente del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione. Partito nel 1935 per la Guerra d'Etiopia, al suo ritorno ottenne la nuova cattedra di Topografia antica presso l'Università "La Sapienza" di Roma, mantenendo anche il suo coinvolgimento nei ruoli decisionali in riferimento al patrimonio monumentale presso il Ministero della Pubblica Istruzione. Dal punto di vista dell'impegno politico, venne eletto deputato alla Camera nel 1924, poi ancora nel 1929 fino al 1934 e dal 1939 al 1943. Cfr. F. VISTOLI, *Pace, Biagio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Roma 2014, pp. 71-73.

5 Gustavo Giovannoni e Biagio Pace, *Relazione del sopralluogo del 5 dicembre 1938 a Lecce "per la liberazione del grande anfiteatro romano nella piazza Sant'Oronzo"*, «Roma, 14 dicembre 1938». Roma, Archivio Centrale dello Stato, *fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti*, Div. I, 1934-1940, b. 27.

6 S. CASTROMEDIANO, *Relazione per l'anno 1875...* [ma 1876], ora in IDEM, *Scritti di Storia e di Arte*, a cura di M. Paone, Galatina 1996, p. 37.

7 C. DE GIORGI, *La Provincia di Lecce. Bozzetti di viaggio*, Lecce, vol. II, 1888, p. 380.

8 Per tutta la questione si veda F. CANALI, V.C. GALATI, *Paesaggi, Città e Monumenti di Salento e Terra d'Otranto tra Otto e Novecento*, "ASUP. Annali di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio dell'Università di Firenze", 7-8, Firenze 2017-2018.

9 Anche l'uscita dell'importante studio di NICOLA VACCA, *La colonna di Sant'Oronzo in Lecce*, Lecce, 1938, recensito nel 1938 su "Japigia" (p. 497): «nel XVII secolo in mezzo alla piazza principale della città fu issata, per sorreggere la statua di Sant'Oronzo, una delle due colonne romane di Brindisi ritenute terminali della via Appia [...] Particolare importante: i rocchi [...] furono assottigliati di ben 65 cm [...] per cui la colonna di Lecce non è più gemella di quella rimasta a Brindisi, con la quale non potrebbe più essere appaiata» (escludendo così ogni possibilità di restituzione, come invece ventilavano Giovannoni e Pace).

10 Anche i lavori di ulteriore scoprimento e di sistemazione dell'antico Teatro, ritenuto sempre di Età augustea, venivano inseriti dopo il 1935 nelle previsioni delle celebrazioni per il "Bimillenario". Cfr. R. BARTOCCINI, *Il Teatro romano di Lecce*, "Dioniso. Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma antico", 5, 1935, 3, pp. 103-109.

11 Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, Adunanza del 20 ottobre 1937, "Sistemazione della piazza di Sant'Oronzo e progetto di scavo dell'Anfiteatro romano". Roma, Archivio Centrale dello Stato, *fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti*, Div. I, 1934-1940, b. 27. Ogetti era già stato coinvolto nelle vicende del Piano Regolatore di Lecce sempre per conto della Direzione Antichità e Belle Arti: GALATI, *Ugo Ogetti e il Piano regolatore di Lecce*, cit., pp. 45-56.

12 *Bollettino bibliografico*, recensione a Giuseppe Gabrieli, *Il primo fondatore dell'Impero iniziò la sua marcia da Lecce* (Lecce, 1937), "Japigia", 8, 1937, p. 481. Gabrieli aveva dato notizia delle sue riflessioni e soprattutto delle pretese "assonanze" tra fascismo e romanità anche in G. GABRIELI, *Il fondatore del primo Impero iniziò la sua marcia da Lecce*, "Corriere meridionale", 6, 7, 9 novembre 1937.

13 CAZZATO, *Lecce nel primo Novecento*, cit., p. 337.

14 V. CIVICO, *Notiziario urbanistico. Lecce*, "Urbanistica", 1, 1935, p. 62.

15 E. SCARFOGLIO FERRARA, *Per la valorizzazione del Patrimonio archeologico di Lecce*, "Il Popolo di Roma", 24 settembre 1938. Anche: IDEM, *Sempre a proposito della valorizzazione del Patrimonio archeologico di Lecce*, "Il Mattino", 25 settembre 1938.

16 CAZZATO, *Lecce nel primo Novecento*, cit., p. 337. Riassume il coinvolgimento generale di Giovannoni specie prima della sua visita a Lecce, MANTOVANO (*Razionalismo a Lecce*, cit., pp. 67-69): «dopo le critiche di Vincenzo Civico su "L'Ingegnere" del 1934 al progetto del nuovo Piano regolatore di Lecce [...] è Gustavo Giovannoni a dichiararsi preoccupato non per le demolizioni in piazza Sant'Oronzo, ma per "gli effetti della ricostruzione da attuare nell'area di "risulta" in vista della liberazione dell'Anfiteatro romano il più possibile completa e non solo limitata ad un ristretto fossato" (da *Relazione del Podestà di Lecce ad Achille Starace*, segretario del PNF, in Lecce, Archivio Storico Comunale, *fondo Ufficio Tecnico*, 1920-1945, cat. X.9.1. b.2) [...] Giovannoni è critico per gli eccessivi sventramenti e per alcune lacune nella zona d'espansione, per l'assenza di un sistema stradale differenziato in rapporto alla mole di traffico previsto, e per la mancata previsione di aree a verde pubblico e di una zona industriale. Giovannoni invita l'Ufficio tecnico a rielaborare il Prg, soprattutto in riferimento alla sistemazione di piazza Sant'Oronzo [...] Nel 1939 il progetto dei

lavori all'Anfiteatro è affidato congiuntamente all'Ufficio d'Arte municipale, alla Soprintendenza ai Monumenti e all'«Istituto Nazionale per il Dramma antico», «sotto l'alta direzione di Giovanni»». Nella sintesi non si fa cenno della visita di Giovanni e Pace a Lecce del 5 dicembre 1938, né della loro relazione.

17 Gustavo Giovanni e Biagio Pace, Relazione del sopralluogo del 5 dicembre 1938 a Lecce «per la liberazione del grande anfiteatro romano nella piazza Sant'Oronzo». Roma, Archivio Centrale dello Stato, *fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti*, Div. I, 1934-1940, b. 27.

18 Si trattava di uno scavo a forma di «L» di circa 1300 mq. Cfr. *Lecce e l'immagine della Città Fascista, le opere pubbliche del II° decennio*, a cura di G. Rossi, Martina Franca 2014.

19 C. DE GIORGI, *Cronologia dell'Arte in Terra d'Otranto*. III: *Città romane della Japigia*, «Rivista Storia Salentina», 1-2, 1910-1911, pp. 112-115: «potei avere la pianta dell'Anfiteatro romano, le cui dimensioni sono: asse maggiore, diretto da Est a Ovest, m.102.00; asse minore diretto da Nord a Sud, m.83.40; asse maggiore dell'arena, m.53.20; asse minore dell'arena, m.34.60; spessore della cavea, m.24.60... e sarebbe stato capace di contenere circa 25.000 spettatori». In riferimento anche a IDEM, *I marmi del podium nell'Anfiteatro romano di Lecce*, «Apulia», 2, 1910. E prima: L. FULVIO, *Osservazioni sull'Anfiteatro romano di Lecce*, Bari 1908.

20 «Il comm. Ricci assegna al nostro Colosseo un'età più antica e più nobile di quella assegnata dal chiaro prof. De Giorgi, il quale ha congetturato che l'Anfiteatro leccese fosse eretto nel II° secolo, nella decadenza cioè. La bella riflessione è nata osservando alcune decorazioni in marmo (stipiti) che dicono essere il grande monumento del I° secolo dell'Impero. E Lecce è riconoscente per questa nuova notizia all'illustre uomo» in O. VALENTINI, *Lettera sulla visita di Corrado Ricci*, in *Corrado Ricci in Provincia*, «La Provincia di Lecce», 26 aprile 1908, p. 1. La datazione di De Giorgi ritornava però in auge nel 1938, da parte degli Studiosi locali, che pure supportavano la «fase imperiale» di Lecce: l'Anfiteatro andava riferito «all'imperatore Traiano che volle decorare – ad indubbia prova dell'alta considerazione in cui questo capoluogo era tenuto – la nostra città» in E. SCARFOGLIO FERRARA, *Sempre a proposito della valorizzazione del Patrimonio archeologico di Lecce*, «Il Mattino», 25 settembre 1938.

21 G. PALADINI, *Cosimo De Giorgi e gli scavi dell'Anfiteatro di Lecce*, «L'Ordine», 1, 8, 15, 23 aprile e 6, 20, 27 maggio 1938. Gli articoli venivano segnalati anche sul «Notiziario», curato da Giuseppe Petraglione, comparso in «Japigia», 9, 1938, p. 267: «lettere di Cosimo De Giorgi, in gran parte inedite, riguardanti le tombe, le suppellettili funerarie e le iscrizioni, i ruderi dell'antico Anfiteatro romano rinvenuti a Lecce nel 1900, durante lo sterro praticato fra le due piazze «Sant'Oronzo» e «Vittorio Emanuele II», per la costruzione del palazzo della Banca d'Italia, e negli anni immediatamente successivi per la demolizione di case adiacenti a piazza Sant'Oronzo».

22 CAZZATO, *Lecce nel primo Novecento*, cit., p. 337.

23 Giovanni e Pace, Relazione del sopralluogo del 5 dicembre 1938 a Lecce. Roma, Archivio Centrale dello Stato, *fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti*, Div. I, 1934-1940, b. 27.

24 Missiva Ciro Drago, direttore del Museo di Taranto, alla Direzione delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione del 22 dicembre 1938, prot. 6551. Roma, Archivio Centrale dello Stato, *fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti*, Div. I, 1934-1940, b. 27.

25 Minuta del Ministero della Pubblica Istruzione a Ciro Drago, direttore del Museo di Taranto (non datata). Roma, Archivio Centrale dello Stato, *fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione delle Antichità e Belle Arti*, Div. I, 1934-1940, b. 27.

L'influenza di Gustavo Giovannoni a Palermo tra urbanistica e restauro dei monumenti. Il Piano del 1939

Il presente contributo si propone di tracciare una riflessione sulle problematiche urbanistico-architettoniche a Palermo, negli anni Trenta, a partire dalla compulsazione delle fonti e dalla storiografia ufficiale su tali fatti, con particolare attenzione alle questioni inerenti la sistemazione e la valorizzazione dei centri antichi, rilette alla luce della coeva teoria del *diradamento* enunciata già nel 1913 da Gustavo Giovannoni (1873-1947), chiaramente affondante, a sua volta, nella cosiddetta *art urbaine* di Sitte, Buls, Cloquet, esemplificata nel famosissimo caso del Quartiere del Rinascimento a Roma, e poi ancora ripresa nel 1931¹.

Ma cosa succedeva allora a Palermo? Nella convinzione, generalmente intesa, che le città italiane arrivassero al 1860 con la stessa struttura che si era formata fino all'epoca barocca, a Palermo è da evidenziare una certa accelerazione verso la modernità nella decisione assunta dal Governo Rivoluzionario dopo i moti del '48, di prolungare il seicentesco asse della via Maqueda, con la magnifica sistemazione dei Quattro Canti, oltre la cinta murata, nella nuova via della Libertà, invertendo il tradizionale sviluppo della città in direzione est-ovest fin allora determinato dallo storico Cassaro, in quello longitudinale verso nord; fatto questo che avrebbe influenzato tutte le politiche urbane future della città². Tale decisione si rafforzava per l'allocazione su di essa di un'architettura di qualità che, a partire dalle realizzazioni dei due grandi complessi teatrali del Massimo (1864-1897, progetto di G.B. Filippo Basile) e del Politeama (1866-1891, opera di Giuseppe Damiani Almeyda) avrebbe dato alla città, grazie anche alla propulsiva spinta imprenditoriale della famiglia Florio, una forte caratterizzazione europea³ (fig. 1). Se Palermo nel 1861 contava 194.000 abitanti, nel 1911 raggiungeva i 336.148 abitanti, divenendo la quarta città d'Italia.

Questa spinta modernista si sarebbe però presto dissolta nell'approvazione nel 1894 di un canonico Piano di risanamento, fondato sul tema dello sventramento, specificatamente esemplificato nella realizzazione della via Roma, ma anche in una serie di interventi su altre aree del centro antico, motivati quasi assolutamente da questioni igienico-sanitarie⁴.

Per il concorso bandito nel 1923 per l'Ingresso monumentale al rettilineo della via Roma, dalla piazza della Stazione, Gustavo Giovannoni viene nominato membro della commissione giudicatrice insieme ad Arduino Colasanti direttore generale delle Antichità e Belle Arti, Marcello Piacentini, e i locali Antonio Zanca, Ernesto Armò, Francesco Colnago, Salvatore Caronia. La morte di Armò e la rinuncia di Piacentini ridurranno a cinque il numero dei membri⁵.

Il progetto di Giuseppe Capito, risultato vincitore non all'unanimità e forse piaciuto a Giovannoni per i suoi caratteri di "barocchetto", in realtà verrà realizzato solo tra il 1933 e il 1936 e inaugurato dallo stesso Mussolini nel 1937, e sarà sfronato dall'autore stesso a favore di un linguaggio essenziale che lo avvicinava alla retorica fascista molto più di quanto non fosse all'origine⁶. A Palermo in quegli anni si rileva un certo torpore della cultura architettonica, dopo la felice stagione dei Basile, Giovan Battista ed Ernesto, anche per il blocco delle lauree in Architettura determinatosi dal 1936 e fino alla costituzione della Facoltà d'Architettura nel 1944⁷.

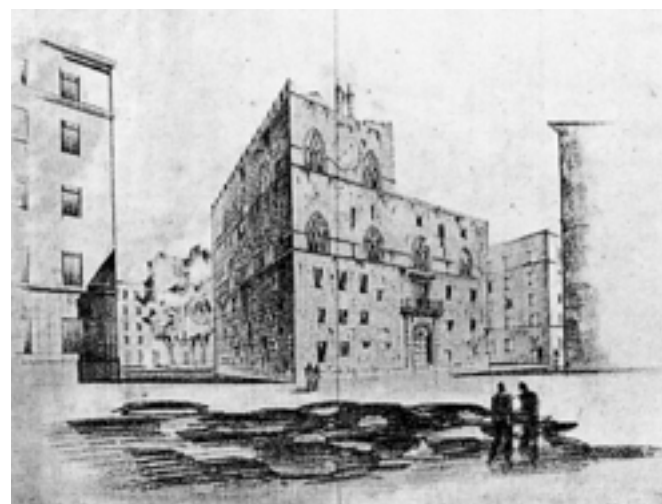
Chi era Giuseppe Capito (Palermo, 1871-1940)? Cugino di Ernesto Basile e suo assistente al corso di Architettura tecnica dal 1897 al 1907, in seguito professore

di Architettura generale nella Facoltà di Ingegneria e preside dal 1930, Capità aveva partecipato nel 1914, con Giovannoni e con il collega catanese Fichera, al concorso per la cattedra lasciata da Calderini a Roma e che sarebbe stata vinta proprio da Giovannoni⁸. Da allora sviluppò saldi rapporti di amicizia e stima con Giovannoni, che invitò nel 1932 a Palermo a svolgere alla Regia Scuola di Ingegneria una conferenza su *L'urbanistica e l'arte moderna*. In essa lo studioso romano illustrava proprio la teoria del diradamento invariantsi «col demolire qua e là una casa di scarso valore e porre al suo posto un giardino [...] col praticare scantonamenti là dove angoli sporgenti e spigoli acuti ostacolano [...] col liberare monumenti chiusi ed obliterati... col riportare al primitivo aspetto facciate edilizie che la speculazione edilizia ha alterato col sopraelevarle [...] con l'arredare i nuovi spazi con fontane, edicole ed altri elementi d'arte»⁹.

Questa è la via che addita agli studiosi palermitani, quale prospettiva di lavoro per la «scienza nuova» dell'urbanistica, da intendere non solo come «pura Tecnica che non può bastare alla vita» ma come «ripresa d'arte nella migliore tradizione italiana [...] un'arte nuova ma non ricalcata dai modelli stranieri»¹⁰. A tal proposito dichiara che il sottotitolo della relazione doveva essere «dal capitello alla città» proprio per significare lo spostamento avvenuto nella visione e nella comprensione dell'arte¹¹. Quindi, dopo aver tracciato un rapido excursus sui cicli stilistici negli schemi edilizi delle città dei vari periodi, letti, secondo il suo metodo, non «nei testi spesso fallaci o sulle pergamene assai corrose ma sulle testimonianze costruttive», raccontava il suo piano per Roma¹². Giovannoni del resto conosceva molto bene la Sicilia per il suo stretto rapporto con Enrico Calandra (Caltanissetta 1877 - Roma 1946), primo professore in Italia della materia *Caratteri degli edifici* nel 1930 alla Scuola Superiore di Architettura di Roma, dove era stato assistente per qualche tempo dopo il 1908, e di cui sarà anche preside dopo le dimissioni di Piacentini¹³.

Ma Giovannoni veniva spesso in Sicilia anche quale delegato del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, per l'attività di tutela nell'Isola fin dal sisma del 1908 a Messina, alla cui ricostruzione fu particolarmente partecipe, specie nei restauri dei suoi grandi monumenti: Duomo, Chiesa di S. Francesco, Chiesa della SS. Annunziata dei Catalani, avviando la sua conoscenza con l'architetto Francesco Valenti, inviato dal primo soprintendente Antonio Salinas. Il Piano di ricostruzione Borzì (1911), aspramente criticato da Giovannoni, non teneva in alcun conto la sistemazione dei resti dei suddetti monumenti, per i quali Valenti redigeva delle varianti, non realizzate¹⁴. Ugualmente come delegato tornava a Palermo per i grandi restauri di Palazzo Reale, Palazzo Chiaramonte, Chiesa del SS. Salvatore, operati sempre da Francesco Valenti, dal 1919 reggente e, dal 1924, soprintendente per l'arte medievale e moderna della Sicilia, nei quali sviluppava intense campagne liberatorie e di ripristino, apprezzate da Giovannoni che lo chiamava a rappresentare la Sicilia nel celebre convegno che avrebbe portato alla *Carta d'Atene* del 1931¹⁵.

Intanto l'amministrazione comunale decideva di bandire un concorso per il Piano regolatore generale e il podestà Giuseppe Noto Sardegna già nel 1937 nominava una commissione per preparare il bando, formata dall'ingegner Mastrogiacomo direttore dell'Ufficio Lavori Pubblici del Comune, dall'ingegner Giuseppe Caffarelli nominato dal Sindacato Nazionale Ingegneri, da S.E. Marcello



Pagina a fronte

1. Cartografia di Palermo, primi anni del secondo ventennio del 1900, alla scala 1: 8.000 redatta dall'Ufficio tecnico del Comune di Palermo (archivio privato S. Prescia).

2. Progetto per il Prg del 1939, gruppo Caracciolo (da G. Calza-Bini, E. Caracciolo, A. Della Rocca, L. Epifanio, G. Marletta, L. Piccinato, G. Spatarisano, V. Ziino, *Piano Regolatore della città di Palermo*, Roma 1940).

Piacentini, nominato dal Sindacato Nazionale Architetti, dall'ingegner architetto Paolo Rossi De Paoli per la Federazione Nazionale Fascista dei proprietari dei fabbricati¹⁶. Un gruppo di esperti palermitani aggregati alla commissione, tra cui Capità ma anche Salvatore Caronia Roberti, altro maggiorenne della cultura tecnica a Palermo, che sarà primo preside di Architettura, G.B. Filippo Basile (figlio di Ernesto), il già citato Mastrogiacomo, e l'ingegner Salvatore Ippolito dell'Ufficio Tecnico del Comune, si riunivano nel novembre 1937 per fornire ai membri non palermitani i dati preliminari al Piano quali il diagramma della popolazione, il diradamento della popolazione nei mandamenti interni, gli specchietti di nascita e morte. Si prepara anche l'incarico per i rilievi aerofotogrammetrici e tra le tre ditte coinvolte viene prescelta la ditta Ottico Meccanica Italiana e Rilevamenti Aerofotogrammetrici di Roma (OMIRA) che fornirà la prima Cartografia ufficiale del Comune di Palermo (1937), ma anche la prima in Italia in scala 1:5000, su un territorio di 16.200 ettari col metodo Nistri, fondatore della ditta stessa. Alle successive sedute del 28 e 29 dicembre dello stesso anno è invece presente Marcello Piacentini, che pare sia stato determinante per la redazione del bando, in specie per la esplicita richiesta di proporre le sistemazioni dell'intorno dei più grandi monumenti: il Teatro Massimo, i palazzi arabo-normanni della Zisa e della Cuba, Palazzo Chiaramonte¹⁷.

Il bando viene emesso dal podestà Francesco Sofia il 26 aprile 1939 con consegna prevista il 22 dicembre, poi prorogata al 5 maggio 1940. La commissione finale, presieduta dal podestà, e composta da Giovannoni (al posto di Capità che intanto è morto), Luigi Moretti (al posto di Piacentini), G.B. Filippo Basile, S. Benfratello, S. Caronia, C. Chiodi, G. Caffarelli, P. Rossi de Paoli, A. Mastrogiacomo, E. Carapelle, si riunisce, a seguito di due proroghe, dal 5 al 9 maggio 1941 e stila una *Relazione finale* il 29 luglio del 1941¹⁸.

Al bando concorrono numerosi gruppi di progettazione variamente costituiti da professionisti locali e nazionali, tutti impegnati nella maggior parte dei Prg italiani: del gruppo guidato da Caracciolo facevano parte, tra gli altri, Luigi Piccinato e Giuseppe Marletta che avevano appena vinto (1931) il Piano di Catania, anch'esso non realizzato, in cui Giovannoni era anche stato componente della commissione giudicatrice; il gruppo guidato da Domenico Filippone aveva appena concluso il Piano di Bologna (1937); il gruppo guidato da Pietro Ajroldi aveva con sé Ludovico Quaroni che poco dopo avrebbe redatto con Astengo il Prg di Monreale¹⁹. La giuria decide tre premi *ex-aequo* per i gruppi Susini, Caracciolo, Filippone, lasciando indietro il gruppo Ajroldi. La *Relazione* nota negativamente la previsione di nuovi quartieri satelliti, auspica maggiori sistemazioni a verde nel centro storico, non apprezza particolarmente gli isolamenti proposti «alcune prospettive esibite, pur manifestando provette abilità di graficismo scenografico, falsano totalmente i reali rapporti degli elementi edilizi annullando il loro fine urbanistico essenziale»; apprezza del gruppo Caracciolo la proposta del nuovo asse est-ovest che collega l'entroterra con il fronte a mare passando per il cuore della città, la piazza del Teatro Massimo, apprezza le due vie di attraversamento del centro storico: la via del Porto (arteria Kalsa-San Pietro), la terza via (arteria Capo-Albergheria) in particolare riconoscendo, di quest'ultima, il mosso tracciato secondo una delle fibre di minor resistenza; invita per la Cala, bocciando la proposta di integrale colmata, ad una variante intermedia che non preveda la realizzazione della casa del fascio²⁰ (fig. 2).

Come è noto, il Prg non si farà ma le idee che maggiormente verranno riproposte nel successivo Piano del 1944, nel Piano di ricostruzione del 1947 e nel Prg del 1956 sono quelle del gruppo Caracciolo, che riprendevano percorsi medioevali, allargandoli e rettificandoli in parte, identificando quelle «umili zone di sutura a carattere estremamente popolare ed in condizioni statiche ed igieniche spaventose», che prevedeva la creazione di nuove strade aventi lo scopo di convogliare il traffico locale e di facilitarne le comunicazioni, ma anche di «diradare l'edilizia attuale e, dove è possibile, migliorarla dall'interno, sostituendo gli elementi abbattuti con spazi a verde o al massimo con una edilizia a piccole masse e frammentarie»; che valorizzava i monumenti siti su tali arterie, tramite scelte d'isolamento unitamente a nuove architetture d'ambientamento²¹. Ma chi era Edoardo Caracciolo protagonista indiscusso di questo gruppo ma

anche di tutta la cultura urbanistica cittadina susseguente? Caracciolo (Palermo 1906-1962), laureato in Ingegneria Civile nel 1930 e in Architettura nel 1934, su consiglio di Enrico Calandra si perfeziona in Urbanistica a Roma nel 1937²²; qui conobbe ed ebbe modo di frequentare Gustavo Giovannoni, condividendo la diffusione, nelle rispettive città, delle politiche urbane tanto care al nuovo governo fascista, a cui entrambi aderivano. Nello stesso 1937 partecipa al IV Congresso nazionale di Studi Romani con un testo proprio in omaggio a Giovannoni e prepara il I Congresso nazionale di Urbanistica²³. Centrali nella sua attività risulteranno i temi sociali, ancora particolarmente pressanti a Palermo e in Sicilia per le cattive condizioni di vivibilità, il che lo porterà a professare una visione della «urbanistica come lo studio dell'umanizzazione del paesaggio», maggiormente rappresentata dalla cultura inglese riconducibile a Raymond Unwin²⁴, le cui posizioni sembra maggiormente riflettere, sottolineandone i caratteri più propri del *risanamento*. Ciò lo porterà a scrivere nel 1954: «dal punto di vista delle premesse teoriche il metodo del diradamento appare molto discutibile. Lo slogan risanare = conservare appare immediatamente antistorico. L'aver considerato l'ambientamento nei centri storici quasi un problema a sé stante ha enormemente confuso le idee [...]. La sottovalutazione del problema sociale non affronta il problema dell'abitabilità nel suo complesso»²⁵.

La lontananza da un certo tipo di approccio si conclamava poi nel progetto di sistemazione della Kalsa (1954) in cui, sviluppando la proposta fatta sullo Steri già nel Piano del 1939 (fig. 3) progettava, con la demolizione del cinquecentesco Palazzo Abbatelli, una spina di verde che attraversava tutto l'isolato fino a giungere all'esteso Palazzo Butera sul mare, configurando una soluzione inaccettabile, probabilmente viziata dai nuovi interessi economici ravvivati dalle distruzioni della guerra²⁶ (fig. 4).

Come è noto, anch'esso non fu realizzato, ma la «matrice giovannoniana» individuabile nella formazione degli architetti italiani²⁷ sembrerà risvegliarsi nel dibattito, ben più maturo, avviato nel dopoguerra²⁸, proprio da parte di quella cultura storica e del restauro che solo negli anni Ottanta si sarebbe cominciata ad evidenziare nell'insegnamento in Facoltà, grazie all'operato di quella cerchia di studiosi che avevano gravitato intorno ad Enrico Calandra, primo fra tutti Giuseppe Spatrisano e il figlio dello stesso Calandra, Roberto che, dopo una formazione urbanistica proprio presso Caracciolo, e dopo un soggiorno in America presso Unwin, allora docente alla Columbia University, assumeva a Palermo l'insegnamento di Restauro dei monumenti²⁹.

Se, in ultima analisi, il Piano del 1939 fu un'occasione perduta per una nuova



3. Prospettiva da piazza Marina per l'isolamento di Palazzo Chiamonte (Steri), 1954 (da T. Cannarozzo, *Palermo e l'urbanistica sociale di Edoardo Caracciolo. Scritti e piani, 1930-60*, Palermo 2016, p. 40).

4. Proposta d'isolamento per il Palazzo Chiamonte (Steri), 1939 (da Vittorio Ziano *architetto e scritti in suo onore*, a cura di G. Caronia, Palermo 1982, p. 285).

cultura urbana, almeno possiamo registrare che la sua mancata realizzazione, come degli altri seguenti, ha di fatto evitato la perdita di tanti materiali storici³⁰. Oggi, invece, quella preziosa eredità, se gli sviluppi teorici del restauro riusciranno a stabilire vivificanti connessioni con le riflessioni urbanistiche, a fronte di un nuovo concetto di patrimonio, potrebbe essere rievocata in una, ormai improcrastinabile, revisione della strumentazione pianificatoria per le città storiche.

Note

Il titolo di questo mio contributo ricalca, volutamente, il titolo scelto dal collega Andrea Pane per delineare l'influenza, ben più cogente, con le esperienze urbanistiche di Napoli: A. PANE, *L'influenza di Gustavo Giovannoni a Napoli tra restauro dei monumenti e urbanistica. Il piano del 1926 e la questione della "vecchia città"*, in R. AMORE, A. PANE, G. VITAGLIANO, *Restauro, monumenti e città*, Napoli 2008, pp. 13-93.

1 Nella vasta bibliografia cui si è fatto riferimento, si vogliono citare G. STOCKEL, *Risanamento e demolizioni nel tessuto delle città italiane negli anni trenta*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti, "Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura", 1990-1992, 15-20, pp. 859-872; A. CURUNI, *Gustavo Giovannoni. Pensieri e principi di restauro architettonico*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. Casiello, Venezia 1996, pp. 267-290; *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997; G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, ed. a cura di F. Ventura, Milano 1995 (Torino 1931).

2 A.J. LIMA, *La crescita della città di Palermo nella pianta di Gaetano Lossieux (1818)*, Palermo 1979.

3 G. PIRRONE, *Palermo, una capitale*, Venezia 1998.

4 Il Piano dell'ingegner Felice Giarrusso avrebbe avuto validità fino al 1944. Per una sintesi sulle vicende urbanistiche palermitane cfr. l'insuperato testo di S.M. INZERILLO, *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo*, "Quaderno dell'Istituto di Urbanistica della Facoltà di Architettura di Palermo", 9, 1981; 14, 1984; recentemente ristampato in unico volume, a cura del Dipartimento di Architettura, Palermo 2017. Su via Roma e sulle distruzioni apportate cfr. M. GIORGIANNI, *Il taglio di via Roma*, Palermo 2000.

5 Sulla cultura architettonica di quegli anni e sui concorsi cfr. I.A. PROVENZANO, *Urbanistica e architettura tra le due guerre*, Palermo 1984; *Palermo: architettura tra le due guerre (1919-1939)*, "Quaderni de La collana di pietra", a cura di M. De Simone, Palermo 1987.

6 P. Barbera, *L'apertura della via Roma a Palermo: progetti, perizie, concorsi (1906-24)*, in *Un archivio di architettura tra Ottocento e Novecento. I disegni di Antonio Zanca (1861-1958)*, a cura di P. Barbera, M. Giuffrè, Reggio Calabria 2005, pp. 147-170.

7 Sulle vicende della formazione degli studi cfr. A. COTTONE, *L'insegnamento pubblico dell'architettura a Palermo nel periodo preunitario*, in *Vittorio Zino architetto e scritti in suo onore*, a cura di G. Caronia, Palermo 1982, pp. 323-342.

8 S. CARONIA ROBERTI, *Commemorazione del prof. Giuseppe Capito*, 7 maggio 1941. Giovannoni era presente alla commemorazione.

9 G. GIOVANNONI, *L'urbanistica e l'arte moderna. Conferenza alla R. Scuola di Ingegneria di Palermo*, 23 aprile 1932, "Annuario della R. Scuola di Ingegneria di Palermo", a.a. 1932-1933, pp. 171-193.

10 GIOVANNONI, *L'urbanistica*, cit., p. 173.

11 Come avrebbe detto anche nella Relazione di presentazione della Scuola di perfezionamento in Urbanistica a Roma *Il momento attuale dell'urbanistica italiana* (1934), cit. in G. ZUCCONI, "Dal capitello alla città". *Il profilo dell'architetto totale*, in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello*, cit., pp. 9-68: 53. A Palermo sarebbe tornato nel 1937 per un'altra conferenza: *L'urbanistica e la deurbanizzazione*, "Atti della XXIV riunione della Società italiana per il progresso delle scienze" (Palermo 12-18 ottobre), vol. I, fasc. 2, Roma 1936, pp. 244-261.

12 GIOVANNONI, *L'urbanistica*, cit., p. 175.

13 Per un profilo di Enrico Calandra vedi *Enrico Calandra. Scritti di Architettura*, a cura di P. Barbera, M. Iannello, Palermo 2010; per i suoi rapporti con Giovannoni v. *infra* Matteo Iannello e Paola Barbera. Per i rapporti tra la Scuola di Architettura di Roma e quella di Palermo cfr. *La Facoltà di Architettura dell'Università "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001; *Per una storia della facoltà di Architettura di Palermo*, a cura di C. Ajroldi, Roma 2007.

14 Per la ricostruzione a Messina cfr. R. PRESCIA, *Architettura e città nella ricostruzione di Messina dopo il sisma del 1908*, "ANANKE", 26, 1999, pp. 16-21 e il più esteso A.M. OTERI, *Memorie e trasformazioni nel processo di ricostruzione di Messina dopo il terremoto del 1908*, "Storia urbana", 28, gennaio-giugno 2005, 106-107, pp. 13-64.

15 Sull'operato di Francesco Valenti vedi C. GENOVESE, *Francesco Valenti. Restauro dei monumenti nella Sicilia del primo Novecento*, Napoli 2010. Sulla *Carta di Atene* vedi Cronaca: *La conferenza*

- internazionale di Atene pel restauro dei monumenti*, “Bollettino d’arte”, 25, 1932, 9, pp. 408-420.
- 16 Archivio Comunale di Palermo, *fondo LL.PP.*, Concorso piano regolatore, a. 1939, s. 5-9-1. Delibera 4162 del 14 luglio 1937, resa esecutiva il 13 agosto 1937 con n. 48768.
- 17 Archivio Comunale di Palermo, *fondo LL.PP.*, Concorso piano regolatore, a. 1939, s. 5-9-1. Non si è rinvenuta la copia del bando sottoscritta da Marcello Piacentini con la chiosa “Approvo tutto”, così come dichiarato da INZERILLO, *Urbanistica*, cit., p. 69.
- 18 *Relazione de la commissione giudicatrice*, Palermo 1942.
- 19 Si elencano i partecipanti dei 4 gruppi: A. Susini (capogruppo), L. Foderà, L. Orestano, D. Tassotti, A. Tomassini Barbarossa, L. Vagnetti; E. Caracciolo (capogruppo), A. Della Rocca, L. Epifanio, G. Marletta, L. Piccinato, G. Spatrisano, V. Ziino; D. Filippone (capogruppo), F. Florio, P. Villa; P. Ajroldi (capogruppo), E. Lenti, L. Quaroni, L. Racheli, G. Sterbini. I progetti presentati sono sparsi presso varie sedi consultate per questo contributo: Archivio Comunale di Palermo, Dipartimento di Architettura: Archivio Antonio Zanca, Archivio Caronia Roberti, Fondo Benfratello, Fondazione Sicilia a Palazzo Branciforti.
- 20 *Relazione*, cit.
- 21 CALZA-BINI, CARACCILO, DELLA ROCCA, EPIFANIO, MARLETTA, PICCINATO, SPATRISANO, ZIINO, *Piano Regolatore della città di Palermo*, Roma 1940, integralmente pubblicata da T. CANNAROZZO, *Palermo e l’urbanistica sociale di Edoardo Caracciolo. Scritti e piani, 1930-1960*, Palermo 2016, pp. 89-116.
- 22 Su Caracciolo vedi S. PRESCIA, S.M. INZERILLO, *Ricordo di Edoardo Caracciolo*, Palermo 1992; M. IANNELLO, *Edoardo Caracciolo architetto, appunti per una biografia*, “PER Salvare Palermo”, 27, maggio-agosto 2010, pp. 12-14 e G. Scolaro, *Edoardo Caracciolo (Palermo 1906-62)*, in *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945*, a cura di P. Barbera, M. Giuffrè, Palermo 2011, pp. 82-85; e i volumi per il Cinquantenario della sua morte: *Edoardo Caracciolo. Urbanistica, architettura, storia*, a cura di N.G. Leone, Milano 2014 e CANNAROZZO, *Palermo*, cit.
- 23 E. CARACCILO, *Osservazioni sulla sistemazione urbanistica fra Roma e il mare illustrate da Gustavo Giovannoni*, estratto dagli *Atti del IV Congresso nazionale di studi romani*, Roma 1938; E. CARACCILO, *Esame dei problemi dell’urbanistica italiana alla vigilia del I Congresso nazionale di Urbanistica*, Palermo 1937.
- 24 R. UNWIN, *Town planning in practice*, London 1909 (trad. francese a cura di L. Jaussely), 1922. Cfr inoltre M. SWENARTON, *Sitte, Unwin e il movimento per la città-giardino in Gran Bretagna, Camillo Sitte e i suoi interpreti*, a cura di G. Zucconi, Milano 1992, pp. 229-235.
- 25 E. CARACCILO, *Il problema dell’abitabilità e del risanamento*, in IDEM, *Tre lezioni di urbanistica*, (1954) ristampa anastatica a cura di R. Prescia, S.M. Inzerillo, Palermo 1995, pp. 35-83: 79-81.
- 26 Del progetto, redatto con P. Borghese, dava cenno già INZERILLO, *Urbanistica*, cit. p. 78 e, più estesamente, CANNAROZZO, *Palermo*, cit., pp. 39-41.
- 27 La citazione è in ZUCCONI, *“Dal capitello alla città”*, cit., pp. 9-68: 120, in base a una affermazione di Tafuri: M. TAFURI, *Teorie e storia dell’architettura*, Bari 1968, p. 73.
- 28 R. PRESCIA, *Roberto Pane e la cultura architettonica e urbana siciliana degli anni cinquanta*, in *Roberto Pane tra storia e restauro*, atti del convegno (Napoli, 2008), a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia 2010, pp. 426-429.
- 29 Su Roberto Calandra vedi “Per” giornale della Fondazione Salvare Palermo, 14, gennaio-aprile 2006; R. PRESCIA, *Restauro a Palermo. Architettura e città come stratificazione*, Palermo 2012.
- 30 In particolare oggi, la complessa area urbana intorno allo Steri, destinato a sede del Rettorato Universitario, a partire dal primo progetto di restauro e ri-funzionalizzazione di Roberto Calandra, è oggetto di un’intensa campagna di valorizzazione.

Analisi e risultati della progettazione integrale nell'area compresa tra Trieste e Fiume tra il 1920 e il 1945

Un'analisi dell'architettura e degli architetti che hanno operato nell'area compresa tra Trieste e Fiume (oggi Rijeka) nel periodo circoscritto cronologicamente dal trattato di Rapallo (1920) e la fine della Seconda guerra mondiale (1945) è l'oggetto centrale di questo contributo. L'area, comprendente la regione corniolana, istriana e quarnerina, fu amministrata con regolarità dal governo italiano almeno fino all'armistizio dell'8 settembre 1943¹. All'epoca, in questo territorio, considerato importante per la sua posizione geopolitica, si attuarono numerosi progetti urbani e paesaggistici, che condussero alla realizzazione di significativi edifici, spesso frutto di diversi disegni culturali, sovente sovrapposti tra loro. I progettisti che operavano in quest'area, erano influenzati dalla progettazione che si ispirava al modello dell'*architetto integrale* teorizzato da Gustavo Giovannoni. La verifica di tale indirizzo compositivo è stata svolta sulla nuova edificazione realizzata in quegli anni nei paesi, ora compresi nel territorio sloveno, come Ilirska Bistrica (Villa del Nevoso o Bisterza), Prem (Primano), Materija (Matteria), Kozina (Cosina), Jelšane (Elsane) e in altri centri, ora facenti parte della Croazia, tra i quali Klana (Clana).

Tutti i progetti erano presentati preventivamente all'Ufficio Tecnico di Fiume per ottenere il permesso di costruzione. La ricerca eseguita congiuntamente alla consultazione di analoghi documenti conservati negli archivi di Trieste, Udine, Roma e ancora Fiume, ha portato al ritrovamento di molto materiale documentario inedito o comunque solo parzialmente studiato. Tale ricerca ha permesso di valutare meglio la "parentela" stilistica di molti edifici. Se una mappatura delle costruzioni realizzate in quegli anni nell'attuale Croazia è stata effettuata da tempo², la presente ricerca vuole invece sensibilizzare il completamento di un catalogo delle architetture realizzate in Slovenia durante le due guerre, allo scopo di conoscerle e valorizzarle. La mèta di questo studio è di presentare al pubblico un patrimonio edilizio poco conosciuto in modo di accettarlo come parte di una significativa eredità culturale, ed eventualmente di salvaguardarlo.

Della sovrapposizione dei vari aspetti della vita professionale di un architetto che operava in questi territori (da quello militare a quello politico, da quello culturale a quello - più importante - storico artistico), se ne parlerà sinteticamente. Il tema è comunque importante, perché coincide con il periodo di formazione delle nuove scuole d'architettura in Italia (la prima è del 1919) e dell'affermazione della figura dell'*architetto integrale*, della cui istituzione se ne era occupato prevalentemente Gustavo Giovannoni. Agli inizi del Novecento, la revisione del sistema educativo puntava a unire una formazione di tipo tecnica, fornita dalle scuole di architettura, assieme a quella di tipo artistico-compositivo fornita dalle Accademie delle Belle Arti. A queste si univa lo studio delle opere d'arte che rendevano uniche le città italiane³. È importante tenere conto del lavoro di Giovannoni⁴, molto vasto e allargato anche ai Piani urbanistici e al restauro, perché lo useremo come punto di riferimento/strumento di ricerca per i progetti realizzati nella zona presa in considerazione.

La decisione di confrontare gli edifici dell'area prescelta con il metodo giovanniano è dovuta anche alla discussione presente in quegli anni in Italia, di creare uno stile architettonico nazionale che fungesse da collante per le diverse aree geografiche che componevano il complesso puzzle culturale del Paese. Per questo,

sembrava logico che l'Italia volesse caratterizzare con riferimenti culturali comuni, anche le costruzioni realizzate nelle diverse aree di confine. Concretamente, questo significava che era spesso presente un riferimento a uno stile eclettico che si rifaceva in alcuni casi a un neo-romantico di ispirazione boitiana, e al contempo alle influenze un po' goticizzanti della tradizione dei *baumeister* di confine⁵. Tali scelte stilistiche si evolsero gradualmente dapprima verso un razionalismo ispirato agli architetti che si rifacevano a un geometrismo che ricordava la tradizione italiana, sino a un modernismo più pacato che, sovente predicato nelle nuove scuole di architettura italiane dopo il 1936 (la dichiarazione dell'Impero), si traduceva nel cosiddetto stile littorio⁶. Del resto, un eclettismo improntato al dialogo tra le tradizioni locali e la cultura italiana, era una formula già sperimentata nelle realizzazioni civili (dai municipi, alle stazioni ferroviarie e postali) nelle terre alpine di confine. Emblematiche, in tal senso, sono le varie costruzioni di Angiolo Mazzoni (1894-1979) in Trentino, in Friuli e in Istria. Accanto a questo approccio storicistico, caratterizzato da un decorativismo eclettico che cercava di ricreare un certo "ambientamento" di origine giovannoniana, si possono ritrovare tanti esempi di uno stile razionale che utilizzava volumetrie geometriche semplici che costituivano una delle caratteristiche salienti della modernità all'italiana⁷.

Come noto, dopo la guerra d'Etiopia e la proclamazione dell'Impero (9 maggio 1936), la politica culturale italiana muta, e l'architettura tende a sintetizzare un ideale mediterraneo insieme a un riferimento stilistico unificante identificato nei caratteri dell'architettura romana classica. Quindi come accade anche nel resto della penisola, l'area del triveneto viene fatta oggetto di una serie di edifici che vengono caratterizzati dall'uso di colonne, archi e intonaci che richiamano, semplificandoli, alcuni elementi e colori tipici dell'antichità. Un esempio evidente è il tessuto edilizio di Arsia (oggi Raša), la città mineraria di nuova edificazione progettata da Gustavo Pulitzer Finali (1887-1967), ma anche tutta una serie di edifici realizzati in diverse piccole città dell'Istria settentrionale, ora facenti parte del territorio della Repubblica slovena. Questo tipo di architettura, forse con una certa sinteticità, viene definita littoria. In realtà è uno stile che possiede una sua complessa specificità nelle tipologie, nelle arti applicate e negli apparati costruttivi. E possiede, anche, una continuità con i programmi di un moderno razionalismo piegato in una chiave di tradizione italiana e mediterranea teorizzato già dal RAMI (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani) seguendo le indicazioni di Marcello Piacentini (1881-1960). L'attenzione per il paesaggio, la rispondenza ai regolamenti edilizi e ai Piani regolatori, l'adozione di una politica progettuale intesa al dialogo e all'ambientamento hanno fatto sì che queste realizzazioni nell'area cornoliana e istriana seguissero anche le indicazioni di Gustavo Giovannoni.

Dopo una precipua ricerca svoltasi negli archivi di Capodistria (ora Koper), Fiume, Trieste e, per una parte più ristretta, anche di Roma, si è cercato di individuare architetti e costruzioni significative di quest'area alto adriatica. La nostra attenzione si è pertanto rivolta ad alcuni esempi significativi, individuati almeno nella Casa della Madre e del Bambino, nel palazzo Comunale e nella Cassa di Risparmio di Villa del Nevoso, come pure nella Colonia Montana Fascista Principessa Maria di Piemonte di Erpelle, oggi Hrpelje (fig. 1). Questi esempi, già a prima vista, rivelano elementi di modernità e uno stile diverso dalle precedenti realizzazioni locali (figg. 1-3). Questo elenco, fa parte di una classificazione più ampia, che la scriven-



1. Erpelle (Hrpelje, SLO), Colonia montana fascista principessa Maria di Piemonte. Foto collezione V. Grželj.
2. Villa del Nevoso (SLO), Palazzo comunale e della Cassa di risparmio della Società Santo Pillepich. Foto collezione P. Rojc.
3. Villa del Nevoso (SLO), Casa della madre e del bambino. Nido di Yvone Clerici. Foto collezione P. Rojc.



4. Matteria (oggi Materija, SLO): Caserma.

te ha trattato in modo più esaustivo nella sua tesi di dottorato⁸, nella quale sono stati confrontati questi esempi locali con altri progetti realizzati da alcuni architetti considerati come integrali⁹, per essere stati allievi dello stesso Giovannoni, tra i quali Mario Ridolfi (1904-1984), Luigi Moretti (1906-1973), Angiolo Mazzoni e in parte Saverio Muratori (1910-1973), oltre ad altri personaggi molto noti nella sfera del razionalismo italiano, tra cui Adalberto Libera (1903-1963) e Giuseppe Terragni (1904-1943). La tesi della ricerca, intende evidenziare l'intreccio esistente tra le proposte avanzate dai progettisti attivi nell'area tra Fiume e Trieste e i precetti impartiti da Gustavo Giovannoni, Vincenzo Fasolo (1885-1969) e Marcello Piacentini ai nuovi architetti, definiti integrali, per la loro capacità di mediazione tra arte, tecnica, storia

e funzionalità. Come già menzionato, non pochi erano gli interventi edili, nell'area da noi considerata, che possedevano caratteristiche architettoniche particolari. Gli edifici costruiti si potrebbero dividere in tre sezioni distinte: edifici militari, pubblici e privati. Per la permanenza nel territorio delle realizzazioni pubbliche e militari, appare più agevole analizzare quest'ultimi rispetto agli edifici privati, per i quali si rimanda a un successivo approfondimento. L'analisi stilistica dei fabbricati pubblici ci ha rivelato che per essi sono stati adottati componenti dell'architettura moderna, anche razionalista, mescolati però con elementi classici. Un esempio interessante viene rappresentato dal Palazzo comunale e dalla Cassa di risparmio di Villa del Nevoso (fig. 2), che è un complesso singolare, in confronto alle precedenti architetture locali. Il palazzo possiede uno stile architettonico con elementi classici vicino alle ville toscane, o al neo-romanico di tendenze boitiane, ma anche ad alcune tipologie delle case borghesi del XIX secolo. Il palazzo, che in alcune parti include anche elementi derivanti dalla tradizione rinascimentale, possiede un ricco abaco di combinazioni stilistiche, rappresentando pienamente quello stile eclettico italiano che si contrapponeva a un più ordinato razionalismo. Il Nido (fig. 3), invece, raffigura pienamente un razionalismo moderno, senza superflui elementi classici, che tenta di riconnettere assieme il neo plasticismo olandese di Pieter Oud (1890-1963), il linguaggio metafisico di Giorgio De Chirico (1888-1978) e la geometrica mediterraneità delle composizioni di Pulitzer Finali.

Alcuni degli edifici militari, o rappresentanti l'autorità politica dello stato, sono invece molto tradizionali e con un tono di classicità decisamente semplificato, come nel caso della caserma dei carabinieri di Tarnova della Selva (oggi Trnovo), delle caserme di Primano e di Villa del Nevoso. Talune interessanti variazioni sono presenti sia nella caserma di Matteria (fig. 4), sia nel progetto di ampliamento del locale municipio (datati al 1940) dove un astratto geometrismo si inserisce all'interno di progetti altrimenti convenzionali.

Dall'analisi formale si può quindi intravedere che lo stile non è unificato e chiaro, al contrario di quanto fosse raccomandato dalle nuove scuole d'architettura, ma è una serie di evidenti variazioni tra il moderno e la classicità. Quest'ultima si può rintracciare, ad esempio, nella configurazione dei portali sostenuti da colonne con capitelli di ascendenza classica e dalla copertura a falde, al contrario degli edifici moderni che presentano coperture piane. Troviamo nei palazzi anche muri trattati a rustico¹⁰, particolarità non presente negli edifici moderni.

Per comprendere poi se effettivamente queste variazioni stilistiche sono state attuate all'interno di una politica culturale locale o nazionale è necessario cercare di individuare i nomi dei progettisti che hanno lavorato in quest'area. Una volta individuati gli edifici e identificata la loro paternità attraverso la ricerca negli Albi professionali locali, si è in possesso delle informazioni chiave per comprendere la produzione dei singoli progettisti (architetto o ingegnere che sia). Se si volesse poi comprendere l'influenza delle nuove scuole d'architettura¹¹, che hanno educato un profilo polispecializzato di progettista, bisogna tener conto che i primi laureati, che hanno conseguito una laurea secondo i principi dell'*architetto integrale*, sono successivi al 1926.

I nomi comparsi sui progetti, verbali, cartelle anagrafiche o altro tipo di documen-

tazione archivistica locale sono tutti poco noti e rispondono ai nomi di: Andrea Bayer (1871-?), Yvone Clerici (1890-dopo 1947), Giulio Duimich (1885-1958), Umberto Ballontini (1884-?), Umberto Lunghini, Bruno Muck (1893-1973), Danilo Grillo (1899-?), Santo Pillepich (1876-?), Giorgio Scarpa (1881-?), Giuseppe Baldi (1895-?), Federico Mazzoni (1894-?), Pierino Traversa, Umberto Miotto, Enrico Polla. E seppure nessuno di loro appare negli altari della professione, tutti sono molto attivi all'epoca.

Tra i più affermati professionisti locali si possono individuare Yvone Clerici e Giulio Duimich¹²; come capofila dell'Ufficio Tecnico di Fiume è pure abbastanza conosciuto Andrea Bayer; poi, ancora, Federico Mazzoni per i suoi progetti delle scuole di Elsane, Clana e Castelnuovo d'Istria (oggi Podgrad); Giorgio Scarpa per l'Asilo nido di Villa del Nevoso e altri ancora. Tra tutti i nomi si è operata una selezione che comprende quelli per i quali abbiamo trovato informazioni sull'educazione. Dall'analisi compiuta è interessante notare come, nella maggioranza dei casi, i progettisti locali provenivano da filiere educative spesso diverse e antecedenti al 1926¹³. Bayer, Clerici e Duimich erano ingegneri laureati a Budapest. Mentre era pure ingegnere Umberto Ballantini, che si era laureato a Roma, conoscendo senz'altro Giovannoni che in quegli anni già insegnava nella Facoltà di Ingegneria come assistente di Guglielmo Calderini (1837-1916) nella cattedra di Architettura generale. Altri architetti erano Giuseppe Baldi, Federico Mazzoni e Giorgio Scarpa con una formazione che proveniva dalle fila delle Accademie delle Belle Arti e delle Scuole tecniche professionali italiane. Mentre Enrico Polla e Danilo Grillo erano geometri. Come probabilmente lo era anche l'imprenditore edile Santo Pillepich. La maggior parte di questi professionisti, quindi, lavorando dopo la prima decade del Novecento, erano tutti al corrente delle tematiche teoriche che sottendevano alla figura del cosiddetto *architetto integrale*. Ricordiamo che i prodromi di questa figura progettuale erano stati teorizzati da Antonio da Sangallo (nel Cinquecento), da Carlo Fontana (nel Settecento), da Pietro Selvatico (1803-1870) e da Arrigo Boito (1836-1914) nell'Ottocento e infine da Giovannoni, che lo impone di nuovo nelle politiche italiane ed europee prima degli anni Dieci del Novecento¹⁴. Si ricorda che in Italia non esisteva la Facoltà di Architettura fino al 1919, quando nasce la prima Scuola Superiore di Architettura a Roma su iniziativa di Giovannoni e Vincenzo Fasolo. Fino ad allora gli architetti erano ingegneri, specializzati in architettura (tipo *bau-meister*), oppure diplomati presso l'Accademia delle Belle Arti con una specializzazione in architettura. L'architetto giovannoniano unisce i due profili, con l'aggiunta, di una maggiore attenzione allo studio dell'arte e al restauro.

Nell'area presa in considerazione (oggi italiana-slovena-croata), gli architetti, prima del trattato di Rapallo, avevano una formazione di ingegnere ottenuta sovente a Padova, a Graz o a Budapest. Quindi, solo dopo il 1919 e, dopo le prime lauree nell'a.a. 1926-27, il profilo del nuovo architetto (integrale) si impone nelle professioni progettuali per un'attenzione alla composizione, alla costruzione, al paesaggio, all'urbanistica e al dettaglio decorativo (di qui la definizione di *architetto integrale*). Tuttavia, tutti questi tecnici locali sembrano ben integrati nelle varie correnti del dibattito professionale presente sia in Italia sia in Europa, essendo evidente come le scelte stilistiche e tipologiche appartengano a un *humus* comune a tutti gli altri edifici realizzati nella penisola. Questo significa che, nonostante i lavori edili siano stati rivisti e confermati dalle autorità competenti, anche qui è stato usato uno stile adeguatamente inserito nel contesto culturale presente in tutt'Italia.

L'analisi brevemente presentata in quest'articolo è una base per future ricerche, che potranno approfondire le conoscenze dell'architettura presente in un'area ricca di sovrapposizioni culturali. E allora gli indirizzi progettuali di Giovannoni arrivano anche in quest'area periferica dell'Italia, contribuendo ad arricchire un dibattito che era caratterizzato anche da elementi locali improntati alla tradizione dei *baumeister* della precedente tradizione austro-ungarica. La rivalutazione di queste architetture realizzate tra le due guerre speriamo vada in parallelo con una graduale attenzione anche alla storia degli interventi di restauro e di progettazione urbana ancora tutti da studiare e da decifrare¹⁵.

Note

- 1 I territori in questione passarono ufficialmente alla Jugoslavia dopo il trattato di Parigi del 1947.
- 2 Sull'architettura edificata, tra le due guerre, nell'attuale territorio croato, sono state operate già diverse ricerche e pubblicazioni. Per la regione quarnerina, si veda almeno: *Moderna arhitektura Rijeke: arhitektura i urbanizam međuratne Rijeke 1918-1945 / L'Architettura e urbanistica a Fiume nel periodo fra le due guerre 1918-1945*, catalogo della mostra (Rijeka, 1996), a cura di B. Valušek, Rijeka 1996; J. Lozzi Barković, *Međuratna arhitektura rijeke i sušaka*, Rijeka 2015. Per un panorama più ampio delle costruzioni realizzate tra le due guerre nell'attuale territorio croato, cfr.: *Arhitektonski dijalozi. Italija i Hrvatska između dva svjetska rata - Dialoghi architettonici. Italia e Croazia tra le due guerre*, atti del convegno (Zagreb, 2016), a cura di G. Bonaccorso e J. Gudelj, Zagreb (in corso di stampa).
- 3 La ricerca di un sistema innovativo di educazione per gli architetti, rispecchia la vitalità di un periodo nel quale, attraverso convegni e scambi culturali, si mettevano a confronto diverse impostazioni formative che cercavano la loro legittimazione nei metodi di apprendimento desunti dalla tradizione romana e rinascimentale (da Vitruvio ad Alberti). Per un'analisi della storia dell'apprendimento architettonico, cfr.: B. BERTA, *La formazione della figura professionale dell'architetto*, Roma 1980; M. ANTONIO, *Uno studio degli ordini professionali*, 2013 e i diversi lavori di Paolo Nicoloso.
- 4 Per la figura di *architetto integrale*, cfr. G. GIOVANNONI, *Gli architetti e gli studi di architettura*, "Rivista d'Italia", 19, 1916, 2, pp. 161-196.
- 5 Il nome "baumeister" è stato usato all'epoca per gli architetti delle aree connesse, e per gli architetti dell'ex austro-ungarica.
- 6 Stile influenzato dalle scelte di Marcello Piacentini di optare per un modernismo che contenesse elementi geometrici riconoscibili all'interno di un'identità romana. Inizialmente, Piacentini collabora con Giovannoni nella direzione della rivista "Architettura e Arti decorative", però a causa di diverse vedute politiche, architettoniche e urbanistiche (Piacentini fautore dello sventramento e dell'isolamento dei monumenti, Giovannoni fautore del diradamento e dell'ambientamento dei monumenti), il loro rapporto si trasformò in una disputa "vinta" da Piacentini.
- 7 L'analisi della compresenza di stili e di politiche architettoniche diverse tra le due guerre in Italia è stata l'oggetto di diversi approfondimenti critici di molti studiosi, tra i quali, usati come base per la nostra ricerca, si possono menzionare Giorgio Ciucci, Silvia Danesi, Cesare de Seta, Enrico Mantero, Paolo Nicoloso, Guido Zucconi, etc. Tuttavia resta ancora come riferimento imprescindibile la sintesi di G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città, 1922-1944*, Torino 1989.
- 8 E. KASTELIC, *Italijanska racionalistična arhitektura v pasu Reka-Trst*, tesi dottorato, Univerza na Primorskem, Koper 2016.
- 9 La decisione sia di comprendere quali architetti locali possono essere considerati architetti integrali, sia di analizzare i contenuti sottesi a tale definizione per individuare lo stile usato nell'area istriana e cornoliana è stata presa dopo avere intervistato Paolo Nicoloso.
- 10 La rustica, come decorazione, è stata usata per le ville e i palazzi del XV secolo.
- 11 Sulle scuole d'architettura cfr.: GIOVANNONI, *Gli architetti e gli studi*, cit., pp. 161-196; P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999.
- 12 Per la ricostruzione del loro profilo professionale si veda almeno: J. ROTIM-MALVIĆ, *Enea Perugini, Giulio Duimich e Yvone Clerici nell'architettura a Fiume tra le due guerre*, "Quaderni - Centro Ricerche Storiche Rovigno", 26, 2015, pp. 271-352.
- 13 Per confermare che anche gli architetti educati all'estero avessero le stesse competenze, bisognerebbe fare un'accurata ricerca dei sistemi educativi all'estero, tema di una ricerca futura.
- 14 Si veda al proposito il saggio di Giuseppe Bonaccorso sulla genealogia dell'*architetto integrale* in questo volume.
- 15 Sulle tematiche inerenti la conservazione e il restauro, si veda almeno: I. SPADA, *L'Italia in Istria. Tutela, conservazione e restauro dei beni culturali tra le due guerre mondiali*, Venezia 2017.

GIOVANNONI, IL PAESAGGIO E GLI EVENTI NATURALI



Paese sul crinale di una collina

Il contributo di Gustavo Giovannoni alla introduzione del concetto di “ambiente” nelle leggi di tutela delle bellezze naturali del 1922 e del 1939: tra norme e pratiche consultive

Nonostante la tradizione storiografica abbia messo abbondantemente in luce la rilevanza dell'attività di Gustavo Giovannoni come consulente ministeriale¹, riteniamo che il rapporto fra quest'attività e l'esercizio legislativo da lui svolto non sia stato ancora trattato con il dovuto grado di approfondimento. A questo riguardo, ci è parso importante ripercorrere la produzione giovannoniana con l'obiettivo di contestualizzare la nozione di “ambiente” – uno dei concetti fondamentali della sua opera² – nel *corpus* legislativo stilato nel periodo compreso fra il 1922 e il 1939³ e preposto alla protezione delle cosiddette “bellezze naturali”.

L'approccio storiografico proposto, allineato al tema del volume, prevede un'analisi dell'attività a tutto tondo svolta da Giovannoni. Al fine di avallare l'ipotesi dell'integrazione tra saperi diversi e tra teoria e pratica, precedentemente formulata da altri storici, verranno messe in luce le relazioni intercorrenti fra due tra i diversi campi della sua poliedrica opera, cercando di individuare nuove connessioni e provvedendo a chiarirle e dettagiarle.

L'apparato normativo

A fine Ottocento, in Italia, si comincia a notare una crescente sensibilità nei confronti del tema dell'“ambiente”. All'interno dell'apparato normativo preposto alla protezione delle “Antichità e Belle Arti”, però, questo concetto verrà affrontato in modo esplicito – mediante citazione specifica della parola “ambiente” – solo nel 1939, con l'approvazione della Legge 1089. All'interno delle Leggi varate durante i primi decenni del XX secolo, venivano menzionati i termini “prospettiva” e “luce”. Il primo termine denotava una riflessione circa il diritto di usufruire della corretta visione di un monumento, mentre il secondo alludeva all'illuminazione del monumento stesso e delle opere d'arte racchiuse al suo interno. Sappiamo che Giovannoni, già prima del 1939, aveva tentato di proporre una nuova interpretazione della parola prospettiva, associandola al concetto di “ambiente”, di accezione più ampia. Tali contributi vennero formulati da Giovannoni durante la sua attività di consulente ministeriale e di membro dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura; essi ebbero ampia ripercussione giuridica e influenzarono in modo significativo il testo della Legge varata nel 1939⁴.

La nozione di “ambiente” venne poi ripresa più avanti, nel *corpus* legislativo preposto alla protezione delle cosiddette “bellezze naturali” (del 1922 e del 1939). Com'è noto, Giovannoni partecipò attivamente alla stesura di entrambe le Leggi. Dalla lettura del volume *La difesa delle bellezze naturali d'Italia*, pubblicato nel 1923 da Luigi Parpagliolo – membro della commissione che, nel 1920, ricevette l'incarico di stilare la Legge 778 – emerge che fu Giovannoni stesso a ideare un tipo di tutela rivolta all'“ambiente tradizionale dei luoghi”. Per far sì che i lettori comprendano più chiaramente il significato di tale espressione, Parpagliolo trascrive un esempio fornito dall'ingegnere romano: «Un villaggio alpino, fatto di casette, parte in pietra, parte in legno, aggruppate con libero ritmo, costituenti un elemento di paesaggio non più fatto di bellezze naturali ma per opera degli uomini, che risponde a un tipo tradizionale: una volgare fabbrica moderna piantata là in mezzo senza un criterio di arte e senza un sentimento di rispetto all'ambiente porterebbe un danno che dev'essere evitato [...]»⁵.

Si tratta, con ogni probabilità, di un esempio originariamente contenuto in uno

scambio di missive fra Giovannoni e Parpagliolo. In una lettera indirizzata a Giovannoni, infatti, quest'ultimo⁶ gli richiede una definizione più precisa del significato di "ambiente tradizionale dei luoghi", e si interroga sull'esistenza di possibili relazioni fra tale concetto e "l'aspetto delle città storiche". In conclusione, Parpagliolo osserva che, in questo caso, questo tipo di "ambiente" sarebbe «più oggetto di tutela monumentale e di regolamenti edilizi [che non di] tutela delle bellezze naturali e paesistiche». L'interlocutore chiede poi che Giovannoni gli risponda attraverso esempi.

L'esempio fornito da Giovannoni risponde all'interrogativo di Parpagliolo senza interrompere la coerenza del discorso: la Legge avrebbe, quindi, il potere di estendersi anche agli "ambienti tradizionali", considerati a tutti gli effetti come "elementi del paesaggio". L'inclusione del dato non-naturale, dell'"operato umano" sarebbe resa possibile, pertanto, alla luce di una più ampia accezione del concetto di "paesaggio". Nell'Articolo 1 dello "Schema di disegno di legge sulla tutela delle bellezze naturali" che, a nostro parere, coincide con il progetto presentato dalla Commissione⁷, compare un riferimento alla protezione delle "cose" strettamente relazionate con i cosiddetti "ambienti tradizionali". Sappiamo tuttavia che la proposta avanzata da Giovannoni venne respinta dal ministro Croce⁸, e quindi esclusa dal testo successivamente inoltrato al Senato. Ciononostante, la Legge del 1922 presentava, indubbiamente, un importante rimando alla proposta elaborata dalla Commissione: il riferimento alle "bellezze panoramiche".

Negli anni Trenta, Giovannoni ricevette dal ministro Giuseppe Bottai il compito di presiedere alla commissione incaricata della stesura di una nuova legge, poi varata nel 1939. Questa volta, il disegno di legge elaborato dalla Commissione⁹ venne approvato quasi integralmente; il concetto di "ambiente tradizionale dei luoghi", assente nella Legge del 1922, venne recuperato mediante inclusione dei cosiddetti «complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale».

Secondo Giovannoni, il motivo d'interesse di questi complessi risiedeva nella loro dimensione visiva: "panorami" e "vedute" – di grandi città o di modesti villaggi – dotati di una dimensione visiva capace di includere anche il "lavoro umano" nel "tempo" e, quindi, portatori di un valore "paesistico" permeato di "bellezza" e di "tradizione": «si intende comprendere nella tutela anche le cose che sono opera non della natura ma del lavoro umano, quando abbiano assunto nel tempo e nella inquadratura degli elementi circostanti, talvolta nel mimetismo con l'ambiente naturale, un valore paesistico di bellezza e di tradizione: dai panorami delle grandi città, con le torri e le cupole che si stagliano nel cielo, alle vedute di villaggi sorti con l'umile spontanea energia rurale, come se le casette liberamente aggruppate fossero alberi di un bosco o cristallizzazione delle rupi [...]. Enormi grattacieli in un caso, sguaiati villini dalle torrette merlate nell'altro altererebbero tutta un'armonia di linee e di colori e produrrebbero danni irreparabili che debbono essere evitati»¹⁰.

L'istanza paesistica si rivelò il principale principio operativo proposto nella Legge del 1939 per la protezione delle città storiche. Venne inoltre istituito l'elenco delle "bellezze panoramiche", già precedentemente individuate nella Legge del 1922. Il punto 4 dell'Articolo 1 le associa alla definizione di "quadro naturale". La tutela di tale "quadro", già di per sé meritevole di protezione (in quanto "panorama-quadro") include anche la manutenzione di tutte le condizioni favorevoli alla sua percezione¹¹ (il "panorama-visivo", e cioè le visuali dai punti di belvedere accessibili al pubblico)¹². Per garantire la tutela dei panorami inseriti nella seconda categoria – il "panorama-visivo" –, sarebbe stato sufficiente stabilire opportune "fasce visuali". Per quanto riguarda la protezione della prima categoria – il "panorama-quadro" –, invece, lo strumento designato sarebbe stato il Piano territoriale paesistico.

I pareri

All'interno della Legge del 1922, si fa accenno all'attività di regolamentazione dell'"aspetto" delle "bellezze panoramiche". Tuttavia, le discussioni condotte all'interno del Senato rivelavano un'interpretazione piuttosto limitata della Legge; si riteneva, infatti, che oggetto di tutela dovessero essere unicamente i punti di osservazione e i belvedere, in modo da garantire la non occlusione di alcune particolari vedute. Nella

1. *Piano regolatore paesistico di Capri*. Schema di zonizzazione, planimetria senza scala metrica, copia fotografica con campiture a matita colorata. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Sezione 2.4, Urbanistica, c.8, fasc. 89.



pratica della tutela, però, si osserva – già prima dell’istituzione della legge del 1939 – un controllo più rigoroso di tale “aspetto” (il “panorama-quadro”). Ciò avveniva attraverso il controllo dell’*ambientazione* delle nuove costruzioni e ristrutturazioni, inserite nel loro intorno immediato; attraverso la proposizione di linee-guida per l’inserimento di nuove lottizzazioni sul territorio; attraverso la raccomandazione, da parte della Consulta per la Tutela delle Bellezze Naturali, di elaborare “piani regolatori paesistici”, nonostante all’epoca essi non fossero ancora stati istituiti a norma di Legge. Nel 1936, il sovrintendente Armando Venè sottopose al Ministero il caso di una nuova costruzione localizzata sulla collina del Vomero, presso Napoli, dichiarandosi favorevole all’approvazione del progetto giacché, a suo parere, il nuovo fabbricato «non danneggia[va] il pieno godimento della veduta panoramica»¹³. Anche il parere di Giovannoni, allora membro della Consulta, fu favorevole; tuttavia, egli propose che la costruzione venisse limitata in altezza attraverso l’eliminazione di un piano, nonostante esso non pregiudicasse la vista panoramica indicata da Venè. Giovannoni, infatti, temeva che in futuro venisse a crearsi uno scenario composto da edifici tutti della stessa altezza, un grande muro eccessivamente uniforme. Egli riteneva che un disegno dinamico fosse, al contrario, un fattore positivo per la composizione del paesaggio, e colse l’occasione per consigliare che si evitasse «una massiccia parete senza graduazioni e senza discontinuità». Sugerì, quindi, che l’altezza dei fabbricati in tutte le aree del Vomero venisse sistematicamente sottoposta ad una valutazione da parte della Sovrintendenza¹⁴.

Molto interessanti sono anche i pareri espressi negli anni Venti dalla giunta della Commissione centrale per le Antichità e Belle Arti, basati sui rapporti elaborati da Giovannoni e sugli articoli della Legge 778 del 1922. In essi emergono prescrizioni tipiche dei futuri Piani regolatori territoriali paesistici – poi trasformati in Legge nel 1939 – come, per esempio, l’esigenza di identificare zone definite da differenti indici di fabbricabilità.

Un esempio significativo di questa tendenza risale al 1925, quando il Comune di Viareggio richiese alla Giunta il permesso per edificare una serie di case sul limitare della pineta municipale. In quell’occasione, Giovannoni espresse un giudizio negativo, giustificato dal fatto che, a suo parere, la disposizione del complesso – con i villini «equidistanti a piccoli distacchi l’uno dall’altro»¹⁵ –

avrebbe seriamente compromesso la “bellezza panoramica” del luogo. Egli non escludeva che un’espansione urbana in quella direzione costituisse una necessità reale e non intendeva certo negarla categoricamente, ma riteneva che essa avrebbe dovuto rispettare determinate condizioni: prevedendo, per esempio, schemi di occupazione più compatti, costituiti da elementi – unità abitative dalle dimensioni modeste e dai colori discreti – raggruppati in modo “vario” e “pittoresco”. Altro caso emblematico è quello dell’approvazione di un edificio nella zona litoranea di Genova. Nella sua valutazione, Giovannoni illustrò l’importanza di edificare attraverso densità graduali, e raccomandò che la zona collinare fosse soggetta a regole più rigorose. Nelle righe conclusive del suo testo, Giovannoni colse l’occasione per caldeggiare che venisse: «definitivamente concordato tra gli uffici comunali e la soprintendenza, e presentato all’esame della Commissione centrale, uno schema di piano regolatore e di regolamento edilizio che dia avviamento alla fabbricazione salvando le bellezze naturali ed artistiche [...]»¹⁶.

Le linee-guida che emergono dai pareri sopracitati coincidono con quelle espresse da Giovannoni in un intervento del 1938, nel quale egli descrisse quale tipo di orientamento progettuale fosse opportuno adottare nella redazione dei Piani “paesistici”¹⁷. In linea di principio, egli consigliava che, in presenza di determinati elementi particolarmente significativi, come le cime delle montagne o le macchie boschive più dense (o, come nel caso illustrato sopra, i promontori di Genova), le costruzioni dovessero essere categoricamente proibite, limitando eventuali concessioni a progetti inseriti in aree meno visibili. Sugeriva, inoltre, due possibili modalità di insediamento sul territorio: da un lato, i raggruppamenti organici e densi costituiti da piccole unità abitative; dall’altro, configurazioni più rarefatte, costituite da fabbricati sparsi. Ad ogni modo, come nel caso di Viareggio, Giovannoni si opponeva con fermezza alla realizzazione di lottizzazioni regolari, e raccomandava che il progetto fosse elaborato in accordo con le condizioni topografiche del luogo, «quasi a stabilire un mimetismo con la fibra naturale del terreno»¹⁸.

Non è un caso che, nel gennaio 1933, la Consulta approvò una risoluzione che sanciva l’obbligatorietà di stesura di “piani regolatori paesistici”¹⁹ da parte di tutte le Regioni soggette ad emergenze in materia di tutela panoramica. Proprio a questo tipo di provvedimento si riferiva Achille Bertini Calosso quando, nel 1938, osservava che in quegli ultimi anni se n’era «sentita tanto viva la necessità»²⁰.

Giovannoni utilizzò in numerose occasioni il Piano regolatore paesistico di Capri come esempio per illustrare questo tipo di Piano; spesso, in futuro, si sarebbe riferito ad esso come facente parte di un complesso di «studi precursori» che «rappresenteranno un utile esperimento e troveranno nella nuova legge ufficiale consacrazione e regolare sviluppo»²¹. In occasione dell’effettiva formulazione del Piano, nel giugno del 1937, la Consulta gli affidò l’incarico di presiedere alla commissione responsabile per la stesura²².

In una lettera indirizzata al ministro²³ datata 12 febbraio 1937, Giovannoni tracciò alcune linee-guida di carattere generale, raccomandando che esse fossero assunte come basi per la redazione del Piano, che all’epoca era ancora in fase di previsione. All’interno del testo, egli identificò l’esistenza di due casi distinti: 1) le costruzioni presenti all’interno di località già consolidate; 2) gli insediamenti in zone prive di un nucleo urbano preesistente²⁴. Nel caso delle località già consolidate, si nota come tali “complessi” fossero considerati parte integrante del Piano regolatore paesistico, avendo diritto ad un trattamento particolare. Nel caso delle occupazioni *ex-novo*, invece, Giovannoni indicò due possibili alternative: per raggruppamenti compatti o per edificazioni isolate. Nelle zone rimanenti, localizzate all’esterno dei nuclei compatti, propose l’adozione di una modalità insediativa rarefatta e tuttavia passibile di controllo “architettonico”, privilegiando sempre una conformazione “naturale”, il meno “artificiale” possibile.

Giovannoni si rapportò al tema del controllo del paesaggio così come l’avrebbe fatto un progettista di “arte urbana”, sempre alla ricerca di quegli esiti che, nel 1913, egli stesso definì come parte della “nuova teoria estetica” inaugurata da Sitte e Buls. Seppe valorizzare il «senso pittoresco nelle nuove città» e la conformazione degli «aggruppamenti variati e vivi»; si rifiutò sempre di applicare «formule precise e determinate per la materializzazione dei principi generali»; lottò affinché il criterio dell’intervento studiato “caso per caso” non venisse mai tralasciato²⁵. Propose,

insomma, azioni progettuali costruite sul criterio della varietà; il medesimo criterio che lui stesso aveva adottato nella progettazione *ex-novo* di un villaggio nella Regione Abruzzi, nel 1917, e nei quartieri romani di Garbatella e Aniene, nel 1920.

Il Piano regolatore paesistico di Capri è rappresentato da una planimetria bidimensionale, corredata da macchie di colore, corrispondenti al grado di densità di ciascuna zona (fig. 1). A prima vista, potrebbe sembrare uno di quei piani astratti che Giovannoni tanto criticava. Al contrario, invece, questo elaborato è frutto di attente ricerche svolte *in loco*, basate su di un'indagine condotta a partire da molteplici punti di vista. Giovannoni, del resto, alla monotonia geometrica preferiva un approccio pittorico, in cui la prospettiva era intesa come uno strumento di verifica delle diverse relazioni intercorrenti fra le masse, le forme e i colori.

Per la redazione del Piano, Giovannoni riteneva fondamentale anche l'uso della fotografia. Oltre ad essa, secondo lui, sarebbe stato interessante vedere realizzati disegni in prospettiva, costruiti a partire da punti di riferimento distribuiti sul territorio, come pali e bandierine, per guidare i disegnatori nel processo di costruzione dei "nuovi quadri". In questo modo, sarebbe stato possibile non solo identificare i luoghi più adatti all'inserimento dei nuovi corpi di fabbrica, ma anche determinarne la conformazione più adeguata: «Dal mare e dal monte, dai salienti e dalle rientranze dell'isola, aiutandosi con fotografie, con bozzetti prospettici, con riferimenti a punti segnati da pali e da bandierine, la osservazione si muterà man mano in disegno concreto, in cui l'immaginazione dell'artista prevederà i nuovi quadri che verranno a formarsi, sobriamente animati dalla fabbricazione, ed il calcolato sillogismo del tecnico avviserà ai mezzi per avviare questa nelle zone adatte»²⁶.

Le norme associate al piano, atte a stabilire tanto le variazioni di densità fra le diverse zone, quanto l'altezza dei fabbricati, avrebbero riflesso poi la configurazione tridimensionale prefigurata.

I casi illustrati in questo articolo mostrano come Giovannoni sia stato capace di valicare i limiti tematici imposti da campi disciplinari specifici. Attraverso l'applicazione di strategie creative, egli riuscì ad inserire, per esempio, la tutela del patrimonio costruito nel *corpus* legislativo preposto alla protezione delle bellezze naturali e panoramiche. Determinò che tutti gli elementi costitutivi del paesaggio fossero oggetto di tutela decidendo, però, di non congelarli; così facendo, si mosse nel campo della conservazione e contemporaneamente, attraverso l'istituzione dei Piani regolatori paesistici, in quello della progettazione alla scala urbana.

Questo breve *excursus* sull'operato di Giovannoni in qualità di membro degli organi consultivi ministeriali e delle commissioni incaricate di stilare le Leggi per la tutela delle bellezze naturali, non deve certo essere considerato esaustivo, ma può essere utile per comprendere la portata dell'impegno quotidiano dell'ingegnere romano come consulente nell'ambito normativo italiano.

Note

Il presente saggio è il risultato di una ricerca più ampia, svolta dall'autrice nell'ambito del suo dottorato di ricerca presso l'Universidade de São Paulo, Brasile (2013). Durante il dottorato l'autrice ha svolto un periodo di ricerca in Italia, sotto supervisione di Andrea Pane (Università degli Studi di Napoli Federico II). Traduzione dal portoghese di Alessandra Bedolini.

1 G. CHIERICI, *L'opera di Gustavo Giovannoni*, in *Architettura e restauro, esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, a cura di C. Perogalli, Milano 1955, p. 51. G. ZUCCONI, "Dal capitello alla città". *Il profilo dell'architetto totale*, in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, p. 37.

2 Cfr. ZUCCONI, "Dal capitello alla città", cit.

3 Legge 778, 11 giugno 1922, *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*, "Gazzetta Ufficiale", 148, 24 giugno 1922. Legge 1497, 29 giugno 1939, *Protezione delle bellezze naturali*, "Gazzetta Ufficiale", 151, 30 giugno 1939.

4 A. PANE, R. CABRAL, *Le parole della tutela: «prospettiva», «luce» e «ambiente» nel dibattito culturale e normativo per la salvaguardia a scala urbana in Italia, 1902-1939*, atti del convegno (Catania, 2013), a cura di S. Adorno, G. Cristina, A. Rotondo, Catania 2014, pp. 432-447.

5 G. GIOVANNONI, in L. PAPPAGLIOLO, *La difesa delle bellezze naturali d'Italia*, Roma 1923, p. 56.

6 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, serie attività

professionale, b. 48, f. 499 (Bellezze Naturali), Lettera manoscritta di Parpagliolo a Giovanni, fronte e retro, datata 22-11-1920.

7 «Sono soggette alla presente Legge le cose che presentano un notevole interesse a causa della loro bellezza naturale e della loro particolare relazione con la storia, con la letteratura e con l'ambiente tradizionale dei luoghi. [...]». Roma, Archivio Centrale dello Stato, MPI, DIR. GEN. AA.BB.AA., DIV. 13, 1924-1926, b. 27-29. Parpagliolo (*La difesa delle*, cit.) riporta passi identici a quelli di questo documento e ne attribuisce la paternità alla Commissione. Cf., per esempio, la pagina 49.

8 Ivi, p. 56.

9 Roma, Archivio Centrale dello Stato, MPI, DIV. II, 1940-1945, b. 24. G. GIOVANNONI, L. SEVERI, *Relazione al disegno di legge sulla protezione delle bellezze naturali*. Documento dattiloscritto, privo di data, firmato. Lavoro in parte pubblicato in L. BORROERO *et al.*, *Via dei Fori Imperiali, la zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia 1983, pp. 298-299.

10 G. GIOVANNONI, *La nuova legge sulla difesa delle bellezze naturali*, comunicazione letta il 15 dicembre 1939 nella Reale Accademia d'Italia, Roma 1940, pp. 8-9.

11 GIOVANNONI-SEVERI, *Relazione al disegno*, cit., c. 3. Si afferma che «La bellezza panoramica (la legge vigente non la definisce) è nel progetto di legge definita come un quadro naturale, ed è protetta (cioè che oggi dalla legge non è espressamente consentito) sia in sé sia nel punto di vista o belvedere».

12 G. GIOVANNONI, *Piani Regolatori Paesistici*, estratto dalla rivista "Urbanistica", 5, settembre-ottobre 1938. Torino, p. 278.

13 Roma, Archivio Centrale dello Stato, MPI, DIV. II, 1940-1945, b. 52 (Classifica 2 bellezze naturali, titolo Napoli). Corrispondenza fra la Sovrintendenza per l'Arte Medievale e Moderna della Regione Campania e il Ministero dell'Educazione Nazionale. Prot. 8665. Datata 30 settembre 1936. Firmata.

14 Roma, Archivio Centrale dello Stato, MPI, DIV. II, 1940-1945, b. 52 (Classifica 2 bellezze naturali, titolo Napoli). Corrispondenza fra Giovanni e il ministro dell'Educazione, manoscritta.

15 Roma, Archivio Centrale dello Stato, MPI, DIV. GEN. AA.BB.AA., DIV. I, 1930-65, b. 141 (Titolo Consiglio Superiore, anni 1924-27). Giunta della Commissione Centrale per le Antichità e Belle Arti. Adunanza dell'8 maggio 1925.

16 Roma, Archivio Centrale dello Stato, MPI, DIV. GEN. AA.BB.AA., DIV. I, 1930-65, b. 141 (Titolo Consiglio Superiore, anni 1924-27). Giunta della Commissione Centrale per le Antichità e Belle Arti. Adunanza del 13 agosto 1925.

17 GIOVANNONI, *Piani Regolatori*, cit., p. 278.

18 *Ibidem*.

19 Cfr. M. SAVORRA, *La legge e la natura. Strategie istituzionali per la salvaguardia del panorama a Napoli (1922-1939)*, "Bollettino d'Arte", 115, gennaio-marzo, 2001, p. 105.

20 A. CALOSSO, *La tutela delle bellezze naturali e del paesaggio*, In *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, tomo I, a cura di V. Cazzato, Roma 2001, p. 303.

21 G. GIOVANNONI, *La nuova legge sulla difesa delle bellezze naturali*, Comunicazione letta il 15 dicembre 1939 nella Reale Accademia d'Italia, Roma 1940, pp. 11-12.

22 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Sezione 2.4, Urbanistica, c. 8, f. 89. Capri. Lettera di Giovanni al Direttore Generale per le Antichità e le Belle Arti, datata 8 febbraio 1938, Roma. Sul ruolo di Giovanni nella difesa del paesaggio naturale e costruito di Capri è stato elaborato un programma di ricerca, presentato in M. TALAMONA, *Gustavo Giovanni: il piano regolatore paesistico dell'isola di Capri (1937-1938)*, in *L'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovanni*, atti del seminario (Roma, 1987), a cura di G. Spagnesi, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 36, 1990, pp. 112-113.

23 Roma, Archivio Centrale dello Stato, MPI, DIV. II, 1940-1945, b. 30 (Classifica 2 Bellezze Naturali, Titolo Capri). Lettera di Giovanni al ministro dell'Educazione Nazionale. Cc. 12. Firmata.

24 Ivi, c. 8.

25 G. GIOVANNONI, *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 995, p. 457.

26 Roma, Archivio Centrale dello Stato, MPI, DIV. II, 1940-1945, b. 30 (Classifica 2 Bellezze Naturali, Titolo Capri). Lettera di Giovanni al ministro dell'Educazione Nazionale, c. 10.

La funzione del verde per la tutela dell'ambiente e del paesaggio, nelle ricerche e nei progetti di Gustavo Giovannoni

«**T**ra il verde e i fiori qualunque cosa brutta e mal collegata all'ambiente diviene bella e armonica, qualunque manifestazione pretenziosa diviene umile»¹.

Siamo nel 1918 quando Gustavo Giovannoni scrive queste parole. Fanno parte di uno studio presentato all'Associazione Artistica tra i Cultori d'Architettura nel quale egli introduce il tema delle "architetture vegetali". Andando oltre gli schemi tipologici tradizionali del verde inteso come parco, come giardino o come viale alberato, egli lo inserisce all'interno di un panorama nuovo, proteso verso un'inaspettata cultura ecologica che lega la resilienza propria dei sistemi naturali, più che ai valori etici, che sono propri dell'esperienza contemporanea, alla valenza architettonica del verde e alla intuizione che questo costituisca una componente imprescindibile dell'ambiente. Ed è proprio all'interno del grande capitolo de "l'ambiente dei monumenti" che Giovannoni cerca di esplicitare la funzione rigeneratrice delle strutture vegetali.

Il concetto di ambiente, nel quale confluiscono l'insieme dei caratteri appartenenti alla dimensione costruita della città, ai suoi vuoti, alla sua conformazione naturalistica, che gli è data dall'orografia e dalla vegetazione peculiare di ogni luogo, attraversa i suoi scritti emergendo ora come "elemento intrinseco", ora come "prospettiva", senza mai, forse, essere mai pienamente compreso, ma esplicitato sempre come quel legame di armoniosa unità, di coerenza tra gli elementi che tiene legata l'opera al suo quadro, sia esso naturale o costruito.

«L'ambiente [egli scrive nella prolusione inaugurale al primo anno accademico della Scuola Superiore di Architettura di Roma nel dicembre del 1920] è elemento intrinseco della composizione architettonica. Un'opera d'arte, e specialmente un'opera architettonica, non vive orgogliosamente isolata, ma si affaccia sulla via in una serie continua di altre opere da cui riceve riflessi e limitazioni di misure, di colore, di ornamento»². Ed è all'interno di questa consequenzialità di visioni, di legami coerenti tra "luce", "massa" e "spazio", che egli esemplifica il ruolo assunto dal "verde" all'interno del progetto di restauro, sia esso riferito ad un elemento d'architettura aulica, o alla sistemazione di un brano della città storica, o alla ricomposizione delle frizioni generate dai nuovi insediamenti urbani all'interno dell'edilizia tradizionale e sugli elementi paesistici di un determinato territorio.

Tali notazioni oltrepassano di gran lunga le considerazioni espresse da Camillo Sitte, il quale ne *L'Arte di Costruire le Città* sostiene: «[...] le *allées* e i giardini senza alcun dubbio costituiscono un fattore igienico di grande importanza»³. In sostanza, nel 1889 Sitte, coerentemente al sistema valoriale ottocentesco, legge il rapporto tra verde e città come il vincolo che sostiene la salubrità dell'ambito edificato e la trama vegetazionale disposta all'interno del costruito l'avverte quale elemento di purificazione dell'aria, di igiene, di riparo dalla calura. Questo modello di natura come fattore di ordine e pulizia, che viene spesso associato anche all'idea di "polmone verde" e quindi condizione necessaria alla vita umana, per cui la presenza diffusa della vegetazione deve essere culturalmente appoggiata, risponde all'immagine di una metropoli organicamente sviluppata che Giovannoni conosce, che condivide e che, a suo modo, applica (soprattutto nell'ambito della progettazione nelle fasce di ampliamento del circuito urbano attraverso le esperienze di pianificazione della Garbatella e della Città Aniene, ma le eco di questa impostazione urbana si possono rilevare anche nel progetto per l'espansione di Ostia Lido).



1. *A sinistra*, Roma, Villa Madama, 1937. Nel 1913 l'ingegnere francese Maurice Bergès acquista la Villa e affida i lavori di consolidamento e restauro all'architetto romano Pio Piacentini. Le opere sono condotte a termine tra il 1925 e il 1926 da Marcello Piacentini; *a destra*, Roma, Villa Madama, disegno di G. Giovannoni, «Proposte per mascherare le aggiunte. L'intervento dell'elemento naturale per accordarsi al monumento» (da *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Roma 1925).

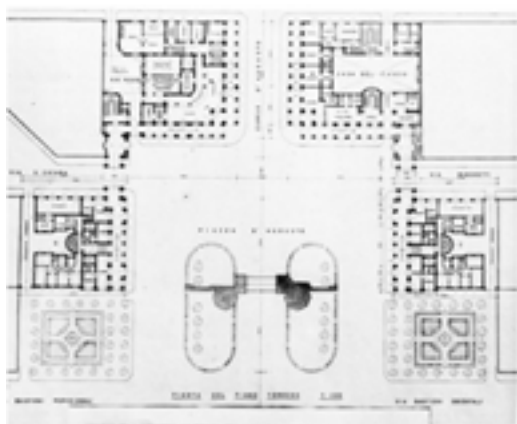
Tali conoscenze costituiscono senz'altro un caposaldo che riversa nell'analisi del tutto innovativa proposta per la vegetazione interpretata quale "architettura vegetale", capace di assorbire le alterazioni e di rigenerare le spazialità trasformate dalle modificazioni imposte al tessuto urbano storico dalle nuove esigenze della vita contemporanea, le quali prescrivono tagli, diradamenti, isolamenti, in altre parole modifiche consistenti all'ambiente stratificato.

Nell'idea giovannoniana la presenza del verde negli spazi urbani, dunque, oltrepassando le necessità di igiene e quelle di ordine psico-fisiologico⁴, è vista come un'entità capace di far ritornare in equilibrio i sistemi perturbati da azioni che con la loro violenza allontanano l'armonia iniziale della composizione; in quanto il verde immesso nella compagine urbana offre a quest'ultima la possibilità di autoripararsi, di rigenerarsi dopo un danno senza dover ritornare necessariamente allo stato iniziale, anelando ad impossibili ricostruzioni com'era e dov'era.

Tra le perturbazioni che modificano lo stato di equilibrio armonioso presente in origine nelle città storiche possono essere contemplate tutte quelle alterazioni frutto di eventi naturali o antropici immaginabile all'interno di un tessuto urbano. Dunque: i terremoti, le alluvioni e tutti quegli eventi naturali che generano cambiamenti sostanziali sui caratteri fisici, morfologici, percettivi e infrastrutturali di un ambiente. A questi si devono aggiungere le attività antropiche che producono alterazioni profonde e irreversibili al sistema urbano, come le demolizioni eseguite per il diradamento igienico dell'edilizia, per gli sventramenti, per l'isolamento dei monumenti. Vale a dire, come scrive lo stesso Giovannoni, possono essere considerate delle alterazioni profonde tutti quei casi in cui: «la difesa [dei monumenti] è giunta ormai in ritardo»⁵, ovvero quando l'esito formativo dell'azione progettuale di trasformazione del territorio interno alla città storica possa essere verosimilmente assimilato ad una frammentazione dei tessuti avente anche il carattere di esito residuale dissociato. Qui l'immissione di materia biotica, vegetale in particolare, è visto come la possibilità di innescare nell'esistente un processo di ricostituzione originato da azioni simbiotiche caratterizzate da un'alta capacità rigenerativa, offrendo dell'impiego della vegetazione in ambito urbano un'immagine del tutto nuova e contemporanea.

«Le rampicanti [sostiene Giovannoni], siano il glicino dai luminosi fiori lilla, o la rosa bantiana, o la poverella vite, o la tenace edera che si elevano a rivestire una parete, i tigli o i platani di una piazza, i lauri, i cedri di un giardino riescono subito ad accordarsi con un ambiente monumentale risolvendo quesiti che sembravano insormontabili». Le piante, effettivamente e più di ogni altra materia, riescono a stabilire consonanze con l'ambiente urbano e monumentale, generando una complicità con le preesistenze che altrimenti sarebbe inaspettata. Tale partecipazione reciprocamente attiva rievoca l'approccio inglese all'arte del "verde" e alla produzione pittorica dei paesaggi di Lorrain, Poussin, Gaspard, Rosa i quali introducono nuova luce e nuovi sguardi sulla natura, anche attraverso la composizione di piani in sequenza e di rovine che «fatte sorgere nel cuore stesso della natura, suscitano effetti suggestivi e danno anche al paesaggio banale un tocco densamente drammatico»⁶.

La visione romantica della natura, che si riappropria dei suoi spazi sottraendoli all'architettura ed erodendo i suoi netti confini, emerge con evidenza nel momento in cui per "l'infelicissimo restauro" di Villa Madama⁷, indicato come una "offesa all'antico", Giovannoni suggerisce in alternativa al completamento dell'architettura



2. A sinistra, Rimini, progetto di sistemazione della nuova piazza. Progetto dell'arch. Fagioli e dell'ing. Ronca (da *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni*, 1985); a destra, in alto, Rimini, Arco di Augusto, Lavori per l'isolamento dell'arco, 1937; in basso, Rimini, Arco di Augusto, sistemazione attuale. Foto dell'autrice.

3. Studi per l'isolamento del tempio d'Ercole e per la ricostruzione della chiesa di San Pietro, Cori, 1913. A sinistra, rilievo del prospetto, prospetto soluzione A, prospetto soluzione B, china su carta, montati su cartoncino, disegno attribuito a Giovannoni. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo *Gustavo Giovannoni*, c. 2.51, dis. 1 (da *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni*, 1985); a destra, Cori, Tempio di Ercole, sistemazione a verde del terrapieno, 1937.

originaria con nuove e distinguibili volumetrie, un maggiore rispetto per le preesistenze attraverso l'uso «dei mezzi dell'architettura vegetale», la cui addizione avrebbe permesso il raggiungimento di una «non inarmonica zona neutra» (fig. 1).

Suggerimenti in merito ad una maggiore diffusione di interventi restaurativi attuati attraverso compensazioni ambientali e paesaggistiche, sebbene ancora concettualmente assicurati ad una impostazione prospettica di tipo visivo e per alcuni aspetti sostanzialmente pittoresca, provengono da studi diversi: da suoi progetti come da consulenze. In tal senso è orientata l'esperienza inerente i lavori di liberazione dell'Arco di Augusto a Rimini compiuta nel 1937. Giovannoni, membro della commissione giudicatrice del concorso per la sistemazione urbana del vuoto generato dalla liberazione del monumento, ha la cura di raccomandare la massima attenzione per tutti quegli elementi atti a valorizzare l'opera, offrendo egli stesso indicazioni in tal senso. In una lettera indirizzata al Ministero dell'Educazione Nazionale e datata 8 novembre 1937 egli scrive: «per completare nel modo più degno l'opera ho espresso alcuni suggerimenti nei riguardi dell'assetto delle zone restaurate che dovrebbero mantenere il carattere di rudere anziché di costruzione finita,

in particolare nel coronamento delle torri [...] la vegetazione di piante rampicanti o discendenti dovrebbe al più presto interferire e ravvivare il rudere e ad unirlo con il giardino che lo racchiude. È a questo proposito che il Comune di Rimini, il quale dovrà con fondi all'uopo assegnati curare la sistemazione di giardinaggio, dovrà nell'insieme e nei particolari eseguirla secondo le indicazioni della Sovrintendenza alle Antichità»⁸ (fig. 2).

Anche nei suoi disegni delineati per «liberare» il Tempio di Ercole dalla chiesa di S. Pietro a Cori Giovannoni ricorre all'uso del «verde» per la definizione degli spazi residuali derivanti dall'isolamento del tempio. In queste aree interstiziali la vegetazione assume funzioni soprattutto di tipo estetico e si realizza attraverso l'installazione di opere d'arredo urbano. Sebbene gli elaborati planimetrici di progetto, come quelli relativi ai computi, conservati nell'Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura non presentino riferimenti alla realizzazione di opere a verde⁹, è dai disegni d'insieme dei prospetti, oltre che da un commento all'opera apparso sulla stampa locale, che emerge il dato utile per fare chiarezza sul carattere che avrebbe dovuto assumere la pianificazione del sistema floristico all'interno spazi residuali generati dalle demolizioni del volume della chiesa. «L'antico edificio [scrive Giovannoni sulle pagine de «Il Circeo»] appare ora come un prezioso cristallo chiuso in una ganga di pietra rozza e massiccia. Aprite, aprite lo spazio interno e piantatevi lauri: e le svelte colonne ed il tempio frastagliato ritornino ad apparire a coronamento del verde colle, ritornino a profilarsi sul fondo dell'azzurro del cielo, contro le rocciose masse dei monti Lepini!»¹⁰ (fig. 3).

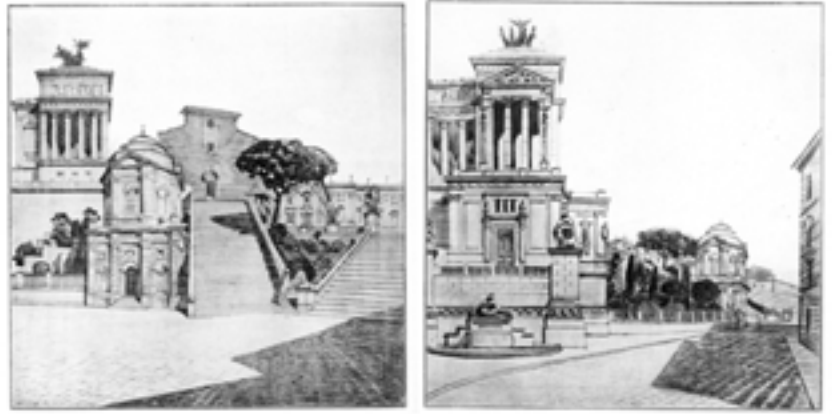
L'impiego del «verde» come strumento di adattamento co-evolutivo, impostato su un'idea di equilibri multipli dell'ambiente urbano, sembra essere approfondito negli studi per la composizione di piazza Venezia e per le pendici del Campidoglio. Dal complesso dibattito sorto attorno alla sistemazione edilizia del colle capitolino e delle sue adiacenze appare particolarmente significativa la discussione sulla questione «della simmetria [del Vittoriano] rispetto l'asse principale [di via Flaminia]»¹¹; un canone che richiede l'esatta corrispondenza sia tra le masse

architettoniche del monumento, sia tra i pieni e i vuoti della città che lo attornia. Si tratta di un'esigenza il cui pieno soddisfacimento imporrebbe ulteriori e grandi demolizioni del tessuto edilizio posto ai piedi dell'Aracoeli al fine di poter ottenere un grandioso spazio aperto a riscontro dell'ampio vuoto dato dal Foro di Traiano.

L'espediente suggerito da Giovannoni è l'ottenimento non di un'esatta corrispondenza di masse, bensì di una "analogia d'ambiente". «La questione [egli scrive] può essere solo risolta da una simmetria di quinte verdi costruite da giardini e da alberi: i quali, secondo una felice proposta del commissario Giovenale accettata dai rappresentanti la Direzione Artistica del Monumento, dovrebbero avere carattere architettonico, come nel giardino centrale di una villa italiana, in cui la vegetazione inquadra geometricamente nelle balaustre e si associa alle fontane, ai ninfei, alle stature ed in cui in particolare, la disposizione degli alberi è in regolari serie semplici o doppie»¹² (fig. 4). L'indicazione giovannoniana sembra essere raccolta da Corrado Ricci. In una lettera indirizzata a Mussolini nell'ottobre del 1931 e pubblicata sulle pagine de "La Tribuna" il 17 ottobre 1931, con parole intrise di retorica fascista, egli specifica che lo scopo principale del sistema arboreo è «incorniciare, anzi isolare il monumento da tutte le "anomalie" [attraverso l'impiego] non di altre forme architettoniche o sculture vicine al monumento, non altri candori marmorei, ma con le ombre e il verde dei cipressi e dei pini, in quei meravigliosi aspetti che la natura immobile ha dato loro e che convengono ugualmente alle rovine come agli edifici integri»¹³.

Il completamento della piazza con quinte arboree conformate ad esedra è compiuta nel 1932 da Raffaele De Vico. Vi è, però, una sostanziale differenza tra i giardinetti rappresentati da Giovannoni e il fondale di verzura effettivamente compiuto. Mentre i primi con le loro superfici minute si sarebbero inseriti perfettamente nei vuoti residuali, chiudendo le slabbrature senza eccessi formali, senza generare nuove forme e ulteriori ritagli di spazio, l'altro riduce notevolmente la superficie della piazza da destinare a giardino e cementifica l'area, anche quella discoperta dagli scavi, finendo per limare la superficie da destinare a verde allo spessore di una doppia alberata mista composta da una sequenza alternata di pini e cipressi (fig. 5).

Ed è proprio su questo aspetto che si incentrano le maggiori critiche espresse dallo stesso Giovannoni che, in una lettera indirizzata ad Ugo Ojetti, nella quale, forse riferendosi a Corrado Ricci o forse anche a Raffaele De Vico che con lui collabora proprio alla sistemazione di piazza Venezia, afferma: «il Santone sta rimettendo a nuovo e lavorando a polimento i Mercati di Traiano; per attuare la bella idea dell'esedra arborea sta chiudendo tra pilastri e solette di cemento armato le parti dissepolte della basilica Ulpia (e certo sulle solette anche i pini dovranno nascere di cemento armato) [...]»¹⁴.





Pagina a fronte

4. Roma, sistemazione delle pendici del Campidoglio. *In alto a sinistra*, bozzetto prospettico del Colle Capitolino visto da piazza Aracoeli, prova di stampa. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Giovannoni*, c. 2.92, dis. 9 (da *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni*, 1985); *in alto a destra*, bozzetto prospettico della zona del Campidoglio vista da piazza Venezia, prova di stampa. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Giovannoni* c. 2.92, dis. 10 (da *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni*, 1985); *al centro*, Roma, Sistemazione edilizia delle adiacenze del Campidoglio, composizione planimetrica proposta dalla commissione interministeriale, 1920 (da "Bollettino d'Arte", 7, 1920); *in basso*, Roma, Sistemazione edilizia delle adiacenze del Campidoglio, bozzetto prospettico proposto dalla commissione interministeriale, disegno di Raffaele De Vico (da "Bollettino d'Arte", 7, 1920).

In questa pagina

5. Roma, esedre arboree a piazza Venezia, 1931. *In alto e al centro*, Particolare della composizione di pini e cipressi. Disegno prospettico e veduta d'insieme di R. De Vico, *archivio privato De Vico* (da *Raffaele De Vico e i Giardini di Roma*, 1985); *in basso*, veduta attuale delle esedre. La mancanza dei cipressi e l'accrescimento dei pini fa sì che l'effetto di quinta urbana verdeggiante studiato da De Vico si sia quasi del tutto perduto.

Nelle azioni di riequilibrio ambientale, dunque, la sensibilità paesaggistica di Giovannoni porta all'immissione di materia vegetale all'interno del sistema costruito urbano. Tuttavia, egli appare oltremodo consapevole che la rigenerazione della memoria abbia bisogno di appoggiarsi non solo alle capacità adattive del verde, ma anche al rispetto dell'identità locale. Perciò, a fronte di interferenze naturali o antropiche egli raccomanda la conservazione dei caratteri identitari nella precisazione delle tipologie vegetali da inserire all'interno di contesti storici pluristratificati specifica essenze e specificità floristiche. A riguardo si esprime palesemente la *Carta di Atene*, quando al punto VII viene affermata la necessità di «studiare le piantagioni e le ornamentazioni vegetali adatte a certi monumenti o gruppi di monumenti per conservarne l'antico carattere»¹⁵.

Più in generale si può asserire che tutto il contesto culturale dei primi decenni del Novecento, formatosi anche grazie alla *Mostra fiorentina del giardino* del 1931, sia teso verso il culto del sistema identitario e, in particolare, del giardino "all'italiana". Questo è un indirizzo che, nello specifico caso in esame, tende ad influire sulle forme e sulla preferenza di talune essenze arboree nelle composizioni del verde in ambito urbano; per cui, sia nella definizione dei *parterres*, sia nella selezione delle piantagioni si prediligono: allori, lecci, pini e cipressi, non solo per le tonalità cromatiche o per il portamento delle piante, quanto per le qualità simboliche di cui sono portatrici¹⁶. Il pino, in particolare, nella logica autarchica e autoreferenziale del regime è indicato come un riferimento alla "romanità" e la caduta del cosiddetto "Pino dell'Araceli", è sentita come la privazione del Campidoglio di un segno identitario di grande qualità percettiva, tanto che Giovannoni scrive: «era un vero monumento che completava il quadro del Campidoglio [...]

lo ha invece danneggiato l'attività degli uomini moderni; e, a quel che sembra, alla sua morte non è estranea la colpa degli uomini. Mi dicono che da una quindicina di giorni si segnalava l'aumento della sua inclinazione e nessuno se ne è curato; mentre che una puntellatura e un legamento con tiranti avrebbero potuto arrestarlo ed una gagliarda potatura sarebbe riuscita a diminuire il peso strapiombante, ed un lavoro di rinforzo delle radici avrebbe potuto riuscire stabilmente efficace»¹⁷.

La cura verso il patrimonio arboreo esistente, che in Giovannoni sembra poter essere assimilabile finanche a quello di un consolidamento architettonico, è da relazionare ad una rinnovata attenzione per la tutela e deve essere messo in relazione alla nascita di una nuova sensibilità verso il paesaggio, per la cui salvaguardia è necessario partire dal presupposto che «ogni pianta, ogni albero ogni fiore raro debba essere considerato come parte del patrimonio di una terra e perciò è inviolabile»¹⁸.

È noto che Giovannoni, unitamente al giurista Leonardo Severi, stilò il testo della legge del 1939 "Sulla protezione delle bellezze naturali". In una comunicazione letta alla Reale Accademia d'Italia egli, volendo illustrare i contenuti del testo legislativo e di tutti i suoi dispositivi, si richiama quello che definisce il «sentimento della natura». «È stato detto [egli aggiunge], che tale disposizione dell'animo umano sia il residuo di una romanticità del secolo scorso [...] ma io non credo, e penso piuttosto che la letteratura si sia sostituita col suo artificio alla spontaneità del sentimento naturale [...] me ne persuadono i confronti con le altre arti, come l'architettura e la pittura. La prima ha trovato sempre nelle case, nei palazzi, nelle ville, senza che occorressero leggi o sanzioni, i diretti rapporti con l'ambiente, come se gli edifici fossero cosa naturale, sorti insieme con le colline, con le rupi e con i boschi»¹⁹.

I boschi, i campi, le ondulazioni delle colline, i villaggi sparsi, i borghi, sono per Giovannoni tutti «segni sensibili», attorno ai quali si annoda «l'amor per la patria, il ricordo delle glorie e delle tradizioni»²⁰. L'equazione tratteggiata appare semplice: il suolo patrio è composto da monumenti artificiali e naturali, questi, nel processo d'identificazione innescato dalla bellezza paesistica, rappresentano la patria, per questo sono un bene comune da tutelare e tutti ne devono poterne godere. Ma appare ancora più semplice un'altra equazione: quella per cui luce, aria e stile, inteso

come consonanze di massa e di colore, al pari di colline, rupi e boschi costituiscano gli elementi iconici attraverso i quali si manifesta l'identità e il carattere ambientale di un sito²¹.

Il paesaggio da tutelare, insomma, per Giovannoni è il paesaggio totale: è interconnessione dei fattori biotici e abiotici in quella che egli chiama "continuità" della serie dei valori architettonici e naturalistici di un sito. E questa costituisce un'intuizione assolutamente moderna.

Note

- 1 G. GIOVANNONI, *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Roma 1925, p. 192.
- 2 Ivi, p. 25.
- 3 C. SITTE, *L'arte di costruire le città*, (trad. it. di L. Dodi), Milano 1953, p. 103.
- 4 Studi in tal senso si sono sviluppati negli Stati Uniti tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento. E. BELFIORE, *Il verde e la città: Idee e progetti dal Settecento ad oggi*, Roma 2005, pp. 107-120.
- 5 GIOVANNONI, *Questioni di architettura*, cit., p. 193.
- 6 H. WALPOLE, *Saggio sul giardino moderno*, (trad. it. di G. Franci e E. Zago), Firenze 1991, p. 34.
- 7 Valutazioni giovannoniane su quest'opera sono in una relazione conservata presso l'Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, B 45, GG 7.1/35. Un giudizio sintetico è in GIOVANNONI *Questioni di architettura*, cit., p. 193.
- 8 Lettera di Giovannoni al ministro dell'Educazione Nazionale dell'8 novembre 1937, in M. CENTOFANTI, G. CIFANI, A. DEL BUFALO, *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell'archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, Roma 1985, p. 115.
- 9 «Progetto d'isolamento del Tempio di Ercole a Cori e trasformazione della chiesa di S. Pietro. Preventivo dei lavori 1- Demolizioni del tetto della vecchia chiesa; 2- Demolizioni di parte della medesima per isolare il Tempio di Ercole; 3- Demolizione dell'attuale campanile; 4- Demolizione in breccia per l'apertura di vecchi muri della chiesa; 5- Demolizione del vecchio pavimento; 6- Scavi di terra per la colmataura del nuovo prospetto, idem per le due navate laterali». Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Cori, Tempio di Ercole, 1914, b. 46, f. 435.
- 10 G. GIOVANNONI, *Tempio di Ercole a Cori*, "Il Circeo. Settimanale dell'Agro Pontino", Roma 29 ottobre 1921, p. 3.
- 11 *Relazione sulla sistemazione edilizia del colle e delle sue adiacenze*, "Bollettino d'Arte", 7, 1920, pp. 49-72.
- 12 Ivi, p. 50.
- 13 Il testo è integralmente trascritto in M. DE VICO FALLANI, *Raffaele De Vico e i giardini di Roma*, Firenze 1985, p. 109-112.
- 14 Lettera di Giovannoni ad Ogetti del 29 novembre 1932. Roma, Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *fondo Ogetti, ad vocem* Giovannoni Gustavo, in F. CANALI, *Gustavo Giovannoni e Corrado Ricci 'amicissimi' (1904-1932). Un rapporto di «cortese amicizia e di alta mentalità, infervorata dei nostri ideali» per la formazione dei nuovi architetti, per la Tutela dei Monumenti italiani e per la costruzione di un'«italiana attività creatrice nel campo dell'architettura»*, "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 18-19, 2009-2010, p. 65-89.
- 15 *La conferenza internazionale di Atene pel restauro dei monumenti*, "Bollettino d'Arte", 9, 1932, pp. 108-409, 411 e 415-417.
- 16 T. MATTEINI, *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Firenze 2009, pp. 120-128.
- 17 Lettera di Giovannoni a Corrado Ricci del 27 maggio 1931. Ravenna, Biblioteca Classense, *fondo Ricci*, sezione Corrispondenti, vol. 221, n. 40839 in CANALI, *Gustavo Giovannoni e Corrado Ricci*, cit., pp. 65-89.
- 18 L. PAPPAGLIOLO, *La difesa delle bellezze naturali d'Italia*, Roma 1923. Testo citato in G. GIOVANNONI, *La nuova Legge sulla difesa delle bellezze naturali*, comunicazione letta il 15 dicembre 1939 nella Reale Accademia d'Italia, pubblicata a Roma nel 1940, p. 4.
- 19 GIOVANNONI, *La nuova Legge sulla difesa delle bellezze naturali*, cit., p. 1.
- 20 *Ibidem*.
- 21 Questo concetto è ulteriormente spiegato in un breve testo edito sul n. 5 di "Urbanistica" del 1938, quando specifica: «nei riguardi strettamente architettonici, la tutela paesistica non si richiedono speciali imposizioni di ordine stilistico, chè nello spazio l'elemento architettonico sparisce per dare predominanza alla massa e al colore - che è indicato, invece, come un tema essenziale».

La consuetudine che Giovannoni ebbe con la terra d'Abruzzo assume un significato particolare nell'ambito della sua opera¹. L'attrazione per la montagna fu certamente il motivo iniziale delle sue numerose visite nella regione. Ma fu probabilmente a seguito del terremoto della Marsica (13 gennaio 1915) che lo studioso vide nella regione un banco di prova per le teorie e le proposte progettuali che andava elaborando. In effetti, l'Abruzzo si presentava come una terra dotata di grandi valori naturalistici, da difendere contro l'espansione della città e contro la contaminazione modernista, ricca di esempi di architettura vernacolare e "pittoresca": un ambiente ideale per lo sviluppo di un metodo progettuale fondato sui valori paesaggistici e ambientali del contesto e diffidente verso le costruzioni ideologiche a priori.

È già stata segnalata la tangenza del pensiero di Giovannoni con il progetto di istituzione del Parco Nazionale d'Abruzzo del 1922². Un disegno del cortile del palazzo Sipari a Pescasseroli, conservato nell'archivio dello studioso, testimonia infatti la vicinanza di Giovannoni alla famiglia proprietaria, e in particolare a Erminio Sipari, sostenitore dell'istituzione del parco (fig. 5). Il suo ruolo è stato in anni recenti rivalutato e posto nella giusta luce da Luigi Piccioni³, che ha restituito alla storia nazionale la figura di un ingegnere dagli interessi multiformi, capace di spaziare dai progetti per impianti idroelettrici, alla salvaguardia del patrimonio naturalistico e monumentale. Erminio era cugino di Benedetto Croce, che nacque, com'è noto, a Pescasseroli nel 1866, terra con cui mantenne anche da lontano un rapporto profondo. Di qui l'ipotesi che il parco stesso sia da inquadrare come un grande laboratorio, in cui all'impostazione neoidealista si siano mescolati spunti provenienti dalla cultura del restauro e della conservazione.

La presidenza del CAI e il Parco Nazionale d'Abruzzo

I rapporti di amicizia e professionali tra Gustavo Giovannoni ed Erminio Sipari ebbero inizio nel secondo decennio del Novecento quando l'architetto, affascinato dalla natura e soprattutto della montagna, aderì al gruppo di "protezionisti" guidato dallo stesso Sipari, allora deputato del Regno (dal 1913 al 1929), che si batteva presso il governo centrale per l'istituzione del Parco Nazionale d'Abruzzo⁴. Il loro legame si consolidò a partire dal 1921, anno in cui Giovannoni ricoprì l'incarico di presidente della sezione romana del Club Alpino Italiano (CAI) che conservò fino al 1926⁵. In virtù del suo ruolo, l'architetto entrò a far parte dapprima del Direttorio provvisorio dell'Ente Autonomo del Parco Nazionale d'Abruzzo, costituito nel 1921⁶, e poi della Commissione amministratrice del parco istituita, contestualmente alla sua creazione, con il Regio Decreto 257, 11 gennaio 1923, (convertito con Legge 1511, 12 luglio 1923)⁷ (figg. 1-2). Sia il Direttorio che la Commissione (che subentrò ad esso) furono presieduti ininterrottamente da Sipari fino al 1933, anno in cui l'Ente fu soppresso e la gestione del parco venne affidata alle milizie forestali⁸. Giovannoni fu membro della Commissione fino al biennio 1926-1928, successivamente il ministro dell'Economia Nazionale nominò la nuova Commissione e lo sostituì con Michele Jacobucci, presidente della sezione aquilana del CAI⁹. Non è noto se tale sostituzione sia da mettere in relazione alla conclusione del mandato di Giovannoni quale presidente del CAI, oppure al declino politico di Sipari, che ebbe inizio proprio nel 1929 quando non fu più rieletto al Parlamento. In ogni modo, è certo che Giovannoni operò uffi-



1. Carta topografica del Parco Nazionale d'Abruzzo, 1923. Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo.

cialmente alla “costruzione” del parco dal novembre 1921 fino alla fine del 1928, vale a dire “negli anni d’oro”¹⁰ della sua gestione, caratterizzati da numerose iniziative e da interventi concreti.

Difesa dell’ambiente, sviluppo dell’industria alberghiera e del turismo sono i principali ambiti in cui si snoda il suo impegno accanto a Sipari, il vero artefice del parco, colui che lo aveva tenacemente voluto e con il quale Giovannoni condivise successi, fatiche e delusioni. È doveroso ricordare che anche dopo il 1928 egli offrì la sua collaborazione all’amico Sipari in maniera incondizionata e sempre gratuitamente¹¹.

Uno dei primi lavori svolti da Giovannoni nell’ambito della Commissione amministratrice riguardò l’individuazione delle principali “bellezze naturali” del parco di cui, stando alla legge che lo aveva istituito (1511, 12 luglio 1923), bisognava vietare la manomissione e l’alterazione. Sulla base delle sue indicazioni, formulate dopo vari sopralluoghi effettuati tra il 1923 e il 1925, furono dichiarate (31 maggio 1926) di notevole interesse pubblico, a “causa della loro bellezza naturale”, le seguenti località: la grotta di Macchiarvana, il Balzo del Caprio nel territorio di Pescasseroli, il bosco Fondillo e la stretta di Opi nel territorio di Opi, la cascata delle Ninfe nel territorio di Civitella Alfedena. A queste, nel dicembre del 1926, se ne aggiunsero altre due segnalate dal geologo Camillo Crema e da Antonio Martelli, rappresentante dell’Amministrazione Provinciale dell’Aquila ovvero la “stretta dello Scerto”, chiamata localmente “la Focicchia”, sotto i ruderi di “Rocca in tra Monti” nel territorio di Civitella Alfedena, e la “stretta del Sangro”, chiamata anche la “Foce di Barrea”, nell’abitato di Barrea. Su tali località furono imposti i vincoli “formali”, poi ufficialmente confermati dal Ministero della Pubblica Istruzione¹².

Sempre ai fini della tutela ambientale Giovannoni si occupò di altre due questioni importanti con decisi obiettivi conservativi: il primo, affidatogli nel luglio 1923 e condotto in collaborazione con Lepri e Sarti, riguardava l’individuazione e la

2. Pescasseroli, inaugurazione del Parco Nazionale d'Abruzzo (1922). Al centro, a sinistra Giovannoni e alla sua destra Sipari. Roma, Archivio CAI, Roma.

In basso

3. Pescasseroli, facciata dell'Albergo Monte Marsicano (già Albergo La Rocca) disegnata da Giovannoni nel 1932 e poi parzialmente modificata. Foto degli autori.

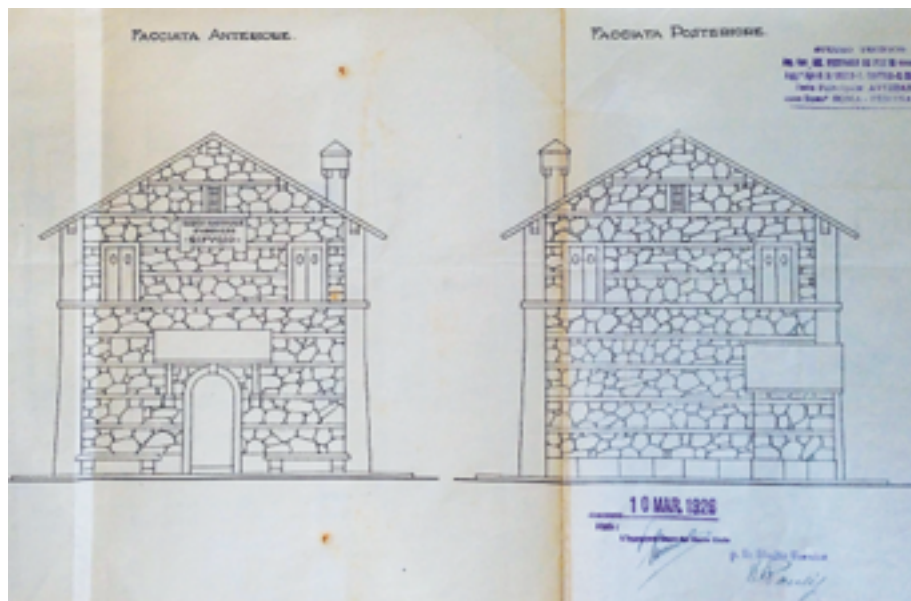


delimitazione delle zone destinate alle specie animali (“zone di riproduzione”), per le quali fu poi limitato l’accesso solo a coloro che vi si recavano per lavoro¹³; il secondo, svolto con il collega Camillo Crema, riguardava l’ampliamento dell’area del parco. Quest’ultimo lavoro si concluse con la proposta di estendere il perimetro dell’area protetta a tutta la valle di Canneto, alla “Piana” fra Pescasseroli e Opi e ai “Frontoni” dei Colli Bassi per offrire una migliore protezione alla fauna presente nelle zone interne e allo stesso tempo assicurare la tutela del paesaggio. La proposta fu approvata prima dalla Commissione amministratrice (21 novembre 1925) e poi dal Ministero dell’Economia¹⁴, divenendo quindi esecutiva.

Nella sua attività per il parco, Giovannoni mantenne un profilo rigoroso. Insieme agli altri membri della Commissione, infatti, intraprese un’estenuante battaglia contro la costruzione dei laghi artificiali nelle conche di Opi e di Barrea che era stata proposta dalla società Terni per la produzione di energia elettrica. Il progetto, che sin dalla fine del 1924 ebbe il sostegno del Ministero dei Lavori Pubblici¹⁵, prevedeva due invasi da formare con dighe a sbarramento delle strette di Opi e di Barrea a chiusura delle valli, nelle quali le acque del Sangro si sarebbero raccolte per defluire nei periodi di magra estiva. Le due conche, allora coltivate o tenute a pascolo, si sarebbero così trasformate in serbatoi per alimentare con un disciplinato corso delle acque la centrale elettrica di Montelapiano, posta cinquanta chilometri più a valle¹⁶. La loro realizzazione, secondo Giovannoni, avrebbe arrecato numerosi danni all’ambiente anche sul Piano paesistico¹⁷. Sulla sua linea, si schierò anche il ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele, storico di formazione, che rigettò nel dicembre 1927 la proposta della Società Terni sulla creazione degli invasi¹⁸. Tuttavia, la questione fu solo rinviata poiché nel secondo dopoguerra uno dei laghi, quello di Barrea, fu realizzato¹⁹.

Nel settore dell’industria alberghiera e dello sviluppo turistico, l’impegno di Giovannoni fu altrettanto notevole. Come gli altri membri della Commissione amministratrice, anch’egli appoggiò l’idea di Sipari di fare del parco un luogo accessibile al pubblico così come già avveniva nei grandi parchi americani²⁰. Perciò si attivò per la costruzione di attrezzature alberghiere a Pescasseroli, considerato il centro geografico del parco. Avvalendosi della collaborazione di alcuni tecnici del luogo come l’ingegnere Pierpaolo De Paulis di Avezzano, Giovannoni studiò due progetti: uno per un grande albergo in località “Prato della Corte” e l’altro per un albergo più piccolo da realizzare utilizzando alcuni edifici di proprietà dell’Ente Parco. Entrambi i progetti, però, non furono eseguiti per ragioni finanziarie. L’architetto, inoltre, curò l’estetica di alcuni fabbricati privati destinati ad alberghi, come ad esempio l’attuale *Albergo Marsicano* (fig. 3), e progettò insieme





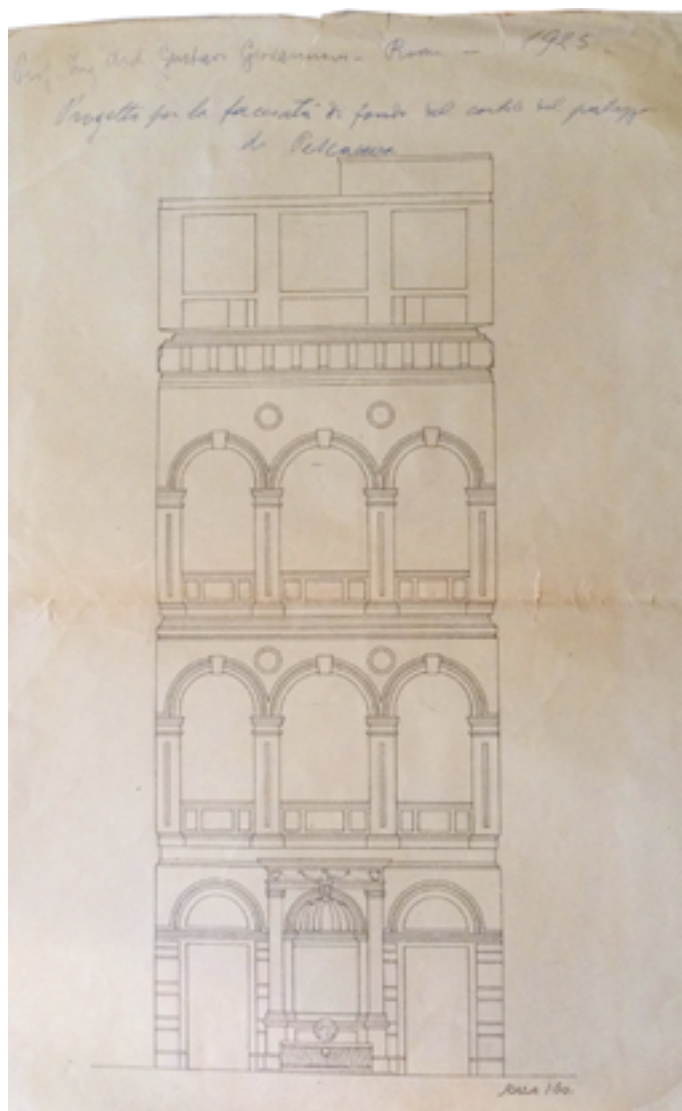
4. P. De Paulis, progetto del rifugio in località La Difesa. Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo.

a Sipari e a allo stesso De Paulis ben quindici nuovi rifugi che andavano ad aggiungersi ai due già esistenti nel parco²¹. La loro costruzione, resa possibile grazie a un mutuo concesso dalla Cassa Depositi e Prestiti nel 1925²², testimonia meglio di qualsiasi altra opera promossa dalla Commissione amministratrice la volontà di attrezzare adeguatamente il Parco per fini turistici²³(fig. 4). Giovannoni, con l'aiuto del geologo Crema, scelse i siti più idonei su cui realizzarli immaginando una sorta di Piano “paesaggistico” dei rifugi²⁴. Nel 1940 la direzione dell'Azienda di Stato per le Foreste Demaniali che, come accennato, era subentrata all'Ente Autonomo del parco nel 1933, concesse tutti i rifugi al CAI²⁵ che li conservò sostanzialmente inalterati. Solo nel secondo dopoguerra alcuni sarebbero stati manomessi perdendo definitivamente il loro carattere architettonico originario²⁶. L'attività svolta a favore del parco rimanda a costanti dell'attività di Giovannoni, come il valore del contesto e la resistenza a soluzioni esclusivamente tecniciste. Sono ad esempio i temi già sviluppati nei progetti per Ostia o per la Città Giardino di Montesacro a Roma e che torneranno sulle future riflessioni sulla “disurbanizzazione”. [A.F.]

Giovannoni, Sipari e Croce nella conservazione del patrimonio architettonico nel Parco Nazionale d'Abruzzo

La documentazione archivistica recentemente reperita conferma, come si è detto, il rapporto di stima e amicizia che intercorse tra Giovannoni ed Erminio Sipari, ma anche la consulenza, gratuita, che lo studioso svolse per il consolidamento e l'ammodernamento del palazzo di famiglia a Pescasseroli²⁷ (fig. 5). Si tratta del principale edificio residenziale del centro abruzzese, frutto di una riforma ottocentesca di cellule edilizie preesistenti, leggibili in pianta attorno al cortile d'ingresso, che unificò i prospetti e realizzò un ampio scalone a due rampe. L'edificio era stato danneggiato dal terremoto del 1915: stando ai documenti²⁸, malgrado il rispetto delle norme antisismiche in vigore nel regno borbonico²⁹, l'edificio aveva subito danni nelle volte e nelle coperture. Anche se il progetto strutturale inoltrato all'Intendenza di Finanza nel settembre del 1927³⁰ non reca la firma di Giovannoni, in tutta la fase preparatoria la sua presenza dovette essere rilevante, soprattutto per quanto riguarda l'assetto della corte.

Nell'ottobre del 1925, Giovannoni invia a Sipari un buon numero di disegni relativi al lato principale del cortile, quello frontistante l'accesso³¹. Il disegno (in scala 1:20), di cui si conserva una versione con poche varianti presso il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura³², era accompagnato da dettagli al vero destinati allo scalpellino e da indicazioni sulla pietra da usare: la scelta di Sipari cadde³³, secondo tradizione, sulla “pietra gentile” della Maiella proveniente da cave spe-



5. «Prof. Ing. Arch. Gustavo Giovannoni Roma 1923 Progetto per la facciata di fondo del cortile del palazzo di Pescasseroli», scala 1:50. Pescasseroli, Archivio Sipari, fasc. 393.

cifiche (Terraegna, Grotta Mozzone, Collialti) e lavorata a martellina fine. Secondo un uso antico, la pietra doveva essere cavata nell'estate, i pezzi lavorati durante l'inverno, nella scuderia del palazzo, e poi montati. La documentazione, pur lacunosa,³⁴ è interessante per capire lo svolgimento di un cantiere gestito secondo modalità del tutto tradizionali, ma in cui l'uso del calcestruzzo di cemento è sistematico. Tra gli inserimenti progettati, si riscontrano infatti solai su travi di cemento, alcuni mascherati da volte a padiglione in camera canna o materiale affine: cemento venne usato anche nelle risarciture di lesioni.

Il palazzo oggi si presenta nelle forme del tardo neoclassicismo diffuso nel regno borbonico: spicca in effetti la presenza del cortile che richiama i canoni del Cinquecento romano, d'altronde in sintonia con il portale dorico esistente, con tanto di metope e triglifi, che secondo Giovannoni doveva essere accentuato dalla presenza di un sarcofago adattato a fontana. Un innesto tuttavia felice, che conferma la sensibilità dello studioso nei temi a scala minore. Allo stesso Giovannoni va attribuito anche il portale di accesso al giardino pensile che Sipari fece realizzare in adiacenza al palazzo³⁵, del tutto estraneo alla tradizione locale, e forse la sistemazione dell'intero prospetto laterale.

Le ricerche condotte sul patrimonio architettonico di Pescasseroli hanno inoltre posto in luce una lunga vertenza in relazione al restauro della chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo nella cittadina marsicana (fig. 6). Anche qui ebbe un peso decisivo Erminio Sipari, ma supportato questa volta dal prestigio di Benedetto Croce.

Nota in documenti del XII secolo, la chiesa attuale risale, secondo gli studiosi³⁶, ad una ricostruzione del primo Quattrocento. Semplicissima nelle linee esterne, è articolata in tre navate divise da robusti pilastri in campate coperte da volte a sesto acuto di disegno irregolare, costolonate nella nave centrale, a spigolo in quelle laterali. Il presbiterio è frutto di un'aggiunta tardo cinquecentesca, a cui fecero seguito altari e decorazioni, tanto che l'interno si presentava rivestito da stucchi e tinteggiature, come è visibile

nella foto pubblicata nella *Storia* di Gavini.

A seguito del sisma del 1915, l'edificio aveva manifestato lesioni nei pilastri e nell'apparato voltato, particolarmente lungo la navata minore a nord-ovest, nella quale, però, i danni sembravano innescati dalla infiltrazione di acque meteoriche, favorita dalla intercapedine esistente tra la chiesa e la strada adiacente, posta ad una quota superiore. Un primo progetto³⁷, redatto per il Comune da Silvio Castrucci, ingegnere, e presentato al Genio Civile, prevedeva la ricostruzione del sistema portante, garantito da una forte connessione con le fondazioni, da una serie di contrafforti esterni e da cordoli in cemento armato posti a fasciare la nuova costruzione. L'operazione avrebbe comportato la riduzione dell'altezza dei muri perimetrali, insieme alla sostituzione delle volte nel presbiterio con un soffitto a cassettoni su travi di ferro. Per quanto riguardava le volte, fu decisa la creazione di una cappa cementizia estradossata: si lasciava tuttavia la possibilità, di fronte a danni più consistenti rivelati in opera, di demolire e sostituire le strutture originarie con volte in camera canna.

Una diversa stima economica dei lavori venne stilata da Erminio Sipari e presentata nel marzo del 1923, con l'obiettivo, probabilmente, di rendere meno conveniente la demolizione delle volte, invitando implicitamente al salvataggio³⁸. Sia in ambito comunale, sia da parte del parroco e dei fedeli, cresceva l'ansia per la conservazione della vecchia chiesa. Spronata da Sipari intervenne la Soprintendenza aquilana: un sopralluogo di Venè, del titolare dell'ufficio, confermava la necessità di salvare le volte, entrando in conflitto con il progetto approvato dal Genio Ci-

vile³⁹. Si giunse così alla redazione di una relazione tecnica al Genio Civile da parte dell'ingegnere Giuseppe Buttarelli⁴⁰ che, in considerazione della relativa buona conservazione delle volte, puntava ad una conservazione integrale, previa realizzazione di cappa estradossale in cemento armato. Buttarelli aveva il supporto di un comitato che vedeva Benedetto Croce quale presidente onorario e Erminio Sipari come effettivo. Evidentemente Sipari era riuscito a suscitare l'interesse di Croce nei confronti di un monumento a cui lui stesso aveva dedicato attenzione nel saggio su Pescasseroli del 1922⁴¹.

La relazione, che si pone come revisione del progetto precedente, si mostra abbastanza rispettosa delle preesistenze, poiché prescrive l'abbassamento della copertura del presbiterio, ma il rispetto, almeno stando ai disegni, della decorazione classicheggiante e delle volte nell'area absidale. Non sono ancora chiare le vicende del cantiere, che giunse a conclusione solo nel 1937⁴². Il risultato finale, tuttavia, è quello di una chiesa riportata ad una omologazione stilistica che privilegia l'assetto tardo medievale.

L'episodio della parrocchiale di Pescasseroli non va considerato come un esito del pensiero di Croce, quanto piuttosto il risultato della disputa sulla competenza in tema di tutela. Tuttavia, la presenza del filosofo, a pochi anni dall'approvazione della legge del 1922, conferma come la conservazione del paesaggio non nascesse solo da un atteggiamento contemplativo, ma piuttosto dalla considerazione della profonda storicità⁴³ tanto delle "bellezze naturali" come degli «immobili di particolare interesse storico» citati dalla legge Croce⁴⁴: un'attenzione che, come si è detto, vive anche nell'interessamento di Giovannoni per l'Abruzzo. [C.V.]



6. Pescasseroli, chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, l'interno dopo i lavori di restauro conclusi nel 1937. Fotogramma Istituto Luce.

Note

1 Sui rapporti con l'Abruzzo cfr. M. CENTOFANTI, G. CIFANI, A. DEL BUFALO, *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell'archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, Roma 1985, pp. 163-164; A. GHISSETTI GIARVARINA, *L'Abruzzo negli scritti e nei progetti di Gustavo Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, atti della giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005, pp. 201-206; IDEM, *Viaggi in Abruzzo. Artisti, letterati, storici, architetti tra Ottocento e Novecento*, Pescara 2016, p. 71.

2 C. VARAGNOLI, *Giovannoni nella casa natale di Croce; alcune riflessioni sull'eredità di Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia 2010, pp. 138-141. Vedi ora: A. FIADINO, C. VARAGNOLI, *Dal monumento al paesaggio. Il Palazzo Sipari a Pescasseroli e il Parco Nazionale d'Abruzzo*, in corso di pubblicazione; A. FIADINO, *Guastavo Giovannoni e il Parco Nazionale d'Abruzzo*, "Storia Urbana", 2017, 156-157, pp. 5-31.

3 L. PICCIONI, *Erminio Sipari. Origini sociali e opere dell'artefice del Parco Nazionale d'Abruzzo*, Camerino 1997; IDEM, *Il volto amato della patria. Il primo movimento per la protezione della natura in Italia 1880-1934*, seconda ed. aggiornata e ampliata, Trento 2014; IDEM, *La natura come posta in gioco. La dialettica tutela-ambiente-sviluppo turistico nella storia della 'regione dei parchi'*, in *Storia d'Italia, Le regioni dall'Unità a oggi. L'Abruzzo*, a cura di M. Costantini, C. Felice, Torino 2000, pp. 923-1073; IDEM, *Parco Nazionale d'Abruzzo, novant'anni: 1922-2012* a cura di L. Piccioni, Pisa 2012; IDEM, *Una visione in anticipo sui tempi. L'intreccio tutela ambiente-sviluppo turistico alle origini del Parco Nazionale d'Abruzzo*, in *La lunga guerra per il Parco Nazionale d'Abruzzo*, "Quaderni di Rivista Abruzzese", 24, Lanciano 1998, pp. 19-47; IDEM, *Viaggiatori, villeggianti e intellettuali alle origini del turismo abruzzese*, in *Abruzzo. Economia e territorio in una prospettiva storica*, a cura di M. Costantini, C. Felice, Vasto 1998, pp. 339-426; IDEM, *Erminio Sipari. Modernizzazione e civismo nella Montagna abruzzese d'inizio Novecento*, "Meridiana. Rivista di Storia e Scienze Sociali", 34-35, 1999, pp. 133-161.

4 La creazione del parco era stata proposta sin dal 1913 da Romualdo Pirota, Presidente della Lega Nazionale per la protezione dei monumenti naturali insieme alla Federazione *Pro-Montibus*. E. SIPARI, *Il Parco Nazionale d'Abruzzo*, "Nuova Antologia", 16 luglio 1924, p. 6; IDEM, *Relazione Sipari*, Roma 1926, p. 124.

5 Cfr. *Novant'anni della sezione di Roma del C.A.I. 1973-1963*, Roma 1963, pp. 79-89.

6 SIPARI, *Relazione*, cit., pp. 75-76.

- 7 Componevano la commissione amministratrice: Giuseppe Lepri, dell'Istituto di zoologia della R. Università di Roma; Romualdo Pirotta, direttore dell'Istituto Botanico della R. Università di Roma; Camillo Crema, ingegnere del R. Ufficio Geologico di Roma; Gregorio Sforzi, ispettore superiore forestale; Ercole Sarti, capo divisione del ministero di Agricoltura; Riccardo Lanni, capo sezione del ministero della Guerra; Luigi Parpagliolo, capo divisione del ministero della Pubblica Istruzione; Carmine Buttini, ingegnere principale del Genio Civile; Erminio Sipari, deputato al Parlamento e presidente del Consorzio per la Condotta Marsicana; Orazio Visocchi, rappresentante dell'amministrazione provinciale di Caserta; Antonio Martelli, rappresentante dell'amministrazione provinciale di Aquila; Michele Oro, direttore generale dell'Ente Nazionale delle Industrie Turistiche; Italo Bonari, segretario generale della delegazione romana del Touring Club Italiano; Giambattista Miliani, deputato al Parlamento e presidente della federazione *Pro-Montibus*; Gustavo Giovannoni, presidente della sezione di Roma del CAI. Cfr. copia del decreto relativo alla nomina della commissione, 25 marzo 1923, in Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo, Cat. I, Cl. 10, b. 1, fasc. 2; anche SIPARI, *Relazione*, cit., pp. XI, 68-69. La commissione si riuniva a Roma inizialmente presso la sede della *Pro-Montibus*, poi nella sede dell'Ente Parco in via Valadier.
- 8 Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo, Cat. I, Cl. 10, b.1, fasc. 50. Solo nel 1950 fu restituita all'istituzione la sua autonomia, ancora una volta grazie all'iniziativa di Sipari e all'interessamento di Benedetto Croce. Nel 1951 la gestione del parco veniva trasferita all'amministrazione del ricostituito Ente autonomo. Cfr. PICCIONI, *Erminio Sipari. Origini*, cit., pp. 100-101.
- 9 Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo, Cat. I, Cl. 2, b. 1, fasc. 2, verbali della Commissione amministratrice, vol. III, seduta del 20 aprile 1929, pp. 70-71.
- 10 Come sono stati giustamente definiti da PICCIONI, *Erminio Sipari. Origini*, cit., p. 84.
- 11 Per gli approfondimenti si rimanda a FIADINO-VARAGNOLI, *Dal monumento al paesaggio*, cit.
- 12 Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo, Cat. I, Cl. 2, b.1, fasc. 1, verbali della Commissione amministratrice, vol. II, seduta del 31 maggio e 11 dicembre 1926; ivi, fasc. 2, verbali della Commissione amministratrice vol. III, seduta del 20 aprile 1929.
- 13 Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo, Cat. I, Cl. 10, b.1, fasc. 8.
- 14 Regio Decreto 2388, 31 dicembre 1925, *Variazioni al perimetro del Parco Nazionale d'Abruzzo*, Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo, Cat. I, Cl. 2, b.1, fasc. 1, verbali della Commissione amministratrice, vol. II, seduta del 21 novembre 1925. Si tratta del primo ampliamento dell'area del parco al quale seguirono altri a cominciare dall'agosto 1926. Cfr. ivi, seduta del 26 agosto 1926 e Regio Decreto 1679 del 16 settembre 1926.
- 15 Sulla vicenda si rimanda a PICCIONI, *Erminio Sipari. Origini*, cit., pp. 92-95; L. ARNONE SIPARI, *Il Parco nazionale d'Abruzzo liberato dall'allagamento. Un conflitto tra tutela ambientale e sviluppo industriale durante il fascismo*, "Rivista della Scuola superiore dell'economia e delle finanze", 1, 2004, 8-9, pp. 27-39.
- 16 Per maggiori informazioni si veda *Per il Parco Nazionale d'Abruzzo* pubblicato in "Le Vie d'Italia" (3, marzo 1928, pp. 195-2016) firmato dal direttore del periodico Giovanni Bognetti, ma scritto da Sipari, almeno per quanto riguarda la questione dei laghi. Cfr. lettera di Sipari al Touring Club Italiano, 12 gennaio 1928, in Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo, Cat. XIII, Cl. 1, b. 1, fasc. 4; Roma, Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1928-30, b. 3, protocollo 9860.
- 17 Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo, Cat. I, Cl. 2, b. 1, fasc. 1, verbali della Commissione amministratrice, vol. II, seduta del 21 novembre 1925.
- 18 Ivi, fasc. 2, verbali della Commissione amministratrice, vol. III, seduta del 28 gennaio 1928.
- 19 Cfr. PICCIONI, *Erminio Sipari. Origini*, cit., p. 93.
- 20 Cfr. SIPARI, *Il Parco Nazionale d'Abruzzo*, cit., p. 13.
- 21 Già nel 1923 fu restaurato il rifugio annesso alla chiesetta della Madonna di Tranquillo, cfr. lettera di Sipari al CAI di Roma, 19 aprile 1924 in Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo, Rifugi del parco, b. 97; SIPARI, *Relazione*, cit., p. 174 e n. 1 in cui è riportato l'elenco di tutti i rifugi. Cfr. anche G. GIOVANNONI, *Il Parco Nazionale d'Abruzzo e i suoi nuovi rifugi*, "Club Alpino Italiano. Bollettino della sezione di Roma", 1, gennaio 1927). Inoltre si vedano le lettere di Sipari a De Paulis, contenenti le indicazioni da rispettare nella costruzione dei rifugi. Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo, Rifugi del Parco, lavori dal 1923.
- 22 Di 800.000 Lire con un tasso del 4%.
- 23 GIOVANNONI, *Il Parco Nazionale d'Abruzzo e i suoi nuovi*, cit., p. 1.
- 24 Si rimanda a FIADINO-VARAGNOLI, *Dal monumento al paesaggio*, cit.
- 25 Pescasseroli, Archivio del Parco Nazionale d'Abruzzo, Rifugi del parco, b. 102, documento del 29 aprile 1940.
- 26 Cfr. il materiale documentario in ivi.
- 27 Il rilievo del prospetto e della corte interna è in Pescasseroli, Archivio Sipari, fasc. 393, recante la dicitura aggiunta a matita blu: «Prof. Ing. Arch. Gustavo Giovannoni Roma 1923 Progetto per la facciata di fondo del cortile del palazzo di Pescasseroli», scala 1:50. Rilievi recenti del palazzo in Pescasseroli, Archivio Sipari, fasc. 562, «Progetto di riattazione per i danni da sisma del 1984»; fasc. 561, «Progetto di sistemazione in seguito al terremoto del 1984, variante». Ringrazio la collega Adele Fiadino per aver condiviso con me i risultati della sua ricerca archivistica, che si pubblicano in questa sede congiuntamente.
- 28 Pescasseroli, Archivio Sipari, fasc. 729, cartella "Pratica Sipari Gianfranco" contenente la pe-

rezza dei danni del terremoto del 1915, a firma di Pierpaolo De Paulis, settembre 1927, con disegni, computi e relazione sullo stato di danno dell'edificio.

29 Non è stato possibile, per ora, appurare a cosa alluda la relazione di De Paulis, ma probabilmente fa riferimento alle proporzioni generali del palazzo e forse alla presenza di catene lignee nelle murature.

30 Pescasseroli, Archivio Sipari, fasc. 719, "Progetto di riparazione organica del palazzo sito in Pescasseroli [...]", 28 settembre 1927, a firma dell'ing. Davide Italo Piazza con l'analisi dei prezzi e la descrizione dei lavori di demolizione e restauro. Nello stesso fascicolo, è contenuta la richiesta di Sipari relativa ai contributi alla ricostruzione dell'edificio delle scuderie del palazzo.

31 Pescasseroli, Archivio Sipari, fasc. 718 (fogli sciolti), lettera del 20 ottobre [1925], con la quale Giovannoni invia «parecchi disegni e bozzetti, e cioè: 1° Il disegno in scala 1:20 del lato principale del cortile del palazzo: ad esso faranno seguito tra qualche giorno i dettagli al vero necessari per lavoro dello stuccatore e dello scalpellino. 2° Il disegno, di ritorno, del progetto Polla per la sede del Parco a Pescasseroli. 3° Un mio bozzetto di variante. 4° Due schizzi di rifugi a pianta circolare. [...]»; v. anche ivi, lettera di Giovannoni del 27 settembre 1925: «Carissimo Sipari, Ti ho spedito oggi i particolari al vero relativi al cortile, che completano i disegni che finora ti ho inviato. Sarà però bene che a suo tempo mastro Gerardo mi mandi i rilievi dei due lati del cortile a destra ed a sinistra della facciata principale in modo da poterli coordinare a detti disegni. Naturalmente all'atto pratico non mancheranno interpretazioni e varianti. Una per esempio è quella che si riferisce al sarcofago della vasca, che sarà opportuno, piuttosto che far nuovo, acquistare da un antiquario in Roma, magari insieme col camino per salone. [...]».

32 VARAGNOLI, *Giovannoni*, cit.

33 Pescasseroli, Archivio Sipari, fasc. 718 (fogli sciolti), con contabilità dei lavori eseguiti tra il 1925 e il 1929, comprendente ricevute da maestranze, disegni di dettagli vistati da Sipari. Vedi in particolare «Calcolo della pietra da taglio (pietra gentile) lavorata a martellina fina, per il prospetto interno nel cortile del palazzo di Erminio Sipari», dicembre 1925.

34 Pescasseroli, Archivio Sipari, fasc. 718 (fogli sciolti), missiva di Sipari a Giovannoni del 22 dicembre 1925, con decisioni sulla conduzione dei lavori degli scalpellini e sulla decorazione interna, in cui alla "carta di Francia" prevista da Giovannoni era da preferire la tinteggiatura, meno sensibile all'umidità.

35 Pescasseroli, Archivio Sipari, fasc. 718 (fogli sciolti), due biglietti di Sipari al capomastro Gerardo Di Pirro con l'ordine di eseguire quanto disegnato da Giovannoni per il portale di accesso all'orto pensile, anche alla scala di dettaglio. Il cantiere di restauro fu ripreso e concluso a distanza di anni, tanto che il contributo di Giovannoni è difficile da identificare in dettaglio: la contabilità finale (1937-39) è in Pescasseroli, Archivio Sipari, fasc. 279, a cura di Pierpaolo De Paulis.

36 V. in prima battuta I.C. GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, Milano-Roma [s.d., ma 1927-1928], I, pp. 203-204, nel cap. V "Le derivazioni dal gotico"; O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzo un Molise: Kunst und Geschichte*, München 1983, p. 299.

37 Avezzano, Archivio di Stato, sezione Genio Civile, b. 84, relazione dell'ingegnere Capo del Genio Civile, A. Buongiorno, Ufficio Speciale di Avezzano «Opere dipendenti dal terremoto del 13 gennaio 1915. Lavori di restauro della chiesa parrocchiale dei SS. Pietro e Paolo nel Comune di Pescasseroli», 9 agosto 1928, riassume l'intera vicenda e cita il progetto dell'ing. Castrucci, redatto fin dal 1916, che non prevedeva in origine la demolizione delle volte, richiesta invece dal Genio Civile. Il progetto di Castrucci venne approvato il 13 settembre 1924, come appare dai disegni inseriti nella relazione di G. Buttarelli in Avezzano, Archivio di Stato, sezione Genio Civile, b. 84, cfr. nota 40.

38 Cfr. la relazione di A. Bongiorno, «Opere dipendenti dal terremoto...», cit. a nota 39.

39 *Ibidem*, il sopralluogo è del 19 novembre 1925. Avezzano, Archivio di Stato, sezione Genio Civile, b. 84 (fogli sciolti), lettera del podestà di Pescasseroli del 13 febbraio 1928 al Genio Civile di Avezzano per la conservazione delle volte; solleciti di eguale tenore di Sipari al Genio Civile, 9 marzo 1928, 3 aprile 1929.

40 Avezzano, Archivio di Stato, sezione Genio Civile, b. 84, fasc. «Progetto di restauro della chiesa parrocchiale di Pescasseroli. Proposta di variante nell'esecuzione del progetto approvato. Relazione Tecnica», di Giuseppe Buttarelli, con allegati i disegni del progetto Castrucci con le modifiche previste.

41 B. CROCE, *Pescasseroli*, Bari 1922, poi ripubblicato in IDEM, *Due paeselli d'Abruzzo: Pescasseroli e Montenerodomo*, in appendice a *Storia del Regno di Napoli*, Bari 1925; ed. consultata rist. s.l. 2002, pp. 91-93; è da segnalare che Croce riporta il positivo giudizio sulla chiesa di Corsignani, storico della diocesi, che la visitò nel 1727.

42 Ulteriori dati sulla chiesa in G. TARQUINIO, *Pescasseroli, lineamenti di storia dalle origini all'Unità d'Italia*, L'Aquila 1988, in <http://www.pescasseroli.terremarsicane.it> (consultato il 24.07.2018). Le ricerche sull'andamento del cantiere sono ancora in corso, da parte degli autori di queste note, e non consentono per ora di trarre ulteriori conclusioni.

43 S. SETTIS, *Benedetto Croce ministro e la prima legge sulla tutela del paesaggio*, testo della conferenza letta presso l'Università Ca' Foscari di Venezia il 3 ottobre 2011, in http://www.unive.it/media/allegato/infoscari-pdf/Croce-Ca_Foscari.pdf (consultato il 24.07.2018). Vedi anche L. ARNONE SIPARI, *Il percorso di Croce all'ecologia liberale attraverso le radici familiari*, in *Croce tra noi*, atti delle giornate di studio (Pescasseroli-Cassino, 2002), Atripalda 2003, pp. 25-37.

44 Legge 778, 11 giugno 1922, «Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico» presentata da Benedetto Croce al Senato il 25 settembre 1920.

Il contributo di Gustavo Giovannoni al dibattito sulle costruzioni antisismiche nella prima metà del Novecento

L'impatto che il catastrofico sisma di Messina e Reggio Calabria del 1908 ebbe a livello internazionale stimolò, come è noto, un vivace dibattito tra gli esponenti della cultura tecnica, producendo proposte e riflessioni da parte di studiosi e professionisti, i quali attraverso la pubblicistica specialistica e le principali forme associative promossero una serie di iniziative, tra le quali l'organizzazione di concorsi e convegni sulla costruzione antisismica.

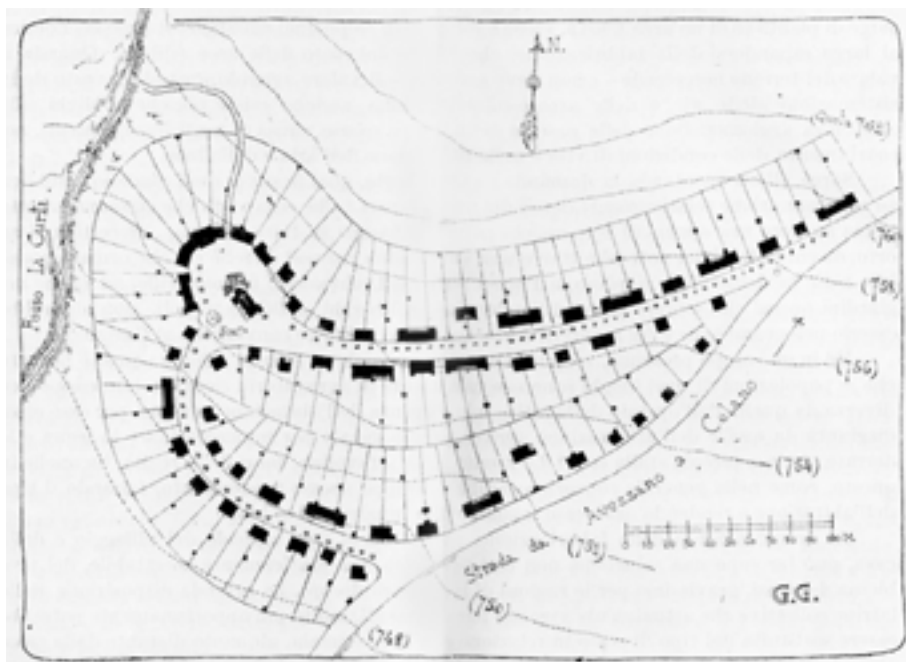
Dopo il terremoto del 1908 Gustavo Giovannoni fu chiamato a far parte di una Commissione incaricata dal Consiglio direttivo della Società degli Ingegneri e Architetti italiani di studiare le norme tecniche per la realizzazione di edifici in zone sismiche. L'esito di tale attività di studio è documentato dalla relazione contenente le *Norme edilizie per i paesi soggetti a terremoti*¹, del 1909. Nel documento, con riferimento al panorama internazionale, si esaminavano i diversi sistemi di costruzione, l'efficacia delle principali norme e prescrizioni emanate dopo i terremoti e si indicavano i criteri da adottare per i nuovi edifici.

La stessa Società, in seguito al terremoto della Marsica del 1915, produsse una relazione dal titolo *Per le costruzioni nei paesi del terremoto marsicano*², redatta da Giovannoni, in qualità di presidente e relatore e sottoscritta da altri quattro componenti della Società. Rispetto alla relazione del 1909, che riportava esclusivamente considerazioni di carattere tecnico, il documento del 1917 affrontava questioni di natura eterogenea, dall'esame degli aspetti urbanistici³ all'analisi dei caratteri tipologici e di idonei sistemi costruttivi "asismici".

Constatando il fallimento di un'auspicata applicazione di quei principi antisismici che erano stati il frutto degli studi compiuti dalla *Commissione*, che avrebbero dovuto concretizzarsi nella realizzazione di almeno uno dei due edifici-tipo originariamente previsti, costituiti da un piccolo istituto edilizio-geodinamico ad Avezzano e da un padiglione di pronto soccorso a Pescasseroli, Giovannoni riferiva i criteri che avevano guidato il lavoro della Commissione.

Nell'esaminare le "questioni di edilizia" erano presi in considerazione gli aspetti urbanistici, legati alla definizione degli agglomerati urbani e del loro rapporto con il paesaggio circostante. L'eccezionalità delle condizioni determinate dall'evento sismico, con la conseguente distruzione delle costruzioni esistenti, portava «una condizione singolarmente favorevole alle nuove disposizioni edilizie»⁴, svincolando il progettista dai rapporti con il nucleo urbano preesistente. Il rischio di progettare su una *tabula rasa*, avvertiva Giovannoni, era però rappresentato dall'applicazione acritica di schemi a maglie ortogonali, che producevano città indistinte, scarsamente rispondenti alle peculiarità dei luoghi, secondo una tendenza allora prevalente nelle ricostruzioni post-sisma. L'esempio emblematico di tale orientamento era rappresentato da Messina, il cui tessuto urbano era paragonato a quello di una qualunque città americana.

Il giudizio negativo sul Piano regolatore e sugli edifici della città dello Stretto progettati dopo il terremoto ritorna in altri suoi scritti, tra i quali il breve articolo *Per le nuove costruzioni di Messina*⁵ (1924), pubblicato nella rubrica *Commenti e polemiche* tenuta da Giovannoni nella rivista "Architettura e Arti decorative". In riferimento alla progettazione di case economiche veniva denunciata la mancanza «di logica, igiene ed estetica architettonica»⁶ dei progetti elaborati dal Genio Civile e veniva auspicata l'istituzione di regolari concorsi o l'intervento di uffici competenti.



1. G. Giovannoni, pianta del piano regolatore di una piccola borgata presso Celano (da G. Giovannoni, *Per le costruzioni nei paesi del terremoto marsicano*, "Annali della Società degli Ingegneri e Architetti Italiani", 32, 1917, 4, pp. 49-59: 55).

Nella relazione del 1917 veniva proposto il modello delle *garden-towns* anglosassoni, già suggerito dall'ingegnere Cannizzaro (uno degli estensori del documento) nel 1909 per il Piano post-terremoto di Messina⁷ e riferimento per Giovannoni per alcuni suoi progetti (ad esempio quello per la Città Giardino Aniene a Roma), individuando un modello positivo nella Francia dove si stavano elaborando ricerche e disegni di legge connessi alla ricostruzione dei centri distrutti dalla guerra.

Sulla base del modello francese l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, presieduta dallo stesso Giovannoni⁸, nello stesso anno sollecitava al ministro dei Lavori Pubblici la sostituzione dei Piani regolatori redatti per Messina, Reggio, Avezzano e altri centri. Nell'offrire una sintesi dei «criteri razionali di edilizia»⁹, erano precisate alcune linee guida che avrebbero dovuto orientare i nuovi interventi. Veniva rilevata la necessità di adattare la rete stradale all'andamento altimetrico del terreno. Il centro ideale sarebbe stato la piazza, punto di convergenza dei principali edifici cittadini, da disporre in modo da configurare uno spazio chiuso, avente «il carattere intimo e raccolto delle vecchie piazze dei paesi d'Abruzzo»¹⁰.

La monotonia, data dalla ripetizione in serie delle case, doveva essere evitata mediante l'associazione di tre o quattro tipologie diverse, disposte in modo che «l'aggruppamento delle case sulle vie, prenda un carattere individuale di libera varietà (sostituita all'arida rigida uniformità)»¹¹ e l'uso della vegetazione.

Questi concetti, validi in linea generale, trovavano maggiore difficoltà di applicazione nelle città, vincolate dalle preesistenze e dalle esigenze della viabilità, mentre ben si adattavano alle condizioni dei paesi della Marsica, il cui carattere agricolo suggeriva l'adozione di un modello insediativo di tipo estensivo. I concetti espressi erano esemplificati dal progetto di Giovannoni per il Piano regolatore per una piccola borgata vicino Celano (fig. 1), che assumeva il ruolo di prototipo per l'intera area della Marsica. Il luogo prescelto, ben collegato alla viabilità locale, presentava un'arteria principale che si apriva su una piazza, nucleo centrale della borgata e punto di confluenza dei principali edifici. In posizione ortogonale rispetto alla via principale si attestavano i vari lotti, dalla forma allungata, di pertinenza della singola casa d'abitazione. In applicazione del principio di *varietas*, che doveva sottintendere l'intera progettazione, la disposizione delle case poteva diversificarsi, essendo possibile la residenza isolata o il raggruppamento a due o tre case. Si profilava, in definitiva, «una moderna urbanistica dei centri rurali»¹², in cui elementi della tradizione edilizia locale si mescolavano a suggestioni della città giardino.

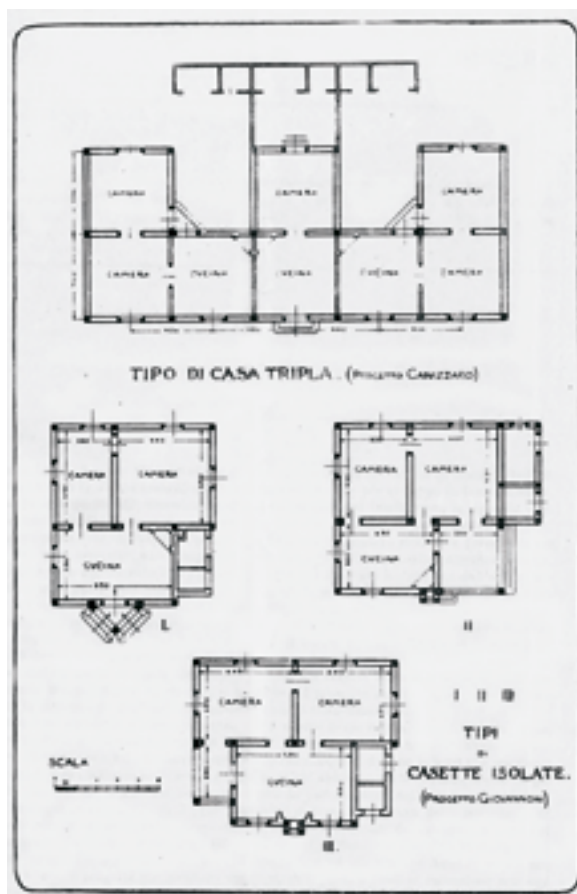
Non sembra tuttavia che al di là della generica indicazione di adattare i Piani alle caratteristiche del terreno in campo urbanistico siano svolte riflessioni connesse a cri-

2. M.E. Cannizzaro e G. Giovannoni, tipologie di case antisismiche (da G. Giovannoni, *Per le costruzioni nei paesi del terremoto marsicano*, "Annali della Società degli Ingegneri e Architetti Italiani", 32, 1917, 4, pp. 49-59, tavola allegata fuori testo).

3. G. Giovannoni, progetto dell'Istituto Geodinamico Edilizio (da G. Giovannoni, *Per le costruzioni nei paesi del terremoto marsicano*, "Annali della Società degli Ingegneri e Architetti Italiani", 32, 1917, 4, pp. 49-59, tavola allegata fuori testo).

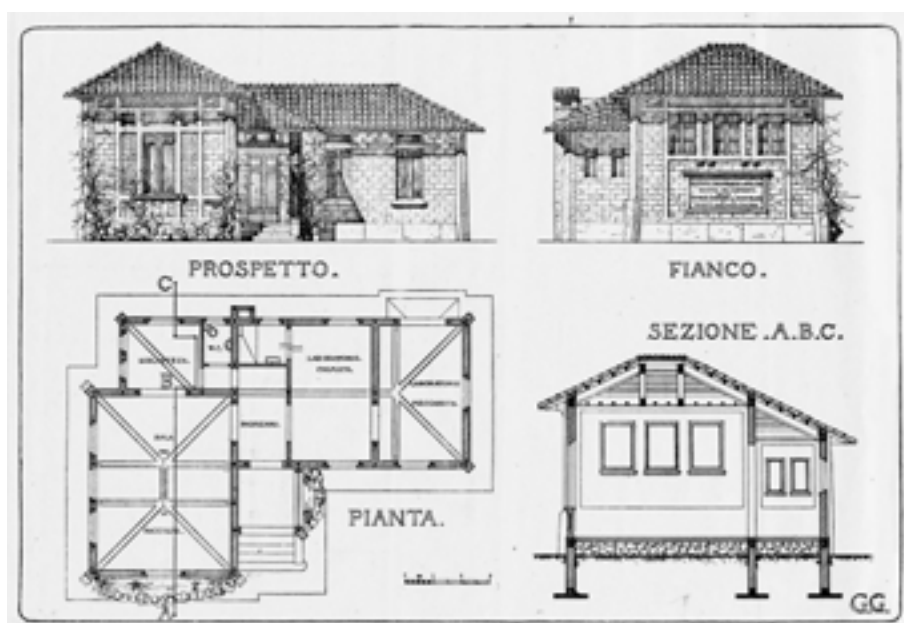
teri antisismici, sebbene il modello estensivo proposto contribuisse alla riduzione del rischio sismico. Considerazioni legate alla mitigazione della vulnerabilità delle fabbriche possono essere rintracciate invece nella definizione dei singoli edifici, per i quali erano indicate alcune «particolarità costruttive asismiche»¹³.

Per le case venivano proposti due progetti, che rappresentavano tipi di abitazioni rurali: uno era il tipo di casa tripla elaborato da Cannizzaro, l'altro, su disegno di Giovannoni, era relativo a tre differenti case isolate (fig. 2).



che di natura distributiva e formale, tendenti a riprodurre elementi propri dell'architettura vernacolare, interessa mettere in evidenza le peculiarità atte a garantire una maggiore resistenza contro il sisma, costituite dall'altezza limitata (un solo piano fuori terra) e, nel progetto di casa tripla, dall'adozione di un modulo costante quadrato di 4 m di lato che assicurava una «rete resistente regolare e continua»¹⁴.

Riguardo i sistemi costruttivi veniva osservato che, nonostante le limitate dimensioni degli edifici sia in pianta che in elevazione consentissero l'adozione di murature in pietra, come autorizzato anche dalle norme tecniche ufficiali¹⁵, l'esperienza del terremoto nella Marsica aveva evidenziato l'insufficiente resistenza del

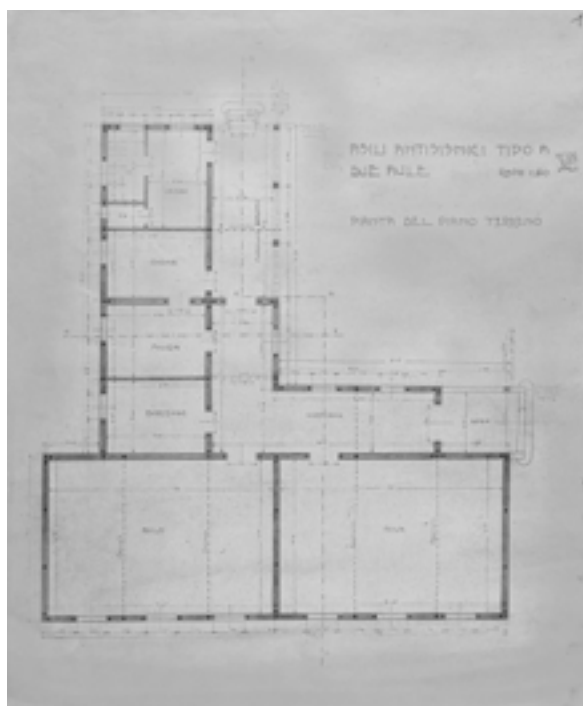
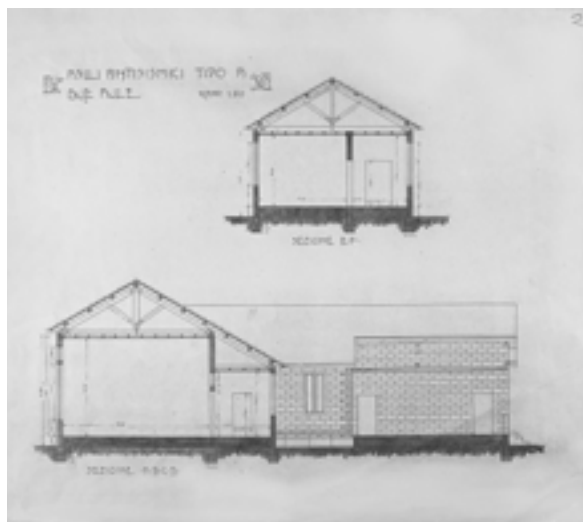


sistema costruttivo in muratura. Per queste tipologie era prevista, pertanto, una struttura intelaiata in cemento armato, mentre la muratura ordinaria, rinforzata da fitti ricorsi di mattoni, era adottata per le murature di tamponamento e per i setti murari interni. Pilastri in cemento armato erano collocati ai vertici delle intersezioni del reticolo murario e i vani di porte e finestre erano delimitati da telai anch'essi in cemento armato. Particolare attenzione veniva prestata alla conformazione dei tetti, che dovevano essere costituiti da puntoni in cemento armato, le cui armature dovevano essere saldamente collegate allo scheletro resistente. Veniva infatti rilevato come, pur adottando il sistema intelaiato in cemento armato, negli edifici si verificasse spesso uno "slegamento" tra la gabbia principale e gli elementi di sostegno della copertura, determinando una debolezza intrinseca della struttura¹⁶.

Nella relazione veniva esaminato anche un altro progetto di cui si è fatto cenno relativo a un edificio-tipo che sarebbe dovuto sorgere ad Avezzano come sede di studi "edilizio-

sismici", concepito come esemplare sperimentale destinato a essere replicato nei comuni principali delle regioni ricadenti in zona sismica (fig. 3). In questo edificio allo scopo espositivo, legato alla riproduzione di modelli relativi ai principali sistemi antisismici, si associava la necessità di configurare un centro a carattere scientifico, mediante l'esecuzione di sperimentazioni sui procedimenti costruttivi e sui materiali, la creazione di una biblioteca specialistica e di una raccolta di fotografie, modelli e disegni.

L'ambizioso progetto non ebbe esito concreto, tuttavia l'analisi degli elaborati progettuali consente di svolgere alcune osservazioni. Il disegno presenta una definizione formale che riproponeva quella dei tipi di case in precedenza esaminati, dai quali si differenziava per il sistema costruttivo, caratterizzato da muratura armata con blocchi in conglomerato cementizio forati, entro cui alloggiare barre verticali in acciaio collegate da elementi orizzontali in ferro piatto¹⁷. Le armature erano localizzate in tutti gli incroci murari e per delimitare i vani porta e finestra. Il sistema veniva completato col getto di calcestruzzo all'interno dei fori. Per dare maggiore consistenza agli spigoli erano previsti contrafforti disposti secondo le diagonali, atti ad assorbire le spinte della struttura di copertura. La sezione evidenzia inoltre la presenza di cordoli in cemento



4. G. Giovannoni, progetto di asili antisismici tipo a due aule, sezioni, 1916. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, c. 2, 68.

5. G. Giovannoni, progetto di asili antisismici tipo a due aule, pianta, 1916. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, c. 2, 68.

armato e la copertura a telaio anch'essa in cemento armato. Il progetto mostra analogie con alcuni progetti di asili antisismici redatti da Giovannoni per conto del Patronato nazionale per gli asili d'infanzia, che furono costruiti in nove località della Marsica danneggiate dal terremoto secondo le varianti da una a tre aule¹⁸.

Il progetto di asili a due aule (figg. 4-5), testimoniato dai grafici conservati presso l'archivio Giovannoni, custodito nel Centro di Studi per la Storia dell'Architettura con sede a Roma, presenta caratteristiche formali, distributive e strutturali simili a quelle dell'Istituto Geodinamico Edilizio, mediante l'utilizzo della muratura armata e l'adozione di uno schema a L nel quale si innesta in posizione di cerniera l'ingresso porticato.

L'interesse di Giovannoni per le costruzioni antisismiche è dimostrato anche dai documenti d'archivio e dalla pubblicazione di alcuni articoli. Tra i primi si segnalano, in particolare, alcuni brevi appunti manoscritti¹⁹ che riguardano argomenti di carattere eterogeneo, dalla gestione dell'emergenza (i baraccamenti provvisori) a questioni di natura tecnica (redazione di apposite normative e di un manuale per le costruzioni nei paesi sismici), architettonica (la tipologia a schiera in sostituzione dell'edificio multipiano) e urbanistica («aggruppamento edilizio pittoresco»).

Tra gli articoli di Giovannoni sul tema si ricorda, ad esempio, quello legato a un'iniziativa dell'Associazione fra i Cultori di Architettura che nel 1923 bandì tra i soci un *Progetto di case antisismiche da erigersi in una località della Marsica*²⁰. Nell'analisi dei progetti tuttavia venivano esclusivamente esaminati i criteri compositivi, tralasciando di fornire un giudizio su altri aspetti.

In altri due articoli della citata rubrica *Commenti e Polemiche* l'ingegnere romano affrontava il tema della costruzione delle chiese in zone sismiche. Nello scritto relativo alle chiese della Marsica (1928) esprimeva un giudizio negativo sulle fabbriche finora costruite, considerate una ripetizione seriale di tre o quattro tipologie, mettendo in risalto l'applicazione acritica di modelli spesso sovradimensionati ed estranei alla cultura insediativa locale²¹.

Questo tema fu ripreso in *Per le chiese delle zone sismiche* (1929), dove Giovannoni affrontava il problema del consolidamento e restauro degli edifici, evidenziando le difficoltà nel conciliare le contrapposte esigenze di conservazione delle antiche strutture e di riduzione della vulnerabilità, auspicando una più stretta collaborazione tra i tecnici del Genio Civile e quelli dell'allora Sovrintendenza per l'Arte Medioevale e Moderna. Proponeva, inoltre, sistemi di rinforzo volti ad aumentare la resistenza dell'organismo strutturale, tra i quali «portali di consolidamento che racchiudano [...] le campate [...], catene in cemento armato che colleghino le arcate [...], speroni esterni, parziali chiusure ad inferriate degli intercolumni»²².

Dal quadro tracciato emerge come l'approccio di Giovannoni alla questione delle costruzioni antisismiche si distingua da quello della maggior parte dei tecnici del suo tempo, svelando un orizzonte culturale più ampio. Le elaborazioni prodotte dalla cultura tecnica coeva erano, infatti, principalmente basate sulla sperimentazione di nuove soluzioni costruttive o su una rivisitazione di quelle tradizionali, mentre ulteriori studi si concentravano su questioni di natura tipologica. Le sue riflessioni, invece, prendono in considerazione una pluralità di aspetti: da quelli urbanistici, legati alla ricostruzione dei centri distrutti, a quelli formali (finalizzati anche alla messa a punto di nuovi tipi edilizi) e costruttivi, connessi all'utilizzo di specifiche tecniche.

All'interno dell'ampio dibattito sulla costruzione antisismica che ebbe luogo in Italia nella prima metà del Novecento, Giovannoni riuscì a offrire un contributo significativo, dimostrando attraverso i suoi scritti, i progetti e i diversi incarichi²³, la piena padronanza dei molteplici aspetti di un tema complesso, incarnando emblematicamente la figura di *architetto integrale*.

Note

¹ A. PACCHIONI, G.C. BAVARELLI, *Norme edilizie per i paesi soggetti a terremoti*, "Annali della Società degli Ingegneri e Architetti Italiani", 24, 1909, 7, pp. 177-217.

² G. GIOVANNONI, *Per le costruzioni nei paesi del terremoto marsicano*, "Annali della Società degli Ingegneri e Architetti Italiani", 32, 1917, 4, pp. 49-59.

3 Limitatamente agli aspetti urbanistici la relazione sarà rielaborata in G. GIOVANNONI, *Per la ricostruzione di città e di borgate italiane distrutte*, "Nuova Antologia", 52, 1917, 1084, pp. 156-165.

4 GIOVANNONI, *Per le costruzioni*, cit., p. 50.

5 G. GIOVANNONI, *Commenti e polemiche. Per le nuove costruzioni di Messina*, "Architettura e Arti decorative", 3, 1924, 4, p. 192.

6 *Ibidem*.

7 Cfr. M.E. CANNIZZARO, *Come ricostruire Messina. Osservazioni e proposte*, "Nuova Antologia", marzo-aprile 1909, pp. 119-127. L'autore aveva maturato un interesse verso questo modello urbanistico in seguito a un soggiorno compiuto in Inghilterra nel 1897, che gli aveva dato modo di conoscere alcune esperienze lì attuate e, come è noto, teorizzate da Ebenezer Howard nel volume *Tomorrow, a peaceful path to a real reform* (1898), poi ripubblicato con il titolo *Garden cities of Tomorrow* (1902). Di Cannizzaro si conserva una relazione dattiloscritta sul sisma della Marsica. Cfr. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 36, f. 248.

8 Sull'Associazione fra i Cultori di Architettura cfr. P. NICOLOSO, *Una nuova formazione per l'architetto professionista: 1914-28*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Milano 2004, pp. 56-73: 63-66. I rapporti di Giovannoni con l'Associazione, risalenti agli anni successivi alla laurea, si consolidarono con la sua nomina a presidente nel 1910, riconfermata nel 1915.

9 GIOVANNONI, *Per le costruzioni*, cit., p. 52.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

12 F. MANGONE, *La ricostruzione della Marsica, tra ipotesi sperimentali e routine*, "Parametro", 2004, 34, pp. 42-45, p. 42. Sull'argomento si veda anche A. GHISSETTI GIAVARINA, *L'Abruzzo negli scritti e nei progetti di Gustavo Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, atti della giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005, pp. 201-205.

13 GIOVANNONI, *Per le costruzioni*, cit., p. 57.

14 *Ivi*, p. 55.

15 Si fa riferimento alle *Norme tecniche ed igieniche obbligatorie per la riparazione, ricostruzione e nuove costruzioni degli edifici nei Comuni colpiti dal terremoto del 06/09/1912* che riproponevano, con alcune integrazioni, le disposizioni del precedente R.D. 193 del 1909. Gli edifici in muratura ordinaria, in particolare, erano consentiti per edifici a due piani purché non fossero cantinati, più alti di 7 metri e fossero costruiti con materiali di buona qualità.

16 Veniva rilevato che gli elementi «rimangono o semplicemente appoggiati, o connessi alla meglio con paletti o fragili incastri; ovvero gli arcarecci si murano senza altro nelle pareti trasversali rialzate a formare triangolo fino sotto al tetto», GIOVANNONI, *Per le costruzioni*, cit., p. 58.

17 La muratura armata fu proposta in vari brevetti dopo il 1908, per i quali cfr. C. BARUCCI, *La casa antisismica, prototipi e brevetti: materiali per una storia delle tecniche e del cantiere*, Roma 1990. Un sistema con blocchi cavi di calcestruzzo armati, simile a quello proposto da Giovannoni, fu brevettato dagli ingegneri Vittorio Gianfranceschi e Giulio Revere, per il quale cfr. P. FACCIO *et al.*, *Brevetti per edifici asismici. Tra teoria e pratica*, in 28 dicembre 1908. *La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, a cura di S. Valtieri, Roma 2008, pp. 1044-1067.

18 Il tipo di asilo a tre aule fu costruito ad Avezzano, Isola del Liri, Luco dei Marsi, Trasacco, Fontana Liri e Capistrello; quello a due aule ad Aielli e Scurcola Marsicana; il tipo ad un'aula a Massa d'Albe. Alcuni di questi sono stati distrutti e sostituiti con nuovi edifici, mentre altri sono stati restaurati.

19 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 36, f. 248.

20 G. GIOVANNONI, *Progetto di case antisismiche da erigersi in una località della Marsica*, "Architettura e Arti decorative", 2, 1923, 3, pp. 136-140. I progetti pubblicati furono quelli di Mario De Renzi e Giovanni Jacobucci, ai quali erano stati assegnati rispettivamente il primo e il secondo premio da parte di una commissione formata dallo stesso Giovannoni e da Marcello Piacentini, Ghino Venturi e Vittorio Morpurgo.

21 Veniva rilevato che nelle chiese finora costruite «l'ossatura in cemento armato è goffamente racchiusa in una veste di cemento e di stucco, in uno stile tra il falso lombardo e il falso gotico». Queste fabbriche inoltre sorgevano spesso su grandi piazze, prive dei criteri di proporzione e armonia, come dimostrato emblematicamente dalla erigenda Cattedrale di Avezzano. Cfr. G. GIOVANNONI, *Commenti e polemiche. Le chiese nella Marsica*, "Architettura e Arti decorative", 7, 1928, 9, p. 429.

22 G. GIOVANNONI, *Commenti e polemiche. Per le chiese delle zone sismiche*, "Architettura e Arti decorative", 8, 1929, 10, p. 471.

23 Si ricorda che Giovannoni fece parte di varie Commissioni sorte dopo il sisma del 1915 e del Comitato tecnico artistico dell'Unione Edilizia Nazionale (che svolse un ruolo centrale per la ricostruzione di molte città italiane distrutte), che affiancava l'Ufficio tecnico centrale al fine di esaminare e integrare i progetti per la parte architettonica. Di questo organo fecero parte anche Giovanni Battista Milani, Manfredo Manfredi, Marcello Piacentini, Cesare Bazzani e Arnaldo Foschini.

In puero homo. Gli asili-tipo asismici di Gustavo Giovannoni per la rinascita delle località danneggiate dal sisma della Marsica del 1915

L'affinità elettiva tra Gustavo Giovannoni e l'Abruzzo, probabilmente, si fonda anche sulla passione per la montagna dell'eminente accademico, presidente della sezione romana del Club Alpino Italiano dal 1921 al 1926 e tra i sostenitori della fondazione del Parco Nazionale d'Abruzzo. Egli è tra le poche personalità di spicco della cultura architettonica italiana coinvolte nella ricostruzione dopo il rovinoso terremoto che il 13 gennaio 1915 colpisce la Marsica, l'area dell'Abruzzo circostante il lago Fucino anticamente abitata dalla popolazione italcica dei Marsi, arrecando ingenti danni al tessuto insediativo dei centri abitati e mietendo numerose vittime: Avezzano, prossima all'epicentro, è pressoché rasa al suolo e, su 120.000 residenti nell'area, si contano circa 30.000 morti. Nelle maglie di una ricostruzione che, ancor più di quella di Messina e Reggio Calabria dopo il sisma del 1908, non propone soluzioni originali dal punto di vista urbanistico, architettonico, tipologico o strutturale, Giovannoni ragiona su tecniche e impianti urbani razionali ed elabora alcuni progetti sperimentali per le località danneggiate, tra cui i piccoli asili-tipo asismici. Una delle maggiori emergenze dopo la calamità, infatti, era la gestione dei numerosi bambini rimasti orfani, da soccorrere e affidare a istituti e benefattori, se soli al mondo, o ai parenti ancora in vita. Si rischiava, dunque, di aggravare lo spopolamento causato dall'alta mortalità con un fenomeno di migrazione forzata dei piccoli marsicani, che si poteva tentare di arginare solo fornendo adeguate strutture di assistenza e scolarizzazione in loco.

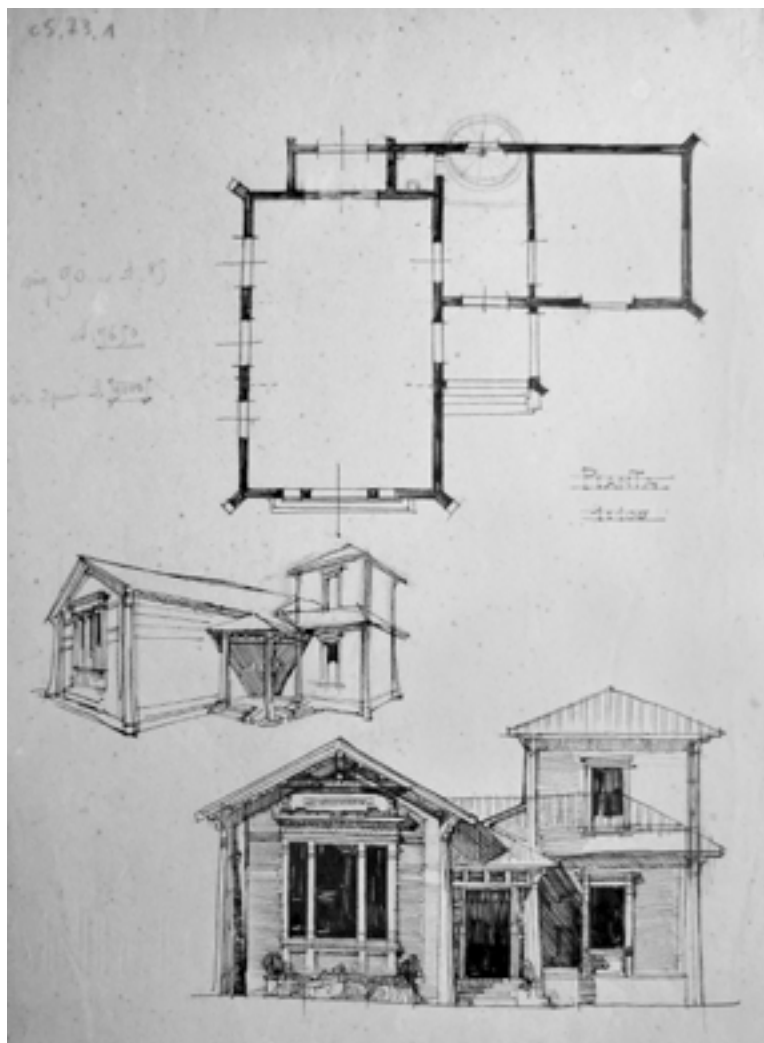
La sera del 17 gennaio del 1915 anche Giovanni Cena, scrittore e, dal 1902 al 1917, capo redattore della rivista "Nuova Antologia", è già ad Avezzano per curare un approfondito reportage giornalistico sulla calamità avvenuta in Abruzzo¹. Tornato dai luoghi del terremoto, egli scrive una lettera all'avezzanese Camillo Corradini², direttore generale della scuola primaria e popolare presso il Ministero della Pubblica Istruzione: Cena descrive proprio le tristi condizioni dei bambini nelle località intorno al Fucino e della Valle del Liri danneggiate dal sisma, esposti alle intemperie e alle infermità della stagione, e richiama l'esperienza delle «linde baracche mobili dell'Agro e delle Paludi Pontine», in cui si accoglievano non solo alunni delle elementari, ma anche bambini in tenera età mentre i genitori attendevano ai lavori dei campi. Negli anni precedenti Cena aveva iniziato a battersi per il risanamento e l'alfabetizzazione dell'Agro Romano e delle Paludi Pontine. Con sua moglie, Sibilla Aleramo, scrittrice e poetessa, e un piccolo gruppo di benefattori composto dal dottor Angelo Celli, igienista già fondatore della Società per gli Studi contro la Malaria, Anna Fraentzel, infermiera e moglie di Celli, e l'educatore Alessandro Marcucci, aveva costituito il Comitato per le Scuole dell'Agro Romano, che tra il 1911 e il 1917 aveva assunto una struttura organizzativa più articolata e la denominazione Scuole per i Contadini dell'Agro Romano. Sulla scorta di tale esperienza Cena chiedeva alla Commissione per la Diffusione dell'Istruzione Popolare nel Mezzogiorno, che aveva già appoggiato le iniziative delle Scuole dell'Agro, di incoraggiare qualche analoga proposta nelle zone devastate dal terremoto.

Corradini, perfettamente d'accordo a dedicarsi ai piccoli superstiti, rispondeva che bisognava raccogliarli e assisterli, impedendo, appunto, «che alle erosioni continue dell'emigrazione, alla soppressione di interi gruppi di popolazione operata dalle forze brute della natura si aggiunga il danno della sottrazione di forze alla regione colpita, danno che la carità, pur nel suo mirabile impeto generoso va fatalmente com-

piendo col disperdere in altre regioni d'Italia, sotto l'affannosa urgenza del bisogno immediato, tante tenere vite umane. La regione colpita ha bisogno, per riorganizzare la sua vita, di tutti i suoi figli, e non può desiderare che questi siano trasportati in altro ambiente in istato di dipendenza che ne snatura il carattere, ne mortifica la fierezza, ne sminuisce la personalità»³. Egli rilevava, però, l'inopportunità di seguire per l'Abruzzo il metodo adottato, pur con successo, per le «guitterie dell'Agro romano», giacché nelle piccole città e borghi abruzzesi distrutti dal sisma la vita civile aveva raggiunto forme abbastanza complete, con scuole già esistenti prima del sisma, che lo Stato avrebbe provveduto a ricostruire. Più preoccupante, invece, era il problema dei bambini in età prescolare, già chiaramente emerso nella lucida inchiesta sull'istruzione primaria e popolare in Italia, condotta dallo stesso Corradini tra il 1907 e il 1908 per il Ministero della Pubblica Istruzione.

Essa evidenziava una generale carenza di edifici destinati all'istruzione primaria, data l'insufficienza di locali appositamente costruiti e l'inadattabilità di quelli in gran parte ricavati in conventi e istituti religiosi, ma una condizione ancor più desolante per gli istituti prescolastici. All'inizio del Novecento solo un quarto dei comuni italiani aveva istituito nuovi asili e quelli esistenti accoglievano solo la settima parte dei bambini di età compresa tra i tre e i sei anni, per lo più in veri e propri istituti di ricovero, gestiti da enti privati o religiosi, e personale in prevalenza ancora senza alcuna qualifica. Confinati nell'area assistenziale, soggetta alle iniziative di opere pie e di privati su cui sovrintendeva il Ministero degli Interni, gli asili infantili mancavano, perciò, di appositi edifici, regolamenti e programmi didattici. L'inchiesta spingeva, quindi, non solo a stimolare iniziative locali affinché sorgessero asili infantili ma «a farne sorgere alcuni che possano servire agli altri come di tipo e di esempio. Bisogna, quindi, istituire un certo numero di asili-modello, presso scuole normali femminili, i quali abbiano edificio, arredamento, materiale didattico, ordinamento pedagogico, secondo disegni, e programmi e orari stabiliti dal Ministero»⁴. La proposta di Cena, dunque, offriva a Corradini l'occasione propizia per realizzare, proprio nella devastata terra natia, gli asili-modello che auspicava, chiamando a raccolta «gli spiriti illuminati e generosi» affinché concorressero «a far sorgere accanto alle macerie dei borghi distrutti la piccola casa dei bimbi e ad assicurare ai lavoratori la serenità dello spirito e la libertà di dedicarsi con tutte le forze a riallacciare i fili spezzati della laboriosa esistenza».

Gustavo Giovannoni che ben conosceva l'Abruzzo e, sicuramente, anche Cena, avendo già pubblicato diversi contributi nella rivista "Nuova Antologia", di cui Cena era capo redattore, è uno degli "spiriti illuminati" che risponde prontamente a tale appello. Insieme con altri facoltosi benefattori ed eminenti intellettuali, tra cui anche Marcello Piacentini e Duilio Cambellotti, egli è uno dei componenti del Comitato generale del Patronato per gli Asili Infantili nei Comuni Danneggiati dal Terremoto del 13 gennaio 1915, fondato su iniziativa di Cena e Corradini già nel gennaio del 1915 ed eretto ente morale con il R.D. 894 del 20 maggio 1915⁵, quasi in coincidenza della discesa in guerra dell'Italia nel primo conflitto mondiale. Giovannoni è anche il presidente della Commissione tecnica⁶ incaricata di redigere il progetto di massima per gli asili da costruire nelle località colpite dal sisma, elaborato sulla base degli schemi-tipo predisposti dalla Commissione per il Mezzogiorno e già adottati per la realizzazione delle scuole rurali realizzate nell'A-



1. G. Giovannoni, progetto per asilo-tipo in Abruzzo, s.d., china su carta. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo Gustavo Giovannoni, disegni, c. 573.



2. L. Orlandi e F. Pietrangeli, Casa della ditta Cesare Palazzi. Prospetto su viale Garibaldi, 1921, copia cianografica. Avezzano, Archivio Storico del Genio Civile Regionale, progetti del terremoto, b. 563, f. Palazzi.

gro Pontino. Gli edifici sono concepiti in pianta come semplici strutture a L su un piano, dotate di una, due o tre aule e locali accessori per l'alloggio delle maestre, poi eliminati per non superare il costo di costruzione previsto di 80 lire a metro quadrato. Dal punto di vista architettonico, essi si caratterizzano per quella «massima possibile semplicità» auspicata da Giovannoni nella ricostruzione e le «linee essenzialmente costruttive» da cui sono bandite «quelle cornici, quelle mostre, quegli ornati di stucco, di cui così inopportunamente si è abusato nelle nuove fabbriche finora eseguite nei paesi d'Abruzzo»⁷ (fig. 1). Certamente più importante degli aspetti distributivi e architettonici, infatti, era la scelta del sistema costruttivo da adottare, fondamentale non solo per l'economicità e la facilità di costruzione ma, soprattutto, per la sicurezza sismica degli edifici, priorità assoluta in strutture destinate all'infanzia

in un'area periodicamente vessata da terremoti.

Giovannoni e i tecnici incaricati dal Patronato assolvono tale compito con estrema cura e serietà: nell'aprile 1915 presentano il progetto di massima degli asili per un tipo in blocchetti e uno in legname e mattoni, consigliando di escludere il cemento armato per la mancanza sul posto del materiale necessario e, probabilmente, per una maggiore economicità di esecuzione. Nel maggio del 1915, però, dopo un accurato studio dei vari sistemi antisismici, mutano tale proposito e redigono i progetti esecutivi degli asili prevedendo una struttura in blocchetti di calcestruzzo di cemento convenientemente armati⁸. D'altra parte sia il terremoto di Messina e Reggio Calabria del 1908, sia quello della Marsica avevano dimostrato il buon comportamento antisismico delle strutture murarie rinforzate, con cui erano stati realizzati i pochi edifici rimasti illesi dopo le spaventose scosse telluriche e, in particolare, del calcestruzzo di cemento armato che in Italia, però, ancora all'inizio del Novecento era poco utilizzato, soprattutto nei centri minori e nell'edilizia comune. Ad Avezzano, infatti, all'indomani del sisma della Marsica, la palazzina costruita tra il 1888 e il 1915 dal cementista Cesare Palazzi, con muri a piano interrato in cemento armato, pareti in elevazione in blocchetti di cemento, armate agli angoli, e solai in cemento armato, si ergeva, solitaria e illesa, di fronte al triste cumolo di macerie del centro storico⁹ (fig. 2). L'infausto destino subito dagli edifici marsicani, riferirà Giovannoni nella relazione sulla ricostruzione redatta per conto della Società degli Ingegneri e Architetti¹⁰, probabilmente, era dovuto proprio al grossolano metodo locale di costruzione delle murature: nell'area, infatti, le apparecchiature murarie erano realizzate con pietrame calcareo, dalla superficie arida e liscia, mal suscettibile di squadratura, cui la malta aderiva con difficoltà ed erano poco resistenti, quindi, soprattutto alle scosse telluriche. La sfiducia sulla resistenza della muratura ordinaria come struttura portante generata dal disastro sismico, dunque, spinge ad adottare nella ricostruzione prevalentemente sistemi murari rinforzati o a utilizzare la muratura semplice solo come riempimento degli spazi interni al telaio portante in cemento armato¹¹: i piccoli asili progettati dalla commissione presieduta da Gustavo Giovannoni sono dei primi, semplici, prototipi di moderni edifici antisismici realizzati con tali tecniche costruttive.

Nel giugno del 1915 è indetta la gara di appalto per la costruzione di sei asili nella Marsica (ad Avezzano, Aielli, Capistrello, Massa D'Albe, Scurcola e Trasacco), cui, in corso, ne saranno aggiunti due nel frusinate, quelli di Isola del Liri e di Sora, poi costruito a Fontana Liri. Per ottenere la massima economia, però, la commissione tecnica del Patronato invita le imprese a proporre anche sistemi alternativi alla prevista tecnica in blocchetti di cemento convenientemente armati. Tali proposte delineano un interessante quadro delle prime sperimentazioni nell'ambito della moderna ingegneria sismica: dalla canonica intelaiatura in cemento armato e mattoni forati, offerta dall'impresa Schanzer, al più complesso e costoso sistema di muratura animata, in laterizi, telaio di legno *pitch-pine* e pilastri in cemento armato

agli angoli, presentato dalla ditta Pezzi, al sistema duplex con blocchetti di cemento e tavelloni in cotto, che la locale impresa Ciocchi sottopone alla commissione, insieme al più semplice ed economico sistema in blocchetti di cemento rinforzati con armature.

Sulla base dell'economia, della semplicità e dell'affidabilità delle diverse proposte, l'appalto per gli asili a tre aule di Capistrello, Isola Liri e Fontana Liri è affidato all'impresa Roberto Schanzer di Roma, che utilizzerà un sistema portante con telaio in cemento armato. Gli asili di Avezzano e Luco dei Marsi (a tre aule), Scurcola e Aielli (a due), e Massa d'Albe (ad aula unica), invece, saranno realizzati dall'impresa Paolo Ciocchi di Avezzano con blocchetti di cemento adeguatamente armati (fig. 3). I contratti firmati dalle due imprese appaltatrici evidenziano la particolare attenzione della Commissione Tecnica presieduta da Giovannoni alla sicurezza sismica degli edifici¹², perseguita definendo con cura il sistema portante, la quantità e dimensione delle armature e i nodi tra elementi strutturali, orizzontali e verticali, anche a integrazione di quanto prescritto dalla normativa. I tecnici puntano soprattutto a creare solide strutture scatolari, mostrando una buona conoscenza della reazione degli edifici alle sollecitazioni sismiche.

Negli asili marsicani costruiti in blocchetti di cemento, dunque, è prevista anche un'intelaiatura a maglie rettangolari in calcestruzzo opportunamente armato: essa sarà costituita da pilastri armati ricavati nei fori dei blocchetti, collegati inferiormente alla trave di fondazione e, all'altezza della linea di gronda, a una trave ricavata in speciali blocchetti a U lungo tutti i muri dell'edificio, sia interni sia esterni; le tratte troppo lunghe dei muri d'ambito saranno interrotte da travi trasversali. Anche i vani di porte e finestre saranno rinforzati da un telaio in cemento armato, composto di due pilastri, ricavati nei fori dei blocchetti, e una piattabanda realizzata in quelli a U, saldamente incastrata nei ritzi verticali. Una piattabanda armata sarà inserita anche fra le finestre o le porte delle aule e i vasistas superiori. A completare l'ingabbiatura, a metà circa dell'altezza degli edifici, è previsto un secondo corrente orizzontale, identico a quello di gronda, lungo tutti i muri, interrotto soltanto in corrispondenza dei vani delle porte e delle finestre, nei cui montanti sarà saldamente incastrato.

Per gli asili di Capistrello, Isola Liri e Fontana Liri, invece, si prevede un'ingabbiatura a maglie rettangolari, formata da pilastri di cemento armato di 25 x 25 cm collegati, inferiormente, alla trave di fondazione e, a livello della linea di gronda, a travi di telaio di 25 x 30 cm. Le tratte troppo lunghe dei muri d'ambito saranno interrotte da travi trasversali di 25 x 25 cm. I vani delle porte e delle finestre saranno incorniciati da un telaio costituito da due pilastri armati di 10 x 25 cm, che vanno dalla trave di fondazione al corrente superiore e da una piattabanda armata di 25 x 10 cm collegata ai tali pilastri. Anche in questi edifici una piattabanda armata sarà inserita fra le finestre o le porte delle aule e i vasistas superiori. Lungo tutti i muri dei fabbricati, il telaio sarà completato, a metà circa tra la trave di fondazione e il corrente all'altezza della piattabanda dei vasistas, da un altro corrente orizzontale in cemento armato di 25 x 10 cm.



3. Operaie impiegate nella costruzione dell'asilo di Massa d'Albe mentre gli uomini sono al fronte, 1916. Massa d'Albe, Archivio Privato.

In basso, da sinistra

4. Bambini al lavoro nell'asilo montessoriano di Isola del Liri, s.d. Roma, Archivio del Museo Storico della Didattica Mauro Laeng.

5. Avezzano che risorge - Asilo d'infanzia, s.d. Avezzano, Archivio Privato.



Nel luglio-agosto del 1915 sono consegnate le aree e la direzione dei lavori è affidata all'ingegner Umberto Gentile, già autore dei progetti esecutivi degli edifici, cui Giovannoni impartisce le direttive per la realizzazione. Nonostante le difficoltà generate dalla Prima guerra mondiale, tutti gli asili sono completati nel corso del 1916, salvo quello di Aielli, poi terminato dal Genio Civile per ospitare una scuola elementare, e quelli di Scurcola e Massa d'Albe, che, a causa di contestazioni dell'appaltatore, sono ultimati dal Patronato in economia. Si provvede anche all'arredamento degli edifici e alla preparazione delle maestre, che seguiranno a Roma corsi di formazione e aggiornamento sul metodo Montessori (fig. 4).

I semplici edifici realizzati anche grazie all'opera di Giovannoni nelle aree colpite dal terremoto del 1915 sono, di fatto, gli asili-modello sognati anni prima da Corradini, essendo concepiti come strutture sperimentali e all'avanguardia, sia dal punto di vista pedagogico ed educativo, sia costruttivo e antisismico. Essi sono il fulcro attorno a cui rinascono i centri danneggiati: dal 1916 il piccolo asilo di Avezzano è progressivamente circondato dall'ordinata trama urbana ippodamea della città asismica «provvisoria, priva di un centro, con le sue strade dritte, tutte uguali, e le ordinate e lunghe file di case, tutte uguali anche queste»¹³ (fig. 5).

Note

1 G. CENA, *Il terremoto in Abruzzo*, "Nuova Antologia", 50, 1915, 1033, pp. 490-500.

2 Funzionario amministrativo presso il Ministero della Guerra e il Ministero della Pubblica Istruzione, ove divenne prima ispettore generale (1905) e, dopo, direttore generale della scuola primaria e popolare (1908-1915), Camillo Corradini (Avezzano, 23 aprile 1867 - Roma, 30 dicembre 1928) fu eletto a larga maggioranza alla Camera dei Deputati nel 1908, ma non ricoprì mai la carica per l'incompatibilità con il suo incarico presso il Ministero della Pubblica Istruzione. Attraverso la sua inchiesta sull'istruzione primaria in Italia, fu uno dei principali artefici della Legge Orlando (1904) per la lotta all'analfabetismo. Vedi: MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE: DIREZIONE GENERALE DELL'ISTRUZIONE PRIMARIA, *L'istruzione primaria e popolare in Italia con speciale riguardo all'anno scolastico 1907-08. Relazione presentata a S.E. Il Ministro della Pubblica Istruzione dal Direttore Generale per l'istruzione primaria e popolare dott. Camillo Corradini*, voll. 4, Roma 1910-1912.

3 *Per l'infanzia nei paesi devastati*, "Nuova Antologia", 50, 1915, 1033, pp. 513-514.

4 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *L'istruzione primaria e popolare in Italia*, cit., pp. 380-383.

5 Nel febbraio del 1915, una delibera della Commissione Centrale per il Mezzogiorno aveva stabilito di elargire al nascente Ente i finanziamenti per la costruzione degli asili e per garantire il servizio di refezione agli alunni, scegliendo di dare la precedenza ai Comuni indicati nel R.D. 72, 7 febbraio 1915, e, prima di tutto, a quelli che già avevano l'asilo infantile. Oltre questo generoso concorso della Commissione Centrale, pervennero al Comitato molte altre offerte da tutte le parti d'Italia e da diversi enti e associazioni, tra cui il Giornale d'Italia, l'Associazione Edmondo De Amicis, il Comitato Lombardo.

6 Della Commissione Tecnica fanno parte anche l'ing. Venturi e l'ing. Veniali, quest'ultimo dell'ufficio tecnico del Ministero della Pubblica Istruzione. Vedi: Roma, Archivio del Museo Storico della Didattica Mauro Laeng, *verbali della Commissione esecutiva del Patronato per gli asili infantili nei comuni danneggiati dal terremoto del 13 gennaio 1915*.

7 G. GIOVANNONI, *Per le costruzioni nei paesi del terremoto marsicano. Relazione della Commissione sociale*, "Annali d'Ingegneria e d'Architettura", 32, 1917, 4, pp. 3-13: 10. Sull'approccio di Giovannoni alla ricostruzione dei paesi danneggiati dal sisma del 1915 vedi anche: S. CIRANNA, P. MONTUORI, *Gustavo Giovannoni versus Sebastiano Bultrini: un contraddittorio aperto tra due Ingegneri della Scuola di Applicazione dell'Università Romana*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s., 1, 2017, 1, pp. 15-32.

8 Roma, Archivio del Museo Storico della Didattica Mauro Laeng, *verbali della Commissione esecutiva del Patronato per gli asili infantili nei comuni danneggiati dal terremoto del 13 gennaio 1915*.

9 P. MONTUORI, *Avezzano città asismica: "un altro volto nel quale l'antico si rischiera"*, in S. Ciranna, P. Montuori, *Tempo, spazio e architetture. Avezzano cento anni o poco più*, Roma 2015, pp. 46-74.

10 GIOVANNONI, *Per le costruzioni nei paesi*, cit., p. 11.

11 Nella relazione sulla ricostruzione Giovannoni riferisce che tali apparecchiature erano state realizzate con mattoni portati ad Avezzano dalla Lombardia e sabbia proveniente dal Veneto grazie alla franchigia dei trasporti. Cessato il regime eccezionale, tuttavia, occorreva utilizzare materiali locali: egli invitava, dunque, a ottenere dal suolo del Fucino, con opportune correzioni negli impasti di terre marnose, il materiale per mattoni veramente ottimi, da sostituire in tutto o in parte al pietrame calcareo utilizzato prima del sisma.

12 Roma, Archivio del Museo Storico della Didattica Mauro Laeng, *edilizia scolastica*, cartella 17.

13 M. MAFAI, *Una vita, quasi due*, Milano 2012.



Dallo *scienziato artista* all'*architetto integrale*. Problematiche e ambiguità della figura professionale in Italia tra Otto e Novecento

Partendo dalla figura dello *scienziato artista*, nata sin dalla prima età moderna sulla base del pensiero vinciano, poi rafforzata in ambito illuministico, è possibile delineare un quadro delle problematiche relative alla “crisi di identità” dell’architetto innescatasi a partire dalla seconda metà dell’Ottocento: il fenomeno va indagato in relazione da un lato alla sempre maggiore caratterizzazione tecnica nella formazione dell’ingegnere e allo sviluppo delle nuove branche legate al progresso industriale, dall’altro all’emarginazione che l’architetto vive all’interno delle dispute linguistiche dell’eclettismo storicistico. Ripercorrendo allora a ritroso le tracce della vicenda dello *scienziato artista*, si può comprendere il perché di una frattura solo in parte inattesa, come quella che fece seguito, con l’Unità, alle accese discussioni degli architetti sullo “stile italiano” e alla disponibilità di sempre nuovi materiali e tecnologie per gli ingegneri. Mentre, quindi, nelle accademie l’architettura s’insteriliva nei *pastiches*, lasciando al genio dei singoli i contributi più significativi, nelle scuole di ingegneria, nate nell’Ottocento sul modello della Politecnica francese, si registrò sul volgere del secolo un’evidente deriva verso gli ambiti tecnico-scientifici, a tutto danno dell’antica matrice umanistica e “solidale” della professione: si tentò allora l’introduzione di una nuova “architettura tecnica” per gli ingegneri, le cui premesse furono tanto auspicabili, quanto negative le conseguenze di una manualistica concepita per elementi costruttivi e abachi di dettagli decorativi. Così nella prima metà del Novecento nelle stesse scuole spettò ai sostenitori più convinti dell’unicità della fisionomia professionale il compito di un tentativo di recupero dell’originaria unità dei saperi e di un ritorno a una più solida formazione culturale; sul fronte opposto dei “cultori di architettura” sarà ancora un ingegnere, Gustavo Giovannoni, ad auspicare il riscatto dell’architetto secondo l’idea di una figura “integrale”, rivendicando a lui l’immagine del professionista completo, artista e tecnico nel contempo: competenze persino più estese, in relazione alla nuova sensibilità che si richiedeva nel campo della storia dell’architettura come della tutela e del restauro dei monumenti e dei centri storici. Ma perché, allora, non fu possibile riportare quell’unità nell’antico alveo, sancendosi anzi una frattura apparentemente definitiva con la nascita delle Scuole Superiori di Architettura e con la legge del 1923 sulle professioni dell’ingegnere e dell’architetto, e restando insoluto il problema dell’esistenza di due professionisti per una sola architettura? L’interrogativo verrà posto, nel secondo dopoguerra, dal napoletano Luigi Cosenza.

Dall’architetto vulgo ingegnere allo scienziato artista

La vicenda di quello che fu, in età moderna e contemporanea, lo *scienziato artista*, con riferimento alla matrice leonardesca della professione e alla sua diffusione in Italia¹, rappresenta il diretto antefatto dell’idea di professionista riscontrabile nel pensiero e nell’opera di Giovannoni, un ingegnere “di ponti e strade” (diplomato in Igiene Pubblica) davvero particolare. Cercheremo dunque di spiegare quanto il suo concetto di *architetto integrale* fosse già presente in quell’antica figura, a patto di un aggiornamento nei nuovi campi della storia dell’architettura, del restauro e dell’urbanistica. Segni dell’esistenza di un “ceppo unico” di artista e scienziato sono rinvenibili già nel medioevo e nella prima età moderna. Dal noto aforisma trecentesco del francese Jean Mignot – *Ars sine scientia nihil est* – si passa alla definizione di marca albertiana di «architetto, o sia l’ingegnere che discorre», o a quella rinvenibile nel decreto di Ludovico il Moro del 1479, il quale si rivolge agli «*architectores seu*

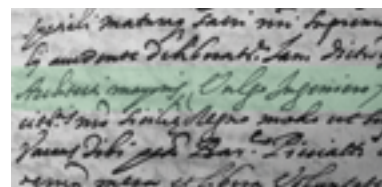
*agrimensores et livellatores aquarum qui omnes vulgo ingeniarii appellantur*². Più che distinguere le due figure, quindi, si colgono in queste definizioni i due diversi volti dello stesso professionista, in principio legati alla natura della committenza, come del resto ci confermano documenti cinque-seicenteschi in cui si cita ancora l'architetto *vulgo ingegnere*, perpetuandosi così l'idea leonardesca di un medesimo artefice, detto "architetto" se progettista di un'opera privata e "ingegnere" se di opere pubbliche, ambito in cui egli diviene noto alla gente comune. È questa la fisionomia individuabile, ad esempio, in Francesco di Giorgio Martini o in quell'Antonio da Sangallo il Giovane cui proprio Giovannoni dedicherà un famoso saggio³, importante figura del Rinascimento, erede del metodo vinciano fondato sulla sintesi tra una nuova logica già "sperimentale" e la tradizione dogmatico-deduttiva medievale. Una scissione tra le due figure non si verificò né con la nascita dell'Académie parigina alla metà del XVII secolo, né con la fondazione dell'École des Ponts et Chaussées nel 1747, né infine con quella dei politecnici napoleonici, allorché non a caso si tornerà ad adottare ufficialmente la nozione di *scienziato artista* e l'ingegnere si distinguerà dall'architetto solo quale funzionario di Stato, venendo affidate a lui, come ricorda Durand, le nuove opere pubbliche: ancora per molto tempo si conserverà l'unità delle due "anime" come facce della stessa medaglia, essendo comunque l'architettura l'ambito unico dell'operare, sia pure con sempre maggiore attenzione alla scienza e alla tecnica, ai nuovi materiali e all'economia, a dispetto delle tradizionali "regole dell'arte".

L'appellativo di *scienziato artista*, tante volte riferito proprio a Leonardo o, come abbiamo potuto constatare con riferimento al Mezzogiorno, agli architetti-ingegneri post-vanvitelliani o agli ingegneri di ponti e strade in epoca preunitaria⁴, può indicare sia il professionista "teorico-pratico" – intendendosi "artista" come "tecnico", ossia applicatore delle "regole dell'arte" attraverso l'abilità e l'esperienza (con riferimento all'antica *téchne*) – sia la doppia figura dello "scienziato" sperimentatore dei principi della scienza costruttiva e dell'"artista" creatore di forme degne di essere annoverate nel campo delle "arti belle": nella fattispecie, quindi, non solo applicatore delle regole del mestiere, bensì dei principi dell'estetica e del gusto.

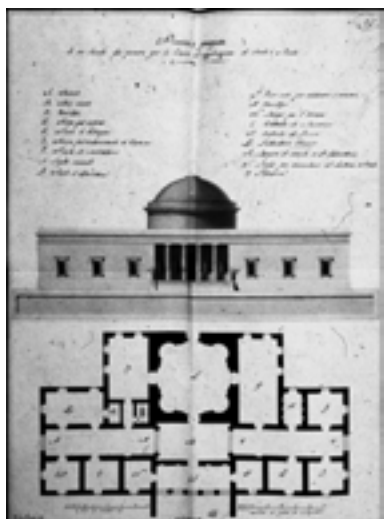
Si comprende allora come tale definizione, adottata come sinonimo di ingegnere, abbia mostrato sin dall'inizio un significato di completezza in grado di rappresentare un'autentica minaccia per gli architetti di pura estrazione accademica che, a partire dalla metà del XIX secolo, considerarono l'opera di quei professionisti priva di dignità architettonica, arroccandosi spesso nella presunzione di una personale gestione del "buon gusto". E se, ancora nel 1809, nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* pubblicato da Filippo Baldinucci⁵, l'ingegnere era definito genericamente «Ingegnoso ritrovator d'ingegni e di macchine, lo stesso che Architetto», in età napoleonica la fondazione della prima scuola di ingegneria italiana in ambito civile voluta a Napoli da Murat nel 1811⁶ si ispirò proprio alla figura completa dello *scienziato artista*: essa era destinata a consolidarsi fino ai primi decenni del Novecento in quella dell'*ingegnere architetto*. Questi, infatti, supererà indenne anche la progressiva frattura tra tecniche costruttive e arti figurative dovuta alle applicazioni dell'industria all'architettura: come vedremo, solo nell'Italia fascista nelle nuove scuole di architettura il titolo di ingegnere edile verrà separato ufficialmente da quello di architetto, con le conseguenze che tuttora ne derivano.

La nuova formazione politecnica e le affinità con il concetto di "architetto integrale"

Quanto scrive Zucconi⁷ sull'idea giovannoniana di *architetto integrale* tiene conto del fatto che il Nostro, appassionato cultore della storia, non per questo rinnega la propria originaria identità di ingegnere di ponti e strade; anzi, proprio la preparazione tecnica lo metterà nella condizione di formarsi un metodo di lettura critico-architettonica ben diverso da quello proposto dal suo maestro Adolfo Venturi. La formazione di Giovannoni parte non a caso da Calderini, e quindi da Choisy e da Viollet-le-Duc, cioè da un concetto di architettura quale sintesi di arte e scienza, rimandando così, ancora una volta, al professionista di marca vinciana. Dunque le premesse dell'*architetto integrale* erano già tutte presenti nella storia secolare della professione e in quella personale di Giovannoni, e l'esistenza di due professionisti per una sola architettura avrebbe potuto essere evitata soltanto



1. B. Picchiatti, *Menzione dell'«Architecti majoris (Vulgo Ingegnere)»*, 1628, Napoli, Archivio di Stato (da A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, 2 voll., Poggio a Caiano-Napoli 2011, I, *Leonardo scienziato-artista nel Codice Corazza: l'eredità del metodo vinciano nel Mezzogiorno e le radici dell'ingegnere-architetto*).

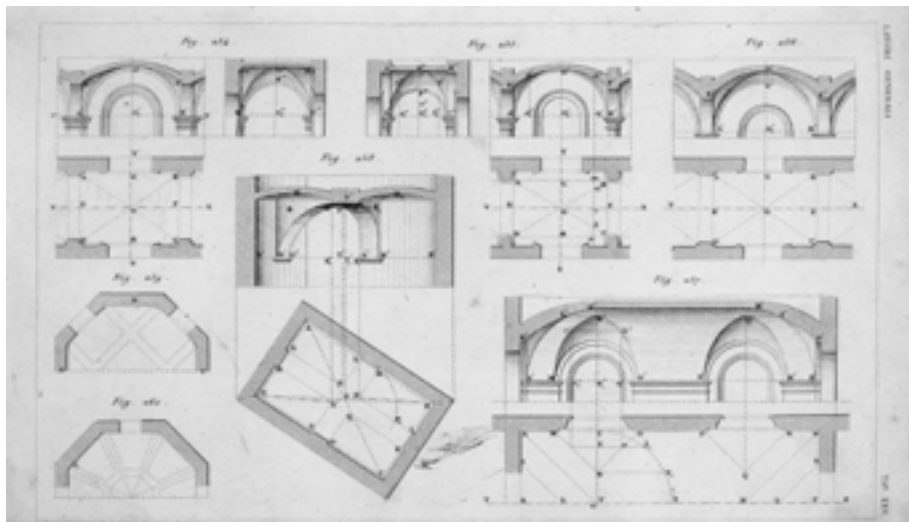


2. R. Aliberti, elaborato per l'esame finale di Architettura Civile presso la Scuola d'Applicazione di Ponti e Strade, 1814. Napoli, Archivio di Stato (da A. Buccaro, *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Napoli 1992).

3. R. Folinea, *Riassunto delle lezioni di Architettura Pratica per gli alunni del 2° corso della R. Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri in Napoli*, Napoli 1891, frontespizio. Napoli, Biblioteca della Scuola d'Ingegneria, *Libri Antichi*, ms. 13 AR 22 D 38/39.

confermando in campo civile la “formula politecnica” e lasciandosi il titolo di “puro” ingegnere agli specialisti dell’ambito industriale. Ma sappiamo che così non andò e quando, proprio sulla base della autorità culturale di Giovannoni e del modello della scuola romana, si giunse in tutta Italia alla nascita delle Scuole Superiori tra il 1919 e il 1928, passando per la legge del 1923 sulle professioni, non si volle unire ma dividere, affidando sì all’architetto competenze peculiari, come l’espressione del giudizio storico-critico, l’esercizio del restauro dei monumenti o lo studio delle problematiche sulla tutela dei centri storici, ma di fatto accentuandone la posizione separatista e non cogliendo l’idea di Giovannoni di un legame inscindibile di quelle competenze con la pratica costruttiva. All’opposto, si finì per relegare l’ingegnere edile al rango di semplice tecnico, come il chimico o il meccanico. Ma il Nostro, pur recuperando correttamente l’antica fisionomia “in solido” del professionista, operò, a nostro parere, proprio dal versante meno disponibile alla ricomposizione, che avrebbe dovuto essere necessariamente consensuale.

Continuiamo allora a seguire la vicenda dello *scienziato artista*, il quale, dopo aver attraversato l’intera età moderna, era approdato alle scuole napoleoniche, che nel sancirne il ruolo pubblico avevano dato origine all’equivoco della nascita di un “nuovo” professionista. In realtà proprio la formazione politecnica resterà, fino a tutto l’Ottocento, l’ultimo baluardo di quell’integrità, della cui persistenza in Italia sono validi testimoni gli “ingegneri architetti” che ben operarono anche dopo il 1860, animando da protagonisti il dibattito sul linguaggio dell’architettura dell’Italia unita su riviste come il “Politecnico” o il “Giornale dell’Ingegnere Architetto e Agronomo”⁸. In fondo nelle scuole di ingegneria la crisi di identità non era affatto palpabile; anzi il problema, connesso sovente a sterili dispute stilistiche distaccate dalle reali esigenze sociali, era tutto degli architetti. È nota la denuncia di César Daly, il quale nel 1867, ossia negli anni delle più accese polemiche in ambito accademico, scrive sulla “Revue générale d’Architecture”: «È forse destino dell’architettura cedere il passo all’arte dell’ingegnere? L’architetto sarà forse oscurato dal tecnico?». Nel 1877 l’Académie bandisce addirittura un concorso sul tema «L’unione o la separazione dell’ingegnere e dell’architetto»; il vincitore, l’architetto Gabriel Davioud, risponde in questi termini: «L’accordo non diverrà mai reale, completo e fruttuoso, finché l’ingegnere, l’artista e lo scienziato non saranno fusi nella stessa persona». In Italia nei congressi degli ingegneri e architetti del 1875 e del 1877 verrà invece auspicata la separazione delle due figure e dei relativi corsi di studi, giungendosi alla definitiva scissione in quello del 1887. A fronte della fondazione dei Politecnici di Torino e Milano, lo iato era destinato ad acuirsi: mentre nel campo delle opere pubbliche il ruolo degli ingegneri civili si rafforzava, essi risultavano ormai etichettati come “tecnici”; ciò avrebbe presto portato all’equivoco che nelle scuole di ingegneria si potesse insegnare un’architettura “di rango inferiore” destinata a professionisti di semplice formazione manualistica, relegati in un settore specialistico come tanti altri. Prova ne fu, negli anni Ottanta, l’introduzione della “Architettura tecnica”, le cui premesse furono tanto auspicabili quanto dannose le conseguenze del malinteso senso di un’architettura “pratica” per ingegneri, capace di fornire gli strumenti più semplici della progettazione come se si trattasse di una scatola di montaggio, anche sotto l’aspetto stilistico⁹. Eppure nel Politecnico torinese vi fu chi, come Giovanni Curioni, con la sua *Arte del Fabbricare* (1873-1885) cercò di dare un senso a quel processo, fondando il proprio metodo di composizione per parti elementari nel solco della tradizione durandiana; un metodo ideale per il successivo sviluppo della prefabbricazione industriale, del resto confermato anche nella Scuola di Napoli da Raffaele Folinea, che nel suo *Riassunto delle lezioni di Architettura Pratica* del 1891 individuò il principale campo d’interesse degli ingegneri nelle tipologie funzionali e strutturali di utilità pubblica¹⁰. Ma a partire dal 1893 la comparsa del *Manuale dell’Architetto* di Daniele Donghi nelle scuole di ingegneria non farà che accelerare il fenomeno: il proposito di quell’ingegnere “polivalente” – come Zucconi chiama Donghi¹¹ – di trattare la questione artistica sotto l’aspetto degli stretti legami tra arte e materia verrà strumentalizzato secondo un criterio di mera giustapposizione degli elementi costruttivi a danno dell’unità dell’edificio, giungendosi persino ad associare materiali e tecniche a ogni stile e svilendosi dunque la lezione di Choisy o di Viollet-le-Duc per una sorta di “determinismo” costruttivo. Lo stesso Donghi osserva nelle *Nozioni di architettura tecnica* del 1925: «Si può dunque scindere, fino



4. G. Curioni, *Raccolta di progetti di costruzioni in terra e muratura*, Torino 1881, tav. XXV.

a un certo punto, l'insegnamento dell'architettura in due parti, tecnica e artistica [...]. Da ciò il corso di architettura tecnica, [...] insegnerà a progettare un'opera edilizia qualsivoglia, [...] e benché essa si occupi soprattutto del fattore costruzione, pure io non trascurerò [...] di far cenno, *sia pure di sfuggita*, del fattore arte»¹³. Qui è dunque il nodo della questione: a fronte di una posizione di sempre maggiore chiusura da parte degli architetti, all'interno del triennio specialistico in ingegnere civile-architetto fu persa l'occasione per una risposta disciplinare qualificata, preferendosi il binario morto dell'architettura "tecnica" e rinunciando a una prerogativa come l'approccio storico-critico, da sempre nelle corde dello *scienziato artista*¹⁴.

Lo scenario era ancor meno incoraggiante se visto dalla parte delle scuole di architettura: anche in questo caso non fu colta la lezione sull'*architetto integrale* elaborata da Giovannoni sin dal 1916 e fondata proprio sull'importanza del metodo storico-critico nella progettazione architettonica e sui rapporti tra la storia dei monumenti, i «quesiti del restauro» e l'aspirazione a «un'espressione architettonica italiana»¹⁵. Fino a tutti gli anni Trenta, nel contesto della Scuola Superiore di Roma, Giovannoni seppe portare avanti i propri studi con importanti contributi sull'architettura del Rinascimento e sui metodi di intervento per la salvaguardia e valorizzazione dei centri storici, pur non rinunciando a quella visione "positiva" della costruzione che ancora nel 1938 lo spingerà alla nota polemica contro l'approccio figurativo sostenuto da Venturi e da Croce. Ma furono altri, fino al secondo dopoguerra, i tentativi concreti per una soluzione di quell'identità professionale negata, affidati, ancora una volta, a personalità di spicco nelle scuole di ingegneria.

Il caso napoletano nello scenario nazionale: i contributi di Camillo Guerra e di Luigi Cosenza

Nella prima metà dell'Ottocento Napoli è scenario della formazione e dell'attività di intere generazioni di ingegneri di ponti e strade, che alla formazione post-*vanvitelliana* seppero affiancare i nuovi apporti dell'*Enciclopedia* e delle scienze sperimentali, conseguendo autentici primati in ambito italiano ed europeo: basti pensare ai primi ponti di ferro di Luigi Giura sul Garigliano e sul Calore (1832-1835)¹⁶. Nella Scuola napoletana si svolse un dibattito che nulla ebbe da invidiare a quello animato dagli architetti "puri" del neoclassicismo rivoluzionario e della Restaurazione, consentendo anche agli ingegneri di dare un contributo significativo alla maturazione del linguaggio architettonico. E se, ancora sul volgere dell'Ottocento, la partecipazione dei professionisti napoletani al panorama nazionale può definirsi senz'altro consistente, un clima di grande incertezza venne a crearsi anche nell'ex capitale borbonica all'indomani della fondazione dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma nel 1903. Sicché vent'anni più tardi, nata nella capitale la Scuola Superiore di Architettura, a Napoli, pur perpetuandosi nella nuova Scuola Superiore Politecnica (1904) il modello offerto da un secolo di

5. L. Cosenza, Schizzi di progetto della nuova sede della Facoltà di Ingegneria di Napoli, ca. 1958. Napoli, Archivio di Stato (da *Luigi Cosenza oggi. 1905-2005*, a cura di A. Buccaro e G. Mainini, Napoli 2006).



storia dell'istituzione murattiana, si diede avvio a un analogo progetto, che trovò realizzazione nel 1928 ad opera del deputato salernitano Mattia Limoncelli, prima presso l'Accademia, poi come Scuola Superiore autonoma nel 1930¹⁷. La parte migliore dei docenti della Politecnica tenterà allora una strenua difesa della tradizione didattica in campo civile ed edile contro gli specialismi dell'ambito industriale e a dispetto dei conflitti che caratterizzeranno, entro il 1935, la nascita delle Facoltà di Architettura e di Ingegneria, con il conseguente naufragio del modello politecnico¹⁸. Camillo Guerra, ingegnere di ponti e strade e docente di Architettura tecnica, fino al termine del secondo conflitto mondiale si impegnerà strenuamente da un lato nel togliere ai docenti provenienti dalle Accademie e dagli Istituti di Belle Arti l'appannaggio degli insegnamenti di Storia e di Disegno dell'architettura, dall'altro nel conferire agli allievi dei corsi di Architettura tecnica un più ampio bagaglio di nozioni storico-critiche, in modo da assicurare una formazione *integrale* all'ingegnere-architetto. A fronte di un titolo di ingegnere civile che, con l'avanzare del progresso industriale, rischiava di essere affossato dalla ridondanza di nozioni tecniche a svantaggio della preparazione artistica, sin dal 1928 Guerra auspicò una formazione specialistica in campo civile per il moderno ingegnere di ponti e strade e in quello edile per l'ingegnere-architetto: quest'ultimo, da destinarsi all'edilizia pubblica proprio come nella tradizione della scuola napoleonica, sarebbe stato dotato di una solida preparazione umanistica per poter esercitare «l'Arte del costruire con bellezza»¹⁹.

Luigi Cosenza²⁰, anch'egli ingegnere di ponti e strade, vero protagonista dell'architettura del razionalismo italiano nel Mezzogiorno, nel 1929 tentò di convincere il genero Limoncelli a nominare direttore della nuova Scuola di Architettura Giuseppe Pagano, figura di spicco dell'ambiente milanese della rivista "Casabella": gli fu invece preferito Alberto Calza Bini, appoggiato proprio da Giovannoni, e la Scuola napoletana venne quindi conformata in tutto a quella romana; emblematico fu, in tal senso, il rifiuto di Calza Bini di chiamare Guerra come docente²¹. Così, quantunque nei progetti di Cosenza per la nuova sede della Facoltà di Ingegneria (1948-1965) si parli ancora di "Politecnico", nulla potrà il carisma delle sue idee contro la progres-

siva deriva tecnico-industriale degli ingegneri napoletani. Erede di una tradizione culturale fondata sul criticismo illuministico, Cosenza approdò a un “razionalismo critico”²² privo della pretesa omologazione internazionale e legato alle specificità degli ambienti storici, dimostrando ancora una volta la capacità degli ingegneri di partecipare degnamente al dibattito architettonico europeo. Nelle sue *Esperienze di architettura* (1950) egli parlerà dell’esistenza, nelle scuole di architettura e di ingegneria, di «diversità di idee e di indirizzo solo apparenti, nei loro aspetti di prevalenza della tecnica o dell’arte, per tendere in ultimo al comune obiettivo di formare dei tecnici capaci di pensare correttamente da scienziato e da artista», concludendo, in fondo, con le stesse parole di Davioud di un secolo prima. Idee che avrebbero potuto trovare esito nell’*architetto integrale* di Giovannoni se solo le facce di quella medaglia avessero potuto, o voluto, guardarsi almeno una volta²³.

Note

- 1 A. BUCCARO, *Da “architetto vulgo ingegnere” a “scienziato artista”: la formazione dell’ingegnere meridionale tra Sette e Ottocento*, in *Scienziati-artisti. Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell’Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*, a cura di A. Buccaro e F. De Mattia, Napoli 2003, pp. 17-43; IDEM, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, 2 voll., Poggio a Caiano-Napoli 2011, I, *Leonardo scienziato-artista nel Codice Corazza...*, pp. 1-9, 178-181.
- 2 Citazione in A. GIANNETTI, *Architetto e ingegnere*, “Op. cit.”, 1980, 47, pp. 5-32: 11.
- 3 G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, a cura del Centro di Studi per la Storia dell’architettura e della Facoltà di Architettura dell’Università di Roma, 2 voll., Roma 1959.
- 4 A. BUCCARO, *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Napoli 1992, cap. I.
- 5 F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell’arte del disegno*, vol. I, Milano 1809, p. 265.
- 6 A. BUCCARO, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell’Ottocento*, Napoli 1985, cap. I e *passim*; IDEM, *Opere pubbliche e tipologie*, cit., Introduzione.
- 7 G. ZUCCONI, *“Dal capitello alla città”. Il profilo dell’architetto totale*, in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, Milano 1997, pp. 9-68: 10-64.
- 8 A. BUCCARO, *I “dettagli” di architettura nei manuali di ingegneria: l’eredità della biblioteca della Scuola napoletana di Ponti e Strade*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, a cura di F. Mangone, Napoli 2005, pp. 107-112: 110-111.
- 9 Ivi, p. 110.
- 10 A. BUCCARO, *L’insegnamento dell’architettura tecnica nella Regia scuola d’ingegneria di Napoli, in Daniele Donghi. I molti aspetti di un ingegnere totale*, a cura di G. Mazzi e G. Zucconi, Venezia 2006, pp. 219-232: 219-226.
- 11 Ivi, pp. 223-224; *I Libri Antichi della Facoltà di Ingegneria di Napoli nel Bicentenario della Scuola di Applicazione (1811-2011)*, a cura di A. Buccaro e A. Maglio, Napoli 2013, pp. 124-126.
- 12 G. ZUCCONI, *Introduzione. Un ingegnere polivalente in una fase di passaggio*, in *Daniele Donghi*, cit., pp. 15-26.
- 13 BUCCARO, *L’insegnamento dell’architettura tecnica*, cit., p. 226 [corsivi dell’autore].
- 14 BUCCARO, *Opere pubbliche e tipologie urbane*, cit., *passim*.
- 15 ZUCCONI, *“Dal capitello alla città”*, cit., pp. 30 segg.
- 16 A. BUCCARO, G. MATAACENA, *Architettura e urbanistica dell’età borbonica. Le opere dello Stato, i luoghi dell’industria*, Napoli 2004, p. 107.
- 17 F. MANGONE, R. TELESE, *Dall’Accademia alla Facoltà. L’insegnamento dell’architettura a Napoli 1802-1941*, Benevento 2001, pp. 59-61.
- 18 BUCCARO, *L’insegnamento dell’architettura tecnica*, cit., pp. 227-231.
- 19 Cfr. in particolare tra gli altri scritti: C. GUERRA, *Polemiche per la specializzazione degli ingegneri in architettura*, Napoli 1928.
- 20 *Luigi Cosenza oggi. 1905-2005*, a cura di A. Buccaro e G. Mainini, Napoli 2006.
- 21 MANGONE-TELESE, *Dall’Accademia alla Facoltà*, cit., p. 70.
- 22 BUCCARO, *Il razionalismo ‘critico’ di Luigi Cosenza come “altra” modernità*, in *L’architettura dell’“altra” modernità. Atti del XXVI Congresso di Storia dell’Architettura*, atti del congresso (Roma, 2007), a cura di M. Docchi e M.G. Turco, pp. 538-547; IDEM, *L’opera di Cosenza nella tradizione dell’architettura degli ingegneri: dal criticismo illuministico al razionalismo ‘critico’*, in *Luigi Cosenza oggi*, cit., pp. 182-189.
- 23 Cfr. L. COSENZA, *Esperienze di architettura*, Napoli 1950, p. 14: «Lo sviluppo critico degli studi storici e artistici giova alla formazione culturale degli architetti, l’ampiezza delle conoscenze nel campo delle tecniche più svariate pone nelle mani dell’ingegnere strumenti di inestimabile valore per modellare un’opera nello spazio. Ma una formazione completa non sarà possibile né all’uno, né all’altro, se essi quei mezzi non li possederanno tutti, se non sapranno vederli in una sintesi».

Una lettura fenomenologica della tradizione: Giovannoni e l'architettura minore

Questo intervento prende le mosse da una ricerca dottorale¹ che ha come obiettivo la definizione di una nuova metodologia di analisi dei tessuti storici e di quelle architetture che costituiscono una parte così consistente del patrimonio del nostro Paese, «architetture quantitativamente maggioritarie, ma quasi o del tutto anonime... [governate da] leggi e regole non scritte, ma severissime, di coesione e corrispondenza all'interno del tessuto urbano, che le rendono per ciò stesso protagoniste delle città e delle campagne»². Sullo studio dei tessuti urbani esiste già una vasta ed eterogenea letteratura, che ha osservato la città nella storia, dai più diversi punti di vista: dalle invarianze e modulazioni dei suoi tipi architettonici e urbani, al rapporto tra forma costruita e forma sociale; dall'analisi delle funzioni di un tessuto edilizio, a quella dei suoi caratteri costruttivi. Tratto comune a molte, se non a tutte queste linee di ricerca è il loro obiettivo di metodo: quello di ricostruire, cioè, le *cause*, le *ragioni storiche* di una data configurazione. Con procedere scientifico, a partire dall'analisi di quei ricchi repertori di spazi e soluzioni formali che sono le nostre città consolidate, diversi studi hanno avanzato ipotesi – più o meno parziali – sui *processi* che hanno segnato lo sviluppo dei diversi paesaggi urbani. Il contributo della presente ricerca nasce da un diverso assunto.

Ci si propone, infatti, di *capovolgere* l'oggetto dell'osservazione, di analizzare la stessa città storica, lo stesso tessuto edilizio, senza però concentrarsi sulle *cause* della sua forma urbana o architettonica, ma piuttosto chiedendoci quali sono gli effetti che questa configurazione produce su chi la osserva. In altre parole, la ricerca cerca di definire un primo modello di *analisi fenomenologica* di un tessuto storico, e, in senso lato, di un linguaggio architettonico locale. Un approccio di questo tipo, seppur malsicuro nelle sue premesse di metodo, ancora tutte da sviluppare, ci pone, nell'osservazione, in una posizione più *fortunata*; come scriveva, infatti, un giovane Wölfflin, nel suo *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*: «Cos'è l'ornamento? La risposta a questa domanda è stata offuscata, resa confusa dai tanti critici [...] che si sono occupati del significato canonico di ogni parte nel tentativo di comprendere il tutto, o che si sono accaniti sull'origine storica di ogni forma. Io sono in una posizione più *fortunata*, perché devo sapere solo una cosa: qual è l'effetto dell'ornamento?»⁴. Lo studio attualmente in corso potrà insistere nel solco di questa linea di ricerca, nella speranza che questa possa essere poi sviluppata fino ad avere un qualche riscontro operativo. Una lettura *percettiva* del patrimonio costruito potrebbe dare preziose indicazioni, allo studioso quanto al professionista, su come modificare e integrare un ambiente storico senza danneggiarne i caratteri identitari. Un'analisi di questo tipo, poggiando sulle solide spalle della tradizione di studi processuali, potrebbe – in altre parole – mediare tra i due antichi avversari, l'*immobilismo* e l'*interventismo* nelle città storiche, cercando di definire quei *contrast*i ed *accordi* a cui Giovannoni faceva riferimento nelle prime pagine del suo *Vecchie città ed edilizia nuova* (1931), cercando, nel rapporto tra nuova architettura e città antica: «un ritmo ed una disciplina, un senso nuovo della bellezza nell'aggruppamento delle masse e degli spazi»⁵. La figura di Giovannoni è un riferimento di fondamentale importanza per il nostro percorso di studi, che nel suo sviluppo dall'architettura si è aperto ai più diversi contributi interdisciplinari. A fare da guida alle prime riflessioni di questo progetto di ricerca è stata però una figura molto lontana – per tempo storico e per cultura – dall'architetto romano: quella di

Christopher Alexander. Molti dei riferimenti del nostro studio si possono trovare, in forma implicita od esplicita, nella ricca produzione scientifica dell'autore britannico dedicata ai temi della composizione architettonica e pubblicata a più riprese, in 14 volumi, dal 1963 al 2012. Due testi, in particolare, *The Timeless Way of Building* (1979) e *A Pattern Language* (1977)⁶, si rivolgono all'architettura tradizionale cercando modelli e insegnamenti da poter replicare nella pratica progettuale, con un orizzonte che abbraccia il patrimonio storico a tutte le sue scale, dalla città al dettaglio. Queste pubblicazioni segnano una netta discontinuità nell'opera di Alexander, che abbandona i suoi primi studi sul metodo della composizione architettonica⁷, fortemente deterministici, in ragione di un nuovo interesse per l'esperienza, per la *percezione* degli spazi dell'architettura storica, che culminerà con il più ambizioso dei suoi scritti, *The Nature of Order* (2002-2005)⁸. In un certo senso Alexander si fa *collettore* di un più ampio movimento culturale, quello delle cosiddette scienze cognitive, della psicologia sperimentale e degli studi percettivi, che proprio a partire dagli anni Settanta attraversa una grande fioritura. In particolare, di prima importanza per l'opera di Alexander, e per la nostra ricerca dottorale, è l'esperienza della scuola tedesca della *Gestaltpsychologie*, nei suoi testi fondativi degli anni Venti e Trenta, degli psicologi Max Wertheimer, Wolfgang Kohler e Kurt Koffka⁹, e nelle sue più recenti applicazioni nella lettura delle arti figurative, con Ernst Gombrich e Rudolf Arnheim¹⁰. Ciò che avvicina la figura di Giovannoni a questo panorama di studi è proprio la sua apertura ad una *lettura fenomenologica* del costruito. Nei tessuti delle nostre città storiche questi sembra ritrovare «nell'andamento delle vie, nella conformazione delle piazze, nel vario aggruppamento dei monumenti, nell'organismo logico e armonioso di tutto l'abitato [dei] criteri costanti che non possono rispondere a casi fortuiti»¹¹. In altre parole il singolo edificio, la singola via sembrano essere orditi assieme in «un'unica manifestazione, guidata da un concetto logico e compatto»¹². Sono *leggi e regole non scritte di coesione e corrispondenza*¹³ a definire i caratteri d'ambiente di ogni parte di un tessuto storico, ed è nella loro modulazione che si costruisce l'incredibile varietà dei paesaggi urbani della tradizione. Anche se la ragione storica di queste *corrispondenze* potesse ritrovarsi – dopo lunga ricerca – nelle tecniche costruttive, in modelli tipologici o in considerazioni sociali e funzionali, questo non cambierebbe comunque il fatto che tali *regole* si possono manifestare all'osservatore solo attraverso il mezzo visivo, ed è quindi nella percezione visiva che si deve ricercare la loro prima definizione. La lettura percettiva di un ambiente storico deve tenere conto di questioni come la disposizione degli edifici, il ritmo delle loro rientranze e delle loro sporgenze o la profondità dell'orizzonte visivo di un tracciato. Un esempio di analisi fenomenologica attenta proprio a questi caratteri, è nelle parole dello stesso Giovannoni, dedicate alla descrizione del *tipo* di piazza medievale: «Avevano le vie sboccanti nella piazza [da] direzioni diverse, ma ordinariamente il loro tracciato era tale da non consentire di vedere da esse tutta la piazza né il prolungamento delle altre vie d'infilata. Per ottenere questi scopi si seguivano mille disposizioni ingegnose; talvolta archi o sottopassaggi per nascondere lo sbocco delle vie e mantenere almeno in parte la continuità della linea di coronamento dei fabbricati [...] talvolta la via deviava subito dopo l'imbocco della piazza in modo da costituire un fondale pieno [...] o perfino la disposizione veniva accentuata, come per la piazza delle Erbe di Verona, da un'alta torre posta dopo l'angolo. I monumenti architettonici maggiori erano posti non in posizione centrale, ma sui lati della piazza, quasi semi-isolati, ma addossati ad altri edifici spesso d'importanza minima e di piccola statura per accentuare l'effetto del contrasto, mai esposti alle visuali indefinite, ma entro un quadro limitato e raccolto, con prospettive accidentali meglio che con quelle frontali ed ampie»¹⁴. La lettura percettiva si può poi arricchire con considerazioni più *strutturali*: Arnheim, nel suo *The Dynamics of Architectural Form* (1977), l'unico testo di scuola *Gestalt* dedicato all'architettura, osserva come l'esperienza dello spazio fisico di un paesaggio non sia sempre pienamente tridimensionale: «[se] ci si approssima ad un edificio torreggiante su una piana completamente vuota, la relazione percettiva sarà essenzialmente quella fra l'osservatore e l'oggetto osservato [un mondo, cioè] unidimensionale»¹⁵. Allo stesso modo, quindi, in un tracciato urbano molto aperto, con percorsi ampi e fronti edificati di altezze contenute, la

dimensione verticale perderà di significato percettivo; al contrario, uno spazio costretto, con prospettive chiuse o interrotte, svilupperà appieno la tridimensionalità dello spazio visivo. In diverse tradizioni architettoniche, in diversi linguaggi si osservano differenti caratteri percettivi. A tal riguardo si può osservare un'affascinante analogia tra una rilettura di Giovannoni sulle tradizioni del medioevo nord-europeo e di quello italiano, e una descrizione che l'architetto Paul Zucker, citato dallo stesso Arnheim, fa di alcuni esempi di piazze; Zucker scrive: «L'impressione soggettiva di un'altezza definita del cielo è causata dal gioco di altezza degli edifici circostanti ed estensione del pavimento. È fortemente influenzata dalla sagoma di gronde e colmi dei tetti, comignoli e torri. Generalmente l'altezza al di sopra di una piazza chiusa [con edifici di altezze analoghe, come ad esempio la piazza di un borgo medievale del centro Italia] è immaginata come tre o quattro volte l'altezza del più alto edificio della piazza. Sembra invece molto più alto il cielo in piazze dominate da un unico edificio prominente [come avviene per le cattedrali nord-europee, dove la percezione si struttura in un rapporto esclusivo con l'edificio, e tende, quindi, ad un'unica dimensione, verso l'alto]»¹⁶. Giovannoni, invece, sempre in *Vecchie città ed edilizia nuova*, scrive: «Nei paesi del Nord, specialmente nella Francia settentrionale e nella Germania, i caratteri che si sono accennati sono spesso straordinariamente accentuati. La cattedrale gotica, col suo slancio verso il cielo, racchiusa tra le minuscole casette e tra le vie ristrette, sicché è possibile vederla solo dal sotto in su, rappresenta di questa esagerazione la espressione architettonica più tipica. In Italia invece, col buon senso lontano da ogni estremismo che tra noi ha sempre prevalso, come la chiesa gotica ha sacrificato l'anima stessa dello stile nordico per sostituirvi il senso tutto meridionale dell'ampiezza negli spazi e dello sviluppo longitudinale nelle linee, così lo schema cittadino è rimasto più equilibrato nei suoi rapporti, più tendente alla regolarità e all'armonia»¹⁷. Le considerazioni presentate sinora, sebbene possano essere utili a comprendere gli intenti e le potenzialità di un'analisi fenomenologica dei tessuti storici, hanno un carattere del tutto episodico e devono pertanto essere intese come una semplice collezione di esempi. L'obiettivo della nostra lettura, ancora in corso d'opera, è quello di riuscire a semplificare il complesso fenomeno della visione di un tessuto urbano, riconducendolo ad una serie di *classi* di questioni percettive: delle dicotomie, tra *figura* e *sfondo*¹⁸, tra percezione sul piano e in profondità, tra visione seriale e visione d'insieme, e così via. La lettura dei caratteri percettivi non è infatti una scienza assoluta, ma è piuttosto un esercizio di confronto tra diverse istanze, in un progressivo affinarsi della sensibilità nell'osservazione. In un qualsiasi tessuto urbano si può registrare, anche a distanza di pochi metri, una varietà straordinaria di caratteri tra loro molto diversi. Uno stesso edificio, può, ad esempio, essere del tutto secondario nella percezione se visto da un tracciato che lo costeggia, perché lo sguardo si concentra nello spazio vuoto della strada, salvo poi tornare ad essere protagonista se, da un'altra prospettiva, l'orditura di vie e vicoli si dirada. L'occhio, muovendosi, interpreta ciò che osserva in maniera sempre diversa, trasformando ciò che era dettaglio in un *tutto*, e viceversa. L'osservatore, muovendosi, trasforma lo spazio urbano in una collezione di sequenze visive, di percorsi, di confini, di nodi. Perché questo studio possa trovare profondità contestuale, si è prevista un'applicazione pratica su alcuni insediamenti storici di piccole o medie dimensioni dell'alta valle Tiberina. La prossimità geografica e culturale dell'oggetto di studio risponde alla necessità che esista – tra chi scrive e il patrimonio analizzato – una qualche forma di vicinanza, di dimestichezza. Laddove, infatti, il metodo di analisi rischia di risultare in un primo momento inefficace, o incompleto, si spera che la prossimità culturale possa stimolare una sensibilità nella lettura – quella che Köhler chiama *insight*¹⁹ – che sarebbe senz'altro preziosissimo strumento operativo. L'analisi non si concentrerà sulla produzione di un *tempo* storico, di uno *stile*, ma si rivolgerà a tutte le diverse manifestazioni architettoniche in uno stesso *luogo*, osservandone permanenze e mutamenti. Prendendo nuovamente a prestito le parole di Giovannoni: «Si è qui finora parlato degli stili edilizi attraverso i tempi nelle loro cause, nelle loro caratteristiche, nei loro monumenti principali di ordine singolare o collettivo; ma non minore interesse presenta il considerare come tali stili si siano sviluppati non già distinti in manifestazioni diverse, ma intersecantisi ed interferentisi sullo stesso suolo [...]»²⁰. Il nuovo documento programmatico dell'UNESCO sulla tutela dei paesaggi urbani storici, il cosiddetto *Vienna Memorandum* (2005),

ratificato in linee di indirizzo nel 2011, mostra oggi un rinnovato interesse sulle questioni dell'*organizzazione spaziale*, e delle *relazioni visuali*²¹ degli insediamenti storici. In altre parole, il documento sembra riconoscere il valore imprescindibile dei caratteri percettivi di un paesaggio antropizzato, ma senza avanzarne però una più sistematica definizione, rendendo così un'ottima intuizione sterile di conseguenze. Nel documento si auspica inoltre che una comprensione dei processi strutturali e dei caratteri percettivi di un paesaggio antropizzato, possa permettere di intervenire in contesti tutelati in modo che le trasformazioni non vengano rigettate ma piuttosto «considerate come parte integrante delle tradizioni urbane»²². La nostra speranza è che riallacciando i fili della tradizione degli studi percettivi a quelli degli studi urbani, si possa costruire, se non una continuità, almeno un dialogo – per accordi o per contrasti – con le nostre tradizioni costruite. «Ma come mai è possibile praticamente giungere da questi desiderati di coordinamento e di estensione della composizione architettonica ad una vera realizzazione? [Trovare un unico criterio] è ordinariamente lontanissimo dalle possibilità concrete, ed è quindi più dannoso che utile [...] perché ucciderebbe ogni individualismo, facendo prevalere una concezione burocratica, ordinariamente mancante, per questo solo fatto, di vero senso d'arte [...] Quando questa nuova coscienza sarà formata, diverranno ridenti e ben ambientati quartieri che ora appaiono rigidi e sciocchi; e le propaggini delle città italiane germoglieranno davvero di un vivace elemento di bellezza ed avranno finalmente uno stile, dato dalla natura e dall'uomo»²³.

Note

1 Corso di dottorato in "Architettura: innovazione e patrimonio", Università di Roma Tre e Politecnico di Bari; tutor: Claudio D'Amato Guerrieri e Elisabetta Pallottino.

2 P. MARCONI, *Manuale del recupero del Comune di Roma*, Roma 1997, p. 12.

3 H. WÖLFFLIN, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Inaugural dissertation der hohen philosophischen Fakultät*, München 1886 (in italiano *Prolegomena ad una psicologia dell'architettura*).

4 Traduzione dell'autore dall'edizione inglese di H. WÖLFFLIN, *Prolegomena to a Psychology of Architecture*, in *Empaty, Form and Space. Problems in German Aesthetics*, a cura di H.F. Mallgrave e E. Ikonomou, Santa Monica 1994, pp. 149-192.

5 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931, p. 4.

6 I due testi sono riportati in quest'ordine – che non rispetta la cronologia di pubblicazione – perché intesi come parte di un ciclo organico, nel quale il secondo (C. ALEXANDER *et al.*, *A Pattern Language: towns, buildings, construction*, New York 1977) doveva risultare come applicazione pratica dei principi generali spiegati nel primo (C. ALEXANDER, *The Timeless Way of Building*, New York 1979).

7 Cfr., in particolare, la tesi di dottorato di Alexander, discussa alla Graduate School of Design di Harvard, e pubblicata con il titolo *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge M.A., 1964.

8 *The Nature of Order*, in quattro volumi, pubblicati separatamente tra il 2002 e il 2005.

9 Cfr., in particolare, W. KÖHLER, *Gestalt Psychology*, New York 1929; IDEM, *The Place of Value in a World of Facts*, London 1938; K. KOFFKA, *Principles of Gestalt Psychology*, New York 1935.

10 Cfr., in particolare, R. ARNHEIM, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley 1954; IDEM, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkely 1977; E.H. GOMBRICH, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca 1979.

11 GIOVANNONI, *Vecchie città*, cit., p. 12.

12 Ivi, p. 26.

13 Si fa qui riferimento alla citazione introduttiva di Paolo Marconi (*Manuale del recupero*, cit.).

14 GIOVANNONI, *Vecchie città*, cit., p. 25.

15 ARNHEIM, *The Dynamics of Architectural Form*, cit., p. 11.

16 P. ZUCKER, *Town and Square*, New York 1959, in ARNHEIM, *The Dynamics of Architectural Form*, cit., p. 25.

17 GIOVANNONI, *Vecchie città*, cit., p. 33.

18 Il rapporto tra figura e sfondo è concetto centrale per il pensiero Gestalt: «Negli [studi percettivi] distinguo innanzitutto le figure dagli sfondi. Le figure [Gestalten] hanno caratteristiche di [compattezza], solidità e sostanzialità; gli sfondi sono sfilacciati, vuoti». KÖHLER, *Gestalt Psychology*, cit.

19 Al tema dell'*insight* o dell'intuizione Wolfgang Köhler dedica diversi capitoli dei suoi *Gestalt Psychology* (1929) e *The Place of Value in a World of Facts* (1938).

20 GIOVANNONI, *Vecchie città*, cit., p. 48.

21 Cfr. AA.VV., *The Vienna Memorandum. Historic Urban Landscape (HUL)*, Wien 2005, pp. 2-3.

22 *Ibidem*.

23 GIOVANNONI, *Vecchie città*, cit., p. 26.

Giovannoni, Muñoz e il “pericolo Borromini” per i giovani architetti italiani

Nel corso della commemorazione di Gustavo Giovannoni tenutasi a Roma il 23 aprile del 1948 per iniziativa dell'Istituto di Studi Romani, Guglielmo De Angelis d'Ossat (1907-1992), descrivendone la sua opera progettuale, si soffermò sulla chiesa degli Angeli Custodi, definendola come «bizzarramente atteggiata a movenze borrominiane»¹. Sovente Giovannoni venne affiancato alle valenze formali del barocchetto romano e, in maniera decisamente sorprendente, a tematiche linguistiche e spaziali care a Francesco Borromini (1599-1667). Come è noto², gli indirizzi compositivi dei progetti di Giovannoni erano in realtà molto più complessi e muovevano da una volontà di semplificazione e di ambientamento, come del resto, ha precisato molto convincentemente di recente Elisabetta Pallottino³. Nondimeno, riferimenti colti nelle sue architetture non sono affatto assenti, anzi spesso sono compresenti elementi, citazioni stilistiche e formali diverse che includono Donato Bramante, Guarino Guarini, Gianlorenzo Bernini, Pietro da Cortona e Borromini, appunto, proprio come nella chiesa di Montesacro⁴. Ma in realtà, che posizione aveva Giovannoni verso Borromini? Leggendo bene la sua teoria sull'ambientamento nascono delle perplessità al riguardo, che in questa sede cercheremo di focalizzare per dipanarle o, al contrario, per confermarle. Nel convegno del 2015 più volte è emersa la simpatia giovannoniana per alcuni progettisti che incarnavano *in nuce* la figura di architetto *integrale*. Un progettista che univa valenze tecniche con una sensibilità artistica elevata e che poteva ideare opere che spaziavano dai manufatti architettonici, alle infrastrutture urbane, ai restauri conservativi. Tutto ciò insieme a una grande conoscenza, diciamo così, non solo erudita, verso la storia dell'architettura antica, medievale e moderna. Da questi presupposti non è sorprendente il suo interesse per gli architetti che partono da una esaustiva formazione tecnica, che poi veniva completata con quella artistica e letteraria. Certamente tra i nomi, studiati e proposti come esempio, c'erano Antonio da Sangallo il Giovane, Domenico e Carlo Fontana e, tornando a ritroso nel tempo, anche lo stesso Vitruvio, come sovente testimoniato da diversi scritti e titolazioni di programmi radiofonici che Giovannoni aveva condotto presso la EIAR e, nell'immediato dopoguerra, alla RAI⁵. E dunque, Borromini come si poneva tra gli esempi che Giovannoni proponeva ai colleghi quale eventuale (o ideale) realizzatore di progetti architettonici e urbani? Probabilmente una prima risposta può essere fornita dal contenuto di una recensione pubblicata nel 1922 dallo stesso Giovannoni sulla rivista “Architettura e Arti decorative” dedicata al libro di Antonio Muñoz (1884-1960)⁶, intitolato *Borromini* e pubblicato a Roma nel 1921⁷. Alcuni passaggi del testo risultano significativi sia del giudizio che Giovannoni formula sull'opera del maestro ticinese, sia della considerazione crescente che l'opera di Francesco Borromini aveva presso i progettisti di quegli anni: «Il Muñoz si è dimostrato da un pezzo [...] non solo studioso acuto, ma ammiratore entusiasta del grande architetto lombardo. E questa ammirazione incondizionata, se ha avuto il merito di richiamare autorevolmente l'attenzione sulla sua opera finora tanto misconosciuta e disprezzata, [...] ha forse – prosegue Giovannoni – fatto un po' troppo confondere i capolavori dalla linea larga e forte e dalle equilibrate proporzioni» come, almeno, Sant'Agnesa in piazza Navona, il palazzo di Propaganda Fide (anche se, in realtà, Giovannoni fa riferimento al prospetto su piazza Mignanelli, che viceversa è attri-

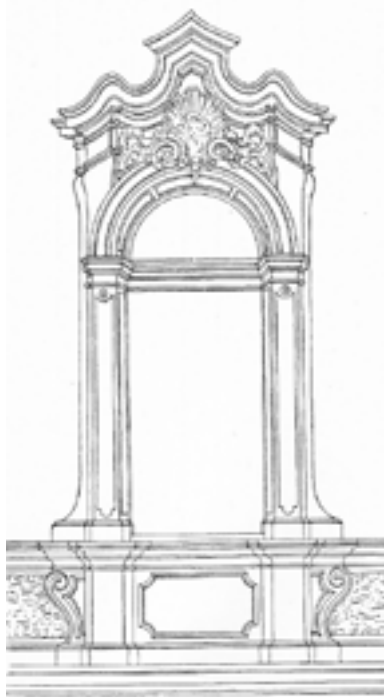
buito a Bernini), la loggia di palazzo Falconieri e il piccolo chiostro di San Carlino⁸. Muñoz poi valorizza anche altre opere borrominiane, che Giovannoni invece definisce “non particolarmente riuscite”. In questo caso l'ingegnere romano fa riferimento espressamente al completamento superiore dell'Oratorio dei Filippini (fig. 1) e alla facciata di San Carlino alle Quattro Fontane che, «a parte la definizione di “delirio di pietra” di cui è stata gratificata [aggiungiamo noi, da Francesco Milizia] – è invero un insieme di elementi uniti da una mente troppo feconda, senza un ritmo, e senza riposo»⁹. Giovannoni conclude il concetto con una frase lapidaria: «L'architettura non può essere l'espressione di uno spirito in tempesta!»¹⁰. Giovannoni però aggiunge ancora: «Quanto è più felice, ad esempio, la piccola e modesta facciata del convento di San Carlino adiacente alla chiesa [in parte, però, addizione settecentesca di Alessandro Speroni], così ingegnosa ed ardita nelle sue linee semplici, così istruttiva per gli architetti moderni, in ricerca affannosa della espressione architettonica del tema pratico della casa!»¹¹ (fig. 2).

Questa stimolante recensione introduce così due riflessioni: la prima, legata all'interesse crescente alla quale assurge l'opera borrominiana agli inizi del Novecento con nuovi studi storico-artistici; la seconda connessa, viceversa, alla coeva affermazione del rilancio delle proposte borrominiane in campo progettuale, non tanto riproposte nella loro riconfigurazione spaziale, quanto piuttosto nella riproposizione decorativa “ridotta”, coincidente con il cosiddetto linguaggio barocchetto che si era sviluppato nei maggiori centri del barocco nel corso del Settecento, il cui uso (e queste prime parole lo confermano) fu teorizzato dallo stesso Giovannoni.

Veniamo alla prima riflessione: la riscoperta dell'opera borrominiana, per secoli relegata in un profondo e duraturo oblio. Come è noto, il rilancio della produzione architettonica di Borromini inizia perlomeno nel 1886 con Cornelius Gurlitt (1850-1938), il quale inventava tutti coloro che «non hanno ancora perduto il coraggio di inventare nuovi mezzi espressivi per andare incontro a nuovi compiti [...] nella costruzione, riconosceranno in Borromini uno spirito congeniale»¹² (fig. 3). Questa fase di ripresa borrominiana arriva, in Italia, in differita rispetto ad altri paesi europei di lingua tedesca, alla Germania in particolare. Solo nel secolo successivo, tra il 1920 e il 1930, ci saranno infatti una serie di pubblicazioni che contribuiranno alla riscoperta dell'architetto ticinese. Proprio Muñoz probabilmente fu l'apripista con il suo *Elogio a Borromini* del 1918¹³. Una pubblicazione che verosimilmente venne redatta sulla scia del suo corso, tenuto all'Università di Roma, di Storia dell'Arte medievale e moderna dedicato, nell'anno accademico 1917-1918, all'architettura barocca del Seicento e Settecento e le cui sintesi delle lezioni furono pubblicate più di vent'anni dopo nella rivista “L'Urbe”¹⁴.

L'*Elogio* è seguito dal testo di Albert Erich Brinckmann (1881-1958) che nel 1919 ripropone, ancora in Germania, una descrizione dei maggiori edifici del barocco italiano, e successivamente di nuovo da Muñoz con la prima edizione di *Roma barocca*¹⁵. Seguiranno gli studi sul barocco al principio degli anni Venti di Dagobert Frey (1883-1962)¹⁶, ancora in lingua tedesca, e in Italia le due monografie su *Borromini* dello stesso Muñoz e di Massimo Guidi¹⁷. Tale inquadramento temporale permette di collocare qui, nel 1922, la citata recensione di Giovannoni su “Architettura e Arti decorative”, ma anche la tesi di dottorato sullo spazio barocco di Siegfried Giedion (1888-1968) che aveva come relatore Heinrich Wölfflin (1864-1945) e che ampia lo spettro degli studi sugli edifici barocchi¹⁸. Nel 1924 viene poi pubblicata un'altra analoga monografia di Eberhard Hempel (1886-1967)¹⁹, mentre tra il 1926 e il 1927 si danno alle stampe le ricerche di Hermann Egger (1874-1949), di Corrado Ricci e ancora





Pagina a fronte

1. F. Borromini, *Opus Architectonicum*, Roma 1725, tav. LXVII: prospettiva dell'Oratorio dei Filippini.
2. F. Borromini, facciata del convento di San Carlino alle Quattro Fontane, verso il chiostro, assonometria dal basso (da P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma 1978).
3. F. Borromini, tiburio del San Carlino. Foto G. Bonaccorso.

In questa pagina

4. F. Bianchi, casamento a via dei Crociferi, 1735 c. (da G.B. Milani, V. Fasolo, *Le forme architettoniche*, vol. 2, tav. 55, Roma 1934).
5. G. Ponti, E. Lancia, Padiglioneino della Richard Ginori, 1928 (da G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città. 1922-1944*, Torino 1989).

di Frey e Muñoz²⁰. Questa prima fase si potrebbe chiudere ipoteticamente nel 1930 quando, Vincenzo Fasolo (1885-1969) pubblicherà i *Sistemi ellittici nell'architettura*²¹, e Hans Sedlmayr (1896-1984) a sua volta pubblicherà la sua monografia che, come anche evidenziato da Christoph Luitpold Frommel, introduce un'analisi sulla personalità e sulla psiche dell'artista²².

Ci si chiede, quindi, se tali studi contribuirono a rafforzare il linguaggio barocchetto, allora piuttosto in voga nelle maggiori costruzioni romane. Come è noto, il barocchetto era un linguaggio che assorbiva le diverse valenze formali della Roma storica e popolare, attuando un mimetismo che allude esplicitamente alla città vecchia, almeno come la intendeva Giovannoni. Tale rivalutazione del barocco fu agevolata anche dai rapporti fotografici pubblicati dall'Associazione fra i Cultori di Architettura²³, ma anche da coeve pubblicazioni dedicate ai repertori barocchi, come quelle di Giulio Magni²⁴, di Corrado Ricci, di Arduino Colasanti e, ancora, di Vincenzo Fasolo e di Giovanni Battista Milani²⁵, che potevano essere considerati veri e propri cataloghi di dettagli e di elementi di ornato a disposizione dei progettisti (fig. 4). Questa nuova sensibilità verso Borromini contribuì anche alla promozione di successivi restauri di alcune sue significative opere, come quello dell'Oratorio dei Filippini promosso da Corrado Ricci e Giovanni Gentile ed eseguito dall'ing. Antonelli per il Comune di Roma tra il 1923 e il 1925²⁶ e il ripristino della cappella di Sant'Ivo alla Sapienza nel 1926, grazie alle pressioni di Giulio Giglioli, Pietro Fedele e Antonio Muñoz, dopo essere stata adibita per anni a deposito della biblioteca Alessandrina²⁷. Ma confinare il barocchetto, e la ripresa di Borromini, come un fenomeno esclusivamente romano non è corretto, in quanto fenomeno esteso a buona parte della penisola.

Per esempio, dal primo dopoguerra al 1928, diverse opere realizzate a Milano possono ascrivere ad un filone architettonico assai ben distinguibile che produsse interessanti esempi, ormai già abbondantemente studiati. Sovente identificato come "barocco fiorito lombardo", talvolta anche incluso nello spettro di pertinenza di gusto "decò", all'interno di questa classificazione sono inserite le proposte dello studio Ponti-Lancia²⁸, le quali accanto a queste citazioni "barocchette" si inseriscono delle trascrizioni autenticamente borrominiane.

Gio Ponti (1891-1979) si laurea a Milano nel 1921, anno in cui viene pubblicata la monografia di Muñoz su Borromini. In questa fase si avvicina a quegli architetti legati al cosiddetto neoclassico milanese. In particolare, appartiene alla scuola di via Sant'Orsola, con Giuseppe De Finetti (1892-1952), Mino Fiocchi (1893-1983) e Giovanni Muzio (1893-1982). Appartenenti a questo periodo, sono due note realizzazioni di Ponti, la casa di via Randaccio costruita tra il 1924 e il 1926 e il padiglione Industrie grafiche alla fiera campionaria di Milano del 1927. Come abbiamo accennato, in questi anni scrivono di Borromini anche storici dell'arte come Ricci e Matteo Marangoni (1876-1958), il quale fa un elogio della fantasia borrominiana come pure della decorazione che deriva da questa rianalisi dei particolari architettonici del maestro ticinese²⁹. Interessanti, in quest'ambito, anche gli studi e i progetti di Ponti legati al design. Egli tra il 1923 al 1926 è direttore della produzione artistica di Richard Ginori, progettando vasi, piatti e altri prodotti di porcellana. La critica ha sempre sottolineato la passione di Ponti per Palladio, ma anche per Borromini³⁰. Come è noto, nella serie "Le mie donne", i noti vasi di maiolica "blu", in cui le donne sono abbinare a nuvole e architetture, gli edifici presenti sono elaborazioni di architetture reali, dove i riferimenti, secondo le annotazioni di Ponti, sono proprio i monumenti tardo-antichi che potrebbero aver ispirato l'architetto ticinese e lo stesso Palladio. Questa fase già dal 1925 procede in parallelo con la creazione di un intenso sodalizio professionale con Emilio Lancia (1890-1973)³¹; tale collaborazione trova il punto più alto nella realizzazione nel 1928 del padiglione squisitamente borrominiano per Richard Ginori (fig. 5). Quindi, alla metà degli anni Venti, Borromini diviene non solo un modello per decorazioni e "impreziosimenti" delle facciate, ma lo spunto per realizzazioni isolate, dove anche la matrice spaziale fa parte integrante del progetto per le evidenti analogie con alcune sue notissime architetture. Fase interessante e, per dirla alla Giovannoni, per certi versi pericolosa: gli esempi si moltiplicano.

Il più interessante è, ovviamente, quello della palazzina Nervi-Nebbiosi di Giuseppe Capponi (1893-1936) realizzata tra il 1926 e il 1929 a Roma, sul lungotevere Arnaldo da Brescia (fig. 6). Definito dai suoi coetanei “il Borromini in camicia”, Capponi propone di fatto un tema estraneo dagli equivoci del barocchetto. L’interesse è concentrato sui valori formali delle superfici curve, proposte attraverso una rilettura in chiave moderna di valenze geometriche tipiche di alcune opere barocche. Sono eliminati i corridoi ed è presente un gioco di contrapposizioni tra superfici piane e superfici curve, accentuato dalla configurazione volumetrica del piano attico che in parte ripropone celebri tiburi barocchi e in parte si arretra con ulteriori concavità che mettono in risalto i quattro corpi angolari³².

Si attua, quindi, una tendenza sempre più forte. Borromini e la sua concezione dello spazio si sostituisce al barocchetto e al Novecento. Probabilmente con la costruzione di Capponi si supera il livello di guardia. E Giovannoni interviene con numerose indicazioni nei suoi scritti rivolte a Muñoz e agli imitatori di Borromini, precisando che si può trarre spunto dall’architettura del maestro lombardocinese ma con estrema cautela, intendendo probabilmente, rallentare la corrente che si sta autoalimentando³³. Quindi, mentre si approva l’imitazione del Borromini misurato dei conventi e della classicità, si consiglia di evitare invece il Borromini della facciata di San Carlino, dei Filippini, di Sant’Ivo e di Propaganda Fide. In realtà, Giovannoni esercita attraverso la direzione della rivista “Architettura e Arti decorative”, atteggiamenti di grande prudenza verso una tendenza barocca “modaiola”, anche nella rilettura stilistica di edifici lombardi in genere³⁴.

Ponti e Lancia usano invece altre parole in “Domus”, la rivista nella quale Lancia presenta un progetto del 1928 dell’amico Michele Marelli (facente parte della società di arredamento “Labirinto”, costituita nel 1927 da Gio Ponti, Emilio Lancia, Tomaso Buzi e Marelli, appunto), che prefigura una fontana per la *IV Esposizione internazionale d’arti decorative moderne* nel cortile della Villa Reale di Monza che è una copia del coronamento di Sant’Ivo³⁵. La trascrizione è evidente (fig. 7), così come tale è la passione di Lancia per Borromini. Certo Sant’Ivo, e la sua spirale, è comunque un caso particolare. Proprio Paolo Portoghesi ha rammentato, nel catalogo della mostra dedicata a Borromini nel 1999, come le immagini della lanterna di Sant’Ivo hanno più o meno influenzato alcuni esempi di architettura moderna³⁶. Ma anche le piante borrominiane, in particolare i tiburi di alcune chiese come San Carlino o Sant’Andrea delle Fratte, riscontrano un grande successo dai giovani architetti di allora.

Qui si ricordano proprio Ponti e Lancia, protagonisti di alcune cristalline citazioni, come abbiamo detto nella casa a torre di via Domenichino (1928-1930)³⁷, in cui l’altana angolare richiama proprio i tiburi appena ricordati. La funzione è puramente visiva; infatti lo stesso elemento si può scomporre in due moduli separati: 1) tiburio e 2) coronamento trasparente dove più evidente è ancora il raffronto con la trasparenza di Sant’Ivo e di un disegno juvarriano per Sant’Andrea delle Fratte. Questi parallelismi potrebbero sembrare fini a sé stessi, se non fossero esplicite le preferenze degli autori³⁸, i quali riaffermano che per l’altana il riferimento fosse ancora Borromini (fig. 8).

Ma gli esempi lombardi non sono isolati. A Roma oltre alla palazzina di Capponi, anche brillanti studenti come Mario Ridolfi, Adalberto Libera, Mario Fagiolo sembrano riferirsi a Borromini. Testimonianze ridolfiane riferiscono che lui e Libera avevano studiato dalle stampe, dai libri e da repertori di esempi barocchi presso l’Accademia di San Luca. Ne sono esempi il progetto per una biblioteca, per la torre dei ristoranti e, soprattutto, per una palazzina ellittica dove sono evidenti assonanze al Borromini (fig. 9), come pure a Ottaviano Mascherino e alle stampe di Giovan Battista Montano e Pirro Ligorio sui tempietti antichi. E sulla stessa linea si possono ricondurre alcuni particolari dei progetti di Pietro Aschieri (1889-1952), di Enrico del Debbio (1891-1973), di Innocenzo Sabbatini (1891-1983), Paolo Tuccimei (1879-1952) ovviamente di Capponi, ma anche di Enrico



6. G. Capponi, Palazzina Nervi-Nebbiosi, 1926-1929, Roma.

7. M. Marelli, progetto per la fontana per la *IV Esposizione internazionale d’arti decorative moderne* nel cortile della villa Reale di Monza (da “Domus”, 3, 1930, 1, p. 15).

8. G. Ponti, E. Lancia, altana della casa a torre in via Domenichino, 1928-1930, Milano.



9. M. Ridolfi, Progetto di concorso per una palazzina signorile in un grande viale di un nuovo quartiere di Roma [palazzina ellittica], 1927, veduta prospettica. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, fondo Ridolfi-Frankl-Malagracci (www.fondoridolfi.org).

10. I. Sabbatini, Complesso ICP Trionfale V, 1927, Roma.

11. I. Sabbatini, Complesso ICP Testaccio, angolo tra via Marmorata e via Giovanni Branca, 1927-1929, Roma.

Agostino Griffini (1887-1952), di Piero Portaluppi (1888-1967) e in maniera minore di Muzio.

Tale corrente era poi rafforzata anche dagli storici dell'arte. Matteo Marangoni in *Saper vedere*, afferma: «Se ora si osserva qualcuna delle opere più originali del più originale e audace dei grandi architetti del Seicento, il Borromini – per esempio la cupola della chiesa della Sapienza a Roma – vi troveremo [...] geniale “irriverenza” e libertà trasfigurate! E con quanta, direi, insolenza antitradizionale non è ideata la cupola, ormai neppur più riconoscibile, e il suo pinnacolo che svanisce a spirale nel cielo?»³⁹.

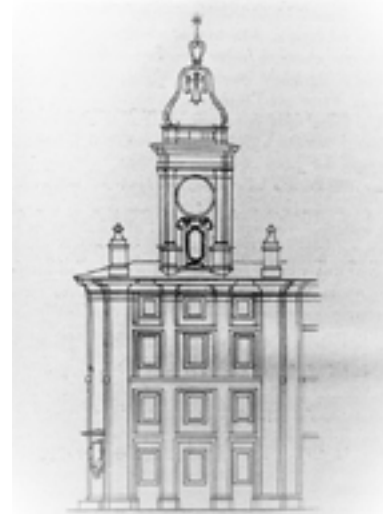
Siffatta, diremo quasi romantica, aspirazione allo slancio creativo viene abbracciata da Innocenzo Sabbatini⁴⁰, il quale collabora giovanissimo proprio con Giovannoni, nei progetti per la Città Giardino Aniene e per la Garbatella. A Montesacro, in realtà, il suo barocchetto è ancora poco ravvisabile, in quanto, come affermato da Giorgio Ciucci qualche anno fa, il suo stile qui è più “medievaletto”, citazione ricordata anche da Alessandro Galassi⁴¹. Ma se si esclude in parte piazza Brin, già negli edifici realizzati successivamente da Sabbatini per la Garbatella (per esempio gli alberghi suburbani, il teatro, ecc.) assistiamo a una enfaticizzazione e isolamento monumentale degli edifici dove il riferimento a Borromini appare più nitido e incisivo (figg. 10, 11). Riferimenti palesi sono ravvisabili anche nella facciata del complesso ICP di Villa Fiorelli a via Crema a Roma (1927-1929) ispirato alla facciata sobria del convento di San Carlino, oppure alla soluzione angolare del complesso ICP di via Marmorata a Roma (1928) dove si rilegge la struttura scheletrica delle colonne del primo registro della facciata ancora di San Carlino, e un'infinita serie di citazioni all'architettura del maestro lombardo riconos-

noscibili in molte sue architetture. Del resto lo stesso Sabbatini riconosceva in Borromini una delle sue muse ispiratrici. Ancora in un'intervista effettuata da Gaia Remiddi, Sabbatini precisa come: «[a quel tempo] comprai una monografia tedesca sul Rinascimento nostro. Quella monografia si vede che io l'ho studiata molto, perché mi si è rovinata tutta, s'è sporcata, rovinata. Nello stesso tempo, però [...] fornicavo con un Borromini del Lempel [Hempel]»⁴².

Una graduale ostilità della cultura ufficiale, schieratasi apertamente contro il neobarocco in occasione della *I Esposizione italiana di architettura razionale*⁴³, condurrà molti progettisti a un atteggiamento di progressivo raffreddamento verso i modelli borrominiani⁴⁴, che tuttavia permangono negli interni e nelle facciate curvilinee astratte ancora in molte costruzioni realizzate dopo il 1930⁴⁵. Ma come vedeva Giovannoni questi esempi? In realtà a Giovannoni piaceva l'idea del verticalismo identitario, segnale urbano e crocicchio stradale. I *land-mark*, per dirlo con una parola di moda in questi ultimi tempi. Quindi, nonostante la prorompente fantasia, se viste come segnale urbano e identitario, Giovannoni apprezzava sia la spirale della Sapienza, sia il campanile di San Carlino, come pure quello particolarissimo di Sant'Andrea delle Fratte (fig. 12). Del resto altane e segnali angolari sono presenti anche in alcuni suoi progetti, per tutti quello più volte ricordato della Fabbrica del Ghiaccio e della Birra Peroni (fig. 13).

Da tutto ciò si evince come Borromini fosse stato visto da Giovannoni sostanzialmente in due modi diversi: rassicurante e istruttivo il Borromini minore, fastidioso e pernicioso quello dei suoi edifici più estremi a cui già alcuni giovani avevano fatto riferimento.

Tale categorizzazione era tra l'altro confermata da Gustavo ancora nel suo ultimo testo: *Architetture di pensiero e pensieri sull'Architettura* del 1945, quando pubblica proprio la Torre dell'Orologio dei Filippini⁴⁶. Ecco proprio la Torre dell'Orologio era un esempio mirabile di segnale urbano e di ordinata trama architettonica così efficace per l'ambientamento nel sedimentato tessuto barocco della città (fig. 14). Un edificio che sa sia cantare in coro sia produrre un assolo che è "intonato" con il resto della città. Tutto ciò, del resto, era stato già ampiamente previsto da Giovannoni, quando nella già citata recensione a Muñoz ribadisce come la torre sia anche un motivo di estrema modernità. Infatti, precisa come sia «ammirevole quel prospetto laterale del palazzo dei Filippini con la torre dell'Orologio messa a sghebo [...]; il quale, nel suo motivo architettonico ripartito, può dirsi il modello insuperato di tante nuovissime composizioni esotiche che hanno voluto stilizzare il cemento armato! Ecco un'opera che ci mostra l'architetto multiforme sotto un altro aspetto, che particolarmente interessa gli architetti e che si riferisce, quasi direi, alla democratica concezione architettonica dei nostri tempi»⁴⁷. Un attestato di stima per un architetto (anche lui *integrale*) che, nonostante la stravaganza, conosceva come pochi che il fondamento di un progetto era basato sulla rivisitazione della storia, come peraltro testimoniato da una delle sue ultime note sulla figura dell'architetto ticinese: «Nel passato nessuno si è messo il tema orgoglioso ed assurdo di creare dalla teoria, e non dalla realtà d'arte, uno stile. Perfino i maggiori novatori, come ha fatto il più scapestrato architetto del Seicento, il Borromini, hanno posto le loro composizioni nuove [...] sotto l'insegna della resurrezione dell'antica architettura. Ecco un esempio di umiltà che i moderni architetti dovrebbero considerare ed imitare, prima di affermare d'aver definitivamente rivoluzionato l'architettura»⁴⁸. Ultime avvertenze agli studi su Borromini che di lì a poco la critica lo assocerà come il simbolo di una nuova stagione di rivoluzionaria libertà creativa⁴⁹.



Note

1 G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Gustavo Giovannoni. Storico e critico dell'architettura*, Roma 1949, p. 4.

2 Si veda, da ultimo: *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo. Progetto e città nell'architettura italiana*, a cura di L. Marcucci, Roma 2012.

3 Si veda il saggio di Elisabetta Pallottino in questo volume.

4 Cfr. almeno: SI. BENEDETTI, *L'eco della storia nei progetti di chiese di Gustavo Giovannoni*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 60-62, 2013-2014, pp. 205-224; IDEM, *L'architettura sacra di Gustavo Giovannoni*, in SI. BENEDETTI, R.M. DAL MAS, I. DELSERE, F. DI MARCO, *Gustavo Giovannoni: l'opera architettonica nella prima metà del Novecento*, Roma 2018, pp. 161-183.

5 Sui rapporti tra Giovannoni e la divulgazione culturale radiofonica si veda: G. BONACCORSO, *Giovannoni e la promozione culturale destinata al grande pubblico*, di prossima pubblicazione.

6 Sulla variegata figura di Antonio Muñoz, già formatosi come Giovannoni presso la scuola di Adolfo Venturi, poi soprintendente ai Monumenti del Lazio e dell'Abruzzo (1914-1928) e responsabile della X Ripartizione Antichità e Belle Arti (1929-1944), cfr. almeno: C. BELLANCA, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato*, Roma 2003; M. NATOLI, A.D. FIORE, *Muñoz, Antonio*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Architetti (1904-1974)*, Bologna 2011, pp. 414-421; R. CATINI, *Muñoz, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 77, Roma 2012, pp. 424-427. Mentre per la sua attività di studioso e collezionista, si vedano i recenti preziosi contributi di Giulia Calanna, tra cui: *Da Antonio Muñoz a Federico Zeri: un'eredità culturale svelata dalle fotografie*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del convegno (Perugia, 2015), a cura di C. Galassi, Passignano 2017, pp. 599-611.

7 G. GIOVANNONI, [recensione ai libri di:] A. MUÑOZ, *Pietro da Cortona, Francesco Borromini*, nella *Biblioteca d'Arte illustrata, Roma 1921*, "Architettura e Arti decorative", 2, 1922, 4, p. 190.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

12 C. GURLITT, *Geschichte des Barockstils in Italien*, 2 voll., Stuttgart 1886-1889, 2, pp. 365-366.

13 A. MUÑOZ, *Elogio del Borromini*, "Rassegna Italiana", 6, 1918, 2, p. 136.

14 A. MUÑOZ, *Studi sull'architettura barocca in Roma*, "L'Urbe", 8, 1943, 9-10, pp. 3-16: 3. Nella premessa Muñoz ricorda che il saggio deriva da una sintesi degli appunti presi a lezione da una sua allieva, rimasti inediti: cfr. G. CALANNA, *Il magistero di Antonio Muñoz all'Università di Roma e la riscoperta del barocco romano (1911-1927)*, in *Storie dell'Arte alla Sapienza. Linee di ricerca, docenti e didattica del Dipartimento di Storia dell'Arte dalla fondazione ad oggi*, atti della giornata di studi

12. F. Borromini, campanile di Sant'Andrea delle Fratte, Roma. Foto G. Bonaccorso.

13. G. Giovannoni, La fabbrica del Ghiaccio e della Birra Peroni, 1900-1913, Roma; in una foto d'epoca.

14. F. Borromini, Torre dell'Orologio a Roma (da G. Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri di architettura*, Roma 1945, p. 285).

- (Roma, 2014), a cura di M. Barrese, R. Gandolfi e M. Onori, Roma 2017, pp. 123-139: 131-133.
- 15 A.E. BRINCKMANN, *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, Berlin-Neubabelsberg 1919; A. MUÑOZ, *Roma barocca*, Milano 1919.
- 16 D. FREY, *Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur*, "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 3, 1924, pp. 5-113.
- 17 A. MUÑOZ, *Francesco Borromini*, Roma 1921; M. GUIDI, *Francesco Borromini*, Roma 1923.
- 18 S. GIEDION, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, München 1922.
- 19 E. HEMPEL, *Francesco Borromini*, Wien 1924 (ed. it. Roma 1926).
- 20 H. EGGER, *Kritisches Verzeichnis der stadtrömischen Architekturzeichnungen der Albertina*, Wien 1925; IDEM, *Philipp von Stosch und die für seinen "Atlas" beschäftigten Künstler*, in *Festschrift der Österreichischen Nationalbibliothek herausgegeben zur Feier des 200jährigen Bestehens des Gebäudes*, Wien 1926, pp. 222-236; C. RICCI, *Francesco Borromini*, "Per l'arte sacra", 1, 1926, pp. 110-125; D. FREY, *Architettura barocca*, Roma 1926; A. MUÑOZ, *Il palazzo e la chiesa della Sapienza*, in *L'Università di Roma*, Roma 1927, pp. 19-59.
- 21 V. FASOLO, *Sistemi ellittici nell'architettura*, "Architettura e Arti decorative", 10, 1931, 7, pp. 309-324.
- 22 Cfr. H. SEDLMAYR, *Die Architektur Borrominis*, Berlin 1930 e il saggio di Christoph Luitpold Frommel in questo volume.
- 23 ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, *Architettura minore in Italia. Roma*, 2 voll., Torino 1926-1927.
- 24 G. MAGNI, *Il Barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa*, 3 voll., Torino 1911-1913.
- 25 C. RICCI, *L'architecture baroque en Italie*, Paris 1911; A. COLASANTI, *Casa e palazzi barocchi di Roma*, Milano 1924 (I ed. 1913); V. FASOLO, G.B. MILANI, *Le forme architettoniche*, 3 voll., Milano 1931-1940.
- 26 RED., *Cronaca dei monumenti: Oratorio del Borromini alla chiesa Nuova*, "Architettura e Arti decorative", 3, 1923, 4, pp. 177-178; C. CECHELLI, *Cronaca dei monumenti. Roma: restauro del seicentesco Palazzo dei Filippini*, "Architettura e Arti decorative", 4, 1924-1925, 11, pp. 523-528.
- 27 *La riapertura al culto della chiesa dell'Università di Roma*, "Corriere della Sera", 22 marzo 1926, p. 1 (ed. del pomeriggio).
- 28 Sullo studio Ponti-Lancia (1927-1933) e su Gio Ponti, in generale, si veda almeno: F. IRACE, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Milano 1988; L. LICITRA PONTI, *Gio Ponti. L'opera*, Milano 1990; *Gio Ponti. The complete work 1923-1978*, a cura di L. Licitra Ponti, London 1990; *Gio Ponti*, a cura di U. La Pietra e E. Fratelli, New York 1996; L. FALCONI, *Giò Ponti. Interni, oggetti, disegni, 1920-1976*, Milano 2005; "Stile" di Gio Ponti, a cura di C. Rostagni, Milano 2016; e da ultimo: *Gio Ponti archi-designer*, a cura di S. Bouilhet-Dumas, D. Forest, S. Licitra, Paris 2018.
- 29 M. MARANGONI, *Arte barocca*, Firenze 1927.
- 30 G. ARDITI, C. SERRATTO, *Gio Ponti. Venti cristalli di architettura*, Venezia 1994, pp. XVII, XIX.
- 31 Emilio Lancia si rese protagonista di colte citazioni borrominiane già nel 1921, come ad esempio nella casa di abitazione in via Pagano a Milano.
- 32 Sull'opera di Capponi si veda almeno: *Giuseppe Capponi (1893-1936)*, a cura di P. Cortese e I. Sacco, Roma 1991.
- 33 Lo stesso principio di esaltare il Borromini che fa riferimento alla classicità e di criticarlo per certe facciate, quali il fronte dell'Oratorio, per le sue "strambe prominenze e rientranze", sono la chiave di lettura anche di Cecchelli, *Cronaca dei monumenti. Roma: restauro del seicentesco Palazzo dei Filippini*, cit., p. 523.
- 34 La redazione di "Architettura e Arti decorative" mostra il disagio per questa moda bizzarramente atteggiata a modelli barocchi, attraverso diverse recensioni di Ferdinando Reggiori che, pur non criticando apertamente i riferimenti storicisti seicenteschi degli architetti milanesi, ne prende una misurata distanza (cfr. F. REGGIORI, *Villa a Milano in via Randaccio degli architetti Emilio Lancia e Giovanni Ponti*, "Architettura e Arti decorative", 6, 1926-1927, 12, pp. 568-574; IDEM, *Padiglioni nuovi alla fiera di Milano*, "Architettura e Arti decorative", 7, 1927-1928, 2, pp. 509-523: 523).
- 35 Il disegno di Michele Marelli per la fontana nel cortile d'onore della Villa Reale di Monza, progettata per la IV Esposizione internazionale d'arti decorative moderne è pubblicato in "Domus", 3, 1930, 1, p. 15.
- 36 P. PORTOGHESI, *Borromini e l'architettura moderna*, in *Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra (Roma, 1999), a cura di R. Bösel e C.L. Frommel, 2 voll., Milano 1999, I, pp. 129-137.
- 37 Sulla costruzione si veda: F. REGGIORI, *Casa a Milano in via Domenichino angolo Monterosa*, "Architettura e Arti decorative", 10, 1930-1931, 2, pp. 547-556.
- 38 Sulla congruenza con Borromini, v. ARDITI-SERRATTO, *Gio Ponti. Venti cristalli*, cit., pp. 19-20, 24.
- 39 M. MARANGONI, *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, Milano 1935, pp. 291-292.
- 40 Sabbatini faceva parte di quella *banda marchigiana* al quale appartenevano oltre alla vecchia generazione dei Giuseppe Sacconi (1854-1905), Costantino Costantini (1854-1937), Guido Cirilli (1871-1954), Quadrio Pirani (1878-1970) e dello stesso Giovannoni (la famiglia era originaria di Macerata), anche i più giovani Gaetano Minnucci (1896-1980) e Dagoberto Ortensi (1902-1975). Alcuni di questi erano nell'orbita degli incarichi progettuali dell'Istituto Case Popolari di Roma. Su-

gli architetti marchigiani a Roma cfr. il saggio di Giovanni Bellucci in questo volume, e su Sabbatini almeno: B. REGNI, M. SENNATO, *Innocenzo Sabbatini. Architetture per la città*, Roma 1982.

41 Giorgio Ciucci aveva evidenziato questo contrasto tra “barocchetto” e “medievaletto” anche nella conferenza intitolata: *Gli architetti, l'urbanistica e il fascismo*, tenutasi presso la Bibliotheca Hertziana a Roma il 13 giugno 2013, all'interno del seminario *Urbanistik in Rom während des fascistischen Ventennio*, curato da C. Beese, R.M. Dobler e L. Klinkhammer.

42 G. REMIDDI, *Incontro con Innocenzo Sabbatini del 26 aprile 1982*, in “Facoltà di architettura dell'università di Roma. Bollettino della biblioteca”, 29, giugno 1982, p. 12.

43 La massima affermazione di modelli che fanno i conti alla cultura visiva e spaziale barocca forse si può intravedere nella *Esposizione di architettura razionale* del 1928, almeno nelle proposte di Ridolfi, Sabbatini e Vietti, la cui genesi barocca è anche la base delle critiche che ad essi furono destinate. Esempari sono le parole di Biancale: «Tutti costoro sono allievi [...] anche di Giovanni, di Limongelli, di Foschini. Se costoro non sono dei grandi maestri, sono degl'insegnanti di reale valore e per quel che noi sappiamo dalla storia dell'architettura passata, i più ribelli, come il Borromini, non hanno mai fatto fare alla loro arte dei salti così mortali come l'architettura razionale fa fare all'architettura di quei maestri di cui sopra, oppure all'architettura pura e semplice. [...] Tutto il materiale su cui il lunatico Borromini operò la sua rivoluzione si riduce a giochi di concave e convesse, e si noti che queste esistevano già come motivi architettonici» (M. BIANCALE, *Il disordine artistico: esposizione di architettura razionale*, “Il Popolo d'Italia”, 31 marzo 1928, p. 8).

44 Ponti, ad esempio, dopo la fine del sodalizio con Emilio Lancia, collaborando con Giovanni Muzio, abbondonerà i riferimenti spaziali barocchi per un atteggiamento diverso verso la classicità. Anche se nel monumento sepolcrale ai Caduti di guerra di Milano (del 1926-1929) si possono rileggere suggestioni tardo antiche identificabili con la Torre della Conocchia di Capua, che era stata uno dei referenti di Borromini per il tiburio di Sant'Andrea delle Fratte.

45 Un esempio in tal senso potrebbe essere la palazzina di via Chelini a Roma, realizzata su disegno di Vittorio Ballio Morpurgo tra il 1934 e il 1935.

46 G. GIOVANNONI, *Architetture di pensiero e pensieri sull'Architettura*, Roma 1945, pp. 284-286.

47 GIOVANNONI, [recensione ai libri di:] A. Muñoz, *Pietro da Cortona, Francesco Borromini*, cit., p. 190.

48 GIOVANNONI, *Architetture di pensiero*, cit., p. 208, ma anche pp. 232, 260.

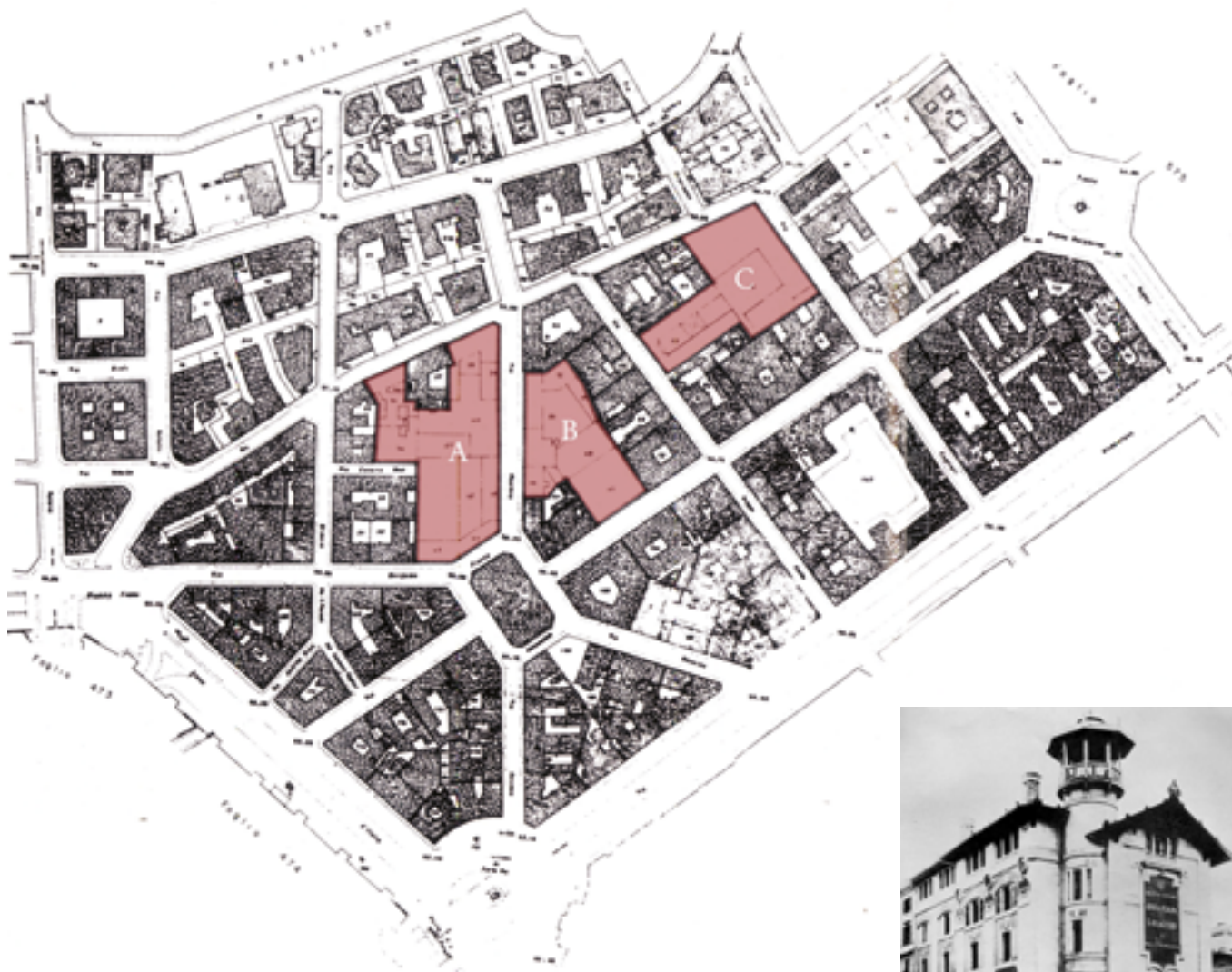
49 Per il passaggio dal barocchetto al classico, si veda almeno: G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città. 1922-1944*, Torino 1989, pp. 85-92; Per gli studi successivi incentrati sulla parete ondulata, sulla pianta flessibile e sulla rivoluzionaria spazialità borrominiana, cfr. S. GIEDION, *Space, Time and Architecture*, Cambridge 1941 (ed. it. Milano 1984, pp. 104-115); G. DORFLES, *Barocco nell'architettura moderna*, Milano 1951; *Studi sul Borromini*, atti del convegno (Roma, 1967), 2 voll., Roma 1970-1972, I, pp. 197-229, 509-541; B. ZEVI, *Architettura e Storiografia*, Milano 1952; PORTOGHESI, *Borromini e l'architettura moderna*, cit., pp. 129-137; *The Baroque in architectural culture 1880-1980*, a cura di A. Leach, J. Macarthur, M. Delbeke, Farnham 2015, e i diversi numeri della rivista “Spazio” pubblicati tra il 1950 e il 1953 dall'architetto Luigi Moretti.

Giovannoni e il progetto della Fabbrica Peroni a Roma: un esempio riuscito di architettura industriale d'inizio secolo

Il fondamentale apporto di Giovannoni all'architettura italiana del XX secolo è da ricercarsi tanto nella sua opera di studioso e di teorico quanto nella sua attività di progettista che, soprattutto nella prima parte della sua lunga carriera professionale, si orienterà verso la progettazione di edifici strutturalmente più complessi. Dai primi progetti riguardanti l'ampliamento della Galleria Nazionale in palazzo Corsini a Roma (1899-1902), il villino Venturi a Reggio Emilia (1900), e il più conosciuto palazzetto Torlonia in via Tomacelli a Roma (1908-1909) fino alla chiesa degli Angeli Custodi, sempre a Roma (1920), e la chiesa parrocchiale di San Giovanni a Formia (1933-1936); dal Piano regolatore della nuova borgata marina di Ostia (1916) al Piano per la sistemazione edilizia di Bari Vecchia (1931) e di Bergamo Alta (1934), fin anche agli innumerevoli progetti di restauro che vanno dal villino Calderai Torlonia (1910) fino alla chiesa di San Domenico a Orvieto (1934)¹, è possibile apprezzare e riconoscere le poliedriche qualità progettuali e intellettuali dell'ingegnere romano, riconducibili senza alcun dubbio all'ambiente culturale che plasmò i suoi anni giovanili arricchendoli di confronti e incontri del tutto estranei al profilo didattico-formativo tipico dell'ingegnere civile di fine Ottocento. L'incontro con il professore Adolfo Venturi, avvenuto nel 1897 e il progressivo avvicinamento ai circoli artistici di Roma e alle giovani associazioni di architetti della capitale gli assicurarono, infatti, quella sensibilità progettuale successivamente riscontrabile in molti suoi lavori².

La Fabbrica Peroni e l'edificio del Sudhaus

Tra i progetti di particolare rilevanza architettonica, anche dal punto di vista strutturale e funzionale, è importante ricordare quelli realizzati per la Società Peroni a Roma, dei quali lo stabilimento con annessa fabbrica del ghiaccio su via Bergamo ne è la testimonianza più rimarchevole. Il progetto complessivo della fabbrica, iniziato agli inizi del Novecento, rappresenta infatti uno degli esempi più all'avanguardia di architettura industriale realizzati nella capitale dell'epoca. Malgrado presso il fondo Ufficio V-Lavori pubblici, Ispettorato edilizio dell'Archivio Storico di Roma sia possibile reperire soltanto una parte della documentazione presentata al Comune tra il 1904 e il 1922, sappiamo che l'impegno progettuale di Giovannoni, nella realizzazione del complesso industriale, rimonta ai primissimi anni del Novecento. La corrispondenza cartacea avvenuta tra l'ingegnere Merli, gerente della Società, e Giovannoni sono una testimonianza chiara di questo inizio rapporto che, come ben documentato da Laura Marcucci, ha una data certa: il 28 giugno del 1900³. Al 1901, inoltre, in seguito alla fusione della ditta Francesco Peroni con la società romana per la fabbricazione del ghiaccio, risale il permesso di costruire uno *châlet* birreria in legno il cui progetto, affidato a Giovannoni, sarà ispirato ai canoni dell'architettura svizzera con originali soluzioni linguistiche improntate a un decorativismo di tipo floreale. Nel 1904 vengono costruiti gli edifici di servizio posizionati nella parte più interna del lotto principale, con ingresso da via Ancona, l'odierna via Mantova, e viene delineato il progetto del fronte edilizio lungo la stessa strada, composto da una serie di fabbricati a due e tre piani portati a termine tra il 1905 e il 1906. Del 1908, 1909 e 1912 sono, infine, gli edifici realizzati su via Bergamo, via Alessandria e via Reggio (fig. 1). Secondo la classificazione cronologica data da Alberto Maria Racheli nel suo libro *Recupero edilizio e archeologia industriale*:



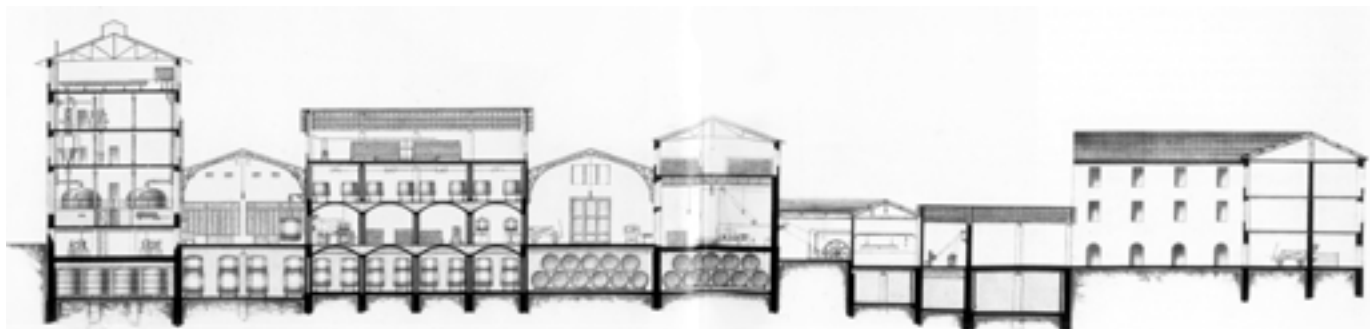
La Fabbrica della Birra Peroni a Roma (1901-1992), lo stabilimento industriale può essere suddiviso in tre lotti principali, “A”, “B”, e “C”. A completamento del lungo processo di insediamento del birrificio nella città, iniziato nel 1864 e caratterizzato dal succedersi di varie localizzazioni fino a quella definitiva in prossimità di Porta Pia, la Fabbrica Peroni appariva come il risultato di diverse fasi costruttive e di diversi ampliamenti architettonici, principalmente legati alle necessità dei cicli di produzione della birra e alla commercializzazione del prodotto finito.

Nella prima configurazione del complesso, e fino al 1907, l’attività produttiva era concentrata nel lotto chiamato “A”, compreso tra piazza Alessandria, via Mantova e via Bergamo. È in questo lotto che si trovavano gli impianti di fabbricazione della birra, del ghiaccio e le celle frigorifere ed è qui che, nel 1902, affacciato su piazza Alessandria, venne costruito il famoso *châlet* birreria in stile Liberty, dotato di giardino esterno per il consumo della birra in loco. Nel 1908 fu realizzata una prima sostanziale modifica allo stabilimento industriale, con la costruzione del *Sudhaus* (sala di cottura) all’angolo di via Bergamo; seguita, nel 1912, da una profonda ristrutturazione dello stabilimento che condusse allo smantellamento dello *châlet* e delle celle frigorifere, alla costruzione di “quartierini operai” nelle vie Brescia, Nizza e Bosi e all’estensione dello stabilimento ai lotti denominati “B” e “C”, già di proprietà dell’azienda⁴ (fig. 2). Nel lotto “B”, compreso tra le vie Mantova e Alessandria, vennero costruiti un reparto per il servizio del mercato fuori Roma e una nuova fabbrica del ghiaccio, progettata sempre da Giovannoni, con facciata principale su via Alessandria; mentre nel lotto “C”, compreso tra le vie Reggio Emilia, Nizza e Cagliari furono edificate le scuderie e la rimessa



1. Planimetria generale dello stabilimento Peroni con la distinzione in lotti. (da: www.archidiap.com).

2. Edificio del Sudhaus, 1908 ca. (da A.M. Racheli, *Recupero edilizio e archeologia industriale. La fabbrica della Birra Peroni a Roma (1901-1992)*, Venezia, 1993, p. 35).



3. Sezione generale degli edifici del blocco "A" (da A.M. Racheli, *Recupero edilizio e archeologia industriale. La fabbrica della Birra Peroni a Roma (1901-1992)*, Venezia, 1993, pp. 36-37).

dei carri per il servizio cittadino, essendo questa parte del complesso industriale destinata ai servizi di supporto alla produzione di birra e ghiaccio. Il fronte su via Reggio Emilia del lotto "C" fu progettato da Gustavo Giovannoni nel 1912, mentre quello su via Cagliari e quello in angolo con via Nizza furono realizzati, tra il 1920 e il 1922, su progetto dell'architetto Alfredo Palopoli.

Dal punto di vista architettonico, il progetto del *Sudhaus* (1908) è quello che merita maggiore attenzione, anche per le scelte prospettiche che lo caratterizzano e che molto condizioneranno i progetti dei successivi ampliamenti: pensiamo ad esempio alla facciata su via Alessandria, realizzata solo quattro anni più tardi, che riprende in toni più maturi quanto ideato per il prospetto su via Bergamo. Lo studiatissimo disegno delle superfici riscontrabile in quest'opera è senza dubbio uno dei motivi più caratteristici e degni di nota dell'intero progetto. Come affermato da Racheli, il procedimento compositivo che contraddistingue il prospetto su via Bergamo potrebbe essere stato influenzato dai progetti di Boito, molto apprezzati da Giovannoni: consideriamo l'impostazione parietale utilizzata da Boito nel progettare l'Ospedale Civico di Gallarate (1869-1874) e le similitudini stilistiche riscontrabili nei prospetti dei due edifici. Confrontando i due progetti, afferma Racheli, è inevitabile cogliere delle «affinità sostanziali nella suddivisione delle superfici in grandi partiti verticali, attraverso l'impiego di lesene a tutta altezza, che nell'opera boitiana denunciava il gusto lombardo per l'esaltazione del paramento laterizio mentre in quella di Giovannoni sta soprattutto a dimostrare un tentativo di mediazione tra l'uso di lessici estranei alla tradizione romana e un attaccamento ai valori locali che non consente di abbandonare l'impiego dell'intonaco per aderire alla scelta del mattone»⁵. Il cotto, infatti, viene da Giovannoni proposto nelle sole arcate che incorniciano le finestre e in altri decori parietali. Gli influssi boitiani, uniti al lessico architettonico della tradizione romana, faranno di questo edificio e di tutta la Fabbrica Peroni una delle primissime opere di "impegno" dell'intera produzione giovannoniana, in particolare perché in essa risultano ancora assenti i temi di quel "sincretismo classicistico", più conosciuto col nome di "barocchetto" romano, che tanto condizionerà le sue opere future⁶. Tuttavia, circoscrivere il progetto del *Sudhaus* alla sola impostazione della facciata, e quindi fare di Giovannoni un progettista non in grado di superare i confini un po' angusti delle sole esperienze proprie a un "facciatista", sarebbe estremamente riduttivo. Al contrario quest'opera fa comprendere a pieno come Giovannoni fosse un ingegnere a tutto tondo capace di non limitarsi alle sole esperienze stilistiche di un "facciatista". L'essere anzi un ingegnere tecnico, specializzatosi nelle applicazioni sanitarie grazie ad un progetto di tesi riguardante la realizzazione di un Mercato coperto a Roma, rese ancora più competente e appropriata la sua figura nella progettazione dello stabilimento. Pensiamo alle soluzioni progettuali ideate dall'ingegnere per risolvere i vari problemi tecnologici propri di un complesso industriale. Il progetto del torrino del *Sudhaus*, ad esempio, che maschera un serbatoio d'acqua per tutta l'altezza del suo interno, lasciando solo nello spazio di risulta le dimensioni appena sufficienti per realizzare una scala elicoidale d'accesso al terrazzino, è una chiara dimostrazione della versatilità progettuale dell'ingegnere romano. In questa proposta si ravvisa la volontà di conciliare, in un unico progetto, le esigenze imposte dall'architettura utilitaria e i valori architettonici di un edificio avente l'importante funzione di tramite con

la dimensione urbana circostante. Nel progetto della Fabbrica Peroni, allora, ritroviamo tutta l'abilità progettuale del tecnico e dell'architetto. Il tutto attraverso un progetto di "facciata" in cui, volutamente, è stata cancellata qualsiasi allusione alla realtà funzionale dell'edificio per realizzare un prospetto che senza "strappi" architettonici dialoghi con l'esistente.

Relazione con le fabbriche di birra del periodo

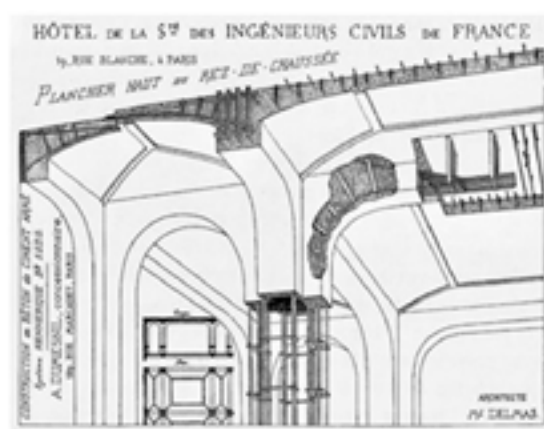
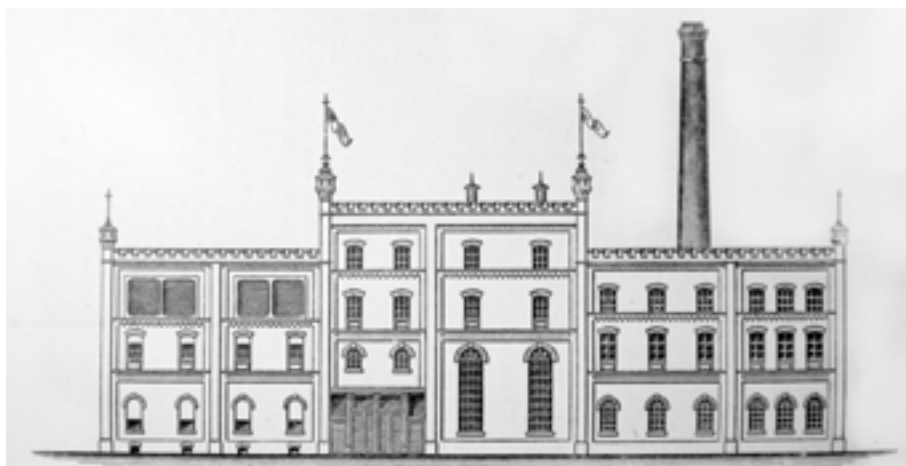
La ricerca di scelte progettuali aggiornate dal punto di vista funzionale e distributivo è uno dei quesiti ai quali Giovannoni cerca di dare risposta attraverso aggiornamenti e studi. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che l'impianto produttivo delle fabbriche di birra era uno dei temi di architettura industriale maggiormente studiati nei manuali del periodo, a causa del valore commerciale del prodotto che all'epoca andava sempre più aumentando d'importanza. Come non pensare, ad esempio, alle precise indicazioni date dal famoso manuale *Fabbricati ed impianti industriali moderni* di Luigi Utz (1911) in cui un'intera sezione del testo è dedicata alla progettazione e alla organizzazione delle fabbriche di birra. Il rapporto architettura-tecnologia in questo tipo d'edificio industriale era strettissimo e determinante. I settori corrispondenti alle varie fasi di produzione, infatti, determinavano l'articolazione funzionale degli edifici componenti la fabbrica. Generalmente, uno stabilimento per la produzione della birra era composto da quattro edifici principali: 1) il silo per il deposito delle materie prime; 2) l'edificio della fabbricazione vera e propria (composto a sua volta dal *Sudhaus* o sala cotte, dove avveniva l'ebollizione entro contenitori di rame (oggi d'acciaio); dai tini di filtrazione e dalla caldaia di luppolamento); 3) l'edificio con i refrigeratori, le cantine di fermentazione e di deposito; 4) l'edificio per l'imbottigliamento dove avveniva anche il lavaggio dei vuoti e la pastorizzazione del prodotto finito. A questi edifici, intrinsecamente legati alle diverse fasi del processo produttivo, si dovevano inoltre aggiungere il fabbricato per i magazzini di deposito delle casse nonché tutti gli altri edifici di servizio che si rendevano necessari al funzionamento dell'opificio⁷ (fig. 3). È oltremodo importante notare come il dimensionamento dei singoli edifici fosse strettamente legato alla quantità di produzione prevista per lo stabilimento. Se l'impianto superava una certa produzione, ad esempio i 100.000 kg previsti allora per la produzione annua, era raccomandabile costruire gli edifici della fabbrica uno separato dall'altro e, nell'aggrupparli, avere cura di progettarli in modo che il trasporto delle materie prime fosse breve e poco dispendioso. Solitamente, i tre edifici principali si collocavano preferibilmente l'uno di seguito all'altro. Il primo, generalmente a più piani, conteneva la materia prima e l'essiccatoio del malto; il centrale comprendeva il locale per la decozione del malto, quello delle malte e degli apparecchi, gli uffici e i magazzini; mentre l'ultimo presentava i tini refrigeranti nel piano superiore, le cantine di fermentazione nel piano sottostante e, di seguito, le cantine di deposito. L'organizzazione distributiva e funzionale di una fabbrica di birra era quindi già definita a priori e non mancavano riferimenti progettuali ai quali ispirarsi. Nel manuale sopra citato, ad esempio, veniva menzionato come impianto esemplare da imitare una piccola fabbrica di birra situata a Furthe, in Baviera, ritenuta un ottimo esempio per quanto riguardava la disposizione degli edifici e la distribuzione dei locali. Ma molti altri casi potevano essere presi a modello. Si comprende, insomma, come Giovannoni, per la progettazione di questo complesso industriale, si sia uniformato, senza troppe modifiche, alla tradizione distributiva prevista per questa tipologia edilizia, limitandosi ad accettare uno schema architettonico all'epoca molto in uso e principalmente derivato dagli impianti tedeschi⁸ (fig. 4).

L'utilizzo del cemento armato nella costruzione della Fabbrica Peroni

L'essere un ingegnere versatile e al passo con i tempi è oltremodo dimostrato dalla scelta del materiale costruttivo adottato per la realizzazione degli edifici della fabbrica: il cemento armato. A partire dal 1902, anno in cui venne costruita la birreria in legno con galleria annessa, e successivamente nel 1904, quando si incominciò a pensare alla progettazione del fronte edilizio su via Mantova, Giovannoni impiega, con risultati a dir poco sorprendenti, la nuova tecnica costruttiva del

4. Prospetto principale della fabbrica di Furthe in Baviera (da L. Utz, *Fabbricati ed impianti industriali moderni: costruzione dei fabbricati, distribuzione dei locali e del macchinario*, Milano 1911, p. 662).

5. Pubblicità del sistema Hennebique riguardante il collegamento strutturale trave-pilastro (da G. Delhumeau, *L'invention du béton armé. Hennebique, 1890-1914*, Paris 1999, p. 242).



béton armé. È un uso graduale che inizialmente va dall'utilizzo del materiale in alcune parti costruttive, come avviene nella galleria annessa allo *châlet* birreria o nel *Sudhaus*, fino alla sua successiva integrale adozione nella struttura portante dell'edificio-magazzino su via Alessandria. Di questi stessi anni, del resto, è anche la sua attività di assistente alle cattedre di Architettura tecnica (1899) e Architettura

generale (1903) della Scuola per Ingegneri di Roma, che probabilmente risulterà essere di grande importanza per l'approfondimento della nuova tecnica costruttiva in generale e del *brevetto Hennebique*⁹ in particolare. Considerato il brevetto per eccellenza del cemento armato, proprio in quegli anni il sistema Hennebique aveva cominciato a diffondersi in Italia con importanti risultati, soprattutto grazie al lavoro propagandistico di due illustri ingegneri: Attilio Muggia e Giovanni Antonio Porcheddu. Giovannoni utilizzerà il brevetto nelle principali parti strutturali dello stabilimento Peroni, raggiungendo soluzioni spaziali che gli permisero di sfruttare a pieno l'ambiente interno della fabbrica. Nella storia del costruire, infatti, l'avvento del cemento armato determinerà un'evoluzione, in chiave moderna, della maniera di progettare gli spazi architettonici, grazie all'adozione di soluzioni spaziali sino ad allora negate dalle tradizionali tecniche costruttive. Nel cambiamento formale ed estetico dell'architettura del XX secolo, dunque, l'importanza di questo materiale sarà fondamentale, soprattutto grazie al concetto di *plan libre* e *façade libre* strettamente connessi alla struttura intelaiata del brevetto Hennebique (fig. 5).

La peculiarità di questo brevetto era la combinazione di elementi lineari in cemento armato, tanto trave quanto pilastro, che, attraverso una purezza di forme impostata su di un'organizzazione cartesiana dello spazio, rivelavano l'anima strutturale dell'edificio. Grazie alla struttura intelaiata del brevetto Hennebique, autoportante e indipendente dalla muratura circostante, per la prima volta nella storia del cemento armato si incominciava a parlare di "sistema costruttivo monolitico". Gli elementi strutturali che facevano parte del nuovo linguaggio architettonico erano: il pilastro, dai caratteristici spigoli smussati e dalle dimensioni generalmente ridotte (40 x 40 cm, 50 x 50 cm, ecc.); le travi principali ribassate dal solaio, dotate di spigoli smussati e raccordate ai pilastri con mensole; le travi secondarie che irrigidivano le solette e si incastravano nelle

travi principali; e le solette di ridotto spessore, a pianta rettangolare o quadrata. Caratteristico era anche il collegamento tra pilastri e travi, spesso caratterizzato da mensole di raccordo inclinate in prossimità dell'appoggio. A differenza degli altri brevetti in cemento armato, più orientati sulla sperimentazione di strutture curve rinforzate, il brevetto Hennebique sarà caratterizzato da una diversa concezione costruttiva che gli assicurerà una rapida diffusione, permettendo nel contempo la nascita di un'impostazione "moderna" dello spazio interno sempre più articolato in ambienti ampi e abbondantemente luminosi.

Nella progettazione della Fabbrica Peroni, Giovanni sfrutta a pieno le innovative qualità strutturali del materiale senza tuttavia adottare le sue qualità estetiche, in questo caso smorzate da una visione progettuale ancora legata alla tradizione, in cui è negato ogni linguaggio europeo d'espressione moderna nonostante i visibili richiami a forme europee di liberty e di floreale¹⁰. La "modernità" di Giovanni, infatti, non corrispondeva all'idea più vasta di cambiamento e di modernizzazione propria di un progetto in cui far coincidere materiali avanguardistici e nuove figurazioni compositive, idea all'epoca già molto in uso. Malgrado ciò, quest'opera architettonica ha il merito di presentarci un Giovanni tecnico e progettista insieme; non solo un teorico dell'architettura ma un "esperto" aperto all'introduzione di nuove tecnologie costruttive, sebbene sempre temperate da rivisitazioni stilistiche legate alla tradizione. In summa un Giovanni in cui troviamo già chiari i cardini del suo pensiero più maturo, nel quale predomina un razionalismo costruttivo che tuttavia, per dirla alla sua maniera, "[...] non faccia rompere i ponti con il passato e non interrompa una mirabile tradizione continua per la quale ancora in parte l'Italia domina il mondo [...]"¹¹.

Note

1 M. CENTOFANTI, G. CIFANI, A. DEL BUFALO, *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovanni: conservati nell'Archivio del Centro di studi per la Storia dell'Architettura*, Roma 1985, pp. 17-23.

2 *Gustavo Giovanni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997.

3 Per maggiori approfondimenti si veda: L. MARCUCCI, *Da chalet a fabbrica: gli impianti della birreria Peroni e il ruolo di Giovanni nell'espansione di Roma*, in *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo: Progetto e città nell'architettura italiana*, a cura di L. Marcucci, Roma 2012, pp. 31-60.

4 Per maggiori approfondimenti si veda: A.M. RACHELI, *Recupero edilizio e archeologia industriale: La fabbrica della Birra Peroni a Roma (1901-1992)*, Venezia 1993.

5 Cfr. RACHELI, *Recupero edilizio*, cit., p. 25.

6 *Ibidem*.

7 Cfr. L. UTZ, *Fabbricati ed impianti industriali moderni: costruzione dei fabbricati, distribuzione dei locali e del macchinario*, Milano 1911, pp. 661-576; e RACHELI, *Recupero edilizio*, cit., p. 31.

8 RACHELI, *Recupero edilizio*, cit., p. 26.

9 Cfr. G. DELHUMEAU, *L'invention du béton armé: Hennebique, 1890-1914*. Paris 1999.

10 Cfr. A. CURUNI, *Pensieri e principi di restauro architettonico 1873-1947*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. Casiello, Venezia 1996, pp. 267-290.

11 Cfr. G. GIOVANNONI, *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma 1929, p. 51.

Gustavo Giovannoni e l'architettura per l'industria nell'Italia del primo Novecento

Proporre una riflessione sull'apporto di Gustavo Giovannoni all'architettura del primo Novecento, attraverso un ambito della progettazione come quello dell'edilizia industriale, è un esercizio critico particolarmente ostico. In generale, gli elementi di difficoltà consistono principalmente nelle forti resistenze che questo specifico argomento di studio ha spesso incontrato nella storiografia architettonica¹, soprattutto in un'ottica di superamento di un approccio per lungo tempo vincolato al paradigma del cosiddetto "funzionalismo utilitario"², ma anche nell'eterogeneità delle fonti disponibili e nella molteplicità delle aree disciplinari direttamente interessate, alle quali è necessario attingere per condurre un'indagine storico-critica su un'architettura di carattere produttivo³. Nel caso particolare, che riguarda appunto l'attività svolta da Gustavo Giovannoni per la realizzazione, nel quartiere Salario a Roma, della Fabbrica di ghiaccio artificiale e di birra della Società Peroni, le principali difficoltà derivano sia dall'episodicità di quell'esperienza, che come è stato più volte sottolineato resta una "eccezione" nel suo pur poliedrico curriculum professionale, sia dal numero relativamente esiguo di studi dedicati alla storia dell'intero complesso industriale (1900-1971), non solo da un punto di vista storico-architettonico e urbanistico, ma anche sotto il profilo storico-economico⁴. In effetti, nell'ambito della storiografia architettonica, per quanto nota e ampiamente citata in molti studi sul primo Novecento, di cui danno conto dettagliati repertori bibliografici⁵, il ruolo di Giovannoni nella storia della Fabbrica della Birra Peroni di Roma è stata oggetto di una sola monografia e di pochi contributi specialistici apparsi su riviste o su volumi collettanei.

Come si è avuto modo di approfondire di recente in altra sede⁶, le fonti primarie alle quali attingono questi studi provengono in prevalenza dall'archivio del *fondo Giovannoni* conservato presso il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura⁷ e in minore consistenza dall'Archivio Storico Capitolino⁸, mentre quasi del tutto inesplorata risulta ancora la ricca mole di documenti conservata presso l'Archivio Storico della Peroni, che è stato riordinato alla fine del Novecento e aperto al pubblico solo agli inizi del Duemila⁹. Gran parte dei riferimenti documentari a questo archivio aziendale, fino ad oggi apparsi in pubblicazioni di interesse storico-architettonico, è in realtà tratta da una delle poche copie in circolazione di un album illustrato di carattere promozionale, edito dallo stabilimento artistico "G. Modiano & C." di Milano per conto della stessa Peroni e datato intorno agli anni 1910-1912¹⁰ (fig. 1). Nell'insieme, tali studi approfondiscono in dettaglio quanto emerge dalle due note pubblicazioni del 1904 e del 1914 dello stesso Giovannoni¹¹, attestandone l'impegno, prima come consulente tecnico e poi come progettista e direttore dei lavori, nella realizzazione, tra il 1900 e il 1913, di un numero consistente di corpi di fabbrica del complesso produttivo. Tuttavia, tenendo anche conto del fatto che alcuni progetti rimasero sulla carta, molti sono i nodi critici non ancora sciolti. Da verificare, ad esempio, è l'effettiva presenza di Giovannoni nella fase di ampliamento della fabbrica compresa tra il 1914 e gli anni 1920-1922. Le fonti finora analizzate, pur attestando, ancora nel 1946, la presenza di Giovannoni all'interno dell'azienda come azionista, sembrano però circoscrivere il suo diretto impegno professionale ai primi quindici anni del Novecento.

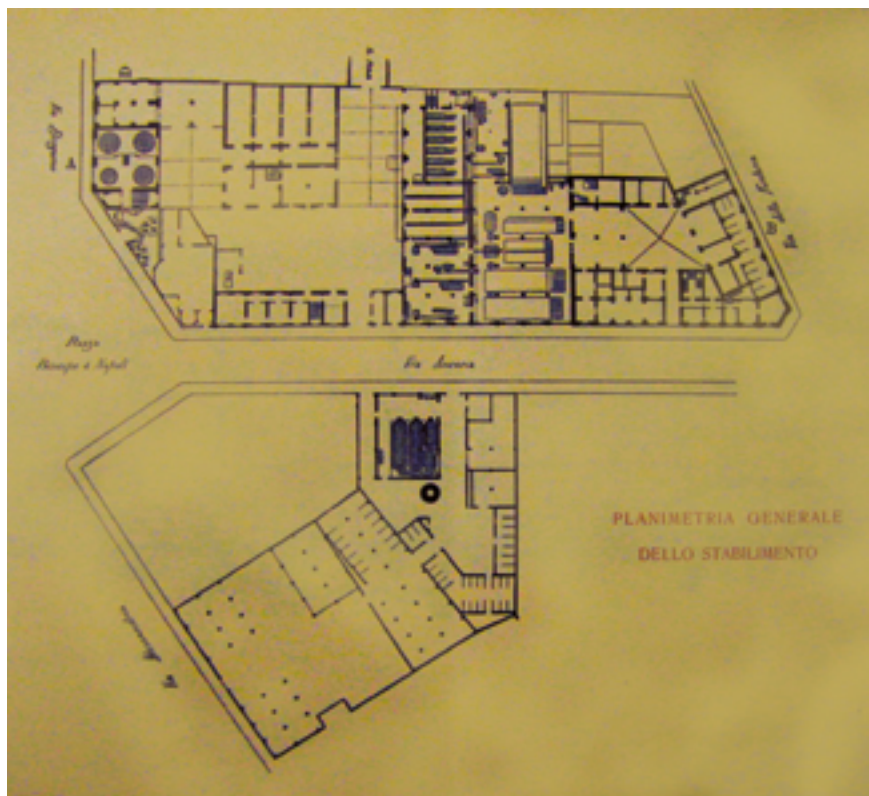
Ancora poco approfonditi sono anche i rapporti di Giovannoni con la committenza, che al momento sono noti solo per la fase di prima cooptazione da parte dell'ingegnere milanese Giuseppe Merli, tra i principali protagonisti della

nascita dell'azienda romana, della quale fu amministratore delegato tra il 1907 e il 1919, anno della sua morte.

Resta infine irrisolta la questione centrale relativa al tipo di attività svolta dal giovane ingegnere come progettista. Si tratta cioè di verificare più a fondo se Giovanni fu effettivamente incaricato di elaborare un piano unitario dell'intero complesso industriale, oppure se la "paternità" dell'opera vada attribuita a Giovanni solo per una parte, contraendo il suo impegno progettuale quasi esclusivamente alla definizione delle superfici esterne della fabbrica, per garantire il controllo dei rapporti ambientali con il contesto urbano. Tuttavia, l'immagine storiografica di un Giovanni "facciatista"¹² e allo stesso tempo la lettura della sua breve attività di architetto a servizio dell'industria come un'esperienza progettuale caratterizzata da un dualismo tra l'aspetto tecnico-costruttivo e quello più propriamente storico-artistico¹³, non sembrano dare sufficiente ragione di un percorso professionale che lo vide impegnato, assiduamente e quasi "a tutto campo", in un pionieristico lavoro di mediazione e di integrazione tra i molteplici aspetti che riguardavano il progetto e la realizzazione di una "fabbrica moderna".

La consulenza tecnica di tipo impiantistico fornita dal giovane ingegnere romano nella fase di primo insediamento della fabbrica di ghiaccio, così come i progetti della *bierhaus* per la vendita promozionale e il consumo al dettaglio, nonché quelli successivi per una nuova fabbrica di birra con tutte le relative strutture ausiliarie e di servizio, piuttosto che una sommatoria di singole esperienze autonome, potrebbero essere interpretate come tappe intermedie di un processo unitario di progressiva maturazione dei principi e delle regole necessarie per attuare una progettazione "totale" della fabbrica. Secondo questo punto di vista, la componente tecnica, con riferimento soprattutto all'introduzione e alla diffusione di un "materiale" nuovo come il calcestruzzo armato, e quella estetica, relativa non solo alla composizione formale delle superfici, ma anche al controllo dello spazio connettivo tra i vari reparti e più in generale dell'immagine ufficiale della fabbrica, possono essere considerati come aspetti di uno stesso tema progettuale, che imponevano una regia attenta e soprattutto la necessaria mediazione tra competenze professionali diverse. In questa prospettiva, si tratta dunque di verificare se e fino a che punto Giovanni abbia effettivamente maturato un approccio "integrale" al tema progettuale dell'organizzazione dello spazio della fabbrica, che in Italia comincerà a maturare solo dopo il secondo dopoguerra, con la completa affermazione dei principi fissati da Frederick Winslow Taylor (1912) sullo *shop management*.

In effetti, in un paese *second comer* come l'Italia della cosiddetta "età del decollo" (1896-1914), il tema dell'edilizia industriale non riuscì a trovare piena legittimità nella cultura architettonica nazionale, come testimoniano le resistenze esplicitamente manifestate da Daniele Donghi a trattare dei "fabbricati industriali" nel suo noto *Manuale dell'architetto*¹⁴. Viceversa, la voce "Architettura" aveva cominciato a entrare in maniera determinante nei bilanci di un numero sempre crescente di imprese italiane e Giovanni ebbe l'opportunità di verificare personalmente tale realtà, entrando in contatto con una imprenditoria all'avanguardia, capace di impegnarsi con profitto in un settore di nicchia molto competitivo¹⁵ e caratterizzato da una stagione di profondi mutamenti strutturali, sia sul piano delle innovazioni scientifiche e delle relative applicazioni tecnologiche e impiantistiche, sia sul piano delle strategie di persuasione al consumo praticate attraverso l'arte e l'architettura.



1. Roma, Fabbrica Peroni, planimetria generale dello stabilimento, stampa, [1912] (da Società Anonima Birra Peroni. *Ghiaccio e Magazzini frigoriferi*, stabilimento artistico "G. Modiano & C.", Milano s.d., ma 1910-12. Roma, Archivio Storico Peroni, fuori collocazione).

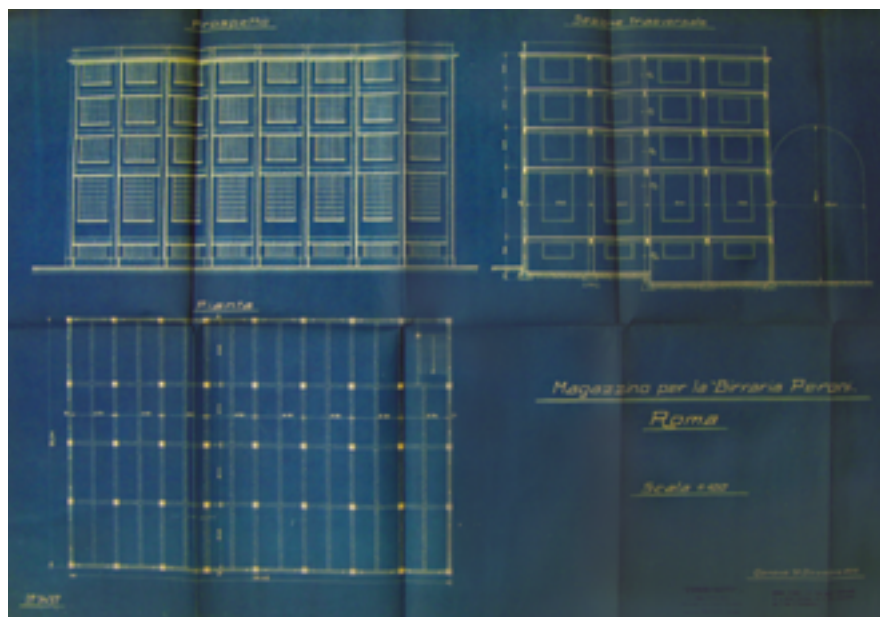
In tale contesto, il giovane ingegnere civile, esperto di igiene e cultore di storia dell'arte, fu costretto a misurarsi sul piano tecnico-costruttivo non solo con una classe di imprenditori costituita prevalentemente da professionisti esperti del settore, ma anche con imprese caratterizzate da un elevato livello di specializzazione, come ad esempio la ditta di Stoccarda fondata da August Andreas Ziemann o quella milanese dell'ingegnere Enrico Schalk, rispettivamente coinvolte dalla Peroni nella progettazione del *Sudhaus* e del reparto scuderie. Anche nell'ambito della fornitura di prodotti in cemento armato e dei relativi servizi per l'edilizia industriale, il mercato era diventato in quel periodo sempre più selettivo e sempre più vincolato al sistema dei brevetti, costringendo il singolo progettista a mediare i propri rapporti con la committenza attraverso il filtro delle imprese specializzate nel settore.

Un caso abbastanza studiato è per esempio quello della società fondata dall'ingegnere sardo Giovanni Antonio Porcheddu. Grazie all'esclusiva concessione ottenuta dalla Hennebique per la "Alta Italia", essa svolse un singolare ruolo di catalizzatore degli interessi di tecnici coinvolti nella progettazione di edifici industriali in molte aree del paese. Tuttavia, come emerge con maggiore dettaglio da un primo saggio di scavo archivistico condotto presso l'azienda romana, nella sede di Tor Sapienza¹⁶, la Peroni non affidò alcun incarico alla società Hennebique. Rappresentata nel Lazio dall'ingegnere Italo Chiera e successivamente dal figlio Silvio, la società francese partecipò alla gara d'appalto per la realizzazione dei magazzini di via Alessandria, ma i lavori furono affidati alla concorrente ditta genovese Ferrobeton e alla direzione tecnica dello studio di ingegneria "Angelo Ugo Beretta e Alfredo Palopoli", entrambi attivi nell'azienda romana sia nella fase più propriamente giovanoniana, sia nella fase successiva di ampliamento e di definitiva saturazione dei tre lotti interessati dall'insediamento industriale (fig. 2). Con riferimento alle imprese coinvolte nella realizzazione del *Sudhaus* (1909) e ai rapporti di collaborazione instaurati con i tecnici della Ferrobeton, fu lo stesso Giovannoni a sottolineare, sulle pagine de "L'Architettura italiana", lo stretto legame esistente tra gli aspetti strettamente costruttivi e quelli di natura estetica che avevano caratterizzato il suo sforzo progettuale. Le ben note argomentazioni con le quali egli giudicò la "conformazione architettonica" dei propri progetti, considerando l'aspetto artistico di "un edificio industriale" una questione di "architettura moderna"¹⁷, possono trovare un riferimento diretto nel *Moderne Fabrikanlagen* dell'ingegnere Ludwig Utz (1907), unico manuale di architettura industriale fino ad allora edito in Italia, tradotto per la Hoepli nel 1911 dall'ingegnere Ettore Nicola Campazzi¹⁸. Nelle "considerazioni finali" di questo volume, Utz aveva già affrontato tali questioni, sostenendo che nell'ambito della «ornamentazione architettonica degli edifici industriali» l'importanza della «bellezza esteriore della costruzione» si era

oramai affermata e che l'adozione di «facciate gradevoli, civili, architettonicamente ben costruite» era in grado di garantire non solo un «aspetto serio e maggior favore» alla fabbrica, ma anche un più efficace attaccamento del personale all'impresa e di conseguenza un miglior livello di produttività¹⁹.

Allo stesso tempo, però, Utz tenne anche a sottolineare che «l'architetto da solo non [poteva] più eseguire un progetto di un impianto industriale, ma [doveva] avere al suo fianco una persona competente a fondo della tecnologia speciale per l'impianto [da] progettare»²⁰. Riguardo agli aspetti artistici, concetti chiave come «bellezza esteriore» e «facciate gradevoli [e] civili» si riflettono nelle soluzioni adottate da Giovannoni per il mascheramento della torre d'acqua del *Sudhaus* (1909) e per l'impaginato parietale dell'intero edificio. In esse viene

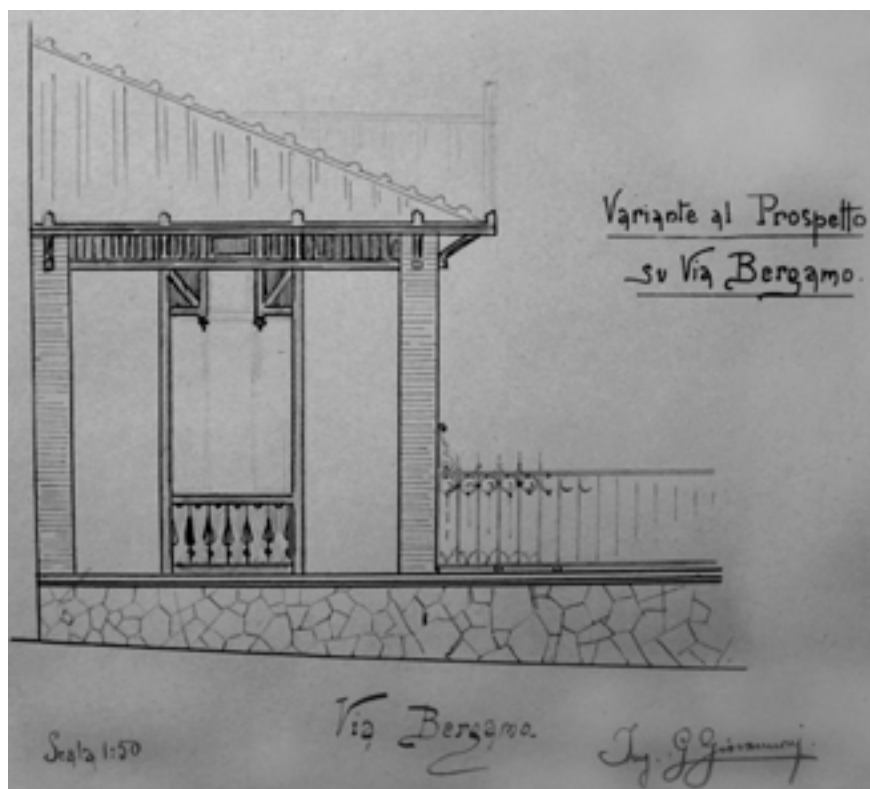
2. Ufficio tecnico Ferrobeton, *Magazzino per la "Birreria Peroni"* [di] Roma, cianografia, scala 1:100, Genova, 30 dicembre 1911. Roma, Archivio Storico Peroni, Affari generali, b. 3, f. 20.



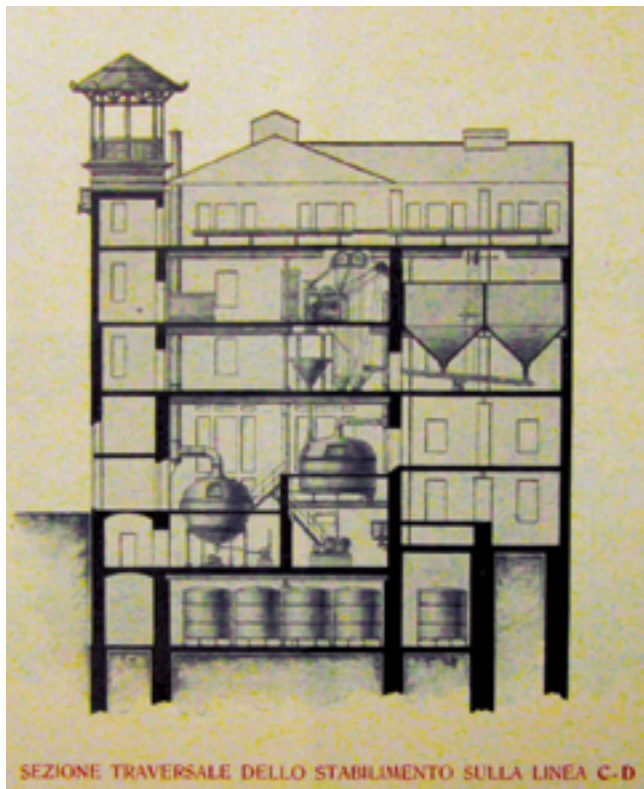
riconosciuta generalmente la presenza di elementi tipici del barocchetto romano e i «sintomi indiscutibili delle posizioni di retroguardia [della] ricerca giovanniniana»²¹, anche se un'opzione stilistica ispirata a forme neo-barocche è presente nell'opera di Theodor Ganzenmüller, di Franz e Josef Rank e di altri architetti di scuola bavarese impegnati in Germania, negli stessi anni, nella progettazione di "moderne" fabbriche di birra²². Del resto, la scelta di contenere l'impegno progettuale al guscio esterno di un'architettura utilitaria era abbastanza diffusa in quel periodo. Un esempio eloquente si coglie nell'opera dell'architetto romano Adolfo Ravinetti. Allievo, come Giovannoni, di Guglielmo Calderini, egli scelse di svolgere il ruolo di vero e proprio "architetto-decoratore" al servizio degli industriali Pio e Mario Perrone²³. Tuttavia, nei progetti per le acciaierie valdostane dei Perrone elaborati nel corso del primo conflitto mondiale, l'approccio di Ravinetti non fu affatto estraneo alla logica utilitaria dell'ingegnere. La "decorazione" dell'architettura fu interpretata allora come uno strumento

efficace di persuasione e di coinvolgimento ambientale, in piena sintonia, com'era nelle intenzioni dei committenti, con le esigenze impiantistiche e di produzione. Nel caso di Giovannoni, però, la dimensione estetica della fabbrica va ben oltre la sola definizione superficiale dell'involucro architettonico e del suo impatto ambientale. Il suo pieno coinvolgimento è già evidente nel progetto totale di un'architettura destinata alla degustazione di un prodotto finito, come lo *châlet* birreria (fig. 3). Dal singolo oggetto d'arredo alla composizione volumetrica dell'intero lotto, esso guarda, come viene generalmente sottolineato, agli esempi d'oltralpe, ma attinge anche all'architettura effimera delle esposizioni nazionali e internazionali e, forse, alla lunga tradizione anglosassone delle *public house*. Si tratta di obiettivi progettuali che impegnano Giovannoni in un lavoro complesso di controllo e gestione, attraverso l'architettura, dell'immagine pubblicitaria di una potente azienda romana, in grado di gestire il monopolio cittadino nel settore frigorifero e di consolidare nel corso degli anni Venti un'aggressiva politica di espansione in tutta l'Italia centro-meridionale.

In definitiva, a meno di non voler mettere in discussione l'attribuzione a Giovannoni del citato articolo del 1914, a nostro giudizio, in quella circostanza egli sembra andare oltre la simmetrica suddivisione dei due principali domini professionali che interessano il progetto della fabbrica. La scelta di condividere con l'ingegnere Angelo Ugo Beretta la paternità dell'opera realizzata e di citare puntualmente quasi tutte le imprese edili e artigiane a vario titolo coinvolte nei lavori, sembra riflettere un'idea di architettura industriale intesa come organismo complesso, esito di una pluralità di voci e di competenze che l'architetto doveva essere chiamato a coordinare, in una versione professionale non del tutto inedita, ma certamente rinnovata (figg. 4 e 5). Come in parte sottolineava Frateili nel 1959²⁴, la domanda di architettura proveniente dal mondo della borghesia capitalistica italiana consente di affiancare l'esperienza progettuale di Giovannoni a quelle condotte nello stesso periodo, alla scala regionale, in diversi comparti produttivi: Georg Friedrich Bihl e Alfred Woltz per i Poretti in Lombardia, Gino Coppedè per gli Odero in Liguria e in Toscana, Pietro Fenoglio per gli Agnelli, i Leumann e i Diatto in Piemonte, Angelo Trevisan per Isidoro Odin e per i Cirio in Campania, Ernesto Basile per i Florio e i Ducrot in Sicilia. Si tratta, in generale, come del resto è stato osservato²⁵, di esperienze nelle quali il bisogno di riferimenti cosmopoliti si intreccia con la



3. G. Giovannoni, *Birreria Peroni*. Variante al prospetto su via Bergamo, disegno a china e matita su carta, scala 1:50, Roma s.d. (1901-1903). Roma, Archivio Storico Peroni, *Affari generali*, b. 14, f. 96.



4. Roma, *Fabbrica della Birra Peroni*. Sezione trasversale dello stabilimento [...], stampa, [1912] (da Società Anonima Birra Peroni. Ghiaccio e Magazzini frigoriferi, stabilimento artistico "G. Modiano & C.", Milano s.d., ma 1910-12. Roma, Archivio Storico Peroni, fuori collocazione).

5. G. Giovannoni, A.U. Beretta, *Società Birra Peroni, Ghiaccio e Magazzini frigoriferi. Progetto del nuovo Sudhaus*. Sezione [...], disegno a china e matita su carta, scala 1:100, [1908]. Roma, Archivio Storico Peroni, *Affari generali*, b. 15, f. 105.



tendenza a valorizzare radici culturali alla scala nazionale e regionale, e dunque anche vocazioni produttive locali – presunte o reali – con indirizzi monopolistici sovranazionali.

Il tradizionale rapporto tra committenza industriale e progettista, che si consolida in varie regioni tra Otto e Novecento, comincerà a incrinarsi in maniera direttamente proporzionale al grado di diffusione dei principi dell'organizzazione scientifica del lavoro. Quando, infatti, alle soglie della Prima guerra mondiale, il mondo dell'impresa cominciò ad appropriarsi della retorica di matrice tayloristica della fabbrica razionale, si avviò un processo di rifondazione su nuove basi del monopolio degli ingegneri nell'organizzazione dello spazio del lavoro, che giunse ad un primo stadio di consolidamento tra gli anni Venti e Trenta del Novecento. Da quel momento in poi l'ingegnere di produzione cominciò ad assumere un ruolo fondamentale nell'ambito della progettazione per l'architettura industriale, erodendo gradualmente il territorio dell'architetto.

Tuttavia, dopo il 1914, Giovannoni non produsse altri scritti sulla sua esperienza progettuale. Sull'estetica "dell'edificio industriale" tornò comunque più tardi, dedicandovi però solo un breve paragrafo nella voce "Architettura" pubblicata nel 1929 per l'*Enciclopedia* Treccani. Attento alle questioni poste da una visione tayloristica della modernità, avrebbe esplicitamente manifestato il proprio dissenso sulle pagine di *Vecchie città ed edilizia nuova*.

Il tema, come è noto, sarà invece al centro di un dibattito molto acceso in Italia, innescato da Gaetano Minnucci nel 1926 sulle pagine di "Architettura e Arti decorative", con un saggio su "l'estetica degli edifici industriali"²⁶, le cui finalità erano state anticipate nella stessa rivista due anni prima: «dare nozione della produzione, ancora ignota, ma importantissima, che in questi ultimi anni si è genialmente svolta in Italia nel campo della architettura degli edifici industriali»²⁷. Tra le oltre cento immagini di fabbriche riprodotte sul quel numero doppio della rivista fondata da Gustavo Giovannoni, Minnucci incluse anche una fotografia della Peroni, con una sintetica ed esplicita didascalia: «Arch. Gustavo Giovannoni – Fabbrica di birra – Roma (1913)».

Note

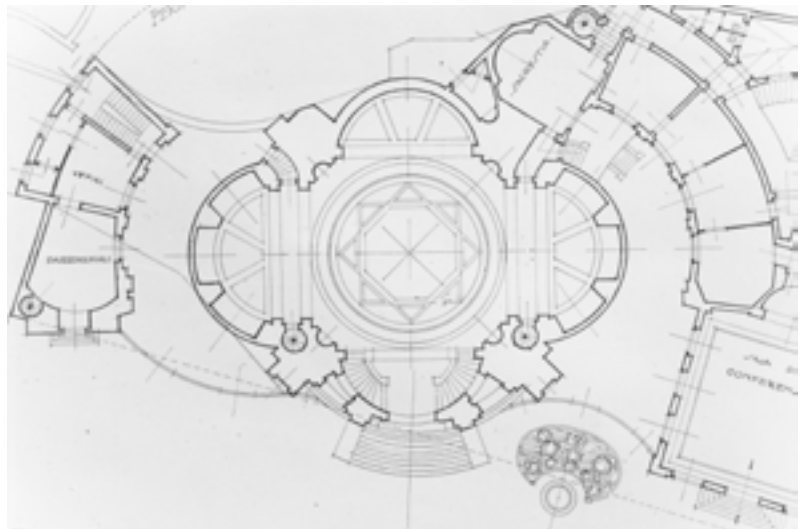
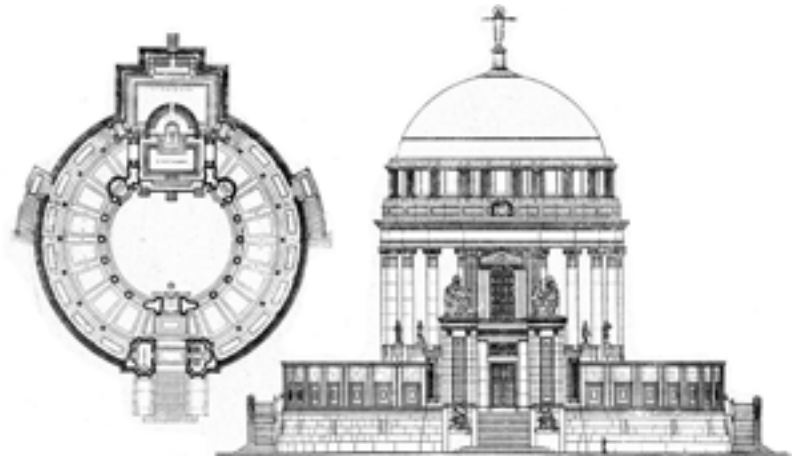
- 1 Si vedano i giudizi di accreditamento di Adrian Forty e Joseph Rikwert sulla quarta di copertina del volume di G. DARLY, *Factory*, London 2003 (ediz. it., Bologna 2007).
- 2 O. SELVAFOLTA, *Note per una storia dell'architettura degli edifici industriali*, in *Archeologia industriale e scuola*, a cura di B. Ricatti e F. Tavone, Firenze 1989, pp. 110-133.
- 3 Sull'argomento si rimanda a R. PARISI, *Fabbriche d'Italia. L'architettura industriale dall'Unità alla fine del Secolo breve*, Milano 2011.
- 4 D. BRIGNONE, *Birra Peroni 1846-1996. Centocinquant'anni di birra nella vita italiana*, Milano 1995.
- 5 G. BONACCORSO, *Gli scritti di Gustavo Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, pp. 173-238; 231-238; A. PANE, *Bibliografia degli scritti su Gustavo Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005, pp. 261-279.
- 6 R. PARISI, *Il ruolo di Gustavo Giovannoni nella storia della fabbrica Peroni di Roma. Riflessioni sullo stato degli studi*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s., 1, 2017, 1, pp. 121-134.
- 7 A. CURUNI, *L'opera di Gustavo Giovannoni per il complesso delle Fabbriche riunite del ghiaccio e della ditta Francesco Peroni, al quartiere Salario*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 25, 1979, pp. 67-74; L. MARCUCCI, *Da châlet a fabbrica. Gli impianti della birreria Peroni e il ruolo di Giovannoni nell'espansione di Roma*, in *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo. Progetto e città nell'architettura italiana*, a cura di L. Marcucci, Roma 2012, pp. 31-60.
- 8 A.M. RACHELI, *Recupero edilizio e archeologia industriale. La fabbrica della Birra Peroni a Roma (1901-1992)*, Venezia 1993.
- 9 D. BRIGNONE, *L'archivio storico della Birra Peroni: un bilancio*, "Archivi e imprese", 1998, 17, pp. 165-175; *Archivio della Società Birra Peroni. Inventario*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, a cura di D. Brignone, Roma 2001.
- 10 *Società Anonima Birra Peroni. Ghiaccio e Magazzini frigoriferi*, stabilimento artistico "G. Modiano & C.", Milano s.d. [1910-12]. Per la datazione dell'album si veda D. BRIGNONE, *Le società riunite Fabbrica di Ghiaccio e Ditta Francesco Peroni: nascita e sviluppo dell'industria del freddo a Roma a cavallo del secolo*, in *Innovazione tecnologica ed industria in Italia. Cinque realtà emblematiche 1860-1940*, a cura di D. Brignone, Roma 1993, pp. 87-126; 122, n. 59.
- 11 G. GIOVANNONI, *Una visita alle fabbriche della Società Riunite «Fabbrica del Ghiaccio e Ditta Peroni»*, "Bollettino della Società degli Ingegneri e Architetti italiani", 27, 3 luglio 1904, pp. 802-808 (I parte); 29, 17 luglio 1904, pp. 858-862 (II parte); IDEM, *Edificio della fabbrica di birra Peroni*, "L'Architettura italiana", 10, 1914, pp. 11-12.
- 12 RACHELI, *Recupero edilizio e archeologia*, cit., p. 63.
- 13 *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, cit., p. 18.
- 14 *L'arte di edificare. Manuali in Italia 1750-1950*, a cura di C. Guenzi, Milano 1993, p. 158.
- 15 A. COLLI, *Produzione e consumo di birra in Italia dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, "Rivista di storia economica", 1997, 3, pp. 283-325.
- 16 Ringrazio la responsabile dott.ssa Daniela Brignone per avermi consentito la consultazione e la riproduzione della documentazione conservata presso l'Archivio storico della Peroni.
- 17 GIOVANNONI, *Edificio della fabbrica*, cit., pp. 11-12.
- 18 L. UTZ, *Fabbricati ed impianti industriali moderni*, edizione e traduzione italiana a cura di E.N. Campazzi, Milano 1911.
- 19 Ivi, pp. 506-507.
- 20 *Ibidem*.
- 21 RACHELI, *Recupero edilizio e archeologia*, cit., p. 63.
- 22 H. SCHIEDER, *Brauereiarchitektur im süddeutschen Historismus. Theodor Ganzenmüller und die Gebrüder Rank*. Erlangen 2004.
- 23 P. CEVINI, B. TORRE, *Architettura e industria: il caso Ansaldo (1915-1921). Adolfo Ravinetti architetto (1884-1967)*, Genova 1994.
- 24 E. FRATELLI, *L'architettura per l'industria in Italia*, "La Casa. Quaderni di architettura e di critica", 1959, 6, pp. 386-406.
- 25 G. ZUCCONI, *Gli anni dieci tra riscoperte regionali e aperture internazionali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Milano 2004, pp. 38-55; 38.
- 26 G. MINNUCCI, *L'architettura e l'estetica degli edifici industriali*, "Architettura e Arti decorative", 5, 1926, 11-12, pp. 481-583.
- 27 Si veda l'introduzione redazionale contenuta nel saggio di E. GUTKIND, *Estetica tecnica nelle moderne costruzioni tedesche*, "Architettura e Arti decorative", 6, 1924, p. 269.

Cultura di progetto giovannoniana per lo spazio sacro novecentesco

Sul tema dell'architettura sacra, negli anni iniziali del secolo, appare assai persuasivo lo scenario che rappresenta Denis Mack Smith quando ricorda il rifiuto di aiuti stranieri che, sciovinisticamente, la maldestra Italia che usciva dall'esperienza della creazione dell'Impero con la guerra di Libia (1911), faceva per la ricostruzione di Reggio e Messina o per il restauro del Campanile di san Marco a Venezia¹. Le parole dello studioso inglese spiegano meglio di tante argomentazioni cerebrali della storiografia disciplinare canonica, il *refrain* del *com'era e dov'era*, immancabilmente ricordato nel caso lagunare. Eppure è il medesimo episodio della torre nolare ad inverare, nelle fattezze figurali e significali – per inciso si ricorda che il pontefice regnante corrisponde a quel Giuseppe Sarto, Patriarca di Venezia, in seguito salito agli onori degli altari –, la sottrazione delle valenze precipue dell'architettura religiosa, che, da allora in poi, soprattutto fuori dai confini nazionali, venivano impiegate per rappresentare ambienti ed edifici che erano tutt'altro che la casa dove dimora il Signore. La riproduzione in scala maggiorata e con moderne tecnologie del monumento lagunare a New York per rappresentare l'affidabilità di una nascente impresa assicurativa che si promuoveva usando come *packaging* l'involucro e la cogenza temporale di quella ricostruzione, rappresentando anche l'ardita modernità di quel nuovo edificio che si qualificava come il grattacielo più alto costruito tra il 1909 e il 1913, rendono il *Metropolitan Life Building* termine di paradigma per poter plasticamente rappresentare la sottrazione delle *figure* del significante architettonico al corredo iconologico del tema dello spazio sacro. Simile sottrazione, in realtà non è l'unica se si fa mente locale allo scenario costruttivo della nuova, intensiva, edificazione di sedi monumentali per le realtà amministrative degli Stati della Confederazione americana. La copia della cupola di San Pietro, ad esempio, per il Minnesota's State Capitol² palesa, inoltre perlomeno il dialettico atteggiamento del primo decennio del secolo che la società statunitense aveva nei confronti della nazione italiana per la quale il gruppo di immigrati da essa proveniente – certamente il più cospicuo di quel tempo³ – era accolto con la maggiore diffidenza possibile⁴ a fronte di una classe abbiente che per le proprie residenze non aveva occhi che per la cultura architettonica della Penisola⁵.

La chiesa del Sacro Cuore a Salerno

L'esercizio di copia di monumenti sacri per la proposta di edifici chiamati a rappresentare il sentire religioso nella temporalità nazionale di inizio secolo, nel contesto italiano, non appare languire giacché, anche a seguito di concorsi, le proposte di lettura/interpretazione di manufatti storicizzati sono sostanzialmente numerose. Il caso del progetto per il Santuario di Santa Rosa a Viterbo del 1909 con la proposta di Arnaldo Foschini che riproduceva l'intenzione progettuale di una «cupola in cemento armato rivestita di squame di piombo» figurativamente imitativa «del tipo del Brunellesco»⁶ con varianti nelle finestre del tamburo ottagonale, palesa il valore percepito dal carattere sacrale dell'intervento che non tradisce la componente tradizionale dell'idioma espressivo di architettura pur coniugandola con i materiali della modernità. Evidentemente le partizioni che di lì a poco si svilupperanno per la narrazione dello spazio sacro non potranno più essere mutate dai linguaggi dell'Eclittismo; sussiste, con l'avvento della Prima guerra mondiale, anche la necessità di onorare la memoria di un'intera generazione, quella che avrebbe dovuto inverare



i valori della modernità, che, suo malgrado, non ha potuto vivere il proprio divenire perché chiamata ad adempiere al precetto superiore di dare la vita per la Patria. «La guerra era considerata un evento appartenente alla naturale condizione dell'uomo, sempre possibile nella perpetua lotta per l'esistenza, e l'ascensione verso forme superiori di civiltà, sia per chi la considerava una necessità biologica, sia per chi la considerava una manifestazione di Dio nella storia o un giudizio divino sul comportamento dei popoli. Il principio dell'«eticità della guerra» fu collocato al vertice dei valori dello Stato nazionale, insieme con la convinzione che la guerra è il momento supremo e sublime della dedizione dell'individuo a un ideale che trascende il suo particolare fino al sacrificio della vita»⁷. La presenza di Giovanni a Salerno è da collegare all'elezione ad arcivescovo della diocesi di don Gregorio Grasso, già abate del monastero di Montevergine in Irpinia; per i benedettini del Partenio, infatti, aveva approntato progetti di modifica del complesso cenobitico e aveva ideato la pavimentazione dell'aula liturgica⁸. La relazione tra i due è anche documentata da un biglietto di scuse inviato dal docente romano all'insigne religioso circa la propria impossibilità a partecipare alla consacrazione episcopale⁹. «D'incarico di S.E. Rev.ma Carlo Gregorio M. Grasso, Arcivescovo Primate di questa Diocesi, mi prego esibire [...] il progetto di una Chiesa votiva monumentale e di fabbricati accessori, dedicata al Sacro Cuore di Gesù, da sorgere in Salerno sul suolo adiacente al lato orientale del piazzale della stazione ferroviaria; [...] Nel piano inferiore della Chiesa sorgerà pure una cripta espiatoria per i defunti, specialmente per quelli dell'ultima guerra. Il progetto è opera pregevole condotta con competenza e con intelletto d'amore dal chiarissimo Prof. Ing. comm. Gustavo Giovanni da Roma, il quale ebbe a sostenere e seppe risolvere egregiamente un compito ben grave ed irto di difficoltà a causa dell'angustia e della irregolarissima figura dell'area disponibile nonché delle esigenze architettoniche dell'orientamento della Chiesa rispetto al Corso Vittorio Emanuele ed alla piazza»¹⁰. Lo spazio sacro ideato dal docente romano rispondeva, dunque, anche ad una cogenza del tempo: procedere, nell'immediato, a dare carattere mistico all'immolare la vita per la suprema ragione della Patria. Il processo di sacralizzazione delle scelte operate dalla politica, come

Da sinistra

1. A. Foschini, progetto per la Chiesa di Santa Rosa a Viterbo, cupola (da «L'Architettura italiana», 6, 1910, p. 4).
2. G. Torres, progetto Tempio Votivo Lido di Venezia (da «Arte Cristiana», 7, 1919, p. 106).
3. G. Giovanni, progetto della Chiesa del Sacro Cuore a Salerno, pianta.

puntualmente ha in più circostanze evidenziato Emilio Gentile, trovava nei manufatti di architettura il ganglio linguistico per potersi manifestare alla massa più larga degli “utenti” della nazione. Quasi una nuova tipologia di spazio per il culto si viene ad inaugurare in quegli anni. «Il Patriarca e i veneziani l’avean promessa alla Vergine, sotto le cinque cupole del loro san Marco. L’architettura Giuseppe Torres, che s’era inciso nel cuore di veneziano il giuramento cittadino. Spuntò sul Lido la costruita preghiera: fiore circolare avvolto di cripta, con recinzione per calice, chiesa, presbiterio ed abside per corolla. Sentimmo lo spirito del Veggente di Patmos dentro le sue vastità, e, a fioritura piena, ci proponemmo di chiudere ne’ giri della parola l’esoterico fluido del Tempio»¹¹. Le allusive espressioni di Orsini – che in un linguaggio giovannoniano¹², evocando l’evangelista Giovanni che prefigurava l’Apocalisse –, danno il carattere precipuo della carica ideologica che lo spazio sacro doveva rivestire in quegli anni documentando inoltre la perfetta sintonia con il panorama europeo del tempo intento a riordinare, anche in chiave figurale, la condizione del proprio *sentire* religioso. Le stesse titolazioni degli spazi sacri riflettevano della “modernità” di pensiero che era mutuata dalle rimeditazioni teologiche degli ultimi anni del XIX secolo. Si ha, infatti, con il pontificato di Leone XIII la promulgazione dell’enciclica *Quamquam pluries*¹³ per la quale acquista “valore” anche il lavoro degli uomini, con una riscoperta della figura di San Giuseppe e della vita, anche lavorativa, del singolo credente. È sulla scorta di tale *milieu* culturale che si genera, ad esempio, la Sagrada Familia a Barcellona, la Basilica del Sacré Coeur sulla collina di Montmartre a Parigi, il Santuario della Vergine del Rosario a Pompei, la Basilica di Lourdes, nello spirito proprio di quel torno di anni, con la costruzione di edifici sacri per promuovere una redenzione sociale e «rendere propizia la divinità, in quanto espiazione delle colpe collettive»¹⁴.

La chiesa degli Angeli Custodi a Roma

Singolare, dunque, resta considerare come il tema dello spazio sacro appaia, inspiegabilmente, eluso dalla storiografia disciplinare pur operando, in questo periodo, riviste specializzate tra le quali *Arte Cristiana*, *Arte Sacra*, *Art Sacré*, *Per l’Arte sacra*, *L’Artisan Liturgique*, pur essendo pubblicati testi assai articolati come *L’art religieux moderne* del chanoine Arnaud D’Agnel (1936), o *Arte Sacra e Novecentismo* di Celso Costantini (1935), o *Architettura Sacra Generale* di Giuseppe Astorri (1935), o *Domus Dei* di Giuseppe Polvara (1929)¹⁵. Una sostanziale discriminante ideologica – per certi versi la medesima che Zevi dava per il lavoro di Gustavo Giovannoni¹⁶ –, ha fatto sì che sul tema del progetto per le aule liturgiche di quegli anni non si guardasse e valutasse appieno la cospicua portata culturale di cui quelle costruzioni potevano essere epifania. La chiesa degli Angeli Custodi a Roma è parte unitaria della Città Giardino presso il fiume Aniene, per la quale il progettista è fautore «di un’idea di città dove le ragioni della modernità devono armonizzarsi con le ragioni della storia, la figura di Giovannoni è in questo caso anche il tramite per riaffermare il nesso che negli anni precedenti aveva in certa misura già legato la “città giardino” con l’estetica e “l’arte di costruire le città”»¹⁷. Ulteriore aspetto singolare è dover considerare come, in uno scenario storiografico europeo, sia anche una chiesa appartenente all’esperienza delle città giardino a rappresentare il contesto di progetto di architettura religiosa italiana nel patrimonio contemporaneo. La chiesa del Milanino di Antonio Cassi Ramelli viene infatti selezionata tra i sei casi nazionali prodotti tra il 1933 e il 1938 a rappresentare lo spazio sacro moderno realizzato in calcestruzzo armato¹⁸. D’altra parte si deve allo stesso progettista dell’aula lombarda la stesura di un primo ordinato manuale di progettazione per gli spazi di culto subito dopo il secondo conflitto mondiale¹⁹.

L’indirizzo di pensiero giovannoniano sulla concezione dello spazio sacro, con il sorgere del quarto decennio, è sintetizzato dall’ecclesiastico italiano più versato sull’argomento che ribadiva: «G. Giovannoni, Direttore del R. Istituto Superiore di Architettura di Roma, Accademico d’Italia, ha espresso recentemente in termini alti e chiari il suo pensiero circa la moderna architettura ecclesiastica. Siamo lieti di riferire qui, come documento esemplare, le idee dell’insigne architetto, invitando gli artisti e il clero a studiarle e meditarle: “Il problema dell’Arte sacra, dell’architettura della Chiesa, più di ogni altro dovrebbe trovarsi fuori della mobilità donnesca della



4. Roma, chiesa degli Angeli Custodi, esterno con l'ingresso sormontato dalla finestra termale nella fronte concava di prospetto (da <https://tuttacronaca.wordpress.com/2013/03/01/uno-sguardo-a-montesacro-chiesa-dei-ss-angeli-custodi/>).

5. Roma, chiesa degli Angeli Custodi, interno, la controfacciata con l'effetto luministico della transenna inserita nella finestra termale.

moda effimera e dell'arbitrio individuale. Ogni architetto dovrebbe accostarsi con timorosa riverenza, non col vano pensiero di erigere un monumento a sè stesso, ma con quello alto ed umile di elevare una preghiera a Dio; e dovrebbe nel suo animo dominare il pensiero della continuità della fede e del rito, ed accomunarsi col carattere delle sacre funzioni, col mistico sentimento del popolo. Ogni innovazione pertanto nella espressione architettonica e decorativa della chiesa non può essere che modesta e subordinata ad una affermazione stilistica permanente; meno che mai possono esservi ammessi i riflessi di un'Architettura utilitaria, che rechi i ricordi di temi profani e turbi l'austera solennità della liturgia cattolica. Quello dell'Architettura della chiesa (come del resto quello della forma e della iconografia degli elementi figurativi) non può essere argomento di prove frivole, "non è pilleggio di piccola barca..."²⁰.

La percezione dello spazio sacro come "preghiera costruita" trova nei Santi Angeli Custodi la rappresentazione figurale in descrizione di stili e intuizioni creative dedotte dalla tradizione progettuale nazionale. Non diversamente, già nel 1925, un giovane intellettuale che verrà riconosciuto poi come il maggior poeta italiano del Novecento, scriveva: «Il problema della tradizione è il problema di tutti noi, e porlo con chiarezza è già impresa difficile; ché tanto varrebbe averlo risolto, per metà. Ma siamo lontani da questo. [...] Al furore relativistico e attualistico è ben sicuro che anteporremmo lo splendore cattolico»²¹. Nella prospettiva del tempo acquista, dunque, sapidità, l'allusione alla soluzione michelangiolesca per la storica basilica omonima dedicata a Santa Maria, con una finestra termale in facciata e uno sviluppo longitudinale – che, come nella chiesa piacentiniana del Cristo Re, coniuga soluzioni basilicali a croce latina e croce greca –, perché pone quella "orazione", trascritta in plastica fattura edilizia, nel margine ampio del valore semantico implicito che l'aggregazione di fedeli può rappresentare per il contesto umano della Città Giardino di Montesacro, così come la piazza antistante l'aula – con la fronte curva come il prototipo antico – si rapporta alla maglia urbana delle residenze. L'obiezione, in buona sostanza, insiste sul valore identitario trasmesso da una tradizione sicura a fronte di percorsi futuribili tutti ancora da definire: «in molte costruzioni nuove sembra che si sia scatenata una modernissima riforma col suo libero esame; e che lo scopo dell'Arte in questo tema sacro sia quello di suscitare la curiosità e non il sentimento di raccolta preghiera. [...] si sono costruite chiese che sembrano *garages* o stazioni ferroviarie, e campanili che sembrano fumaiuoli, [...] In Francia le nude costruzioni in cemento armato del Perret [...] Talvolta le chiese sembrano mercati, tutti aperti, inondati dalla luce, talvolta assumono l'esterno aspetto di una stazione o di un'officina. Alla mancanza di unità nella concezione religiosa e simbolica corrisponde l'assenza di ogni seria stabilità

nell'indirizzo d'Arte»²². Giovannoni, dunque, in perfetta sintonia con il clero e ampi strati della cultura del tempo, riserva valore peculiare alla superficie dell'edificio, alla *pelle per la liturgia*, che costituirà il tema sostanziale dello spazio sacro, sia di progetto *ex-novo* che di restauro, negli anni della Ricostruzione²³. Sarà proprio l'evento bellico a "sdoganare" poi inedite finiture per i luoghi di culto.

Note

1 Cfr. D. MACK SMITH, *Storia d'Italia dal 1861 al 1997*, (trad. A. Aquarone e altri), Roma-Bari, 2008 (1ª ed. 2000) p. 318.

2 Cfr. N.B. THOMPSON, *Minnesota's State Capitol. The Art and Politics of a Public Building*, St. Paul 2005.

3 «Dal 1880 al 1929, anno della grande crisi e della chiusura delle frontiere, oltre quattro milioni di italiani son entrati in successive ondate negli Stati Uniti, un esodo di proporzioni bibliche, come è stato giustamente definito, superiore all'ingresso coevo di qualsiasi altro gruppo etnico: russo, tedesco, polacco, ebraico, irlandese, greco e persino cinese. New York è stata per tutti la porta obbligata d'ingresso, ma anche il centro di raccolta più fortemente attrattivo, l'altra sponda, nel bene e nel male, rispetto a Napoli e rispetto a Genova» S. CAMPALLA, *Little Italy*, in *Il sogno italo-americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione negli Stati Uniti*, atti del convegno (Napoli, 1996), a cura di S. Martelli, Napoli 1998, p. 50.

4 Cfr. P. DI DONATO, *Cristo fra i muratori*, [Christ in concrete], IV edizione, Milano 1945.

5 Su questi argomenti mi permetto di segnalare il mio: *Copie Migranti. Ripresa e secolarizzazione di modelli architettonici sacri alla soglia della Modernità*, "Arte Cristiana", 105, gennaio-febbraio 2017, 898, pp. 29-36.

6 *Il tempio di santa Rosa in Viterbo* (Arch. Arnaldo Foschini), "L'Architettura Italiana", 6, 1910, 1, pp. 1-6.

7 E. GENTILE, *L'apocalisse della Modernità. La Grande guerra per l'uomo nuovo*, Milano 2008, p. 113.

8 Cfr. G. MONGELLI, *Storia di Montevergine e della Congregazione Verginiana*, Avellino 1978, VIII, p. 448.

9 [Biglietto da visita, listato a lutto. Ing. Prof. Gustavo Giovannoni, Via Argentina 34] 20 aprile 1915. «Spiacente di non poter intervenire alla cerimonia della consacrazione episcopale del Revd.mo Mons. D. Gregorio Grasso ad Arcivescovo di Salerno, gli invia, con l'espressione dei sentimenti della sua affettuosa stima ed amicizia, quelle congratulazioni più vive per la ben meritata nomina, degli auguri più fervidi per l'avvenire. Dev.mo e aff.mo G. Giovannoni». Archivio Storico dell'Abbazia di Montevergine, Inventario secoli XIX e XX, b. 546 (Corrispondenza Grasso).

10 Istanza presentata dal Notaio Leonardo Gargano alla Commissione Edilizia del Comune di Salerno il 27 giugno 1923. Salerno, Archivio Storico Comunale. Commissione Edilizia, fasc. 28/A - "S. Cuore".

11 G. ORSINI, *Il Tempio Votivo del Lido di Venezia*, "Rassegna di Architettura", 5 1933, 3, p. 116.

12 «Il tempio votivo al Lido di Venezia, dovuto all'architetto Torres, è certamente nella tradizione dell'arte cristiana: pure è una concezione affatto nuova. È evidente che l'arredamento ecclesiastico dovrà improntarsi al carattere stilistico del tempio. Si risente come un senso di sazietà di fronte alla moltitudine di chiese neo-bizantine, neo-romaniche, neo-gotiche. E si aspira a qualche cosa che sia più fresco, più nostro, più del tempo presente. Ebbene: si interpreti l'antico con un senso nuovo, e si facciano, non delle copie archeologiche, ma opere che vibrino anche di un pensiero moderno. Così fecero Bramante e Brunelleschi: osservarono l'antico, ma non lo copiarono. Fusero, con uno spirito nuovo e presente, gli elementi antichi con gli elementi del tardo gotico, e crearono il rinascimento» C. COSTANTINI, *Arte sacra e Novecentismo*, Roma 1935, p. 207.

13 Cfr. LEONE XIII, *Lettera Enciclica, Quamquam pluries*, "La Civiltà Cattolica", 40, 1889, 3, pp. 513-524.

14 D. MENOZZI, *Sacro Cuore. Un culto tra devozione interiore e restaurazione cristiana della società*, Roma 2001, p. 176.

15 Assai interessante appare l'esegesi del primo decennio di attività della rivista "Arte cristiana" che ne fa G. ZUCCONI, *Architettura e arti cristiane, 1913-24*, in *Architettura dell'Eclettismo. Il rapporto con le arti nel XX secolo*, a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli 2008, pp. 229-244.

16 «Noi tutti, credo, abbiamo sentito come la vita di Giovannoni si sia chiusa senza lasciare alcuna opera fondamentale tale che gli garantisse non dico l'immortalità, ma nemmeno un ricordo duraturo al di là delle generazioni dei suoi allievi. Egli stesso aveva coscienza, e negli ultimi anni spesso lo ripeteva, di non lasciare che poco, una pluralità di semi culturali gettati e non approfonditi, di motivi non svolti, di teorie valide nel campo ristretto di un'occasione polemica e non maturate in un sistema generale, di esigenze non concretate, un'infinità di elementi disparati ed eclettici, ciascuno spiegabile nel raggio della contingenza che gli dette origine, pochissimi di valore perenne». B. ZEVÌ, *Gustavo Giovannoni*, "Metron", 18, 1947, pp. 2-8.

17 O. SELVAFOLTA, *Temi e luoghi della città-giardino in Italia nei primi decenni del Novecento*, "Ciudades", 6, 2000-2001, p. 88.

18 Cfr. F. PFAMMATTER, *Betonkitchen*, Zürich 1948, pp. 79-84.

19 Cfr. A. CASSI RAMELLI, *Edifici per il culto*, Milano 1949.

20 COSTANTINI, *Arte sacra e Novecentismo*, cit, pp. 77-78. Il testo trascritto da Costantini si riferisce alla relazione tenuta a Ferrara dal professore romano alla Terza settimana d'arte sacra per il clero, evidentemente in versione dattiloscritta pubblicata successivamente: cfr. G. GIOVANNONI, *I temi dell'architettura religiosa moderna e gli esempi dell'architettura romanica*, in Pontificia Commissione Centrale per l'Arte sacra, *Atti della Terza settimana d'Arte sacra per il clero* (13-20 ottobre 1935), Città del Vaticano 1936, pp. 248-249.

21 E. MONTALE, *Stile e tradizione*, "Il Baretto", qui ripreso da E. MONTALE, *Auto da fé*, Milano 2016, pp. 8-9.

22 GIOVANNONI, *I temi dell'architettura religiosa*, cit., p. 249. Altrove scrive: «La Chiesa cattolica apostolica romana è tutta basata sulla tradizione, nel linguaggio, nelle preghiere, nei sacri riti, e deve esserlo in quella "preghiera in muratura" che è l'architettura degli edifici chiesastici». G. GIOVANNONI, *Le chiese nei vecchi quartieri della città*, in *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, Roma 1945, p. 167.

23 Cfr. S. CARILLO, *Una pelle per la liturgia. Il restauro come "pietas" figurale. Appunti per una riflessione sul problema dell'arte sacra e dell'intervento reintegrativo per i luoghi di culto negli anni a ridosso della seconda guerra mondiale*, "Arte cristiana", 850, gennaio-febbraio 2009, pp. 61-72.

Ricordo dell'antico. Gustavo Giovannoni e la chiesa dei Santi Angeli Custodi a Roma

L'architettura sacra di Gustavo Giovannoni è caratterizzata da ampi studi sulla storia dell'architettura religiosa, nonché dalle sue esperienze acquisite nel restauro di chiese antiche. In questo, Giovannoni usufruisce delle sue profonde conoscenze della storia edilizia per desumerne un processo progettuale iterativo e per attingervi un linguaggio architettonico fortemente radicato e legittimato dalla tradizione¹. Dal punto di vista stilistico egli segue con questo atteggiamento le sue proclamazioni secondo le quali i principi progettuali tramandati, allora ancora molto vivi in Italia, non solo fossero legittimi, ma addirittura richiesti dal contesto del ricco patrimonio culturale.

Nel campo dell'architettura sacra già nel 1902 Giovannoni pubblica un articolo sugli edifici cristiani a pianta centrale, e pone così le basi per quel suo continuo ritorno a questa tipologia². Benché quando realizza la progettazione della chiesa di San Pietro in Cori, egli si orienti a un tipo di costruzione a pianta longitudinale, probabilmente influenzato dalla situazione preesistente, nei progetti successivi continua a tornare sul tipo di costruzione a pianta centrale. Grazie poi agli studi specifici sulla costruzione delle cupole, Giovannoni si concentra soprattutto sulle tecniche di costruzione tradizionali, sottolineando l'importanza della cupola a doppio guscio³. Dai suoi scritti emerge come egli, studiando le tipologie e le tecniche costruttive, sviluppi un linguaggio formale proprio che verrà adottato nei suoi successivi progetti di chiese a Salerno, Roma e Formia⁴. Dalle ricerche di Giovannoni sulle cupole antiche scaturiscono quindi come caratteristiche principali della sua architettura sacra, la costruzione a pianta centrale, la costruzione delle cupole e il linguaggio formale del pieno Rinascimento.

L'architettura sacra nell'opera di Giovannoni

Nella progettazione della non realizzata chiesa del Sacro Cuore a Salerno (1922-1923) Giovannoni coglie la possibilità di far confluire i suoi studi in un progetto di nuova costruzione⁵. La costruzione si innalza con una doppia cupola al di sopra di un quadrato smussato agli angoli e completato da quattro absidi. Notevole è la somiglianza tipologica con la chiesa di Santa Maria della Consolazione a Todi (1508) che, sebbene realizzata da Cola di Caparola, è probabilmente risalente a un progetto di Bramante che invece è a sua volta fortemente somigliante agli studi di Leonardo da Vinci sulle costruzioni a pianta centrale⁶. Modello per tutti questi esempi sono le piante romane documentate soprattutto nelle terme di Costantino⁷. La chiesa di San Biagio a Montepulciano (1518-1548) di Antonio da Sangallo il Vecchio e la chiesa di Sant'Eligio degli Orefici a Roma (1509-1575) di Raffaello Sanzio presentano piante simili, come anche la sagrestia di Bramante nella chiesa di Santa Maria presso San Satiro (c. 1482) e l'ampliamento verso est della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano (1492-1498)⁸. Inoltre, come ha sottolineato Simona Benedetti, soprattutto nei corridoi laterali sono presenti anche «richiami berniniani sviluppati per la chiesa dell'Assunta ad Ariccia»⁹. Da questa fusione di vari temi storici nasce a Salerno una pianta che, analogamente alla chiesa di Sant'Agnese in Agone di Borromini (1652-1672), presenta un orientamento trasversale più spiccato, che Giovannoni ricava da ulteriori suddivisioni rettangolari che uniscono la navata centrale e le due absidi laterali. Questi spazi rettangolari sono messi in risalto da pilastri doppi con i rispettivi archi, mentre le

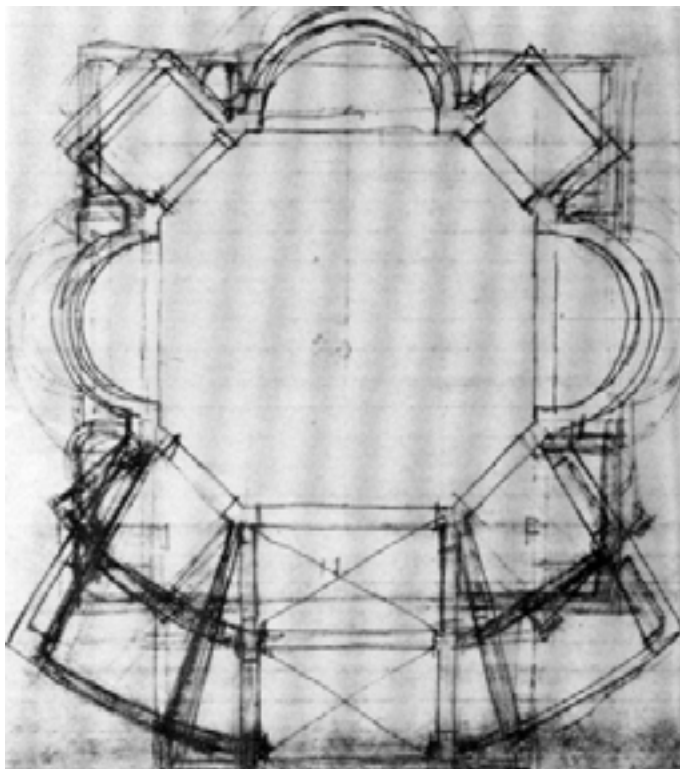
absidi sono state allargate mediante tre ulteriori cappelle. Appare chiaro così come Giovannoni, per ottenere una propria composizione, mescoli la chiarezza della forma e della tipologia con l'esperienza percettiva dello spazio tipica dell'epoca barocca.

Egli procede in modo analogo con la costruzione della navata centrale e della cupola. Il progetto di costruzione della cupola, accompagnato da «alcuni appunti intorno al disegno planimetrico che riportano le dimensioni delle cupole rinascimentali e barocche»¹⁰, si ispira ad opere di Bramante per San Pietro e per il tiburio di Santa Maria delle Grazie a Milano, fornito di galleria con archi a tutto sesto. Stabilendo una connessione piuttosto audace, Giovannoni disegna una cupola interna con il guscio poggiato su una galleria di archi a tutto sesto e coperto («placcato») dal guscio di una cupola esterna posizionata più in alto, la quale, a sua volta, poggia su un tamburo traforato generosamente da finestre con arco a tutto sesto. Infine, Giovannoni continua a perfezionare il passaggio tra la parte esterna e la parte interna dell'edificio, approfondendo il tema della combinazione di due gusci nella realizzazione di un'altra chiesa, quella dei Santi Angeli Custodi situata nel quartiere romano di Montesacro. In questa chiesa vengono riutilizzati a fini strutturali e artistici i costoloni incrociati (cupole a costoloni) che già Guarino Guarini aveva preso dalle cupole a costoloni dell'architettura islamica in Spagna per rafforzare la costruzione e conferire plasticità alla cupola interna¹¹. Se da un lato i lavori relativi ai progetti per la costruzione delle chiese di Salerno e di Roma sono caratterizzati soprattutto da riflessioni tipologiche e costruttive, dall'altro, nel progetto per la chiesa di San Giovanni a Formia (1933-1953) confluiscono gli studi di Giovannoni sul linguaggio formale di Antonio da Sangallo il Giovane. Egli si concentra qui in prima linea sulla realizzazione della facciata, alla quale dedica numerosi disegni e la cui struttura somiglia ad opere del grande maestro¹². Spicca qui la progettazione del campanile a vela che Giovannoni disegna in diverse varianti che conferiscono alla facciata una accentuata verticalità messa in una eccitante relazione con la cupola¹³. Tuttavia, nel corso del progetto si rinuncia alla cupola, così che il campanile a vela, realizzato nel frattempo su tutta la larghezza dell'edificio, diventa l'elemento dominante della versione probabilmente conclusiva per la facciata.

Oltre agli studi sulle facciate, per il presente progetto esistono anche disegni che documentano come Giovannoni abbia lavorato intensamente sulla realizzazione delle costruzioni a pianta centrale, cercando di realizzare una pianta disposta a ventaglio che si apre verso il portale e si basa su una combinazione di un ottagono con una parte strutturale protesa in avanti (fig. 1). Tuttavia, anche queste riflessioni non verranno realizzate. La chiesa, costruita infine negli anni dal 1948 al 1953 da Giuseppe Zander («che si avvale dei [...] determinanti suggerimenti»¹⁴ di Marcello Piacentini), presenta pochi resti dei vari progetti di Giovannoni¹⁵. La costruzione a pianta centrale è stata sostituita da una costruzione rettangolare e si rinuncia al campanile a vela. Sebbene la facciata sia stata fortemente semplificata, ciò nonostante presenta ancora il motivo dominante di un grande arco a tutto sesto. L'intero processo progettuale di Giovannoni, caratterizzato dall'elaborazione e dalla ricombinazione di elementi tradizionali, risulta alla fine fortemente ridotto.

La chiesa dei Santi Angeli Custodi

Quando si prendono in considerazione l'opera e i metodi progettuali di Giovannoni, si capisce da dove egli derivi i suoi spunti e come, rielaborandoli, cerchi nuove idee¹⁶. L'architetto segue un'idea dello spazio uniforme e chiara che continuamente cerca di sviluppare. In questo si distingue da tanti dei suoi contemporanei che nella maggior parte si limitano a cogliere i loro spunti dagli aspetti



1. G. Giovannoni, San Giovanni, Formia, 1933-53, studio planimetrico (da A. Del Bufalo, *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Roma 1982, fig. 119).

Pagina a fronte

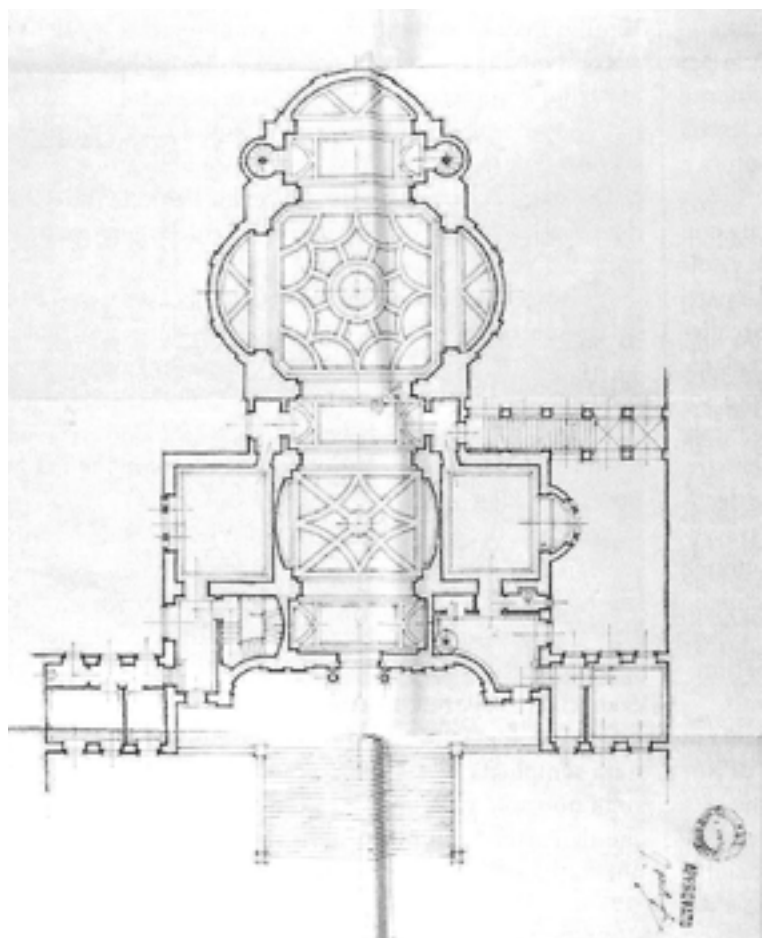
2. G. Giovannoni, Santi Angeli Custodi, Roma, 1922-24, pianta della terza soluzione, Roma (da Si. Benedetti, *La città giardino Aniene: l'impianto di Gustavo Giovannoni e il contributo degli altri architetti*, in *Progetto e città nell'architettura italiana. L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo*, a cura di L. Marcucci, Roma 2012, p. 120).

formali del patrimonio architettonico. D'altronde si capisce che in un tale quadro di riferimento storico non ci si possono aspettare innovazioni sostanziali che superino la tradizione per crearne una nuova. In tal senso, per i lavori alla chiesa dei Santi Angeli Custodi egli riprende gli studi effettuati per Salerno, continuando a concentrare le sue riflessioni sulla tipologia di costruzioni a pianta centrale. Ma contrariamente a quanto realizzato a Roma nello stesso periodo da Brasini nella sua chiesa del Sacro Cuore Immacolato di Maria e da Bazzani nella sua chiesa della Gran Madre di Dio, non cerca di realizzare la sovrapposizione di due piante centrali, bensì di addizionarle lungo l'asse longitudinale, facendo sì che entrambi le parti si riferiscono l'una all'altra nelle loro proporzioni. Così, nella parte del presbiterio è possibile individuare un impianto quasi identico all'ampliamento verso est realizzato da Bramante nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, mentre l'edificio proteso in avanti descrive una croce greca che ricorda le chiese del Cinquecento già menzionate, San Biagio e Sant'Eligio degli Orefici. Nell'impianto complessivo si individua chiaramente lo schema della pianta additiva della chiesa di Santa Maria in Campitelli, mentre l'idea della combinazione con una costruzione a pianta longitudinale era già stata realizzata in maniera esemplare da Bramante con il già menzionato ampliamento verso est della chiesa di Santa Maria delle Grazie e con la chiesa del Redentore di Palladio. Mediante l'impressione dello spazio così generata, egli traspone il gioco tra allargamento e restringimento, già studiato a Salerno, ad una costruzione a pianta longitudinale realizzata attraverso l'allineamento di due spazi centrali.

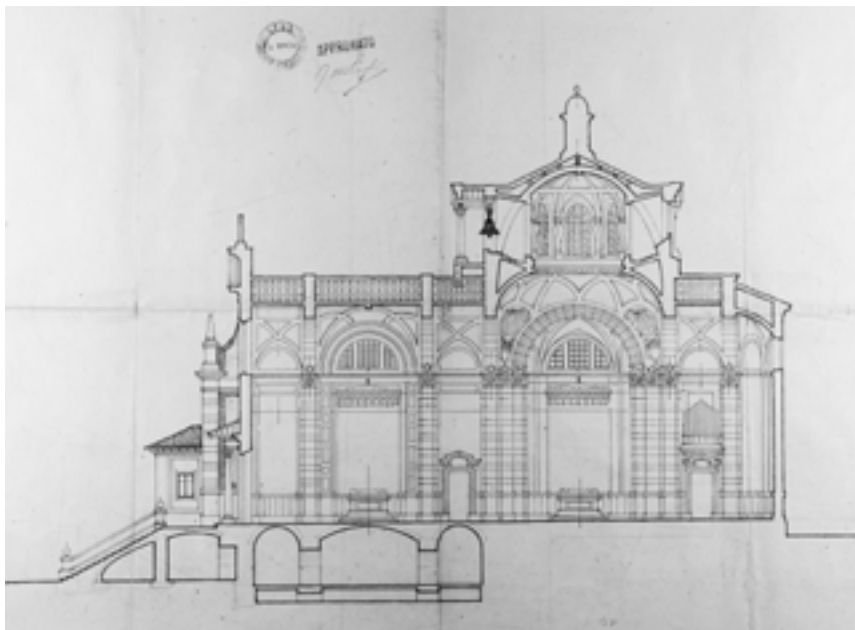
Il punto forte del complesso chiesastico è un suo impianto coerente con la sociologia urbana e con l'urbanistica dell'abitato, rispetto al quale l'architettura accademica di Giovannoni passa inevitabilmente in secondo piano. La chiesa viene resa accessibile dalla piazza mediante una larga scala in travertino che esprime il salto di livello sul terreno, posizionando il fabbricato su un basamento che corrisponde al piano seminterrato destinato alla cripta. Le lesene doppie, realizzate con tegole

di tonalità chiara, e i pilastri rivestiti di travertino delle pareti aggettanti, con le cornici in travertino e le parti intonacate di color giallo, formano una facciata originale che si inserisce nell'ambito del cosiddetto barocchetto o "vernacolo colto"¹⁷ che caratterizza la Città Giardino Aniene nel quartiere di Montesacro. La forma concava accentuata della facciata, il gioco ingegnoso degli aggetti e degli arretramenti connette in modo originale la chiesa a due parti strutturali simmetriche che fungono da passaggi sul livello della strada e fanno della chiesa il punto culminante rispetto alle costruzioni vicine¹⁸. Alla luce di quanto esposto, colpisce la soluzione trovata da Giovannoni per la finestra munita di inferriate artistiche sopra il portale, coronato a sua volta da un baldacchino che sorprende per la sua geometria trapezoidale¹⁹. Anche il tiburio barocco della chiesa non passa inosservato, circondato da costruzioni a forma di edicola che originariamente avrebbero dovuto incassare le aperture delle finestre e che però oggi sono chiuse da murature. Questi elementi a edicola, con la loro profondità, conferiscono al tiburio una forte plasticità e allo stesso tempo, grazie alla loro struttura raffinata, lo suddividono in elementi verticali che consentono così la connessione formale di tutta la parte esterna fino alla lanterna.

L'interno della chiesa ad una navata, accompagnato da due grandi cappelle laterali, sbocca nella «soluzione bramantesca della zona presbiteriale»²⁰ e quindi in una pianta a forma di quadrato coperta da una cupola con absidi su tre lati, allungan-



do l'abside centrale in direzione del coro mediante un'intercapedine rettangolare (fig. 2)²¹. Dal punto di vista strutturale abbiamo quindi due parti geometricamente differenziate: l'interno della chiesa ortogonale e prospiciente e la parte spaziosa della cupola. Il visitatore entra nella chiesa attraversando una zona d'ingresso per arrivare immediatamente nella parte centrale, la cui pianta quadrata dagli angoli smussati restringe i passaggi verso lo spazio successivo. Qui il visitatore viene confrontato con il primo asse trasversale, che convoglia l'attenzione verso i due transetti absidati della croce greca. Continuando la visita, egli attraversa un ulteriore spazio intermedio prima di entrare nella parte centrale illuminata da ampie finestre e coronata da una cupola che si allarga trasversalmente nelle due absidi laterali per culminare nell'abside dell'altare.



Inizialmente era previsto che lo spazio interno venisse dominato da una complessa costruzione di cupola, che avrebbe permesso l'illuminazione indiretta dell'ambiente interno. Le numerose riflessioni di Giovannoni, che si aggiungono agli studi effettuati per la chiesa di Salerno sulla costruzione e la configurazione della cupola, sboccano alla fine in una versione semplificata con una solo guscio (fig. 3)²². La cupola viene invece articolata grazie a delle nervature incrociate, come quelle già utilizzate a Salerno, che rimandano, come già menzionato, alle costruzioni delle cupole spettacolari del tardo barocco realizzate da Guarino Guarini a Torino. Queste nervature, riconoscibili ancora oggi nella volta a botte della navata, vengono riprese come tema formale e costruttivo. Sul lato, lo spazio ortogonale prospiciente viene scandito da serie di archi ciechi, dove ogni arco mediano è ingrandito e aperto per rendere accessibili le cappelle rettangolari munite di absidi.



Nelle prime versioni del progetto si utilizzavano le tipiche finestre termali derivate dalla chiesa di Santa Maria degli Angeli. Queste, insieme al sistema di illuminazione della cupola, formavano un contrasto suggestivo rispetto all'interno della chiesa, illuminata consapevolmente in modo debole. L'effetto di contrasto chiaro scuro veniva potenziato dal vetro colorato di giallo che interagiva con il bianco-giallo della parte interna. Tuttavia, le finestre semicircolari furono sostituite da ampie finestre di forma ovale²³. Fu invece mantenuto il motivo della finestra trapezoidale a tre aperture posizionata sopra il portale centrale (fig. 4).

Nel 1960 vengono murate le finestre del tiburio per creare delle superfici per gli affreschi di Aronne Del Vecchio rendendo peraltro inefficace il concetto di luce artistico di Giovannoni: conformemente a quanto da lui progettato, le finestre del tiburio e quelle delle absidi hanno conferito alla navata, tenuta consapevolmente nell'oscurità, una luce mistica. Togliendo una parte delle finestre, svanisce anche l'effetto complementare delle altre. Da questo momento lo spazio interno si presenta in una luce talmente fiavole che perfino lo splendore ornamentale chiaro della parte interna perde il suo effetto. Anche se, adottando tali misure, la cupola diventa supporto di un affresco impegnativo, essa sparisce nell'oscurità, avendo perso la funzione, originariamente a lei assegnata, di fonte di luce. Considerando tali distorsioni, aggiunte successivamente, le articolazioni sofisticate intese da Giovannoni per creare un accentuato contrasto tra chiaro e scuro oramai si possono soltanto intuire.

Conclusioni

3. G. Giovannoni, Santi Angeli Custodi, Roma, 1922-24, sezione longitudinale. Roma, Archivio Storico Capitolino, fondo Ispettorato Edilizio, fasc. 7340/1921.

4. G. Giovannoni, Santi Angeli Custodi, Roma, 1922-24, prospetto ovest. Foto L. Monzo.

La chiesa di Montesacro, con il suo effetto monumentale nonostante la media dimensione, conferma innanzitutto, con la sua parte interna ricca di riferimenti alla storia edilizia, una certa intransigenza di Giovannoni nel creativo proseguimento della tradizione da lui proclamato. I suoi meriti per la conservazione dei monumenti architettonici nell'esempio pratico di questa nuova costruzione si trasformano in una polifonia, accuratamente elaborata, che nella «continua elaborazione di soluzioni possibili»²⁴ copre un arco di tempo che spazia dall'antico e medievale all'epoca del tardo Rinascimento, per riprendere anche motivi guariniani del tardo barocco e del neoclassicismo²⁵. «Il Giovannoni nella chiesa degli Angeli Custodi dimostra il suo lungo studio dal Vignola al Bramante; ma cerca invano di ammodernare i suoi esemplari con gli arditi aggetti delle cupole e con le varie decorazioni della facciata»²⁶. L'approccio eclettico dell'architetto nella costruzione degli esterni viene rivelato nei tratti barocchi e nello schema classico della facciata. Tuttavia, tale costruzione è in grado di inserirsi in modo armonioso nell'ambiente urbano (*ambientismo*²⁷). La parte interna conferma il forte approccio accademico dell'architetto. D'altronde il contributo di Giovannoni alla costruzione di chiese durante il periodo tra le due guerre mondiali esprime, per quel tempo, soprattutto una certa ambivalenza intrinseca. Benché Giovannoni cerchi di trovare nuove interpretazioni e combinazioni originali per superare lo iato eclettico dell'epoca umbertina e per ricollegarsi in modo creativo alle tradizioni architettoniche italiane, «non riesce organicamente a sviluppare soluzioni linguistiche 'moderne'»²⁸. Questo diventa ancora più evidente se si prende in considerazione quello che nel campo dell'architettura sacra italiana si è realizzato nel decennio seguente²⁹. Di conseguenza la chiesa di Giovannoni rivela, al di là delle sue qualità di architettura urbana, anche una specie di rievocazione necrologica delle epoche passate.

Note

Il testo qui proposto, tradotto dal tedesco da Christina Sehringer e Luigi Monzo, si basa sulla continuazione del lavoro di ricerca sull'edilizia sacra italiana tra le due guerre pubblicato in L. MONZO, *croci e fasci – Der italienische Kirchenbau in der Zeit des Faschismus, 1919-1945*, Karlsruhe 2017 (tesi di dottorato, Karlsruhe Institute of Technology, 2017, DOI: 10.5445/IR/1000071873).

1 Cfr. SI. BENEDETTI, *L'eco della storia nei progetti di chiese di Gustavo Giovannoni*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 57, 2013-2014, 60-62, pp. 205-224: 205.

2 Cfr. G. GIOVANNONI, *Edifici centrali cristiani*, Roma 1902.

3 Cfr. *La sala termale della villa liciniana e le cupole Romane* (Milano 1922) e *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo* (Roma 1922). Inoltre: *La tecnica della costruzione presso i Romani* (Roma 1925); *Contributi allo studio della tecnica delle costruzioni romane* (Roma 1931) e *La cupola di San Pietro* (Firenze 1941).

4 Le ricerche di Giovannoni relative alla storia edilizia sfociano in un'ampia monografia su Antonio da Sangallo il Giovane che però viene pubblicata post mortem (1959).

5 Per la documentazione archivistica cfr. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, disegni, serie Nuove Architetture: Chiesa del Sacro Cuore (Salerno); per la genesi del progetto e l'esame critico BENEDETTI, *L'eco della storia*, cit., pp. 211s.

6 Cfr. W. JUNG, *Architektur der Hochrenaissance und des Manierismus in Rom und Mittelitalien*, in *Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung*, a cura di R. Toman, Potsdam 2007, p. 132s e J. NIEBAUM, *Der kirchliche Zentralbau der Renaissance in Italien. Studien zur Karriere eines Baugedankens im Quattro- und frühen Cinquecento*, 2 voll., München 2016, II, pp. 361 e 389s.

7 L'impianto a quattro conche (*tetraconch*) è già visibile nel calidario delle Terme di Costantino sul Quirinale. Inoltre si riscontra l'impianto a quattro conche nella cappella di Santa Croce vicino Montmajour risalente al XII secolo e negli esempi ancora più antichi armeni e georgiani, come Santa Hripsime e la Chiesa Madre a Echmiadzin, la Cattedrale di Zwartnots e il monastero di Jvari. L'esempio probabilmente più antico di una chiesa di questa tipologia lo si trova nei residui della Cattedrale di Ninozmindia (circa 575 d.C.). Tuttavia va preso in considerazione il riferimento di Giuseppe Zander alla chiesa paleocristiana distrutta di Sant'Andrea a Rimini (ZANDER 1960, p. 47); mentre un impianto quasi a quattro conche è sito nel mausoleo della Galla Placidia a Ravenna.

8 Le idee qui sviluppate si possono ricondurre alla soluzione quinconce e al suo perfezionamento nella costruzione e pianta centrale del Rinascimento (cfr. MONZO, *croci e fasci*, cit., p. 689 n. 131).

9 BENEDETTI, *L'eco della storia*, cit., p. 211.

10 Ivi, p. 212.

- 11 Vedi soprattutto le chiese della Santa Sindone e di San Lorenzo del Guarini (entrambi risalenti alla seconda metà del XVII secolo).
- 12 Vedi ad esempio la chiesa di Sant'Egidio in Cellere (Viterbo) di Sangallo il Giovane e il suo progetto mai realizzato per San Marco a Firenze.
- 13 Cfr. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, disegni serie Nuove Architetture: Chiesa di San Giovanni (Formia).
- 14 Si. BENEDETTI, *La città giardino Aniene: l'impianto di Gustavo Giovannoni e il contributo degli altri architetti*, in *Progetto e città nell'architettura italiana. L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo*, a cura di L. Marcucci, Roma 2012, pp. 101-134: 134.
- 15 Cfr. A. DEL BUFALO, *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Roma 1982, p. 96.
- 16 Per un esame approfondito del materiale archivistico sull'edificio e del suo contesto urbano vedi BENEDETTI, *La città giardino*, cit., pp. 101-134 e per la collocazione di questa chiesa nel contesto dell'intera opera architettonica di Giovannoni vedi soprattutto Si. BENEDETTI, R.M. DAL MAS, I. DELSERE, F. DI MARCO, *Gustavo Giovannoni: l'opera architettonica nella prima metà del Novecento*, Roma 2018.
- 17 P. MARCONI, *Il regionalismo italiano degli anni '20 e '30 e la borgata giardino 'La Garbatella' a Roma*, in *Architettura moderna a Roma e nel Lazio, 1920-1940: conoscenza e tutela*, a cura di L. Prisco, Roma 1996, pp. 43-49: 43.
- 18 Nel progetto originale il Campanile era previsto accanto all'edificio con portale d'ingresso a sinistra, che però non venne realizzato. Si costruisce invece un campanile a vela accanto al tetto. Cfr. G. SOZI, *Montesacro, antico e nuovo*, Roma 1994, pp. 97-121.
- 19 Notevoli sono le analogie della struttura con la facciata della chiesa di Santa Maria della Pace ad Ostia, opera di Giulio Magni, ma al confronto le finestre di Giovannoni appaiono piuttosto originali.
- 20 C. CESCHI, *Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961*, Roma 1963, p. 176. Giovannoni si dedica in modo particolare agli studi sulla costruzione delle cupole per la chiesa San Pietro di Bramante e Michelangelo: G. GIOVANNONI, *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo*, "Architettura e Arti decorative", 1, 1921, pp. 418-438.
- 21 L'impianto della chiesa lascia riconoscere anche la pianta realizzata da Palladio per Il Redentore. Di per sé, il presbiterio richiama il lavoro di Giovannoni a Salerno nonché le idee lì presenti del Bramante e di Leonardo.
- 22 Il primo progetto riporta ancora un tiburio progettato nello stile della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, nella quale un portico separa il cilindro. Inoltre una cupola piatta superiore, posizionata su una corona di arcate la quale a sua volta è disposta su una cupola inferiore. Una seconda versione riprende tale idea di una grande lanterna avvolta. Tuttavia, in tale versione la costruzione del tetto viene accostata alla cupola quasi a formare una forma unica. La versione realizzata è molto più semplice e dispone soltanto di una cupola. Cfr. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, disegni, serie Nuove Architetture: Chiesa parrocchiale della Città Giardino: SS. Angeli Custodi (Roma).
- 23 Analogamente, le finestre ovali posizionate sulla costruzione esterna appaiono come schiacciate tra le lesene murate. Esse costituiscono un notevole contrasto barocco rispetto alle lesene visibili nelle murature. Quest'ultime vengono interrotte al centro della finestra da una bordura di stucco così che le finestre sembrano collegate una all'altra.
- 24 BENEDETTI, *La città giardino*, cit., p. 129.
- 25 Cfr. P. PORTOGHESI, *L'ecclettismo a Roma, 1870-1922*, Roma 1968, p. 165.
- 26 G. BELLONCI, *Il problema dell'architettura religiosa*, "Arte Sacra", 2, 1932, p. 51.
- 27 Per un recente tentativo di definizione del termine ambientismo vedi K. TRAGBAR, *Die Entdeckung des ambiente. Gustavo Giovannoni und sein europäischer Kontext*, in *Produkt Alistadt: Historische Stadtzentren in Städtebau und Denkmalpflege*, atti del convegno (Bamberg, 2015), a cura di C.M. Enss e G. Vinken, Bielefeld 2016, pp. 30-38 e, inoltre, il saggio dello stesso Klaus Tragbar in questo volume.
- 28 BENEDETTI, *La città giardino*, cit., p. 130.
- 29 Come per esempio nelle chiese del Sacro Cuore di Cristo Re (Marcello Piacentini, 1919-29/32-34) e di San Felice da Cantalice a Roma (Mario Paniconi e Giulio Pediconi, 1931-34), nelle chiese del Sacro Volto (Ottavio Cabiati, 1934-35) e Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa a Milano (Giovanni Muzio, 1932), oppure nella chiesa a pianta centrale di San Marcellino a Genova (Luigi Carlo Daneri con Pier Luigi Nervi, 1932-35) o nella chiesa dell'Opera San Michele Arcangelo a Foggia (Concezio Petrucci, 1932-37). Cfr. MONZO, *croci e fasci*, cit., capp. 8.3, 9.3, 9.4, 13.3, 13.4.

Gli edifici pubblici post-unitari della Capitale. Gustavo Giovannoni e il ruolo dell'*architetto integrale*

Il contributo focalizza l'attenzione sul tenace interessamento di Gustavo Giovannoni per il riconoscimento di un ruolo attivo degli architetti nell'organico degli uffici statali e comunali, soprattutto nella progettazione e nel restauro di edifici pubblici e di uso pubblico. Tale interessamento, naturalmente, si affianca alla più articolata riflessione giovannoniana sul tema della definizione della figura professionale dell'architetto in Italia, che occupa Giovannoni per gran parte della sua vita. Il tema dell'affidamento agli architetti della progettazione degli edifici pubblici, molto sentito in ambito romano tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, affonda le sue radici nelle vicende delle trasformazioni urbane e architettoniche postunitarie e, in particolare, nella gestione dei numerosi interventi legati allo spostamento della capitale. Nello specifico, si intende ripercorrere brevemente la lunga e controversa vicenda della progettazione, realizzazione e adattamento degli edifici pubblici, che occupa e contrappone politica e comunità scientifica per quasi cinquanta anni e culmina nel 1911 nell'aperta polemica tra il presidente del Consiglio Giovanni Giolitti e il presidente dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura Gustavo Giovannoni, in occasione della decisione di realizzare nuove sedi ministeriali.

Nei primi anni postunitari il tema della localizzazione dell'amministrazione statale era stato di stringente attualità: si trattava di reperire gli spazi necessari, in mancanza delle condizioni economiche e politiche per realizzare nuovi edifici, e di dar loro una definizione architettonica in cui gli italiani si potessero identificare e che rappresentasse l'identità del giovane Stato; in pratica, di definire attraverso gli edifici pubblici uno "stile nazionale". In occasione del trasferimento della capitale prima a Firenze e poi a Roma, il governo aveva ritenuto opportuno, per motivi di carattere economico, ma soprattutto politico, di insediare provvisoriamente le principali sedi istituzionali negli immobili appartenenti a organismi religiosi, frettolosamente espropriati per causa di pubblica utilità ancor prima dell'estensione a tutto il territorio unificato delle leggi sulla soppressione delle corporazioni religiose.

La vicenda postunitaria dell'adattamento di ex complessi conventuali a sedi per le amministrazioni dello Stato, pur se compiuta sull'onda dell'entusiasmo per la raggiunta unità nazionale, non manca di sollevare molte critiche; critiche che investono principalmente due aspetti. Da un lato, appare subito evidente alla comunità scientifica che, se ad una prima affrettata analisi le strutture conventuali erano apparse facilmente adattabili per ospitare le nuove funzioni statali, nella realtà si rende necessario operare delle trasformazioni più consistenti di quelle inizialmente preventivate, spesso a discapito di complessi architettonici di rilevante importanza. Dall'altro, viene messo in discussione il ruolo di assoluta preminenza dei tecnici del Genio Civile in tutta l'operazione di adattamento dei complessi architettonici per le amministrazioni della nuova capitale¹.

L'ordinamento amministrativo del Regno di Sardegna, approvato nel 1859 e poi esteso a tutto il territorio unificato, prevedeva infatti che fosse il ministero dei Lavori Pubblici ad occuparsi degli edifici dello Stato e della tutela dei "pubblici monumenti d'arte", attraverso gli uffici locali del Genio Civile².

I progetti e gli interventi di adattamento affidati ai tecnici del Genio Civile³ spaziano da mere trasformazioni distributive (come nel caso dell'inserimento del Ministero degli Esteri nel Palazzo della Consulta), ad ampie trasformazioni dell'originario impianto architettonico (ad esempio l'inserimento del Ministero dei Lavori Pub-

blici e degli Uffici delle Poste e Telegrafi nell'ex monastero di San Silvestro in Capite (figg. 1-2), per giungere a parziali rifacimenti, ampliamenti (come l'ampliamento del Palazzo di Firenze per ospitare il Ministero di Grazia e Giustizia) o impostazione di nuove facciate (figg. 3-4). Con il passare degli anni, la sistemazione provvisoria dei ministeri in ex edifici religiosi si rivela stabile e la crescente richiesta di spazi porta a ripetuti interventi di suddivisione di ambienti e di ampliamento o sopraelevazione che, realizzati in fretta e senza una vera progettazione da parte del Genio Civile, comportano la sostanziale alterazione di complessi architettonici di grande importanza. È quanto accade nel complesso di Santa Maria sopra Minerva, dove viene più volte sopraelevato il corpo di fabbrica su via del Seminario, con la conseguente alterazione del sistema delle volte del piano terreno⁴, o nell'ex monastero di San Silvestro in Capite, completamente trasformato con la realizzazione di vari ambienti nel chiostro e nel giardino⁵ (fig. 5).

Già nei primi anni postunitari, tuttavia, si comincia ad avvertire che la soluzione di affidare al Genio Civile ogni intervento in materia di edifici pubblici e tutela "dei pubblici monumenti" è inadeguata e superata, ignorando competenze artistiche e disciplinari che stavano maturando attraverso i protagonisti del restauro dell'epoca.

Camillo Boito solleva la questione durante il III Congresso degli Ingegneri ed Architetti Italiani, tenutosi a Napoli nel 1879. Durante la discussione sul quesito «Se sia opportuno per il decoro dell'arte che nelle costruzioni e nel restauro degli edifizii pubblici o di uso pubblico le leggi che vegliano sull'esterno del fabbricato facciano altrettanto per l'interno», Boito fa osservare come tutti i progetti di costruzione e restauro degli edifici pubblici siano affidati al corpo del Genio Civile «il quale non può assolutamente essere competente in progetti artistici». Nella discussione che segue sottolinea come la natura di dipendente del tecnico del Genio Civile sia incompatibile con «la libertà necessaria ai concepimenti dell'arte» e propone quindi il seguente ordine del giorno, che viene approvato a maggioranza: «Il 3° Congresso degl'Ingegneri ed Architetti fa voti perché i restauri e le nuove costruzioni di edifici pubblici monumentali non sieno affidati dal Governo agli ordinarii uffici del Genio Civile, dove gl'incarichi amministrativi non lasciano luogo a lunghi e difficili studi d'arte e d'archeologia»⁶.

Boito riprende la questione al successivo Congresso di Roma del 1883, proponendo la riflessione «Come gli uffici del Genio Civile esercitino al presente la loro ingerenza nei restauri dei vecchi monumenti architettonici, e quali riforme si dovrebbero introdurre nella legislazione, negli studi e nella pratica, per guarentire la bontà di codesti restauri rispetto all'arte, alla storia ed all'archeologia». Nell'illustrare all'assemblea l'importanza della questione fa notare che gli uffici del Genio Civile non sono adatti per compiere uno studio accurato dei monumenti antichi e alla direzione di opere che richiedono competenze e ricerche speciali e delinea la figura del restauratore, che deve essere un architetto, artista e archeologo che deve prendersi in prima persona la responsabilità di un'operazione così delicata come il restauro di un monumento. Il tecnico del Genio Civile, per sua formazione, non è un artista o un archeologo e, inoltre, negli uffici pubblici la responsabilità personale non esiste. Al termine della discussione il congresso approva il seguente ordine del giorno: «Il IV Congresso degl'Ingegneri e Architetti italiani, [...] fa voti perché i restauri di pubblici edifizii monumentali non siano affidati dal Governo agli uffici del Genio Civile, dove gli ordini amministrativi e gl'incarichi riguardanti ogni ramo d'ingegneria,



Pagina a fronte

1-2. Pianta del piano terreno del monastero di San Silvestro in Capite nel 1870 (1) e nel 1882 (2), al termine dei lavori di adattamento a sede del ministero dei Lavori Pubblici e degli Uffici delle Poste e Telegrafi (elaborazione di S. Crialesi).

3. G.D. Malvezzi, prospetto su via della Mercede realizzato in occasione dell'inserimento del ministero dei Lavori Pubblici nell'ex monastero di San Silvestro in Capite, 1875. Archivio Centrale dello Stato, Roma Capitale, serie F, b. 26, f. 34, c. 28.

4. Immagine recente del prospetto su piazza San Silvestro realizzato da Luigi Rosso in occasione dell'inserimento degli uffici delle Poste e Telegrafi nell'ex monastero di San Silvestro in Capite, 1877-79.

5. Pianta del piano terreno del monastero di San Silvestro in Capite negli anni Venti, all'epoca del trasferimento del ministero dei Lavori Pubblici nella nuova sede di via Nomentana (elaborazione di S. Crialesi).

come non lasciano tempo ed agio a lunghi e difficili studi d'arte, d'archeologia e di storia, così non ammettono una diretta e palese responsabilità personale [...]»⁷.

Nei primi anni del XX secolo si rende indispensabile per lo Stato affrontare lo spinoso problema delle sedi istituzionali, ospitate disordinatamente in numerosi edifici con enormi spese e gravi inconvenienti per la funzionalità degli uffici. Con diversi provvedimenti legislativi viene decisa la costruzione di nuove sedi per i ministeri dell'Agricoltura, dell'Interno, della Pubblica Istruzione, dei Lavori Pubblici, della Marina e di Grazia e Giustizia. La sistemazione definitiva dei ministeri si affianca all'approvazione del nuovo Piano regolatore di Edmondo Sanjust di Teulada del 1909 ed entra a far parte di una serie di provvedimenti per Roma, che comprendono anche la sistemazione dell'Università, la costruzione degli edifici della Corte dei Conti, della Zecca e di un palazzo per gli esami⁸.

La progettazione e la realizzazione dei nuovi edifici pubblici vengono, ancora una volta, affidate al Genio Civile, all'interno del quale viene istituito un Ufficio Speciale per gli Edifici Governativi di Roma⁹. Questa decisione arriva in un momento in cui all'interno della comunità scientifica è in atto un'ampia e controversa riflessione sulla formazione di una "nuova" figura di architetto, in grado di coniugare la sensibilità artistica e storica con la cultura scientifico-tecnologica degli ingegneri.

A Roma è l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura che, attraverso proposte, dibattiti e ferme rivendicazioni, contribuisce in maniera determinante all'impostazione di una prima sede universitaria per architetti (la Regia Scuola Superiore di Architettura) e al riconoscimento del titolo di architetto¹⁰.

L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura fin dalla sua costituzione nel 1890 aveva elaborato e inviato agli organi politici diverse proposte, invocando nuove disposizioni legislative in merito alla progettazione e costruzione degli edifici pubblici¹¹. Nel 1906 diversi richiami in tal senso vengono espressi dall'architetto Giulio Magni, presidente dell'Associazione. Per la realizzazione della nuova sede del Ministero dell'Agricoltura il sodalizio romano chiede che venga bandito un concorso pubblico «non solo di vantaggio per l'erigendo edificio, ma [...] d'incoraggiamento all'architettura italiana»¹². Inoltre, in una relazione, fatta pervenire al presidente del Consiglio e al ministro dei Lavori Pubblici, si invoca l'applicazione della possibilità, prevista dalla legge ma quasi mai applicata, di affiancare al personale ordinario del Genio Civile architetti o ingegneri di riconosciuto merito, per opere di particolare rilevanza architettonica¹³. Nella relazione, ancora una volta, si mette in evidenza come il corpo del Genio Civile è un organo tecnico, senza specifiche competenze in materia di architettura e quindi non provvisto degli strumenti necessari per la progettazione di edifici di rilevante complessità e importanza architettonica.

Le richieste dell'Associazione, tuttavia, non sortiranno effetto: la progettazione e la realizzazione del ministero viene affidata a due ingegneri del Genio Civile: Odoardo Cavagnari e Giuseppe Canonica. Per la facciata, che insiste su una strada caratterizzata da importanti testimonianze cinquecentesche, viene deciso di valutare anche altre proposte, oltre a quella di Cavagnari, per poter scegliere quella che meglio si armonizzi con le costruzioni circostanti. Un'apposita commissione, di cui fanno parte Pio Piacentini, Giulio Magni e Corrado Ricci, sceglie la soluzione del fiorentino Giuseppe Castellucci, architetto dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana¹⁴. Questo sdoppiamento tra la progettazione planimetrica e costruttiva, che deve rispondere essenzialmente a criteri di ordine funzionale, e quella della facciata e dei dettagli architettonici, che deve rendere l'edificio esteticamente decoroso, rappresenta esattamente la posizione del presidente del Consiglio Giolitti e contrasta decisamente con le riflessioni sull'*architetto integrale* che Giovannoni e l'Associazione Artistica vanno elaborando in quegli anni. Giolitti, infatti, è assolutamente contrario ai concorsi di architettura per la progettazione di edifici per lo Stato, ritenendo che in passato abbiano più volte fallito i loro obiettivi; gli edifici ministeriali devono avere un'impronta prettamente funzionale, che può essere garantita dall'esperienza del personale del Genio Civile, affiancato da architetti esclusivamente per quanto attiene alle questioni che riguardano l'ornato e la decorazione. In una discussione parlamentare, ad esempio, così liquida la questione: «Il concorso lo comprenderei per una facciata, ma per la parte interna degli edifici nove volte su dieci i concorrenti non avrebbero idea di ciò che è la

necessità di un pubblico servizio. Io credo che, soprattutto quando facciamo edifici per ministeri, è necessario [...] che corrispondano alle necessità di un pubblico servizio»¹⁵. Tuttavia, anche all'interno della stessa amministrazione statale non mancano autorevoli opinioni contrarie; la Giunta di bilancio della Camera dei Deputati, ad esempio, si esprime a favore dei pubblici concorsi di architettura per la realizzazione delle nuove sedi dei dicasteri, giudicando inadeguata la competenza del Genio Civile in ambito architettonico¹⁶.

Sull'altro fronte, Giovannoni e i Cultori di Architettura sono impegnati in un più ampio dibattito che riguarda la figura dell'architetto moderno, la sua formazione e il suo ruolo nella società e nella professione. Questa nuova figura deve essere in grado di coniugare le conoscenze scientifiche dell'ingegnere (all'epoca l'unico abilitato alla progettazione architettonica) con la sensibilità artistica sviluppata nelle Accademie di Belle Arti. Giovannoni affronta l'argomento in numerose occasioni, da un lato impegnandosi nell'istituzione di un luogo di formazione per questa figura professionale, dall'altro mostrandosi sempre fermamente convinto della necessità che l'architetto abbia un ruolo di rilievo nella definizione architettonica della città, soprattutto dei suoi edifici più importanti e rappresentativi, sia attraverso la partecipazione a pubblici concorsi di progettazione, sia operando direttamente dall'interno dell'amministrazione pubblica.

Anche in occasione della realizzazione delle nuove sedi ministeriali Giovannoni, in qualità di presidente dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, affronta il tema delle competenze del Genio Civile, invitando il governo ad affiancare gli architetti agli ingegneri del Genio o ad affidare per concorso la progettazione dei nuovi edifici pubblici, destinati a soddisfare esigenze di pratica utilità, ma anche di "bella conformazione".

Nelle relazioni che accompagnano il dibattito emerge costantemente il riferimento alla inadeguata pratica progettuale del Genio Civile, che esegue alla perfezione le opere tecniche ma non sempre soddisfa le ragioni artistiche dei nuovi edifici.

Queste riflessioni vengono puntualmente espresse in una lettera che Giovannoni invia a Giolitti nel 1911, un'accurata richiesta da parte dei Cultori affinché possano partecipare alla progettazione dei nuovi edifici ministeriali, mediante concorsi pubblici, anche gli architetti professionisti. In questa occasione Giovannoni osserva che il Genio Civile non ha una al suo interno una sezione di architettura; è un organo a carattere tecnico che non sembra idoneo alla progettazione di edifici che devono certamente avere carattere di funzionalità ma che, in quanto sedi pubbliche e di amministrazioni statali, devono rispondere anche ad esigenze estetiche e di rappresentanza¹⁷. Nella lettera di risposta Giolitti si pronuncia negativamente in merito alle richieste di Giovannoni, puntualizzando che già il Parlamento si è pronunciato contrario ai concorsi per gli edifici pubblici¹⁸. Tuttavia, il vivace scambio di opinioni tra Giolitti e Giovannoni e le pressioni che provengono dai professionisti, anche se non cambiano in sostanza l'attribuzione al Genio Civile della realizzazione dei nuovi edifici ministeriali, contribuiscono a mitigare le posizioni del presidente del Consiglio. Nella legge del 1911 per la costruzione dei nuovi dicasteri viene infatti prevista la possibilità che il Ministero dei Lavori Pubblici provveda «nel modo più opportuno a quanto riguarda lo studio della parte architettonica ed artistica [...] dei nuovi edifici». Il ministro elabora due proposte: la prima prevede la collaborazione permanente dei liberi professionisti con gli ingegneri del Genio Civile; la seconda prevede di commissionare ad architetti esterni la progettazione di determinati aspetti di un edificio (la pianta, i prospetti, i dettagli decorativi...) con la cessazione di ogni rapporto tra l'amministrazione e l'autore del progetto alla consegna degli elaborati, senza che il progettista potesse avere alcuna ingerenza durante la realizzazione dell'opera¹⁹. Giolitti sceglie questa seconda soluzione e i singoli dicasteri affidano la progettazione ai principali architetti attivi nell'ambiente romano: Pio Piacentini progetta il Ministero di Grazia e Giustizia, Marcello Manfredi il Ministero dell'Interno, Cesare Bazzani quello della Pubblica Istruzione e Giulio Magni quello della Marina. La critica di Gustavo Giovannoni all'impreparazione del Genio Civile nelle questioni di restauro dei monumenti o di adeguamento di preesistenze architettoniche e l'importanza che attribuisce alla presenza degli architetti negli uffici pubblici emergono anche successivamente in numerose lettere, relazioni e pubblicazioni. A questo proposito, appare particolarmente significativo che Giovannoni inserisca queste riflessioni

anche nel testo che redige nel 1929 per la voce “Architetto” dell’*Enciclopedia Italiana*. In questa occasione, dopo aver ricordato che in architettura le ragioni funzionali, strutturali ed estetiche sono intimamente connesse e devono essere affrontate dallo stesso progettista, così si esprime: «La famiglia degli architetti [...] s’avvia verso i nuovi compiti professionali ed artistici che, con la diffusione nel paese d’una nuova coscienza architettonica, [...] con l’approfondirsi della cultura degli architetti, con la regolamentazione dei pubblici concorsi, con la formazione di ruoli di architetti negli uffici statali e comunali, con l’attivazione dei rapporti con le arti decorative, daranno all’Italia nuovamente [una] posizione dominante nell’architettura [...]»²⁰.

Ancora una volta, dunque, le riflessioni giovannoniane mettono in evidenza l’importanza della presenza dell’architetto nell’organico della amministrazione pubblica, dove è chiamato ad assumere un ruolo di primo piano nella progettazione, nel restauro e nella sistemazione degli edifici pubblici, affiancando l’abilità di risolvere i principali problemi tecnici e funzionali con una sensibilità artistica in grado di operare su importanti compagini architettoniche preesistenti e di realizzare nuove costruzioni rappresentative dello Stato e significative per una città in fase di trasformazione.

Note

- 1 R. SANTORO, *Il ruolo del Genio Civile nella costruzione delle opere governative*, in *I ministeri di Roma capitale. L’insediamento degli uffici e la costruzione delle nuove sedi*, catalogo della mostra, (Roma, 1985), Roma 1985, pp. 56-62.
- 2 M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Firenze 1987, p. 145.
- 3 A.M. RACHELI, *Alcuni progetti per le sedi provvisorie dei ministeri e degli uffici dello Stato*, in *I ministeri di Roma capitale*, cit., pp. 178-189.
- 4 S. CRIALESI, *I ministeri nei complessi conventuali di Roma capitale: atteggiamenti dottrinari, normative e realizzazioni a confronto*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, dottorato in “Storia e restauro dell’architettura”, XXV ciclo, 2013, pp. 133-152.
- 5 Ivi, pp. 111-133.
- 6 *Atti del III Congresso degli ingegneri ed architetti italiani. Napoli 1879*, Napoli 1880, pp. 134-135.
- 7 *Atti del IV Congresso degli ingegneri ed architetti italiani. Roma 1884*, Roma 1884, pp. 59; 115-117.
- 8 Legge 502, 11 luglio 1907, “Provvedimenti per la città di Roma”.
- 9 P. FERRARA, *Il trasferimento della capitale a Roma e la costruzione delle sedi ministeriali: leggi strumenti organizzativi*, in *I ministeri di Roma capitale*, cit., pp. 39-51.
- 10 M.G. TURCO, *L’Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura a Roma. Battaglie, iniziative, proposte*, “Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell’Architettura”, 45-52, 2015, pp. 165-197.
- 11 Roma, Centro di Studi per la Storia dell’Architettura, *fondo Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, serie Circolari, b. 3, Circolari 1890-1898, c. 262; Circolari 1899-1906, c. 783.
- 12 M.C. NORANTE, M.L. CIPOLLA, *Il Ministero dell’Agricoltura Industria e Commercio*, in *I ministeri di Roma capitale*, cit., p. 152.
- 13 Roma, Centro di Studi per la Storia dell’Architettura, *fondo Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, serie Circolari, b. 4, Circolari 1907-1911, c. 918. Nella relazione si fa riferimento al testo unico del 3 settembre 1906 sul riordinamento del corpo reale del Genio Civile.
- 14 NORANTE-CIPOLLA, *Il Ministero dell’Agricoltura*, cit., pp. 147-158.
- 15 F. MANGONE, *La politica dei concorsi*, in *Architettare l’Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, Roma 2011, pp. 297-298.
- 16 SANTORO, *Il ruolo del Genio Civile*, cit., p. 61.
- 17 P. FERRARA, *Il trasferimento della capitale a Roma e la costruzione delle sedi ministeriali: leggi strumenti organizzativi*, in *I ministeri di Roma capitale*, cit., p. 46.
- 18 Ivi, p. 47.
- 19 Ivi, p. 48.
- 20 G. GIOVANNONI, *Architetto*, in *Enciclopedia Italiana*, 4, Roma 1929.

GIOVANNONI A CONFRONTO



La Fabbrica del Ghiaccio e della Birra Peroni in via Bergamo, 1909

Gustavo Giovannoni e il «genialissimo metodo italiano» di Giacomo Boni

Il contributo illustra il legame esistente tra la concezione giovannoniana dell'*architetto integrale* e la conoscenza delle ricerche e dei metodi degli architetti in area archeologica in America, Germania e Italia tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Giovannoni infatti mette a sistema le discipline della storia, del disegno e del progetto, abbracciando la metodologia multidisciplinare delle ricerche archeologiche dell'epoca, in particolare nel metodo definito dagli architetti, inserendosi nel contesto internazionale del disegno e studio diretto dell'antichità.

Richiamo all'attenzione un dipinto del 1825 di Friedrich Schinkel, *Blick in Griechenlands Blüte* (fig. 1, riproduzione del 1836 di W. Ahlborn¹), che illustra in maniera molto chiara la rivoluzione culturale dell'approccio degli architetti all'architettura antica, rappresentando un'architettura classica nel momento della sua costruzione, raffigurandone il cantiere. L'architetto tedesco sceglie di riportare l'attenzione non tanto verso la rovina, l'architettura antica nel momento della sua decadenza, della perdita del suo valore, della sua funzione e significato, ma verso l'architettura antica nel momento della sua cantierizzazione.

Inoltre, nel suo dipinto, Schinkel trascrive in greco un passo della commemorazione scritta nel 342 a.C. da Aristotele per l'amico Ermia² attraverso l'inno alla Virtù (*Aretè*), una virtù etica che riguarda le azioni concrete. Schinkel decide quindi di rimarcare questo suo sguardo verso l'architettura antica nel momento del suo concreto nascere e imporsi nel panorama internazionale.

All'interno del mio percorso di ricerca riguardante l'approccio all'architettura antica da parte degli architetti-archeologi prussiano-tedeschi per mezzo della disciplina della *Bauforschung*³, ho riscontrato i profondi contatti e contemporaneità delle evoluzioni tra gli studi della scuola prussiana e quelli svolti in Italia, che vedevano Roma come centro dove si svolgevano le interazioni tra queste due realtà della ricerca scientifica e l'architettura antica.

Quasi contemporaneamente infatti al dipinto di Schinkel, l'architetto italiano Luigi Canina (1795-1856) decide di riprodurre, in maniera molto originale rispetto ai disegni dell'epoca, un cantiere di un edificio antico (fig. 2) e pubblica il suo testo *Architettura antica descritta e dimostrata con i monumenti, divisa in tre sezioni dichiaranti la storia, la teoria e le pratiche dell'architettura egiziana, greca e romana* (redatto tra il 1834 e il 1841). Questo *descrivere e dimostrare* con i monumenti la storia dell'architettura sposta l'approccio filologico dai testi, dalla letteratura, direttamente sul monumento, sullo studio delle tecniche costruttive, rappresenta l'inizio della c.d. Grande Archeologia della seconda metà dell'Ottocento, quando si avviano i grandi scavi internazionali (tra cui Olimpia e Pergamo). Si passa dall'artista che raffigura le rovine di Roma, mantenendo un "distacco" fisico dal soggetto raffigurato, agli architetti e archeologi impegnati direttamente negli scavi svolti dagli anni Settanta dell'Ottocento, ad esempio ad Olimpia sotto la direzione di uno dei maestri della *Bauforschung*, l'architetto Friedrich Adler (1827-1908), docente di Progettazione e di Storia dell'Architettura, presso la *Bauakademie* berlinese. Adler conduceva presso gli scavi i suoi allievi architetti.

Lo scavo, quindi, attraverso questo approccio scientifico e diretto verso il monumento, inizia a rappresentare in quegli anni un passaggio formativo fondamentale per il percorso di un aspirante progettista architetto. Grazie alle fasi dello scavo si ripropone quasi magicamente il momento della costruzione dell'architettura.



Lo scavo diventa il momento in cui rivedere l'architettura con i suoi elementi distinti e separati, e attraverso il processo ricostruttivo grafico, e in alcuni casi anche materico con l'anastilosi, diventa possibile riprodurre il cantiere, il momento della costruzione dell'architettura antica (fig. 3).

Riporto una citazione del *Bauforscher* della seconda generazione, Robert Koldewey (1855-1925)⁴, in cui egli descrive l'importanza del disegno inteso come momento conoscitivo da parte dell'architetto verso l'architettura antica con queste parole: «Nessuno è diventato sapiente e completo conoscitore di un edificio antico, se non lo ha misurato e disegnato, e non dopo schizzi veloci al tavolo da disegno ma disegni immediati, davanti all'oggetto.

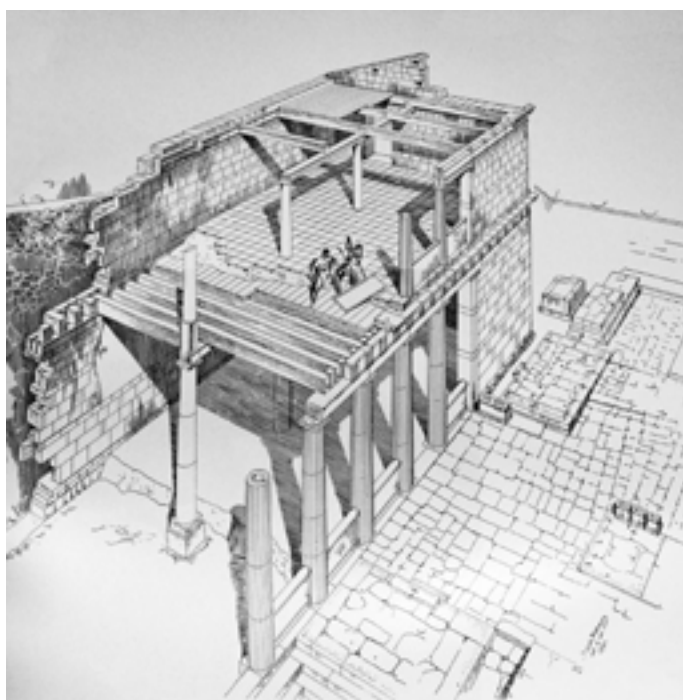
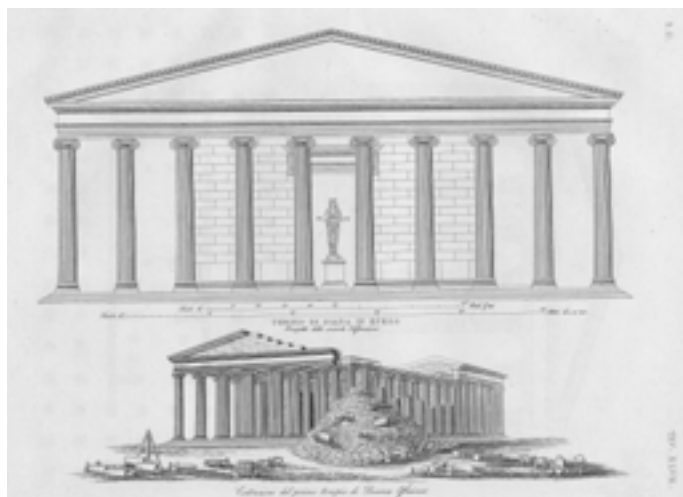
La carta è il negativo, l'occhio è l'obiettivo, ma un obiettivo pensante.

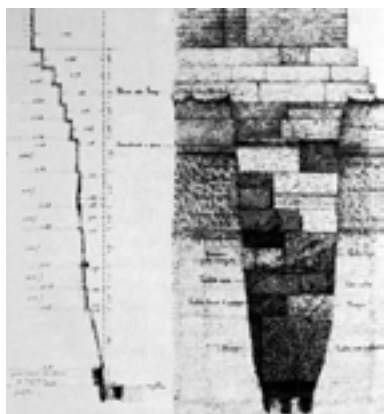
Se si è costretti a volgere in continuazione lo sguardo verso ciò che si sta disegnando, un muro o un pezzo lavorato, si diventa consci di cose che altrimenti sfuggono, cose che sono spesso decisive. In continuazione ci si deve chiedere perché questo è così come si vede?»⁵.

Un approccio diretto assicurato dal disegno sul campo e dal contatto con il monumento antico durante lo scavo, il continuo "volgere lo sguardo" verso l'oggetto di studio, di uno studio scientifico.

Ad Olimpia emerge la figura di un altro architetto *Bauforscher*, Wilhelm Dörpfeld (1853-1940), che rappresenta una delle figure più importanti nell'approccio degli architetti verso l'architettura antica, e contende con Giacomo Boni il ruolo di essere stato il primo a parlare di scavo stratigrafico come tecnica di ricerca archeologica.

Si evince quindi come in questo panorama, alla fine dell'Ottocento, la Grande Archeologia porta gli architetti a confrontarsi con l'architettura antica, dalle rovine ai principi costruttivi, e Gustavo Giovannoni traghetta nella sua teoria e pratica architettonica, e in particolare nei suoi insegnamenti, quello che è il metodo dell'archeologia sviluppata in quegli anni. Infatti Giovannoni ricomprendeva nel riassetto architettonico, ovvero nella ricomposizione di parti del monumento con criterio





Pagina a fronte

1. W. Ahlborn, K.F. Schinkel, *Blick in Griechenlands Blüte*, 1836, NG 2/54. Berlin, Alte Nationalgalerie Staatliche Museen.

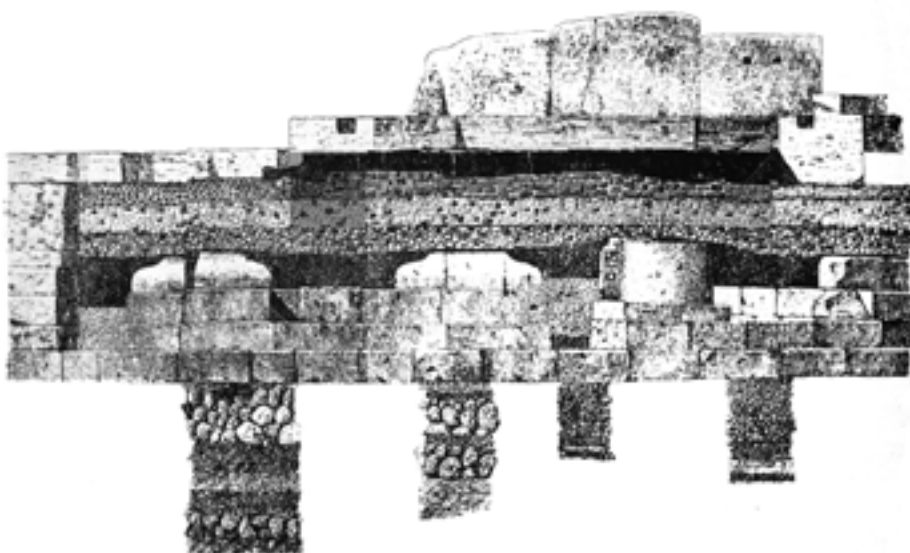
2. L. Canina, costruzione del primo tempio di Diana Efesina (da L. Canina, *L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti*, Roma 1845, tav. XLVII).

3. R. Koldewey, perspective showing construction of the Stoà at Assos, 1884 (da T. Clarke, R. Koldewey, F.H. Bacon, *Investigation at Assos (1881-1883)*, London 1902, p. 45).

In questa pagina, da sinistra

4. Stratigrafia delle fondazioni del Campanile di San Marco a Venezia (da G. Boni, *Il muro di fondazione del campanile di S. Marco*, "Archivio veneto", 29, 1885, p. 354)

5. Studi stratigrafici del Lapis Niger (da G. Boni, *Il "Metodo" nelle esplorazioni archeologiche*, "Bollettino d'arte", 6, 1913, 1-2, p. 46).



scientifico, l'integrazione del rigido criterio archeologico per mezzo della concezione di architettura.

L'archeologia offriva, secondo Giovannoni, un "prezioso mezzo di studio"⁶ alla storia e alla architettura e ad Ostia e Pompei questo era reso evidente dal "genialissimo metodo italiano"⁷ di Boni.

Giacomo Boni (1859-1925) si diploma architetto nel 1880 presso la Scuola tecnica di Venezia, inizia a lavorare nello studio del costruttore veneziano Attilio Cadel come aiuto-disegnatore e, contemporaneamente, si iscrive ai corsi dell'Accademia di Belle Arti. Boni collabora sia con la ditta Cadel che con l'ing. Forcellini incaricato dei restauri presso il Palazzo Ducale e il Campanile di San Marco. Questi cantieri permettono al giovane Boni di entrare in contatto con alcuni tra i più importanti editori, pittori e studiosi dell'epoca, tra cui alcuni allievi di Ruskin a cui riesce ad inviare alcuni dei suoi disegni. Ruskin rispose direttamente a Boni scrivendo: «Disegni simili non vidi mai di mano mortale, dai giorni del Lippi e del Mantegna»⁸. Nel 1885 Boni diviene il promotore del primo scavo presso le fondazioni del campanile di San Marco dove sperimenta per la prima volta il metodo della stratigrafia orizzontale (fig. 4). Svolge ruoli direzionali e amministrativi e nel 1888 diventa segretario della Commissione per la riforma della Regia Calcografia, poi ispettore dei monumenti presso la Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti di Roma. Nel 1898 assume la direzione degli scavi del Foro Romano e nel 1899 è protagonista della scoperta del complesso sacrale arcaico del *Lapis Niger* (fig. 5). Nel 1903 diviene anche direttore dei Monumenti, Musei, Gallerie e Scavi di Antichità e, in seguito al crollo del Campanile di San Marco a Venezia, è chiamato per un nuovo scavo archeologico delle sue fondamenta. Nel 1906, dopo aver consolidato la Colonna Traiana, riceve l'incarico dell'esplorazione del Colle Palatino, dove riportò alla luce una cisterna a *tholos* (il *Mundus*), il complesso di gallerie sotterranee ad essa annesse, la Casa dei Grifi, la cosiddetta Aula Iliaca, i cosiddetti Bagni di Tiberio e strutture sotto il peristilio della Domus Flavia. Lo stesso anno riceve la laurea *ad honorem* dall'Università di Oxford. Nel 1912 entra a far parte del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti. Con lo scoppio della guerra in Libia si reca a Tripoli per verificare lo stato dell'Arco di Marco Aurelio. Eletto membro della Royal Academy di Londra, dell'Accademia delle Scienze di New York e degli Istituti imperiali di archeologia di Berlino e di Vienna. Nel 1923 è eletto senatore del Regno. Verrà sepolto sul Palatino, presso gli Orti farnesiani⁹.

Questo *metodo genialissimo*, che Giovannoni riprende nella sua teorizzazione e didattica, viene pubblicato nel 1913 sul "Bollettino d'arte", dopo una conferenza tenuta da Boni sul *Metodo nelle esplorazioni archeologiche* che era stata riportata anche in "Nuova Antologia" nel 1901¹⁰.

Boni afferma «Le tenebre che il tempo addensa sulle memorie del passato diventano più fitte ed impenetrabili per chi presume rischiararle di un tratto col lume artificiale del proprio sapere; vede dinnanzi a sé fantasmi immaginari e li prende per realtà; si sente allettato dalla facilità di generalizzare osservazioni parziali, basate talvolta sopra definizioni incerte e va allontanandosi sempre più dal raziocinio e si smarrisce. Mentre chi si occupa di uno studio con intensità e si accosta umilmente all'ignoto cercando la verità, non la conferma di preconcetti, vive a poco a poco nell'ambiente sconosciuto, si avvezza alla penombra, intravede, distingue, tocca con mano, non si stanca di raccogliere dati positivi ed elementi di critica, ne nutre il proprio cervello, che li elabora da sé e gli offre, forse istintivamente, già risoluto un problema, o gli indica dove compiere un'esplorazione decisiva per risolverlo»¹¹. Si evince quindi con chiarezza l'applicazione di un metodo scientifico e positivista.

È significativo che la prima applicazione del metodo per stratigrafie orizzontali Boni l'abbia sperimentata nell'ambito dello studio tecnico-costruttivo delle fondazioni di un edificio come il Campanile di San Marco, e non presso i ruderi di una architettura antica. Il fine di questa prima applicazione è infatti conoscere le tecniche costruttive per il restauro conservativo dell'architettura ma anche per le innovative costruzioni in condizioni geologiche simili che si stavano sperimentando alla fine dell'Ottocento. È un architetto di Boston, Clarence Howard Blackall¹², corrispondente della rivista "American Architect", a contattare Boni per conoscere come erano fatte le fondazioni degli edifici di Venezia. Blackall nel 1885 afferma che le ricerche sulle fondazioni del Campanile saranno di grande interesse per molti architetti che in America stanno per realizzare edifici su suoli simili. Quando Boni informa Blackall della sua intenzione di avviare uno scavo per conoscere con esattezza la stratigrafia delle fondazioni del Campanile di San Marco, su cui molti discutevano, egli decide di collaborare anche economicamente all'impresa, insieme al Cav. Ferdinando Ongania (1842-1911), editore della imponente pubblicazione sulla Basilica di San Marco¹³.

Il metodo illustrato da Boni parte dalla *ricostruzione congetturale*, che egli definisce «centinatura provvisoria utilissima a preparare un'esplorazione»¹⁴ momento interpretativo molto forte che si avvia fin da quando l'architetto entra in contatto con l'architettura antica, e poi giunge allo scavo per stratigrafia orizzontale: «per riconoscere la parte sepolta o i fondamenti di antichi ruderi, l'indagine con piccoli scavi laterali [...] e proseguita l'esplorazione in senso orizzontale [...]. Le sezioni giovano a ben determinare il numero e la qualità degli strati da esplorare, non che il carattere dei materiali componenti ogni singolo strato, e questa conoscenza è di sommo aiuto quando lo scavo deve poi farsi su vasta scala»¹⁵. L'indagine stratigrafica per strati orizzontali permette quindi di controllare anche eventuali ipotesi provvisorie elaborate durante lo studio. Boni descrive poi il momento finale della classificazione, che «conduce alla possibile eliminazione di elementi promiscui, alla semplificazione algebrica di un problema archeologico»¹⁶.

Nella biografia dedicata a Boni, l'autrice Eva Tea descrive come egli «trapassava l'involucro esteriore delle cose per giungere all'idea, che rende trasparente l'oggetto. [...] Conservò sempre l'abitudine di disegnare le cose per conoscerle»¹⁷.

Boni compie un'altra importante operazione anche dal punto di vista istituzionale quando svolge il ruolo di direttore delle Antichità e viaggia in Basilicata e in Puglia. In provincia di Bari, Boni individuò le linee guida di quello che doveva costituire un vero e proprio Catasto archeologico-monumentale illustrato al Ministero il 2 giugno 1892, ancora oggi ritenuto esemplare nell'impostazione e da riproporre nei nostri catasti dei monumenti, articolato in quattro parti, di cui riporto la descrizione proprio per poter apprezzare l'accuratezza metodologica:

- 1) Topografia storico-artistica della provincia, cominciando dalla carta archeologica dei templi greci e scendendo al periodo romano, bizantino, al normanno, svevo, angioino, differenziando per ciascun periodo la provenienza e la distribuzione dei materiali nei rispettivi monumenti;
- 2) Schede complete dei monumenti più importanti della provincia (circa 150), nelle quali sia delimitata la loro parte monumentale, la alterazione da essi subita, le condizioni statiche ecc.;
- 3) Documenti e riferimenti delle suddette schede, da ricercarsi negli archivi delle

cattedrali o nelle biblioteche conventuali, che furono cedute ai municipi pugliesi, nelle pubblicazioni già fatte in Italia e all'estero e nelle epigrafi scolpite sugli stessi monumenti, le quali bastano da sole a dare un'idea della storia dei monumenti normanni e svevi;

4) Illustrazioni fotografiche dei monumenti, rilievi geometrici dei loro prototipi, planimetrie delle città che conservano la disposizione caratteristica dell'epoca bizantina e normanna.

Proprio il valore del disegno dell'architettura con criteri scientifici viene ribadito nell'approccio di Giovannoni, che prende come esempio anche l'Accademia Americana di Roma attraverso l'operato di Gorham Stevens (1904-1960)¹⁸.

Giovannoni sottolinea come il disegno dell'architettura antica debba essere inteso come l'espressione di un nuovo metodo sperimentale di preparazione all'architettura, di comprensione del progetto, dall'idea alla costruzione, così come veniva compiuto dagli allievi della *Bauakademie* berlinese presso gli scavi della Grande Archeologia. Egli infatti afferma: «Il criterio veramente razionale di critica di una qualunque manifestazione artistica deve essere l'esame diretto di essa e lo studio completo analitico e sintetico delle sue forme e del concetto che avvia»¹⁹. Giovannoni descrive così il metodo di studio dell'architettura applicato presso l'Accademia Americana, sotto la guida del prof. Gorham Stevens: «Diretto è il valore documentale dei nitidi e precisi disegni degli allievi dell'Accademia; ed invero ancora gli studi della Storia dell'Architettura hanno bisogno di tale sicura base costituita dalla determinazione degli schemi planimetrici, delle forme geometriche, delle strutture costruttive, dei particolari ornamentali. [...] Ma insieme non sarà discaro agli studiosi ed agli artisti nostri la cognizione di un metodo di preparazione all'Architettura che può dirsi sperimentale, in quanto che, nel disegno si disnoda tutto il complesso lavoro compiuto dall'Architetto e dagli artefici, e si ferma il pensiero d'Arte e di costruzione che li animò»²⁰.

Concludo questo approfondimento proprio con una citazione di Boni e del suo "metodo" definito "genialissimo" da Giovannoni: «Per poter leggere il libro della storia umana con rigore scientifico e non col facile ma infecondo proposito di appagare l'effimera curiosità della folla, abbisognano due specie di abnegazione: quella fisica e l'abnegazione morale che ammaestra a non dimenticare quanto dobbiamo alle infruttuose ricerche altrui, a non tirare la somma di cifre ancora ignorate, a tollerare se ben pochi comprendono la ragione e la portata delle indagini incipienti»²¹.

Note

1 Copia di W. Ahlbor del dipinto di K. F. Schinkel, *Blick in Griechenlands Blüte*, 1836, conservato presso la Nationalgalerie di Berlino, edito in H. BÖRSCH-SUPAN, *Karl Friedrich Schinkel. Architektur – Malerei – Kunstgewerbe, Katalog zur Ausstellung in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg*, Berlin 1981, p. 261.

2 Tiranno di Atarneo che aveva dato ospitalità ad Aristotele e che gli aveva concesso di avviare la prima scuola.

3 D. DE MATTIA, *Architettura antica e progetto*, Roma 2012.

4 A Koldewey si devono ad esempio gli scavi di Lesbo, Baalbek e Babilonia, e in suo nome fu istituita nell'anno della sua morte, 1925, la Koldewey Gesellschaft, Società per la ricerca sulla storia dell'architettura (*Baugeschichte*) e la *Bauforschung* classica.

5 O. REUTHER, *Erinnerungen an Robert Koldewey*, in R. NAUMANN, E. ERNST HEINRICH, *Koldewey-Gesellschaft. Vereinigung für baugeschichtliche Forschung e.V. Von ihren Gründern, ihrer Geschichte und ihren Zielen. Festschrift zum 80. Geburtstag von Ernst Walter Andrae*, Berlin 1955, pp. 31-32.

6 G. GIOVANNONI, *Aedes Vestae*, "Architettura e Arti decorative", 6, 1926, 1, Notiziario s.i.p.

7 *Ibidem*.

8 E. TEA, *La giovinezza di Giacomo Boni*, "La Lettera", 25, 1926, 6, pp. 400-408: 407.

9 Per gli interventi di Boni nel campo dell'archeologia medievale a Roma nelle prime decadi del Novecento, si veda almeno: A. AUGENTI, *Giacomo Boni, Gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale a Roma all'inizio del Novecento*, "Archeologia medievale", 27, 2000, pp. 39-46.

10 G. Boni, *Il metodo negli scavi archeologici*, "Nuova Antologia", 94, 1901, 4, pp. 312-322. Boni probabilmente anticipa lo stesso Dörpfeld nella prima descrizione dello scavo stratigrafico.

11 G. BONI, *Il "Metodo" nelle esplorazioni archeologiche*, "Bollettino d'arte", 6, 1913, 1-2, pp. 43-67: 43.

- 12 Clarence Howard Blackall (1857-1942) si stima che abbia progettato circa 300 teatri, ed è l'autore della prima struttura *steel frame* di Boston. Cfr. pure C.H. BLACKALL, *The Campanile of St. Mark's, Venice*, "American Architect and Building News", 18, 1885, 505, pp. 99-101.
- 13 G. BONI, *Il muro di fondazione del campanile di S. Marco*, "Archivio veneto", 29, 1885, pp. 354-368: 355.
- 14 BONI, *Il "Metodo" nelle esplorazioni archeologiche*, cit., pp. 44-45.
- 15 *Ibidem*.
- 16 Ivi, p. 56.
- 17 TEA, *La giovinezza di Giacomo Boni*, cit., p. 406.
- 18 Alcune note biografiche su Gorham Stevens: laureato al Massachusetts Institute of Technology, dopo studi presso l'Ecole des Beaux Arts di Parigi. Lavora presso lo studio degli architetti McKim, Mead e White. Dal 1903 si reca ad Atene presso l'American School of Classical Studies. Dal 1912 al 1917 diventa il direttore dell'Accademia Americana di Roma, e dal 1939 al 1947 è direttore della American School of Classical Studies di Atene.
- 19 G. GIOVANNONI, *La porta di Palazzo Simonetti in Roma*, "L'arte", 1, 1898, p. 371.
- 20 G. GIOVANNONI, *Rilievi architettonici della Accademia Americana di Roma*, "Architettura e Arti decorative", 6, 1926, 1, pp. 3-6: 3-4.
- 21 BONI, *Il "Metodo" nelle esplorazioni archeologiche*, cit., p. 44.

Le lettere a Giovanni Poggi

Avvicinarsi alla figura di Giovannoni per tracciarne un profilo dai contorni netti significa paradossalmente essere proiettati da una forza centrifuga verso una periferia costellata da una molteplicità di interventi, temi, scritture private, contatti che ancora domandano di essere esaminati e contestualizzati per conferire pienezza al discorso. Il mio intervento riguarda appunto una serie di questi frammenti, rintracciabili nella corrispondenza con Giovanni Poggi.

Le lettere che sono state conservate nell'Archivio Poggi, testimoni di una lunga conoscenza e consuetudine tra i due, sono distribuite irregolarmente in un lungo arco di tempo, con due picchi d'intensità: il 1916-1917 e il 1936-1938¹. Il rapporto non sembra però aver mai raggiunto una particolare confidenza: nel corso degli anni si è appena attenuata la deferenza di Giovannoni, che si firma sempre "devotissimo" o "suo", con un leggero cambio dell'intestazione da "Chiarissimo Commendatore" a "Caro commendatore" e infine "egregio amico".

Le lettere che appartengono al primo periodo sono prevalentemente scritte a mano, mentre le ultime sono dattiloscritte su carta intestata di svariate riviste o associazioni di cui Giovannoni era membro.

Giovanni Poggi (fig. 1), storico dell'arte fiorentino, fu dal 1910 soprintendente all'arte medievale e moderna della Toscana e due anni dopo assunse anche la carica di direttore della Galleria degli Uffizi, trovandosi proprio ai suoi esordi a gestire la vicenda del ritrovamento della *Gioconda* e l'enorme clamore mediatico che ne derivò². Come si può facilmente capire, il contatto era estremamente importante per Giovannoni nel suo progressivo avvicinamento al mondo della storia dell'arte. In particolare, al Poggi direttore degli Uffizi egli si rivolgeva soprattutto per questioni pratiche, come sollecitare o facilitare le molte richieste di foto del Gabinetto disegni e stampe, rimaste inevase dopo lunghi tempi di attesa. Le richieste erano relative a disegni di Baldassare Peruzzi, Pietro da Cortona e in particolare Antonio da Sangallo, su cui stavano convergendo i suoi interessi.

Ma Poggi era soprattutto un rilevante intermediario con il mondo culturale toscano. Non a caso nella corrispondenza compaiono i nomi di Matteo Marangoni, docente di Storia dell'Arte all'Università di Pisa, di Peleo Bacci, soprintendente a Pisa, e di Giovanni Rosadi (fig. 2), pistoiese, sottosegretario di Stato della Pubblica Istruzione con la specifica delega per le Antichità e Belle Arti.

Le lettere del primo periodo sono incentrate sul problema della tutela dei monumenti, nei confronti del quale Giovannoni appare intensamente impegnato, in relazione sia a questioni generali che a casi specifici. Nella prima missiva del carteggio ad esempio³, Giovannoni avanza la proposta della creazione di una Federazione nazionale tra le varie associazioni per la tutela che erano proliferate autonomamente anche in contesti provinciali. In Toscana, dove alcune avevano assunto il nome garibaldino di Brigate, esisteva un simile raggruppamento regionale e si erano già svolti ben quattro convegni, il terzo dei quali aveva visto anche la presenza di Giovannoni⁴. A Poggi viene chiesto di collaborare a una sensibilizzazione dell'opinione pubblica «per formare una coscienza per quanto riguarda i nostri monumenti» soprattutto attraverso la rivista "Il Marzocco" (fig. 3)⁵ o l'Associazione Leonardo da Vinci di Firenze⁶. Ma l'iniziativa si colloca alla vigilia dello scoppio della guerra e, forse perché il momento non è propizio, è destinata a cadere nel vuoto.

Lo stesso supporto viene successivamente chiesto per casi particolari in cui sembra di poter ravvisare una violenza contro il patrimonio storico, come la questione delle torri di Bologna, su cui Giovannoni aveva pubblicamente preso posizione⁷. Alcuni interventi di questo tipo erano in corso in Toscana.

Nel 1917 l'approvazione per la demolizione di un tratto delle mura di Pisa è in dirittura d'arrivo. Il caso è interessante perché dopo un secolo in cui le mura erano state demonizzate come ostacoli al miglioramento delle condizioni igieniche urbane, come cupe e orride barriere alla circolazione di aria, luce e traffico, ne viene riconosciuto e difeso il valore storico.

Su questo tema si trovano frontalmente in conflitto Giovannoni igienista e Giovannoni storico dell'architettura, e tra i due è il secondo che ha la meglio⁸.

Un tratto delle mura urbane medievali stava per essere sacrificato, perché, come affermava il presidente dell'Amministrazione ospedaliera, «impediva il compimento delle cliniche con edifici moderni e corrispondenti alle esigenze della scienza sanitaria». «Argomenti antichi e nuovi a cui la malafede dei demolitori ha ricorso per giustificare i propositi teppistici», commentava seccamente Giovannoni. Quale membro del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, in una funzione di super-consulente ministeriale che lo poneva anche su un osservatorio privilegiato, aveva contribuito a stilare un parere decisamente negativo, «sì che ne risulti implicitamente dimostrata la odiosa inutilità dell'atto che si vuol compiere». Un parere che non sarebbe stato tenuto in nessuna considerazione, per dichiarazione dello stesso ministro della Pubblica Istruzione Agostino Berenini, cui Giovannoni rimproverava di essersi ormai impegnato a consentire l'abbattimento con il confratello massonico onorevole Arnaldo Dello Sbarba. L'ultima spiaggia da opporre alle minacce dei nuovi "Barbarossa" sembrava perciò accendere sul caso i riflettori mediatici. Questa volta "Il Marzocco" effettivamente ospitò un articolo di Peleo Bacci, che però non sortì nessun effetto. L'abbattimento venne puntualmente attuato nel 1918 e del lungo tratto demolito fu conservata solo la porta Buozzi, come testimone e insieme come elemento di arredo all'interno del recinto ospedaliero.

Ancora le mura, quelle rinascimentali di Lucca, sono argomento di una lettera successiva.⁹ Questa volta la segnalazione relativa alla costruzione di un edificio a ridosso di un bastione è arrivata da Poggi e Marangoni, e Giovannoni si attiva immediatamente. Le informazioni raccolte sono tuttavia rassicuranti: si tratta di un asilo per orfani di guerra, a un piano soltanto, che non si vede da nessun punto esterno, e sorge su un bastione abbandonato; non deturperà in alcun modo le mura e nessun albero verrà tolto. Giovannoni si dimostra piuttosto "un po' preoccupato" dalla pretesa d'arte denotata dalla scelta dello "stile toscano" del nuovo asilo, cui preferirebbe la semplicità delle linee costruttive.

Per la seconda volta la scelta dello "stile" di un edificio nuovo all'interno di un ambiente urbano storicamente caratterizzato emerge come un problema primario dell'architettura contemporanea.

Già in una lettera nel 1917 Giovannoni si era chiaramente pronunciato contro l'accordo clandestino tra il Municipio di Firenze e le Ferrovie dello Stato per la costruzione di un nuovo edificio per la stazione ferroviaria vicino a Santa Maria Novella. All'inizio di luglio invia il progetto a Poggi con un commento ironico-«bellino vero? Con quella elegante torretta di lato! Adattissimo per stare accanto a Santa Maria Novella!»¹⁰. Un mese dopo, di fronte al silenzio e all'immobilismo degli organi d'informazione, ritorna sull'argomento, proponendo tempi e modi di



1. Giovanni Poggi, a destra, di fronte alla *Gioconda* ritovata (da <https://restaurars.altervista.org/quando-la-gioconda-torno-a-firenze-2/>).

2. Giovanni Rosadi (da <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-r/giovanni-rosadi/>).



una vera e propria strategia d'azione¹¹. Non era possibile muoversi immediatamente, perché non c'era ancora nessun atto ufficiale. «Meglio dunque attendere, ed intanto informarsi più completamente, stando in guardia, pronti all'azione. E, secondo me, l'azione dovrebbe consistere, negativamente nel buttar giù il goffo progetto burocratico il cui autore ha creduto che bastasse una torretta di stile "Medioevo fatto in casa" per dar vita alla volgarità e per raccordarsi con l'ambiente di Santa Maria Novella; positivamente nel domandare un pubblico concorso, bandito su di un programma saggiamente preparato ed onestamente seguito, che chiami gli artisti italiani alla soluzione del difficilissimo tema».

L'accordo clandestino non ebbe poi esito e solo nel 1932 fu effettivamente bandito un concorso, il cui progetto vincitore segnò il più alto punto di fortuna dell'architettura razionalista nel ventennio.

Ugualmente indignata è la reazione di Giovannoni alla notizia di un rifacimento gotico della facciata barocca di San Gaetano a Firenze, ma egli stesso sospetta che si tratti di una bufala: «In questa forma la notizia non può



3. La prima pagina de "Il Mazzocco" del 27 gennaio 1918 (da https://www.vieusseux.it/coppermine/displayimage.php?album=396&pid=16989#top_display_media).

4. Adolfo Venturi (da <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/adolfo-venturi/>).

essere vera. Sarebbe troppo grossa!»¹².

Dopo questa segnalazione e la conclusione della guerra, il problema della tutela dei monumenti nelle lettere fiorentine non compare più. Negli anni Trenta, quando il carteggio torna ad infittirsi, il contesto storico e la posizione personale di Giovannoni sono assai cambiati. Egli è ora un affermato professionista: accademico d'Italia, responsabile di riviste di settore, professore di una disciplina che in Italia è ancora in fase di affermazione nel mondo universitario. Tutta la sua energia è rivolta ora in questa direzione con l'organizzazione di convegni, riviste e pubblicazioni dove costantemente torna sui temi della necessità della costruzione di una storia dell'architettura e della matrice italiana di questa costruzione. Fin dagli anni della guerra Giovannoni aveva fermato la sua attenzione su Antonio da Sangallo, facendone l'oggetto di una lunga ricerca che si sarebbe snodata parallelamente alla sua vita di studioso. Il risultato sarà un volume pubblicato postumo con una prefazione di Mario Salmi¹³.

Già dal 1917 chiede agli Uffizi una serie di foto, ma senza fretta «perché dovrà passare tempo prima che il lavoro maturi». Parla di visite a Firenze per svolgere le indagini e sottopone al giudizio di Poggi il suo ampio programma di lavoro che è di fatto un'indicazione metodologica: «Ricerchare nei libri delle nascite i nomi di Antonio Cordiani e dei suoi parenti; riassumere i dati che possono portare luce sull'imbrogliato albero genealogico dei Sangallo; trovare elementi sulla casa di Antonio a Firenze, sia sulla casa avita, sia su quella da lui costruita od ampliata, che forse è la stessa di quella da lui costruita ed ampliata, che forse è la stessa di quella di Via de' Pinti ove abitava il cugino Francesco; determinare i molteplici rapporti avuti da Antonio junior coi Medici e con Firenze, specialmente come ingegnere militare ad esempio nella costruzione della fortezza da Basso etc...»¹⁴. Punto di partenza per lo studio su Antonio e la sua architettura è dunque un'indagine archivistica su alcuni dati concreti, ritenuti indispensabili come fondamento dell'intera costruzione. Questa parte della ricerca, opportunamente risolta e sviluppata, figurerà poi puntualmente tra i primi paragrafi del libro. Per sua espresa richiesta l'opera è preceduta da uno scritto inedito intitolato *La storia dell'architettura e i suoi metodi* ed è infatti proprio questo tema che appare come centrale nelle lettere dell'ultimo periodo e nella vicenda che lo vide opporsi polemicamente al suo mentore Adolfo Venturi (fig. 4).

Nel 1926, quale direttore di "Architettura e Arti decorative", in una lettera

dattiloscritta personalizzata da una postilla di auguri scritti a mano, espone il programma della rivista e chiede contributi¹⁵; chiede soprattutto rilievi e disegni “ben delineati” dei principali monumenti, e fotografie, per poter formare quello “schedario” di base che ancora manca e da cui gli architetti potranno procedere «al complesso lavoro di raffronto e sintesi». Servirà ai giovani architetti per «imprimere nella mente quello che vi è di permanente e continuo nel pensiero architettonico italiano». Con esplicito orgoglio nazionale, rivendica la necessità di un centro di studi “tutto nostro”, da contrapporre agli stranieri che «di tanta attività di ricerche fanno oggetto l’architettura italiana»¹⁶.

Dal 1936 al 1938, l’argomento principale delle lettere a Poggi è il I Congresso di Storia dell’Architettura organizzato a Firenze nell’ambito delle celebrazioni brunelleschiane. L’evento li vede coinvolti entrambi nel comitato scientifico, prima impegnati nella raccolta dei contributi, di cui Giovannoni auspica una selezione qualitativa, poi la ricerca di fondi¹⁷ e infine nella pubblicazione degli atti, alle prese con i consueti ritardatari. Da questa esperienza fiorentina scaturisce poi la richiesta di materiale illustrativo e cenni sulle vicende costruttive della cupola di Brunelleschi, per l’inserimento nella collana “I Monumenti italiani” che Giovannoni ha varato nel 1934 dalla Reale Accademia d’Italia: è il primo passo per la realizzazione di quello schedario che aveva auspicato in seno alla rivista “Architettura e Arti decorative”¹⁸.

Tornando al congresso, il 30 settembre 1936 Giovannoni nota, tra i contributi prospettati, «l’assenza quasi totale degli storici dell’Arte»; se ne dispiace perché «il nostro concetto e quasi il maggior movente della nostra riunione, si era quello di associare tutte le energie e tutte le competenze e sommare tutti gli sforzi»¹⁹. Avverte l’ostilità della “casta” e individua in Poggi e Salmi le persone più adatte a fare da intermediari e «insistere da quel lato». Alla fine, in una schiacciante maggioranza di ingegneri e architetti, oltre ai due amici saranno soltanto sette le presenze di storici dell’arte²⁰, ed è proprio in questa occasione che si prepara un’oscillazione irreversibile nel rapporto di amore/odio tra Giovannoni e questi ultimi. Negli studi di storia dell’architettura in Italia si produrrà una frattura profonda, che non è stata più ricomposta, e ancora oggi è testimoniata dall’atteggiamento degli storici dell’arte, saldamente arroccati sulla difesa delle proprie posizioni.

Laureato in Ingegneria Civile con specializzazione Sanitaria, Giovannoni ha presto avvertito una lacuna colpevole nella sua formazione e ha cercato in tutti modi di colmarla negli anni attraverso lo studio della Storia dell’arte e la frequentazione, sempre accompagnata da ossequio e deferenza, dei principali esperti contemporanei. Tuttavia nel corso degli anni egli ha elaborato un’ambiziosa concezione della storia dell’architettura: essa è un terreno di confine che dovrebbe «riunire le competenze unilaterali»²¹, in quanto esercita una «funzione di coordinamento tra la Storia civile e politica e la Storia dell’arte» e deve perciò essere riportata «ad unità di metodo, a criterio sanamente ed obiettivamente italiano»²².

Man mano che cresce la sua volontà di rifondare la storia dell’architettura e riassegnarle «il posto dominante che le spetta e che le è necessario come presidio agli studi storici ed artistici»²³, cresce anche la gelosia degli studiosi che non vogliono cederne il controllo totale e l’assoggettamento ai propri metodi.

Ancora nel 1936, quando “Palladio” inizia le pubblicazioni, Venturi riceve l’invito stereotipato della rivista a collaborare con un suo lavoro. Gio-

5. Rifugio Carlo Del Prete a Lucca, anno XI (da <https://picclick.it/5556-Rifugio-Carlo-Del-Prete-Lucca-Anno-XI-182540588981.html>).



vannoni aggiunge in una postilla a mano la sua affettuosa raccomandazione personale, al «maestro di color che sanno [...] mio maestro», quale “consacrazione” dell’edificio che si comincia ad elevare²⁴.

Due anni più tardi però, esce il volume *L’architettura del Cinquecento*, in cui Venturi applica il metodo dello storico dell’arte che gli è proprio, l’analisi formale degli edifici. Giovannoni sente vanificati gli sforzi del congresso, disconosciute e respinte tutte le proprie istanze. Firma allora una recensione polemica, rilevando i numerosi errori riscontrati nel testo, ma soprattutto criticandone il limite metodologico. Di fronte alle reazioni fortemente sdegnate di Venturi e degli storici dell’arte la rottura sarà inevitabile²⁵.

Note

1 Non è possibile stabilire se si tratti dell’intera corrispondenza. Per contro, nel *fondo Giovannoni* del Centro di Studi per la Storia dell’Architettura non esiste nessun documento relativo a Giovanni Poggi, che pure ha sicuramente inviato almeno una lettera, cui Giovannoni fa cenno nella risposta. Le carte Poggi dell’Archivio di Stato di Firenze qui prese in esame hanno la segnatura: Serie I, Carteggio, n. 9, 385-398, Giovannoni Gustavo: 14 lettere di Gustavo Giovannoni a G. Poggi, 17-4-1914 / 14-12-1938. L’archivio è così descritto: il fondo complessivo fu donato all’Archivio di Stato di Firenze dallo stesso Poggi in due *tranches*: la prima, contenente le pratiche amministrative e la corrispondenza relativa ai lavori effettuati su suo progetto per l’ingrandimento del centro di Firenze, nel 1888; la seconda, costituita da documentazione a carattere tecnico (schizzi, relazioni, perizie, misurazioni, ecc.) inerente agli stessi lavori, pervenne alcuni anni più tardi, il 21 novembre 1893. La fisionomia dell’archivio, l’ordinamento e la descrizione delle singole unità archivistiche furono effettuate o almeno controllate dallo stesso Poggi e sono rimaste invariate nel corso del tempo. Non fanno parte invece parte dell’archivio le carte personali e la corrispondenza familiare del Poggi che confluirono per via di matrimonio nella famiglia Nobili e che oggi sono in parte conservate a loro volta nell’Archivio di Stato di Firenze, nel fondo denominato “Nobili- Seconda parte”. Poggi aveva lasciato erede della sua biblioteca, della parte dell’archivio rimasta in suo possesso, nonché della fototeca il figlio Leone, anch’egli ingegnere; attualmente, i carteggi, gli opuscoli e le fotografie rimaste presso la famiglia sono state donate all’Archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux, la maggior parte della biblioteca e molti disegni sono andati divisi tra l’Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, la Soprintendenza ai beni architettonici e la Facoltà di Architettura; parte del carteggio si trova presso la biblioteca degli Uffizi. L’archivio si presenta attualmente distinto in due nuclei, che rispecchiano le due fasi del versamento e noti rispettivamente come “Carte Poggi” e “Piante Poggi”, corredate ciascuna di apposito inventario. Sono costituite da 77 scatole descritte da inventari redatti al momento del versamento (nn. 228-230 nella sala di studio dell’Archivio di Stato). Le piante Poggi, in numero di 171, sono invece descritte nell’inventario n. 231, avente le medesime caratteristiche degli altri. Vedi *L’archivio di Giovanni Poggi (1880-1961) Soprintendente alle Gallerie fiorentine. Inventario* a cura di E. Lombardi, Firenze 2011.

2 Giovanni Poggi (1880-1961) dopo essersi laureato in Lettere nel 1902, intraprese la carriera di funzionario per le Antichità e Belle Arti. Prima dei più prestigiosi incarichi ricoprì il ruolo di ispettore straordinario addetto alla Galleria degli Uffizi e dal gennaio 1907 quello di direttore del Museo del Bargello. A lui si deve la redazione del catalogo generale degli oggetti d’arte del Regno per le opere d’arte delle province toscane.

3 Lettera del 17 aprile 1914, n. 385.

4 Sul tema vedi J. SUGGI, *Amici dei Musei: storia e prospettive*, tesi di laurea, Università di Pisa, anno accademico 2014/2015.

5 La rivista letteraria “Il Marzocco” è stata fondata a Firenze da Enrico Corradini il 2 febbraio 1896 e ha chiuso le pubblicazioni il 25 dicembre 1932.

6 La società “Leonardo da Vinci”, fondata nel giugno 1902 su iniziativa di Angiolo Orvieto, Guido Biagi, Giulio Fano e Giovanni Rosadi, iniziò le sue attività alla fine dello stesso anno. L’obiettivo era quello di creare un ritrovo che accogliesse uomini d’arte, di lettere e di scienze, nel quale si potessero discutere problemi, tenere conferenze, concerti, esposizioni di opere d’arte. Fra i soci illustri figurano Ferdinando Martini, Bernard Berenson, Ugo Ojetti, Pio Rajna, Angiolo Orvieto, Francesco Gioli, Giovanni Rosadi, Girolamo Vitelli, Domenico Trentacoste, Roberto Pio Gatteschi, Giacomo Puccini, Gabriele D’Annunzio, Renato Fucini, Adone Zoli, Giovanni Spadolini.

7 Sulla vicenda vedi *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, pp.108-110.

8 Lettere del 24 dicembre 1917, n. 388 e del 20 gennaio 1918, n. 389.

9 Lettera del 2 agosto 1918, n. 390.

10 Lettera del 2 luglio 1917, n. 386. Il progetto non è però allegato.

11 Lettera del 15 agosto 1917, n. 387.

12 Lettera del 8 marzo 1921, n. 392.

13 G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il giovane*, Roma 1958.

- 14 Lettere del 2 luglio 1917, n. 386 e del 15 agosto 1917, n. 387.
- 15 Lettera del 28 dicembre 1926, n. 393.
- 16 Il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura venne fondato da Giovannoni nel 1938.
- 17 Lettera del 30 settembre 1936, n. 394. Giovannoni pensava di coinvolgere il ministro della Pubblica Istruzione Cesare Maria De Vecchi, nominandolo presidente onorario del congresso, per assicurarsi l'acquisto di un centinaio di copie degli Atti.
- 18 Lettera del 14 dicembre 1938, n. 398. Ma il numero sulla cupola di Brunelleschi poi non fu pubblicato, perché la collana cessò nel 1939, giunta al fascicolo diciassettesimo.
- 19 Lettera del 30 settembre 1936, n. 394.
- 20 Questo risulta dai contributi pubblicati in *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura, 29-31 ottobre 1936-XV*, Firenze 1938.
- 21 Ivi, pp. VIII-XIX.
- 22 Ivi, p. XIX.
- 23 Ivi, p. VI.
- 24 Archivio Adolfo Venturi, Scuola Normale Superiore, Pisa, Lettera del 25 novembre 1936.
- 25 A. VENTURI, *L'architettura del Cinquecento*, Milano, 1938-1940. Le recensioni di Giovannoni sono: *L'architettura del Cinquecento*, "Palladio", 2, 1938, pp. 107-114; *Il metodo nella storia dell'architettura*, "Palladio", 3, 1939, pp. 77-79.

Il salmone e il castoro. Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini

Secondo la tassonomia di un ipotetico bestiario medievale, il salmone e il castoro restituiscono il differente atteggiamento culturale e operativo rispettivamente assunto da Gustavo Giovannoni (1873-1947) e Marcello Piacentini (1881-1960), i diarchi del dibattito architettonico nazionale nella prima metà del XX secolo. Giovannoni risale la corrente della storia per raggiungere le scaturigini della disciplina: individua il proprio *habitat* nelle placide acque della tradizione e orienta con ossessiva fermezza la direzione della propria indagine progettuale verso il passato.

Più incline ad offrire pareri e consulenze che pronto a sporcarsi le mani con la professione e il cantiere, Giovannoni rivolge la maggior parte delle proprie energie verso dotte e approfondite indagini storiografiche, impegnandosi nella tutela del patrimonio urbano e alimentando la riflessione sulla disciplina del restauro architettonico¹.

Di modesta entità sia in termini quantitativi sia sul piano qualitativo, il complesso delle costruzioni che riesce a portare a termine nell'arco della propria esistenza riflette *studium* più che *ingenium*. L'ossequio verso l'*auctoritas* degli antichi definisce e limita la consistenza della sua opera. L'ansia di individuare con pedante acribia valori permanenti e il rifiuto a priori di ogni forma di internazionalismo relega la sua opera nel territorio dello storicismo tardo ottocentesco, che l'influsso dell'opera di Boito, pur ampiamente presente, non riesce a galvanizzare.

Piacentini, spirito da autodidatta e insofferente ad ogni forma di sterile intellettualismo, è per la concretezza del fare. Rivolge le sue energie all'aggiornamento disciplinare, così da liberare il dibattito architettonico dalle involuzioni di aridi tradizionalismi. La sua opera mira con sapienza e scaltrezza a contemperare *Zeitgeist* e *genius loci*, il rispetto per la cultura e la consistenza del luogo con l'apertura verso il *novum*. Negli "ismi" individua preconcetti, equivoci derivanti da questioni mal focalizzate, nuove norme in sostituzione di antichi dettami. La presa sulla realtà, al di fuori di ogni apriorismo, guida il suo strabordante operare che esonda lungo tutto il territorio della penisola italiana (ed oltre), contribuendo alla modernizzazione delle città, che l'Ottocento non era riuscito a completare. Meno di due lustri separano la nascita dei due autori, ma un secolo distanzia la rispettiva consistenza della loro opera.

«Padre della scuola di architettura di Roma ed eclettico professionista, ultimo epigono della scuola ottocentesca»², Giovannoni ha una formazione accademica di stampo prettamente tecnico: si laurea in ingegneria presso la Scuola d'Applicazione di Roma nel 1895, dove ha come docente di Architettura tecnica Enrico Guj, ingegnere. «La sua cultura architettonica fatta essenzialmente di conoscenza dell'architettura civile del Rinascimento romano, si esplicò soprattutto nell'insegnamento. Tuttavia elementi di unità stilistica e di chiarezza appaiono costantemente nei suoi lavori, non molti, non grandiosi, ma schietti, equilibrati, aventi una bella purezza di linea, lontani dalle concessioni alla volgarità speculatrice che intanto imperversava nel rinnovamento edilizio di Roma»³: la voce che redige nel 1938 per l'*Enciclopedia italiana* relativa alla figura artistica del suo docente sembra quasi delineare il proprio profilo: un professionista serio e rigoroso (privo di profonde intuizioni), impegnato a mondare l'Urbe della lordura speculativa dilagata dopo il 1870.

Il diploma conseguito nel 1896 presso la Scuola Superiore di Igiene Pubblica de-

finisce ulteriormente i limiti di un professionista intento a risolvere problemi di ordine tecnico e funzionale. Non sembra quindi un caso che l'opera di maggior respiro che riesce a portare a termine nell'arco della propria esistenza sia un opificio, la Fabbrica della Peroni fuori Porta Pia, luogo strategico nella dislocazione delle strutture produttive nella Roma post-unitaria. Così come nell'altra (maggiore) area deputata ad accogliere edifici industriali, l'Ostiense, Gioacchino Ersoch, tecnico comunale, aveva portato a termine nel 1894 la sua opera massima, il nuovo Mattatoio chiamato a sostituire il complesso delle vecchie beccherie di piazza del Popolo.

Avvertendo i limiti di una formazione di stampo tecnico, nel 1897, Giovannoni segue il corso di Storia dell'Arte medievale e moderna, tenuto da Adolfo Venturi presso la Facoltà di Lettere di Roma, e frequenta i circoli artistici e le associazioni di architetti⁴, cominciando fin dall'anno seguente a pubblicare i primi articoli sulla rivista "L'Arte", dedicati allo studio di monumenti romani. È l'avvio di una attività prolifica che fagociterà le sue energie. Dall'amicizia con Pietro Egidi e Federico Hermanin (gravitanti attorno alla "Rivista storica italiana"), scaturisce il primo studio sistematico sull'architettura del passato:

la monografia sui *Monasteri di Subiaco* (Roma 1904). Hermanin è anche il suo primo mentore. Grazie al suo interessamento ottiene la commissione per l'altare nella Cattedrale di Salta in Argentina. La dimensione ottocentesca della sua opera si evince anche dai temi nei quali profonde il proprio impegno: monumenti commemorativi e opifici: cappelle sepolcrali, altari ecclesiastici e edifici di ordine funzionale (a partire dalla tesi di laurea: un mercato che riverbera senza particolare slancio ideativo le esperienze dell'ingegneria francese).

Viceversa, Piacentini ha una formazione di stampo artistico: si diploma col massimo dei voti nel 1906 presso il Regio Istituto di Belle Arti, dove l'insegnamento consiste «soprattutto nel fare qualche saggio di composizione e nel riprodurre ad acquarello qualche pezzo dei più insigni monumenti classici o della Rinascenza [...]. Il concetto di architettura, il metodo di insegnamento [sono] tolti di peso – ma in tono assai più modesto – dalla Scuola di Belle Arti parigina» (*Il volto di Roma*, 1944, pp. 148-149). Consapevole dell'arretratezza dell'insegnamento, completamente avulso dalla cogenza dei problemi reali dei tempi moderni, fin da giovanissimo intende ampliare i limiti della propria cultura, dapprima immergendosi nella ricca biblioteca paterna, quindi cominciando a viaggiare per esperire *de visu* le realizzazioni che oltralpe e oltreoceano restituiscono il segno concreto dei tempi nuovi. Professionista acclamato e ricercato dall'*élite* capitolina, Piacentini appartiene a quella *génése dorée* rappresentata dal generone romano. Il padre, Pio, è uno dei professionisti più ricercati della Roma umbertina. Il giovane Marcello è imbevuto di cultura romana che conosce nei più intimi meandri; dagli autori della generazione precedente desume strategie operative e ricorsi progettuali. Al di là della figura paterna, considerata come il proprio maestro, dall'opera di Camillo Pistrucci (connotata da «un linguaggio pausato, accademicamente impeccabile, purgato di ogni ambiguità manieristica, con alcuni cauti riferimenti all'architettura europea») trae soluzioni architettoniche che trasfigura nei propri lavori.

Per la tensione condivisa ad ampliare i confini delle proprie conoscenze ed estendere gli ambiti delle proprie competenze, Giovannoni e Piacentini incarnano appieno la figura dell'*architetto integrale* (preconizzata dallo stesso Giovannoni nel 1916, sulla scia delle proposizioni avanzate da Boito), «sintesi di scienziato e umanista [...] che è insieme artista, tecnico e persona colta»⁶, seppure rispondono in termini antitetici alle questioni fondamentali che innervano il dibattito archi-



1. G. Giovannoni, chiesa parrocchiale degli Angeli Custodi, Roma (da A. Del Bufalo, *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Roma 1982).



2. M. Piacentini, Casa Madre dei Mutilati, salone delle adunanze, Roma (da M. Lupano, *Marcello Piacentini*, Roma-Bari 1991).

3. M. Piacentini, Cinema Corso (da M. Lupano, *Marcello Piacentini*, Roma-Bari 1991).

tettonico romano: il rapporto con il tempo (con la storia e con il moderno), il legame con il luogo (l'Urbe).

Questione cardine a Roma, sedime di memorie, è il rapporto con il portato della storia. A partire dagli inizi del XX secolo comincia a manifestarsi l'interesse per il barocco⁷. Giovannoni, colto storiografo, riprendendo tesi già avanzate da Basilio Magni⁸ e Corrado Ricci⁹, risale alle autentiche scaturigini del fenomeno e ne afferma l'assoluta originalità, indicandolo come culmine di una ampia parabola di esperienze costruttive che attraversa i secoli; nota come «non decadenza ma naturale e logica evoluzione trasforma il Cinquecento nell'arte barocca, continuazione di uno stesso periodo magnifico. [...] l'architettura del Seicento e del Settecento ritorna al classicismo romano, e, nella grandiosità delle espressioni, nel movimento delle linee, nella sapienza costruttiva, nella sontuosità vivace di decorazione, nella unione di tutti i mezzi dell'ornato ad un unico scopo architettonico, nel carattere non più locale ma universale, ne prosegue e ne interpreta il sentimento ben più compiutamente del Cinquecento, puro e sereno nella insuperabile espressione armonica astratta, ma ancora timido ed inadatto a risolvere i grandi problemi delle masse ampie e complesse¹⁰. Ragionando in termini metastorici, ne ravvisa *in nuce* le scaturigini nella tarda antichità romana: il "barocco dell'architettura romana"¹¹.

In sede operativa, però, "l'ingegnere umanista", pervaso da una visione positivista, risulta inesorabilmente ancorato allo storicismo ottocentesco; convinto che si debba operare «fuori dalla mobilità donnesca della moda effimera e dell'arbitrio individuale»¹² e del tutto privo di fulgido talento si rifugia nel più fragile storicismo, mettendo a punto stucchevoli *accrocchi*, lontani dalla *concinnitas* classica e dalla purezza stereometrica del moderno.

Nella chiesa degli Angeli Custodi (fig. 1), portata a termine negli anni Venti all'interno della Città Giardino Aniene, l'attuale Montesacro, ripercorre pedestremente i *topoi* delle magnificenze barocche. Nel disegno della facciata biascica i modi aulici e trionfali del cavalier Bernini, privandoli di tutta la loro potenza iconica e spaziale. Rinfiacca lo spiccato parietale della *frons* con ali talmente ridotte da sembrare monche appendici, più contratte dei monconi che attualmente rinserrano il protiro curvilineo del Sant'Andrea al Quirinale¹³.

Viceversa, Piacentini agisce con estrema disinvoltura, antepo- nendo la propria autonomia ideativa a scrupoli di ordine filologico, e trasfigura il portato della tradizione barocca in forme del tutto nuove, gravide di successivi e imprevedibili sviluppi. La grande cupola con la quale copre l'invaso del salone della Casa Madre dei Mutilati a Roma (fig. 2) costituisce un duplice straordinario omaggio: alla grande cupola con la quale il padre Pio alla fine dell'Ottocento aveva voltato il salone centrale del Palazzo delle Esposizioni lungo via Nazionale e alla più ampia cultura urbana, dal Pantheon alle

cupole dei barocchi. Nell'aerea pienezza dell'invaso spaziale riflette il disegno approntato da Michelangelo per la pavimentazione della piazza del Campidoglio (tramandato dalla nota stampa del Duperac e solo successivamente realizzato sull'ampia sella capitolina da Antonio Muñoz) e prefigura, grazie alla consulenza dell'ingegner Giano Passalacqua, le grandi coperture nervate di Pierluigi Nervi. Piacentini è laicamente disposto ad accogliere il nuovo, individuando riferimenti nell'avanguardia internazionale: il luogo d'elezione è la Mitteleuropea, da quella *déco*, innervata dall'aggiornamento disciplinare operato da Otto Wagner e dalla sua scuola, a quella ispirata alla più audace sintesi figurativa che dalle prefigurazioni di Böcklin giunge fino a Paul Bonatz, Emil Fahrenkamp, Wilhelm Kreis. Negli anni della Prima guerra mondiale porta a compimento (con Giorgio Wen- ter-Marini), in piazza San Lorenzo in Lucina, a fianco di Palazzo Ruspoli, la costruzione del Cinema Corso (fig. 3), il cui modernismo richiama – nei bovindi

lateralmente, nel rigoglioso sviluppo della fascia di stucchi e nella aerea pensilina in ferro e vetro tenuta da catene di ferro – forme artistiche proprie della Secessione viennese.

La sua apertura verso il nuovo è testimoniata dallo stesso Giovannoni nel riportare con vivida flagranza le animate discussioni didattiche che hanno preceduto l'apertura dei corsi presso la nuova Scuola Superiore di Architettura in Roma¹⁴: «I temi architettonici da oltre un secolo hanno sorpassato noi architetti nell'edilizia, nella costruzione, negli schemi d'aggruppamento ambientale, e l'arte nostra è rimasta maledettamente indietro. [...] All'estero invece [...] da oltre trent'anni c'è quasi dappertutto una ripresa, una ricerca nello studio dei temi nuovi, che hanno condotto a soluzioni talvolta incerte e faragginose ma che nell'insieme non mancano di unità, cioè di un embrione di stile. E ci sono giunti per tutte le vie: dall'intimo studio della costruzione e dalla sua schematizzazione, alla ricerca di elementi decorativi indigeni od esotici, prossimi o lontani, dalla ripresa con sentimento nuovo di forme classiche [...] alla semplicità della nuda espressione in cui il movimento delle masse e la disposizione dei vuoti e dei pieni si accentuano»¹⁵.

Al contrario, Giovannoni, fiero misoneista, vede nelle diverse manifestazioni del moderno unicamente «espressioni sciocche della moda»¹⁶ e ripudia l'internazionalismo, esprimendo in termini netti la sua visione positivista, che, ansiosa di assicurare solide fondamenta alla propria opera, rigetta il rischio dell'ignoto e del nuovo: «Io penso che la moda effimera abbia poca presa sul valore positivo e sul carattere permanente delle opere architettoniche; penso che ogni tentativo arbitrario e insincero, senza un legame con qualche cosa di continuo (ambiente, tradizione, pregiudizi estetici) faccia goffamente ritardare il cammino dell'Architettura»¹⁷.

Nel 1909 incaricato dai Torlonia della riconfigurazione del Villino Calderai (fig. 4), costruito appena pochi anni prima da Amedeo Calcaprina, non esita ad abradere ogni fioritura *liberty* dagli spiccati parietali¹⁸, nel tentativo, miseramente fallito, di conferire agli impaginati prospettici una simmetria di ordine classico.

Anche i vaghi riferimenti *art nouveau*, apposti sulle facciate della Fabbrica della Birra Peroni (fig. 5), non costituiscono altro che l'esito del farraginoso tentativo di individuare un apparato decorativo consono ad una tipologia edilizia priva di riferimenti codificati dalla tradizione. E il culto estremo della tradizione porta Giovannoni a preferire desuete strategie di ambientismo, inteso come consonanza di forme, laddove Piacentini sviluppa più innovativi concetti di ambientamento, concependo l'inserimento nel contesto secondo rapporti di natura astratta, come assonanza di volumi e spazi.

Giovannoni si inserisce nel fitto tessuto dei rioni armonizzando stilisticamente i nuovi edifici alle case della vecchia Roma; innalza architetture stucchevo-



Pagina a fronte

4. G. Giovannoni, Palazzetto Torlonia, Roma (da A. Del Bufalo, *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Roma 1982).

5. G. Giovannoni, Fabbrica del Ghiaccio e della Birra Peroni, Roma (da A. Del Bufalo, *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Roma 1982).



In questa pagina

6. M. Piacentini, Progetto di sistemazione architettonica di piazza Venezia, Roma 1933 (da "Architettura").

li nella concitata ansia di non debordare dai confini della tradizione. È il trionfo della mimesi. Nel timore di alterare lo status quo, le ragioni del luogo sopravanzano le istanze dei tempi moderni. Ancora per i Torlonia conforma il restauro del palazzetto in piazza Monte d'Oro alle forme del tardo barocco, prelevando di peso le forme sedimentate nel tempo.

Piacentini tralasciando la consistenza epidermica dei fenomeni, evita l'imitazione stilistica. Nella proposta progettuale per la conclusione architettonica di piazza Venezia (fig. 6) bilancia in equilibrio ponderale la quinta di ingresso al corso, correggendo l'incipite squilibrato ancora esistente. L'attenzione di Piacentini non è tanto – non soltanto – rivolta alla definizione dell'edificio nella sua autonoma configurazione, quanto alla determinazione dello *Stadtbild*. Abile *Baumeister*, Piacentini lavora con il corpo vivo della città. Quello che realmente cattura la sua attenzione e assorbe energie che profonde con larga generosità è il fenomeno urbano. Le concezioni urbanistiche dipartono dai grandi teorici che a cavallo del XX secolo formulano i principi della nuova scienza urbana, Camillo Sitte e Joseph Stübben. Sulle pagine di "Architettura" presenta la proposta argomentandola in questi termini: «Sani criteri di ambientamento codesti, i quali colgono i valori essenziali e non i superficiali della composizione architettonica, consentendo di poter originare in seno alle città storiche edifici nettamente moderni e pure non ostili agli antichi: criteri per cui non esiste più il particolare avulso dal generale, l'edificio singolo avulso dall'insieme: l'ampliarsi del limite architettonico dall'edilizia verso l'urbanistica consiglia ed obbliga oggi, più ancora che nel passato, a non trascurare mai, oltre il pregiudizio dell'imitazione stilistica, quei valori che riconducono l'edificio ad essere la parte di un tutto»¹⁹.

Note

1 G. Giovannoni insegna Restauro dei monumenti presso la Scuola Superiore di Architettura in Roma, fonda la rivista "Palladio" (1937) e il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura (1938).

2 A. DEL BUFALO, *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Roma 1982, p. 9.

3 G. GIOVANNONI, *Guj, Enrico*, in *Enciclopedia Italiana*, 38, Appendice, Roma 1938.

4 Nel 1903 aderisce, in qualità di membro effettivo, all'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma, divenendone vicepresidente nel 1906 e presidente nel 1910.

5 G. PLACIDO, *Camillo Pistrucchi (1856-1927): un architetto romano post-unitario*, "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", 5, 1991, p. 66.

6 G. GIOVANNONI, *Gli architetti e gli studi di architettura in Italia*, Roma, 1916, p. 12.

7 Cfr. G. DURANTI, *Suggerimenti barocche nella cultura architettonica romana (1902-1965)*, tesi di dottorato, Università Roma Tre, a.a. 2006-2007.

8 Basilio Magni, storico dell'arte nato a Velletri ma romano d'adozione è l'antesignano della rivalutazione critica del barocco: "Il barocco in genere è da riguardarsi quale una trasformazione dell'arte, una nuova espressione del suo tempo; e quegli artefici ebbero buone qualità, se non di disegno, di composizione, chiaroscuro e colore nelle arti figurative, e in architettura piena intelligenza degli ordini, che trattarono più artisticamente dei compassati architetti cinquecentisti, da costituire un terzo periodo di quest'arte, tale che merita nome di vero risorgimento" (B. Magni, *Storia dell'Arte Italiana dalle origini al secolo XX*, Roma 1900-1902, III, p. 409).

- 9 C. RICCI, *Architettura barocca in Italia*, Stuttgart 1912; ed. it.: Bergamo 1912; II ed.: Torino 1922, p. VII.
- 10 Cfr. G. GIOVANNONI, *L'architettura italiana nella storia e nella vita*, in *Questioni di Architettura nella storia e nella vita*, Roma 1929, p. 15.
- 11 G. GIOVANNONI, *La Tecnica della Costruzione presso i Romani*, Roma 1925 (ristampa anastatica: Roma 1999), pp. 88-89.
- 12 G. GIOVANNONI, *I temi dell'architettura religiosa moderna e gli esempi dell'architettura romana*, in *Atti della terza settimana d'arte sacra per il clero*, (Ferrara, 1935), Città del Vaticano 1936.
- 13 All'indomani della proclamazione di Roma Capitale si procede all'ampliamento della Strada Pia. Nel tentativo di ampliare la sede stradale, la chiesa del Bernini viene mutilata nel suo sviluppo alare.
- 14 Entrambi concorrono alla fondazione della Regia Scuola Superiore di Architettura in Roma, istituita nel 1920 con il preciso compito di formare le nuove generazioni di progettisti: a Giovanni, sempre proteso verso il passato, va la cattedra di Restauro, mentre Piacentini, infaticabile costruttore, è il titolare della nuova disciplina di Edilizia cittadina e arte dei giardini.
- 15 G. GIOVANNONI, *Discussioni didattiche*, in IDEM, *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Roma 1925, p. 52.
- 16 Ivi, p. 47.
- 17 Lettera dattiloscritta di Giovanni a Piacentini datata 16 settembre 1926, Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura.
- 18 F. DI MARCO, *Villino Torlonia e fabbricato annesso a Roma 1909-1910*, in AA.VV., *Gustavo Giovannoni. L'opera architettonica nella prima metà del Novecento*, Roma 2018, pp. 45-51.
- 19 N.d.R., *Contributo alla soluzione di importanti quesiti edilizi. A Roma: conclusione architettonica di Piazza Venezia*. Arch. Marcello Piacentini, "Architettura", settembre 1933, 9, p. 571.

La Roma post-unitaria e, in particolare, quella di inizio Novecento è un grande cantiere che necessita di tecnici da impiegare nella frenetica corsa per la modernizzazione della nuova capitale del Regno. A fianco dei romani Gustavo Giovannoni (1873-1947) e Marcello Piacentini (1881-1960), indubbiamente i personaggi dotati di maggior carisma, figurano altre eccellenti personalità provenienti da ogni angolo del Paese. Si tratta prevalentemente di ingegneri o accademici diplomati a Roma e che scelgono la capitale come luogo in cui vivere e operare. Tra questi Guglielmo Calderini (1837-1916), perugino, diplomato all'Accademia di Belle Arti del capoluogo umbro per poi frequentare i primi corsi universitari in Ingegneria Civile attivati nella Scuola d'Applicazione di Torino e concludere, nel 1861, il suo percorso di studi alla Scuola d'Applicazione di Roma¹. A Calderini si deve, a Roma, uno degli edifici più rappresentativi del nuovo Stato unitario, la costruzione dell'immensa mole del Palazzo di Giustizia. Gino Coppedè (1866-1927), fiorentino, dopo aver studiato alla Scuola professionale di arti decorative industriali e all'Accademia di Belle Arti di Firenze, a Roma è protagonista con la costruzione dell'omonimo quartiere². Anche il piacentino Manfredo Manfredi (1859-1927) partecipa attivamente alla costruzione della nuova Roma di inizio secolo; Manfredi si forma all'Accademia di Belle Arti di Roma e, dopo aver lavorato ai progetti per i padiglioni italiani alle *Esposizioni Universali* di Parigi del 1889 e del 1900 e a Chicago per quella del 1893, dal 1905, insieme a Gaetano Koch (1849-1910) e a Pio Piacentini (1846-1928), segue la conclusione dei lavori dell'Altare della Patria, probabilmente il più grande cantiere romano di inizio secolo³.

Sono però le Marche la regione dalla quale arriva il maggior numero di professionisti e in qualche modo tutti sono legati a Gustavo Giovannoni⁴. La figura di maggior rilievo è senza dubbio quella di Giuseppe Sacconi (1854-1905). Grazie ad una borsa di studio del Pio Sodalizio dei Piceni, soggiorna per diversi anni a Roma dove nel 1878 consegue il diploma di architetto presso l'Istituto di Belle Arti. Sei anni dopo, nel 1884, si aggiudica il concorso internazionale per il Monumento a Vittorio Emanuele II. Da questo momento inizia per Sacconi un periodo di grande ascesa che lo porta ad avere in breve tempo un peso rilevante nelle questioni accademiche, politiche e amministrative della capitale: Accademico di San Luca dal 1884, deputato tra il 1884 e il 1902, direttore regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria tra il 1891 e il 1902. Come docente alla sezione Architettura dell'Istituto di Belle Arti di Roma, segue con particolare attenzione due studenti corregionali, Guido Cirilli (1871-1954) e Vincenzo Pilotti (1872-1956), che diverranno riferimenti importanti rispettivamente a Venezia, dove Cirilli è determinante per la fondazione della seconda Scuola di architettura italiana dopo quella di Roma, e a Firenze, dove Pilotti ottiene la licenza di architetto presso l'Accademia di Belle Arti per poi essere chiamato a coprire la cattedra di Architettura tecnica e generale dall'Università di Pisa⁵. Della stessa generazione di Cirilli e Pilotti sono Quadrio Pirani (1878-1970) e Giovanni Bellucci (1881-1972), entrambi di origine marchigiana; si formano alla Scuola di ingegneria di Roma dove incontrano Gustavo Giovannoni che dal 1895 è assistente volontario alla cattedra di Architettura tecnica di Enrico Guj (1841-1905) e più tardi assistente di Guglielmo Calderini. Pirani e Bellucci, dopo aver lasciato gli incarichi all'ufficio tecnico dell'Istituto Case Popolari e quelli accademici, danno vita nel 1910 ad uno

studio professionale specializzato in interventi di tipo residenziale e collaborano tra il 1919 e il 1920 alla definizione del progetto della Città Giardino Aniene insieme ad un folto gruppo di progettisti con a capo Giovannoni.

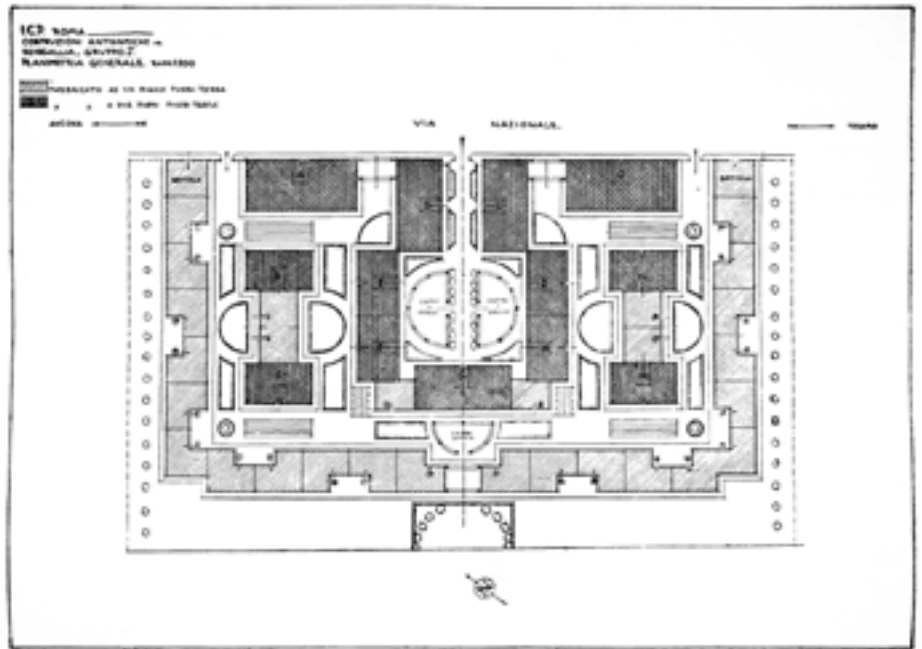
Negli anni Ottanta una serie di studi, condotti in particolare da Livio Toschi e Guglielmo Monti, portano alla identificazione dei cosiddetti esponenti della “scuola marchigiana”, sui quali molto è stato scritto circa il loro operato a Roma. Molto meno studiata è invece l'altra faccia della medaglia, ossia i progetti e le realizzazioni dei marchigiani nel loro territorio di origine. Mentre Pirani e Bellucci non hanno mai operato al di fuori di Roma e le opere marchigiane di Cirilli e Pilotti sono già state oggetto di studi, meno indagati sono invece i lavori di Innocenzo Costantini (1881-1962) e Innocenzo Sabbatini (1891-1983). Lontani dal clamore della capitale, i due si trovano a lavorare in un contesto lontano sia culturalmente che geograficamente da quello di Roma con l'ombra lunga di Giovannoni che si percepisce nelle loro opere.

Innocenzo Costantini è figlio dell'ingegnere e architetto Costantino Costantini (1854-1937), figura tra le più eminenti della già citata “scuola marchigiana” che, pur non avendo lasciato tracce del suo operato a Roma, contribuisce in modo determinante alla formazione di suo figlio Innocenzo e soprattutto di suo nipote Innocenzo Sabbatini. Dopo aver conseguito nel 1904 la laurea in Ingegneria Civile presso la Scuola d'Applicazione di Roma con un il progetto di una stazione di testa, Innocenzo Costantini approfondisce il tema dell'ingegneria ferroviaria conseguendo nel 1906, all'Istituto Montefiori di Liegi, una specializzazione in elettrotecnica⁶. Diviso tra progetti marchigiani e romani, Costantini si dedica prevalentemente agli aspetti tecnici della costruzione, scalando in breve tempo i vertici dell'Istituto Autonomo Case Popolari di Roma fino alla nomina, nel 1917, di direttore generale. Ricopre il posto di vice presidente dell'Associazione Nazionale Ingegneri Italiani ed è socio dell'Istituto Nazionale d'Urbanistica. Già studente di Giovannoni alla Scuola di Ingegneria, diventa suo collega alla Scuola di architettura allorché viene incaricato dell'insegnamento di Estimo ed economia delle costruzioni. Molti di questi incarichi, in particolare quello di direttore dell'Istituto Case Popolari, sono annullati o sospesi e Costantini sarà in pratica costretto a ritornare ad Osimo dopo che la Commissione di epurazione esprime un duro giudizio riguardo il suo operato durante il ventennio che nell'istruttoria finale viene definito quanto meno “fazioso”⁷. In diretta continuità con le teorie di Giovannoni in merito al trattamento da usare sulle città moderne e sul loro risanamento, Costantini elabora e presenta, come molti altri, nel 1926 un suo progetto, mai realizzato, per un collegamento viario nella zona centrale della capitale⁸. Costantini propone un raddoppio a nord di via del Plebiscito e quindi la creazione di quella che nella planimetria di studio chiama via dei Patrizi Romani, nome che Costantini fa derivare



1. I. Costantini, *Alcune soluzioni di P.R. per la zona centrale*, 1926. Osimo, Archivio Storico, fondo Innocenzo Costantini.

2. Planimetria del nuovo quartiere ICP "Monte Bianco" realizzato a Senigallia con costruzioni antisismiche (da "L'Industria Italiana del Cemento", 4, 1932, 7, p. 185).



dal gran numero di palazzi principeschi che la via metterebbe in collegamento e che ritornerebbero in luce. Il progetto prevede, inoltre, una futuristica galleria a croce che renderebbe possibile attraversare in due diverse direzioni (nord-sud e est-ovest) l'asperità del colle Quirinale. Nel punto di incrocio delle quattro braccia della galleria, Costantini ipotizza addirittura una soluzione a giorno, direttamente illuminato e aerato posto in corrispondenza dei giardini di Montecavallo, alle spalle delle scuderie del Quirinale (fig. 1). Nel progetto, indipendentemente dalla galleria a croce, si è voluto porre in nuova evidenza a portata pratica della nuova via del Quirinale collegata a piazza Santi Apostoli, secondo il progetto del gruppo "Burbera" e quindi di Giovannoni. Nelle Marche Costantini opera con differenti cifre stilistiche occupandosi di una grande varietà di tipi edilizi. Nel 1914, in diretta contiguità con il percorso di studi, elabora un complesso progetto per la realizzazione di una ferrovia elettrica di collegamento tra le stazioni di Jesi e Osimo Stazione. Nella relazione al progetto Costantini scrive come siano necessari nella regione, oltre alla linea adriatica e a quella che da Falconara Marittima attraverso Jesi e Fabriano conduce a Roma, dei nuovi "collegamenti trasversali". Dunque la nuova linea Jesi, Filottrano, Osimo e Osimo Stazione, oltre a collegare le due linee maggiori, garantisce anche un veloce ed efficiente sistema di comunicazione per merci e persone in zone con scarse infrastrutture viarie. Costantini allega al progetto una indagine demografica a supporto della sua tesi in cui, in base al censimento del 10 giugno 1911, la sola popolazione dei comuni serviti dalla linea ammonta a quasi 70.000 abitanti, e in pratica aumenta ad oltre 100.000 se si considerano anche i comuni e le località vicine o prossime alla strada ferrata.

Nel 1930, a seguito del terremoto che colpisce alla fine di ottobre la parte settentrionale della costa marchigiana, Costantini insieme a Massimo Piacentini (1898-1974) e Alberto Calza Bini (1881-1957), tutti e tre interni all'Istituto Case Popolari, progetta e realizza alcuni piccoli quartieri di abitazioni antisismiche nelle città di Senigallia e Ancona. Gli edifici che formano queste piccole parti di città, in stretta aderenza a quanto già realizzato da Giovannoni, sono pensate come piccole città giardino; in particolare quelli di Ancona sono realizzati in prossimità di parchi e nell'impianto dei corpi di fabbrica si legge un tracciato e una disposizione con grandi zone di verde, molto simile alla prima parte del quartiere Garbatella. In più gli edifici, in adeguamento a recenti disposizioni legislative in materia di sismica⁹, erano prevalentemente ad un piano fuori terra e la struttura portante è basata su telai in calcestruzzo armato che emergono chiaramente dall'analisi planimetrica del costruito (fig. 2). Si tratta di soluzioni planimetriche e impianti spaziali del tutto

analoghi a quelli messi in atto, circa quindici anni prima, da Gustavo Giovannoni in risposta ad analoghi problemi abitativi a seguito del terremoto della Marsica del 1915.

Innocenzo Sabbatini, cugino di Innocenzo Costantini, arriva a Roma nel 1913 e qui, dotato di grandissime qualità di disegnatore, viene facilmente inserito dallo stesso Costantini nell'ufficio tecnico dell'Istituto Case Popolari. Contemporaneamente lavora negli studi di Pio e Marcello Piacentini, Arnaldo Foschini (1884-1968) e di Quadrio Pirani e segue saltuariamente i corsi di Cesare Bazzani (1873-1939) al Museo artistico industriale e alla Scuola libera del nudo presso l'Accademia inglese di via Margutta. Tutte queste esperienze favoriscono il conseguimento dell'agognato diploma di professore di Disegno architettonico rilasciato nel gennaio del 1918 dalla Regia Accademia di Belle Arti di Milano grazie all'interessamento di Gaetano Moretti (1860-1938). Tornato a Roma, Sabbatini vive nella capitale per circa quindici anni un periodo straordinariamente prolifico, collaborando attivamente con Giovannoni in particolare per la costruzione di straordinari edifici nel Quartiere Garbatella¹⁰. Emblematica del periodo romano, come ricordato in più occasioni da Franco Purini, è la casa economica a "Trionfale V" del 1927, senza dubbio uno dei progetti che maggiormente caratterizzano la fase più matura e concreta di Sabbatini a Roma (fig. 3). L'impegno all'interno dell'Istituto Case Popolari termina nel 1931 e questo implica diverse difficoltà nella sua attività professionale nella capitale; pur mantenendo

la sua residenza e il suo studio a Roma, il suo campo d'azione si sposta decisamente verso le Marche e in particolare a Osimo, sua città natale. Sabbatini inizia lavorando ad una lunga serie di cappelle funerarie per il cimitero maggiore di Osimo; ma è la città che gli interessa. Dal 1934 inizia un'attività febbrile che lo porta a realizzare progetti urbani e idraulici, restauri di importanti monumenti e di palazzi storici pubblici e privati con una varietà di interventi, idee e uso dei materiali che in certi casi fanno pensare ad un Carlo Scarpa (1906-1978) *ante litteram*, come nel caso dell'intervento per il Palazzo Comunale, dove Sabbatini si spinge ad un livello di dettaglio che contempla anche la definizione del disegno di porte e cancelli e i relativi materiali. La definizione fin nei minimi dettagli del progetto urbano della città conducono alla definizione degli elementi accessori e di decoro urbano come le numerose fontane che disegna in proiezioni e viste prospettiche nel rispetto di quella "teoria delle espressioni semplici" decantata da Giovannoni (fig. 4).

Forse il più emblematico tra tutti questi lavori, che combina al meglio qualità ingegneristiche e architettoniche tipiche di molti professionisti del tempo, è la nuova torre serbatoio che sostituisce il vecchio torino piezometrico in piazza del Duomo, nel punto più elevato della città¹¹. Il precedente serbatoio, costruito secondo quanto riportato nell'archivio di Osimo dal già citato Costantino Costantini nel 1889, è una classica struttura eclettica di fine Ottocento, una torre medievale che dissimula la presenza in sommità di un serbatoio la cui riserva d'acqua, già dai primi del Novecento, risulta insufficiente. La nuova struttura emerge con forza non solo nella piazza, ma caratterizza anche lo skyline di Osimo da una notevole distanza.



3. I. Sabbatini, Casa economia ICP, Trionfale V, Roma. Osimo Archivio Storico, fondo Innocenzo Sabbatini (foto inedita).



4. I. Sabbatini, Studi per arredi urbani da realizzare nelle piazze della città di Osimo. Osimo, Archivio Storico, fondo *Innocenzo Sabbatini* (immagini inedite).

Giovannoni scrive nel 1929 che nelle moderne tendenze architettoniche ravvisa una netta divisione tra l'internazionalismo, che prescindendo dall'ambiente, e il localismo che considera invece l'ambiente un elemento essenziale¹². C'è forse però una terza via ibrida tra le due che somiglia all'idea di *architetto integrale* che con tanta forza Giovannoni ha proposto. L'idea che il movimento internazionale, come qualche decennio dopo Giancarlo De Carlo (1919-2005) e Ignazio Gardella (1905-1999) hanno dimostrato, non necessariamente prescinde dall'ambiente, ma che come Costantini e Sabbatini hanno fatto agendo nelle Marche, l'internazionale, o il moderno, può ben interagire con il passato e l'ambiente in cui si relaziona. Sia le case antisismiche di Ancona e Senigallia, che il progetto della ferrovia tra Jesi e Osimo, e qui la torre serbatoio, sono inserimenti di fatto legati al movimento internazionale ma strettamente connessi all'ambiente in cui sono realizzati, o solo pensati, con quella sapienza e quel mestiere che solo una figura complessivamente sapiente come l'*architetto integrale* può garantire con efficacia: non solo ingegneria o solo architettura ma progetto e costruzione, integrazione tra tecnica e poesia.

Note

Il risultato di questa ricerca è in larga parte frutto della disponibilità del personale degli archivi consultati: l'Archivio Storico di Osimo (Lucia Magi, Federica Maccioni e Francesca Egidi) e l'Archivio di Storia Urbana del Comune di Ancona (Sandro Censi).

¹ Per maggiori approfondimenti sulla figura di Calderini si rimanda a: *Le opere architettoniche di Guglielmo Calderini*, a cura di G.B. Milani, Milano 1918; M. FABBRI *et al.*, *Il Palazzo di Giustizia di Roma*, Roma 2002.

² Gino Coppedè, già progettista di riferimento dell'alta borghesia genovese, viene chiamato a Roma da un gruppo di finanziari che intende ripetere nella capitale l'esperienza ligure, realizzando un quartiere per l'alta borghesia romana. Per maggiori dettagli sull'opera di Gino Coppedè si rimanda a: M. NICOLETTI, *Stile Coppedè*, "FMR", 2, 1983, 17, pp. 55-84; D. DARDI, *Il Quartiere Coppedè. Un'isola di originalità architettonica nella Roma del primo Novecento*, Roma 1999; C. SANGUINETI, *Coppedè Gino*, in C. GHELLI, E. INSABATO, *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, Firenze 2007, pp. 147-151.

3 Manfredo Manfredi va in particolare modo ricordato per essere stato il primo direttore della Scuola Superiore di Architettura di Roma (ufficialmente istituita con decreto 2593 del 31 ottobre 1919, ma i cui corsi iniziano ufficialmente il 1 gennaio del 1921) e incaricato di tutti i corsi di composizione dal II al V anno. Alla morte di Manfredi, nel 1928, sarà Gustavo Giovannoni a dirigere la Scuola seguito, dal 1935, da Marcello Piacentini. Si veda in merito B. BERTA, *La formazione della figura professionale dell'architetto. Roma 1890-1925*, dottorato in "Storia della Conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura", Università degli Studi di Roma Tre, tutor; prof. V. Franchetti Pardo, prof. M.L. Neri, XX ciclo, 2008.

4 L'alto numero di marchigiani presenti e/o operanti a Roma è frutto di una plurisecolare vicinanza politica e geografica che ha favorito un reciproco scambio tra le due realtà territoriali. Fino al novembre del 1860 sotto lo Stato Pontificio le Marche scelgono, a seguito del plebiscito del 4 e 5 novembre, di passare al Regno d'Italia, ma il flusso dei progettisti verso Roma continua senza interruzioni. Questo è dovuto al contributo di una fitta trama di relazioni maturate nel corso dei secoli e da vere e proprie istituzioni nate a Roma per favorire la formazione culturale e l'inserimento dei marchigiani nel tessuto sociale romano: in tal senso determinante è l'attività svolta dal Pio Sodalizio dei Piceni, attivo a Roma fin dall'inizio del XVII secolo. Per maggiori dettagli: *L'architettura negli archivi. Guida agli archivi di architettura nelle Marche*, a cura di A. Alici, M. Tosti Croce, Roma 2011, pp. 33-34.

5 Per maggiori approfondimenti riguardo alle relazioni tra Sacconi, Cirilli, Pilotti e Giovannoni si rimanda ai seguenti scritti: G. GIOVANNONI, *Recenti opere di Guido Cirilli*, "Architettura e Arti decorative", 2, 1924, pp. 212-227; IDEM, *Cronaca dei Monumenti*, "Architettura e Arti decorative", 5, 1927, 11, pp. 511-512; A. ALICI, *Vincenzo Pilotti architetto fra tradizione e modernità*, in *L'età dell'eclettismo. Arte e architettura nelle Marche fra Ottocento e Novecento*, a cura di F. Mariano, Firenze 2004, pp. 278-287; IDEM, *Vincenzo Pilotti (1872-1956). Disegni dall'archivio professionale*, "Il disegno di architettura", III, 2006, 32, pp. 21-31; G. BONACCORSO, F. DI MARCO, *Il periodo romano, dalla formazione alla professione*, in *Guido Cirilli. Architetto dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, 2014), a cura di A.G. Cassani, G. Zucconi, Padova 2014, pp. 61-81.

6 Per maggiori dettagli sull'attività svolta da Innocenzo Costantini si rimanda ai seguenti riferimenti bibliografici: I. COSTANTINI, *Le Borgate popolari in Roma*, Roma 1938; L. TOSCHI, *Costantino Costantini (1854-1937) e Innocenzo Costantini (1881-1962). Progetto e realizzazioni*, catalogo della mostra (Osimo, 1984), Osimo 1984; L. TOSCHI, G. MONTI, *La scuola marchigiana*, "Segno", 8, 1984, 39, pp. 42-47.

7 L'ingiusta condanna della Commissione di epurazione viene annullata nel 1947 soprattutto grazie all'intervento diretto di molti protagonisti della politica romana certamente distanti dal regime fascista. Tra le molte si segnala la lettera di biasimo del futuro onorevole Vincenzo Ceccoli (1884-1951), eletto deputato alla prima legislatura (1948-1953) conservata nell'Archivio Storico del Comune di Osimo, *fondo Innocenzo Costantini*, Cartella Corrispondenza.

8 In occasione del XII Congresso internazionale dell'abitazione e dei piani regolatori del 1929 che si svolge a Roma, ha luogo anche la *I Mostra nazionale dei Piani regolatori* e, nel gennaio del 1930 viene fondato l'INU. Su questa ed altre vicende e progetti si rimanda a: G. GIOVANNONI, *Le vicende edilizie a Roma*, "Architettura e Arti decorative", 9, 1929, 2-3, pp. 49-60; L. PICCINATO, *Il "Momento Urbanistico" alla Prima Mostra Nazionale dei Piani Regolatori*, "Architettura e Arti decorative", 9, 1930, 5-6, pp. 195-235.

9 "Nuove norme tecniche ed igieniche di edilizia per le località asismiche", promulgate col Regio Decreto Legislativo 683 del 3 aprile 1930, pubblicato sulla "Gazzetta Ufficiale", 133, 7 giugno 1930. Sia il quartiere ICP di Senigallia (Monte Bianco) che i tre realizzati ad Ancona (via Marchetti, piazza d'Armi e Posatora) sono pubblicati, a firma dello stesso Costantini su una delle riviste tecniche più importanti di quegli anni. Si rimanda dunque al seguente riferimento: I. COSTANTINI, *Le ricostruzioni nei paesi terremotati*, "L'Industria Italiana del Cemento", 2, 1930, 10, pp. 7-9; I. COSTANTINI, *Le costruzioni antisismiche nelle Marche dell'Istituto Case Popolari di Roma*, "L'Industria Italiana del Cemento", 4, 1932, 7, pp. 181-189.

10 Dal 1920 Sabbatini inizia a lavorare al Quartiere Garbatella dove realizza: tra il 1920 e il 1922 le palazzine ICP in piazza Brin, nel 1926 ancora abitazioni ICP (lotti 10, 13 e 14), tra il 1926 e il 1929 le abitazioni studio per artisti, tra il 1927 e il 1928 i ben noti alberghi suburbani, tra il 1927 e il 1930 il cinema teatro Palladium e tra il 1928 e il 1930 la casa dei bambini "Luigi Luzzatti".

11 Questo edificio è stato oggetto di studi approfonditi: L. CICCARELLI, *Innocenzo Sabbatini e una torre per San Leopardo a Osimo*, "Storia dell'urbanistica", 32, 2013, 5, pp. 183-192.

12 G. GIOVANNONI, *Questioni d'architettura nella storia e nella vita*, Roma 1929, p. 29.

La storia culturale e professionale di Concezio Petrucci (1902-1946) si concentra in un arco di tempo assai limitato, quasi meno di un ventennio, considerando che si laurea alla Scuola Superiore di Architettura di Roma nel 1926 e si conclude nel 1946 anno della sua scomparsa; una vicenda che sembra aprirsi e chiudersi con scenari incerti e difficilmente interpretabili¹ (fig. 1).

Il periodo in cui si concentra l'attività dell'architetto si caratterizza per il contrasto teorico e formale che contrappone da un lato la cultura accademica, ormai divenuta sterile nelle numerose esercitazioni eclettiche ma, nello stesso tempo, impegnata nella propria rifondazione sulla base dei nuovi valori cui il fascismo, nella volontà di recupero delle forme e del pensiero classici, sembrava dare forza; dall'altro il consolidarsi e il diffondersi in Italia dei programmi e delle opere del Movimento Moderno che si faceva portavoce, per i più giovani architetti, del lato rivoluzionario del fascismo. Accademia e razionalismo insieme schierati nella costruzione della città moderna, nella rivalutazione della cultura rurale e dei suoi contenuti morali formalmente espressi e progettualmente rievocati. Il dibattito nasceva su contenuti precisi tra cui la messa a punto formale, culturale e ideologica della città moderna italiana e quindi pregna di quanto la tradizione del costruire aveva prodotto nel corso di una storia, ufficiale e non, secolare. In questo quadro è Roma, e non solo in quanto capitale politica, a svolgere un ruolo di mediazione tra nord e sud; Bari, Palermo e Napoli, così come Venezia e Firenze, pur così centrali per alcuni settori culturali, non riusciranno ad esprimere compiutamente la complessità degli intrecci politici, culturali, sociali ed economici, che il dibattito architettonico andava configurando nelle più grandi città italiane. In questo periodo le idee che si vanno facendo strada in letteratura, come in architettura e in politica, sono quelle del ritorno all'ordine, alla dignità della tradizione; e non è casuale il fatto che gli architetti razionalisti italiani sentano ora l'esigenza di fondare la propria architettura anche sull'analisi e lo studio dell'architettura rurale. Le tematiche novecentiste hanno in Milano e Roma i luoghi d'elezione per questa, pur combattuta, ricerca che si definirà sulla base di particolarismi geografici e culturali, e costituirà il punto di riferimento del dibattito architettonico italiano fra le due guerre. La sintesi, sul cui esito c'è ancora molto da discutere, è a mio avviso, costituita da quel progetto planivolumetrico per l'E.42, nella redazione del quale si trovano a collaborare Giuseppe Pagano e Marcello Piacentini.

La formazione di Petrucci avviene negli stessi anni che vedono le dichiarazioni del Gruppo 7, volte a «nobilitare con l'indefinibile e astratta perfezione del puro ritmo, la semplice costruttività che da sola non sarebbe bellezza»², insieme all'*Esposizione italiana di architettura razionale*, ma anche la messa in questione del rapporto fra il compito dell'architettura e la funzione dello stato fascista che sarà alla base sia delle operazioni piacentiniane a Roma, sia delle nuove città di fondazione che rappresentano il sostanzinarsi di una ipotesi teorica urbanistica e architettonica insieme. Lo scoppio della Seconda guerra mondiale lascerà in sospeso un'operazione di coinvolgimento culturale che forse avrebbe potuto arricchire di contributi un dialogo che sembrava ormai riguardare quasi unicamente i centri di Milano e Roma, con meno incisivi interventi da parte degli altri architetti italiani, se si esclude il gruppo comasco.

Concezio Petrucci nasce a San Paolo di Civitate in provincia di Foggia, il 23 settembre del 1902, prendendo il cognome della madre³. Frequenta le scuole dei Salesiani a Gualdo Tadino, seguendo presso di loro anche il Liceo classico; si iscrive, poi, nel 1921, alla Scuola Superiore di Architettura di Roma dove, aiutato economicamente nel corso degli studi dai fratelli naturali, ottiene la laurea nel 1926. L'architetto vive, con un totale coinvolgimento, la straordinaria esperienza della nascita della moderna scuola di architettura italiana, è stato fra i primi laureati della Scuola Superiore romana, e ha anche partecipato con passione alla vicenda della definizione autonoma della disciplina urbanistica, maturando una scelta, pressoché esclusiva, per il progetto di committenza pubblica. Il suo sobrio progetto di laurea nel 1926 viene prodotto in una scuola come quella Superiore di Architettura di Roma che non è vero fosse costituita da personalità di profilo mediocre e locale, ad eccezione di Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni. Una scuola che stava per porsi come luogo di elaborazione, per imporre a livello nazionale la sua stessa fisionomia e, certo, nata per calmierare le velleità artistiche di eredità ottocentesca con la concretezza delle nuove conoscenze e delle nuove discipline.

I suoi studi, caratterizzati da una larga pratica della pittura e della fotografia, che rimangono anche in seguito le sue spiccate passioni, sono largamente influenzati dall'insegnamento di Gustavo Giovannoni al quale rimane legato, dopo la laurea, nel corso di tutta la sua attività. L'interazione fra "maestro ed allievo" risulta per tutta la vita una grande opportunità e, insieme, un grande limite.

Un'altra figura, determinante per le scelte di lavoro e di vita, è stata certamente quella di Araldo Di Crollalanza (1892-1986), che è podestà di Bari dal 1926, sottosegretario e poi ministro dei Lavori Pubblici dal 1928 al 1935, presidente dell'Opera Nazionale Combattenti dal 1935 al 1942. L'architetto intreccia, quindi, fortemente la sua attività progettuale con le strategie del fascismo, diventando uno dei professionisti graditi al regime.

Petrucci definisce tutte le sue scelte e le sue priorità con costante riferimento a tali forti personalità collocandosi, non solo per convenienza, in un atteggiamento, consapevolmente subordinato, di collaborazione all'attuazione di strategie culturali, professionali e politiche più generali, da lui fundamentalmente condivise; stare gerarchicamente all'interno di un raggruppamento di potere accademico e politico è la precisa, e quasi obbligata, scelta di un giovane che non ha mai conosciuto il padre e si è affermato, certamente con il suo lavoro, ma anche grazie al sostegno di familiari e amici che gli hanno favorito gli studi e hanno creduto nelle sue capacità.

Grazie all'appoggio di Giovannoni, è incaricato nella Scuola Superiore di Architettura di Firenze, del corso di Edilizia cittadina e Arte dei giardini, che tiene dall'avvio della Scuola fino al 1932, passando poi, in quest'anno, a insegnare nel corso di Urbanistica fino al 1943.

In parallelo all'attività accademica, avvia quella professionale, avendo lo studio a Roma. I suoi progetti di committenza privata sono assai scarsi, essendo la sua attività professionale largamente dedicata a concorsi e incarichi di committenza pubblica. L'avvio alla professione è segnato dalla sua partecipazione ai concorsi per i Piani regolatori come quello per Foggia nel 1928, o in quello parallelo per Cagliari, in entrambi i quali vengono privilegiate le soluzioni proposte dal gruppo di Luigi Piccinato; una partenza in sordina quindi, di scarsi riconoscimenti che comunque non tarderanno a giungere, a partire dalla sua cooptazione diretta, senza concorso, all'interno dell'ufficio tecnico del Comune di Bari (1930-1932), dove redige il Piano per la Città Vecchia, il Piano regolatore generale e numerose opere pubbliche.

Per comprendere la continuità e coerenza dell'itinerario progettuale di Concezio Petrucci che, senza interruzioni, nel pur breve arco di tempo in cui si trova a lavorare, riesce a coniugare contemporaneamente incarichi, partecipazioni a concorsi, committenze dirette, bisogna tener presente come tutto il suo percorso culturale e professionale sia sempre stato supportato da condizionamenti esterni a lui connessi da saldi vincoli. Quella di Petrucci si è piuttosto configurata come sapiente orchestrazione del suo dislocarsi fra tre luoghi importanti per la definizione della



1. Concezio Petrucci nel suo studio.

propria identità: Firenze, per espletare il suo ruolo di docente, collocato strategicamente fin da giovanissimo in quella sede, come affermato, da Giovannoni; Roma, dove esercita la propria attività professionale con collaborazioni di volta in volta diverse per progetti e concorsi a scala nazionale; infine Bari negli anni Trenta, luogo di affinamento della propria poetica più autoriale sia sul piano urbanistico che su quello architettonico. Quello delle “migrazioni” è un tema molto importante all’interno della cultura del ventennio che andrebbe indagato separatamente, se si pensa a cosa hanno significato in quegli anni, le trasmissioni di Adalberto Libera da Trento a Roma, di Edoardo Persico da Napoli a Milano, di Giuseppe Pagano dalla Trieste a Nordio a Torino prima e a Milano poi.

Le teorie di Giovannoni, la cui formazione ingegneristica gli permetteva di coniugare ricerche tecniche e approfondimenti sino alla loro applicazione su delicate situazioni storico artistiche, vengono acquisite da Concezio Petrucci in una dimensione più stemperata, ma soprattutto sfrondata da certi integralismi del maestro e priva di cadute nello storicismo stilistico dello stesso. Petrucci muove dallo stesso Giovannoni quell’amore per l’intreccio tra storia e progetto che gli permette di affrancarsi dalla diffusa irrazionalità artistica, per fondarsi sulla razionalità della tecnica, riconoscendosi in quella figura di *architetto integrale* individuata dal suo maestro, capace di coniugare sedimentate capacità artistiche con le necessarie conoscenze tecnico-scientifiche.

Ma, soprattutto, Petrucci si presta sul piano operativo, nella concretezza delle occasioni di concorso, a sviluppare la teoria giovannoniana del *diradamento* contrapposta alla brutalità degli sventramenti; per questo, con una sorta di narcistica volontà di riconoscersi nelle soluzioni progettuali del proprio allievo, Giovannoni troverà più occasioni per favorirlo, per procurargli esiti già garantiti con soluzioni urbanistiche quasi guidate da lui stesso. Non tanto sul piano etico per mancati ripensamenti sul proprio ruolo così intimamente connesso e intrecciato con il sistema di potere di quegli anni, quanto piuttosto per il suo essere immune da qualsiasi forma di esasperato individualismo è stato, forse, una delle componenti più caratterizzanti della cultura architettonica di quegli anni. Ciò gli ha permesso di trovare un suo autonomo equilibrio in un limbo formale tra ordine e funzionalità senza cadute nelle strettoie di semplificatrici normative e del più immediato e acritico funzionalismo.

Questa sua posizione trova i primi riscontri nei Piani per Bari dove, agli sconosciuti sventramenti, sostituisce una pratica di diradamento, considerando la città come un’unica grande architettura, analizzata nella sua morfologia, nella sua “fibra”, precludendo a quelle serrate geometrie ordinatrici che lo caratterizzeranno successivamente e innestandovi quelle prime indicazioni di equilibrio tra modernità e tradizione, sul filo di una dichiarata ma sostenuta semplicità in cui pochi elementi, quali le emergenze di campanili romanici, assumono il ruolo di catalizzatori dell’intero intervento⁴.

Di notevole importanza è la sua concezione dello spazio urbano visto come dato di eccellenza, e a più riprese vivificato da improvvise accensioni, da momenti di alta tensione poetica rappresentati da episodi architettonici straordinari. L’esperienza progettuale fatta per il Piano di Bari Vecchia, per la formulazione del Piano regolatore della stessa città (fig. 2), sino alle strategie architettoniche più puntiformi in cui prende forma quel razionalismo novecentista misurato e ordinato di derivazione classica del Petrucci più maturo, sono esempi di questo. Bari in quegli anni rispecchia, nell’idea di Araldo Di Crollanza (1892-1986), il mito



2. C. Petrucci, Piano regolatore e di diradamento edilizio della Città Vecchia di Bari, planimetria generale, 1931.

dell'Italia come unico grande cantiere e, nel duplice tentativo di sprovincializzarla e di farne davvero la porta dell'oriente, una figura come quella di Petrucci, così organicamente connessa, accademicamente garantita e professionalmente sostenuta, è la più adatta a perseguire le indicazioni del regime e a tacitare le non marginali polemiche locali.

Le scelte progettuali di Petrucci allora, nel considerare l'intera città vecchia come un'unica grande architettura, un unico monumento, non possono che privilegiare nella Bari Vecchia quegli andamenti spezzati, rifuggendo da qualsiasi regolarità di andamento e di sezione, seguendo quelle linee di minore resistenza che avrebbero attuato l'assunto giovannoniano secondo cui «la correlazione fra un monumento e l'ambiente che lo circonda è condizione essenziale alla bellezza del monumento stesso [...] e la mirabile armonia di linee e la viva espressione di bellezza dei nostri meravigliosi monumenti medioevali sarebbero distrutte se intorno ad essi si creassero piazze vaste e simmetriche, vie larghe e diritte»³. Sono proprio queste risoluzioni formali, stemperate da più riflessivi confronti con il contesto, a informare il successivo e straordinario progetto per Chieti Scalo, con l'individuazione delle tre diverse parti urbane intervallate da aree verdi. È questa forse l'occasione in cui si dispiega maggiormente l'attenzione di Petrucci al carattere specifico dei luoghi, ai materiali urbani e soprattutto alle gerarchie urbane, nonché quella sua capacità di dialogare con le declinazioni più locali senza mai cadere nel pittoricismo. La configurazione della città attraverso tre distinte parti urbane, se da una parte dà conto di una vocazione alla scala territoriale del progetto, dall'altra prelude a una pur non esplicitata teoria della città risolta per parti altamente funzionali e autonomamente definite.

Traspare, inoltre, dalle sue lezioni tenute come docente del corso di urbanistica a Firenze l'importanza della componente del disegno urbano e dell'intuizione dell'architetto urbanista. È nelle stesse che si radica l'idea di città come organismo architettonico «in cui vigono le stesse leggi di armonia e di praticità dei singoli organismi edilizi». Nella suggerita diversificazione, poi, tra soluzioni edilizie a carattere monumentale contrapposte a quelle pittoresche, vengono indicate le diverse metodologie d'intervento: da una parte leggi di simmetria, assi privilegiati che permettano letture centralizzate e prospettive in lontananza (fig. 3), dall'altra predilezione per l'accidentalità, assenza di simmetria, visuali improvvise, sorprese, tracciati curvilinei o spezzati.

Petrucci sembra non lasciarsi coinvolgere dagli eventi di maggior spicco che pur segnano il ventennio: dalla mostra dell'architettura razionale del 1928 alle vicende del MIAR, ai fermenti che segnano alcune città come la Torino di Gualino, la Roma dei concorsi per gli uffici postali dagli esiti così straordinari e, nello stesso tempo, delle strategie per le parti unitarie di città come quella universitaria o il Foro Italicco o la Milano di Persico e di Pagano o, ancora, alcuni centri minori, ma di grandi fermenti, come Como o Rovereto. Appare distante anche dagli straordinari episodi della *V Triennale* (1933) e della *VI* (1936), cui invece partecipa, con convincenti proposte, un suo compagno di studio, Mosè Tufaroli Luciano, sempre sospeso tra la propensione all'avanguardia di Aschieri, il rigore di De Renzi e il purismo di Gigliotti Zanini. Riguardo all'attività progettuale dell'architetto si possono circoscrivere tre possibili periodizzazioni, relative agli anni Trenta del Novecento: tra il 1930 e il 1932 gli impegni sul piano più propriamente urbanistico per Bari; tra il 1934 e il 1938 l'attività progettuale e architettonica, sempre legata a Bari; tra il 1935 e il 1939 le impegnative esperienze delle città di fondazione. Con questi



3. C. Petrucci, Sede dell'Ufficio del Tavoliere (Consorzio di Bonifica) a Foggia, 1938.

tre momenti, diversi ma unitariamente connotati, si intrecciano alcuni episodi più puntiformi ma di grande rilevanza poetica e di dispiegamento più diretto sia del suo linguaggio sia del suo *modus operandi*, costituiti dal progetto per Villa Cernò, tra le poche commesse private e dalla straordinaria e prolungata vicenda del San Michele Arcangelo a Foggia.

È necessario, infine, ristabilire una sorta di continuità tra le posizioni di Concezio Petrucci e le successive teorizzazioni, nel pieno della ricostruzione postbellica, di un maestro come Saverio Muratori, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra forma della città e tipologia edilizia.

Discepoli dello stesso maestro, Muratori e Petrucci sono memori degli “studi stilistici sperimentali” proposti dallo stesso Giovannoni e Fasolo nell’ambito della Scuola Superiore di Architettura, la logica delle forme si subordinava alla loro matrice costruttiva, intendendo la loro realizzazione come il compimento di un’operazione carica di memorie storiche, in una quasi immediata consequenzialità di sapere e operare. Saverio Muratori attribuì, inoltre, alle preesistenze e alle loro materiali modificazioni una tale indissolubile continuità, da giungere a identificare ogni forma di intervento sull’esistente, anche quello di addizione o di realizzazione ex novo, con una forma di restauro, per cui la realtà urbana non è assimilabile alla staticità di un testo, ma al dinamico fluire trasformativo di una lingua che, nel proprio evolversi, acquisisce alcune parole, perdendone altre. Per Muratori, infine, l’architettura e il suo progetto sono volti alla lettura esplicita, chiara e trasparente delle logiche ad essa sottese, ogni elemento delle architetture muratoriane è didatticamente rivolto alla narrazione della vicenda costruttiva, ogni elemento possiede la capacità di esprimere lo specifico stare all’interno di un tutto unico.

Petrucci, attraverso il suo operato, esplicita la sua posizione assumendo, in maniera precisa, il ruolo di colui che più di ogni altro, nell’ambito della cultura architettonica italiana di quegli anni, si adoperava per “correggere” la modernità, per stemperarne gli eccessi, e via via smussarne gli aspetti più azzardati. Le sue posizioni si potrebbero dire assimilabili a quelle, di un altro protagonista della scena architettonica di quegli anni, Luigi Moretti. Entrambi condividono il maestro Gustavo Giovannoni, per cui Moretti, subito dopo la laurea nel 1929, diverrà assistente alla cattedra al corso di Restauro dei monumenti. Per Moretti, il passato e la storia vanno interpretati con gli occhi della modernità, quindi la valutazione della modernità dello stesso passato è considerato l’unico modo di intervenire nel contemporaneo, guardando alla modernità che viene dall’antico e che il moderno *tout court* non sa restituire. Si tratta di intercettare l’antico con gli occhi che sono stati attraversati dalla “Rivelazione” evidenziata dall’arte moderna. Moretti “insegna” a guardare al passato non tanto come fonte di insegnamento, ma come qualche cosa che richiedeva, prima di essere guardato, di individuarne la modernità e dove si tentava la “ricucitura” del moderno con la storia in una sorta di ritorno alle radici, ma non attraverso l’imitazione quanto piuttosto attraverso l’ispirazione. Importante è menzionare l’idea di sito, con cui Moretti costruisce e intrattiene una relazione, che non riguarda soltanto la fisicità di uno spazio ma anche (e soprattutto) l’appartenenza di quest’ultimo a un sistema più ampio e complesso di significati, di messaggi impliciti la cui rielaborazione autografica è affidata all’assertività del linguaggio. Tutti i segni chiamati a raccogliersi sugli edifici, che a una prima lettura potrebbero apparire eterogenei e singolari, restano sempre, in realtà, fedeli a uno stesso tema, a un discorso di cui l’architetto ha preso ad annotare i termini fin dagli anni della formazione.

Pochi altri architetti, oltre Petrucci, sono stati in quegli anni così organicamente legati e consustanziali alle sorti del potere come lui; di quel potere ha saputo farsi interprete, fiancheggiatore e punto di forza, soprattutto sul piano della trasmissione disciplinare e professionale, riservandosi un ruolo, sia pur appartato, nella definizione formale e sostanziale di una diversa etica e di una diversa identità, cercando l’equidistanza tra i vuoti clamori della retorica e l’ascetismo rigorista delle ricerche più azzardate, per una via più contenuta che dalla classicità potesse trasferire valori, senza ingombranti retaggi storicisti, in una cauta, pacata e riflessiva ricerca del Nuovo.

Nella cultura architettonica così intimamente connessa a un sistema di potere politico, accademico e culturale, che ha privilegiato una scelta di lateralità e non di

protagonismo a ogni costo, Petrucci si rivela, una figura centrale. Il suo è un continuo lavoro che appare in sordina e senza clamori, che lo caratterizza professionalmente, accademicamente e culturalmente, quasi fosse il suo un intento preciso nel posizionarsi e relazionarsi rispetto a tutti gli accadimenti.

Le esperienze di vita di Petrucci lo hanno convinto, dunque, dell'importanza di un "principe" a cui far riferimento, di un'autorità indispensabile al perseguimento dei propri obiettivi, raggiungibili solo all'interno di più ampie e complesse strategie; tali obiettivi si sono caricati in tal modo, quasi inevitabilmente, d'un carattere pubblico, d'una finalità, nel quadro delle scelte reazionarie del regime, per taluni aspetti, "sociale", che hanno finito col determinare le propensioni e le scelte anche nel campo del lavoro di architetto e di urbanista.

Petrucci in sostanza si potrebbe definire un architetto che si è progressivamente rivelato innamorato del proprio mestiere, intrigato dalle possibilità espressive del disegno per il quale era felicemente predisposto e pienamente coinvolto dalle problematiche, non solo tecniche, del fare concretamente architettura e città, in uno stretto legame fra piano e progetto.

Note

1 Per quanto non direttamente giustificato si rimanda ai classici: F. ARMILLOTTA, *Il piano urbanistico per la Capitanata di Concezio Petrucci e le borgate rurali*, in M. DOCCI, M.G. TURCO, *L'architettura dell'"altra" modernità*, Roma 2010, pp. 568-577; F. ARMILLOTTA, *Le borgate rurali e il piano urbanistico per la Capitanata di Concezio Petrucci*, in A. CARACCOZZI-C. VARAGNOLI, *L'architettura del Novecento a Foggia e in Capitanata*, Roma 2007, pp. 150-167; A. CUCCIOLLA, *Vecchie città - città nuove: Concezio Petrucci 1926-1946*, Bari 2006; D. DE ANGELIS, *Note su Concezio Petrucci: l'architetto delle "Città Nuove"*, Roma 2005.

2 GRUPPO 7, *Architettura I*, "Rassegna Italiana", 18, dicembre 1926, p. 852.

3 Sulle vicende biografiche di Concezio Petrucci si veda: F. ARMILLOTTA, *Concezio Petrucci: profilo biografico*, in CARACCOZZI-VARAGNOLI, *L'architettura del Novecento*, cit.

4 Sul rapporto tra Petrucci e Bari si veda il contributo di Fabio Mangone in questo volume.

5 F. MOSCHINI, *Premessa*, in CUCCIOLLA, cit., pp. 17-19.

Gustavo Giovannoni e Angiolo Mazzoni. Rapporti studenteschi e professionali

Il 23 ottobre 1917 Gustavo Giovannoni scriveva da Roma al suo allievo ventitreenne Angiolo Mazzoni a Bologna: «Mi sarà veramente grato rivedere Lei; di cui serbo così buon ricordo ed a cui auguro di cuore di proseguire brillantemente nella via che aveva così bene iniziata a Roma. Io comprendo bene la Sua nostalgia romana; ma anche Bologna è un magnifico ambiente d'arte a cui son sicuro riuscirà benissimo ad assuefarsi il suo temperamento»¹. La lettera è una delle prime di un carteggio protrattosi per anni tra Mazzoni e Giovannoni, che a partire dal 1914 insegnava alla Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma. Mazzoni aveva iniziato lì nell'autunno del 1915 i propri studi; due anni più tardi si era trasferito a Bologna e aveva iniziato una vivace corrispondenza con il maestro che tanto stimava. Come mostra uno sguardo nel lascito Mazzoni conservato nell'Archivio del '900 a Rovereto, si sono conservate ancora oltre trenta lettere di Giovannoni scritte a mano, risalenti prevalentemente agli anni dal 1917 al 1928; nell'archivio di Giovannoni a Roma invece non si trovano più i corrispondenti scritti di Mazzoni². Sulla loro ampiezza e forma si può dunque solo speculare; le questioni trattate, gli intenti e le comunicazioni sono però ricostruibili a grandi linee sulla base delle risposte di Giovannoni. Anche se in modo molto lacunoso le lettere documentano così i rapporti amichevoli delle due personalità e i loro incontri, che cambiarono gradualmente i loro caratteri nel corso degli anni, quando Mazzoni cominciò a lavorare a Roma al Ministero delle Comunicazioni presso le Ferrovie dello Stato come architetto e ingegnere.

Mazzoni allievo

Mazzoni, dopo aver trascorso i primi dieci anni di vita a Bologna, si trasferì nel 1905 a Roma con i genitori. In seguito soggiornò ancora due volte per periodi più lunghi nella sua città natale: durante gli anni di studio e di guerra dal 1917 fino all'inizio del 1919, quando prestò servizio militare presso la Direzione del Genio Militare e realizzò anche le sue prime modeste opere architettoniche³, poi di nuovo ancora dalla fine del 1921 fino all'inizio del 1924, quando ricoprì il suo primo posto di lavoro presso le Ferrovie dello Stato nella Sezione Lavori del Compartimento di Bologna e parallelamente studiò architettura all'Accademia di Belle Arti⁴. Negli anni di mezzo concluse i suoi studi di ingegneria a Roma, dopo di che fu attivo per due anni come assistente alle cattedre di Giovannoni e di Giovanni Battista Milani⁵ e lavorò circa un anno come disegnatore nello studio di architettura di Marcello Piacentini.

Tutti e due i soggiorni a Bologna si distinsero per un intenso contatto epistolare con Giovannoni. Stando alle risposte di quest'ultimo, Mazzoni gli scriveva quando aveva bisogno del suo consiglio, gli sottoponeva i propri studi e progetti per averne un giudizio e lo rendeva partecipe di pensieri, preoccupazioni e talvolta anche di avvenimenti privati. Discutevano di vicende urbanistiche all'epoca attuali, di protezione di edifici storici, si confrontavano su problemi artistici e si scambiavano informazioni su questioni istituzionali e di politica culturale. Nella prima fase parlarono spesso della ristrutturazione del centro storico di Bologna, particolarmente dibattuta fra gli specialisti nell'ambito culturale. Il Piano regolatore del 1889 prevedeva, accanto alla demolizione delle antiche mura cittadine e all'apertura della nuova via Rizzoli, anche la distruzione, ad esse collegata, di quattro torri medievali, venute alla luce in parte solo durante i lavori di costruzione.

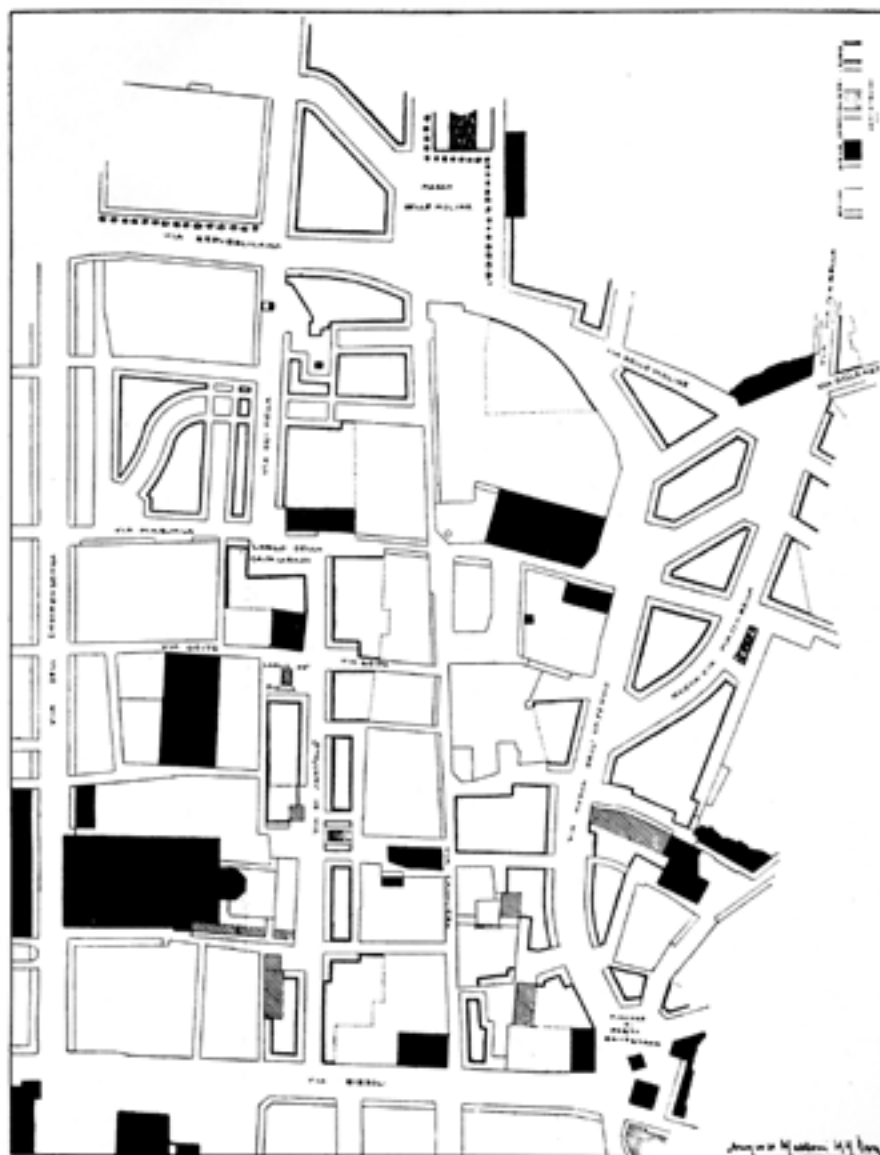
Per la loro salvezza Mazzoni si impegnò con passione assieme a Giovannoni, Piacentini, Alfonso Rubbiani, Gualtiero Pontoni e ad altre personalità attente alle vicende cittadine, ma alla fine, nonostante fondati argomenti e controproposte, non riuscirono più a evitarne la demolizione⁶.

Un altro tema importante riguardò gli studi di urbanistica di Mazzoni, ai quali questi si dedicò a partire dal 1917. Anche essi trattavano la ristrutturazione del centro di Bologna⁷. Nel 1919, le analisi costituirono la base per l'esame finale di Mazzoni alla Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma e, integrate con ulteriori studi, furono pubblicate nel 1922⁸. Egli dedicò la pubblicazione ai suoi professori romani Giovannoni e Milani nonché a Attilio Muggia, che aveva conosciuto personalmente a Bologna nel 1917⁹.

Negli studi trovarono la loro diretta ripercussione gli insegnamenti di Giovannoni. Evidentemente Mazzoni, proprio all'inizio, gli aveva chiesto consiglio sulla giusta procedura urbanistica. Si sono conservate infatti due lettere del gennaio del 1918, nelle quali Giovannoni gli spiega, attraverso un conciso riassunto, la propria teoria urbanistica: mentre nella prima esamina le procedure della moderna progettazione secondo il *diradamento*, nella seconda chiarisce i principi più importanti che in tali procedure devono essere rispettati¹⁰. Gli scrive però, che a causa delle lacunose conoscenze dei luoghi trattati da Mazzoni, egli non è in grado di dare indicazioni specifiche, in quanto ciò è

possibile solo dopo «uno studio particolareggiato, casa per casa, angolo per angolo»; prima si devono esaminare e adattare sia la «grande viabilità», ovvero le grandi arterie di comunicazione e il loro allacciamento all'ampia rete viaria, sia l'impianto di nuove strade nei quartieri; poi, in una fase successiva, si deve affrontare la «sistemazione spicciola interna della zona» e qui si realizza appieno la teoria del diradamento: «Non mutare lo schema edilizio sostituendo strade larghe a strade strette, ma allargare lo spazio punto per punto, demolendo qua e là qualche casa o qualche isolato e sostituendovi piazze e giardini, scantonando e limitando sporgenze ingombranti, magari anche abbassando di qualche piano aggiunto l'altezza di qualche edificio. In altre parole: criterio fondamentale d'Arte non il geometrico, ma il pittorico, secondo il quale verrebbero ad associarsi in gruppi nuovi gli elementi vecchi nel loro vecchio ambiente; criterio fondamentale d'igiene la creazione di polmoni di aereazione nelle zone più dense dell'antico abitato»¹¹. Continua dicendo che non appena si siano chiarite le questioni edilizie, cominciano «quelle architettoniche dei restauri delle singole case», e anche su questa scala si può procedere secondo i criteri del diradamento (fig. 1).

Mazzoni trasferì questi tre livelli di progettazione programmaticamente nel suo lavoro. Sulla base di piante, disegni prospettici e brevi testi, egli propose tre interventi urbanistici concreti: primo, il riassetto di un quartiere cittadino densamente edificato a nord di via Rizzoli, un riassetto che, attraverso una nuova gestione del



PLANIMETRIA A

1. A. Mazzoni, riordino del quartiere a nord di via Rizzoli secondo la teoria del «diradamento», 1919 (da A. Mazzoni, *Studio di sistemazione edilizia di tre zone di Bologna*, Bologna [1922], p. 12).

traffico e l'allargamento di strade esistenti, potesse collegare meglio il centro con la stazione ferroviaria e con la rete viaria periferica; secondo, la configurazione di una più vasta zona, solo poco edificata nel nord-ovest della città; e terzo, il riassetto urbanistico attorno ad un unico edificio, la chiesa di San Domenico, che doveva essere rivalutata mediante una nuova strada di collegamento e un quartiere a villini con rada edificazione. Nel contesto di una città storica Mazzoni si occupò così in modo esemplare di tre scale urbanistiche: degli spazi stradali, dell'ampliamento cittadino e degli edifici. I compiti dell'urbanistica egli li presentò come un doppio incarico: come una disputa con il patrimonio storico e come progettazione volta verso il futuro, entrambe inserite nell'ambito del conflitto tra "storia" e "vita"¹². Per le spiegazioni nella sua pubblicazione Mazzoni non si rifece però agli scritti originali di Giovannoni, che erano stati pubblicati nel 1913 nella "Nuova Antologia" e che il suo mentore gli aveva indicato esplicitamente, ma citò direttamente dalle lettere di lui¹³. Nonostante la critica a singole proposte, Giovannoni nel 1922, quando Mazzoni pubblicò il suo lavoro, trovò nel complesso parole di elogio: «Ne abbiamo a lungo discorso, e Lei sa che non sono in tutto concorde per taluni sventramenti non necessari. Ma ciò non toglie che lo studio sia fatto con vera genialità e con bel senso d'Arte»¹⁴.

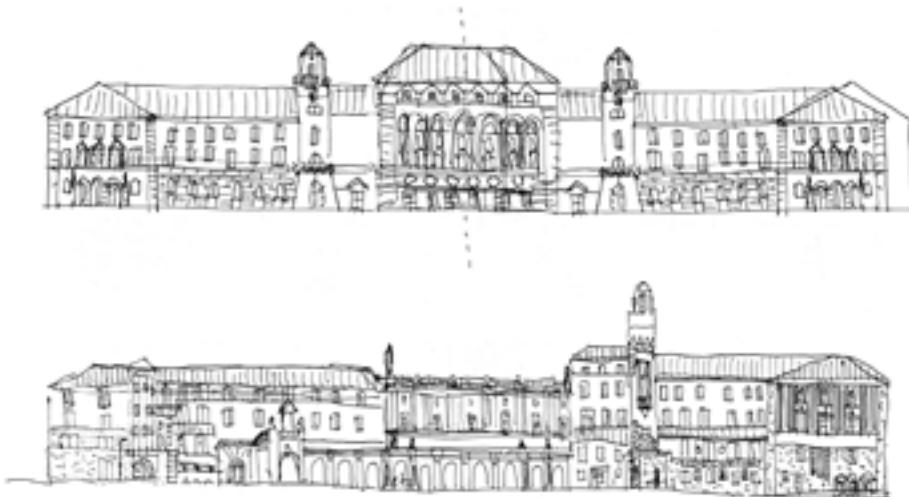
Mazzoni praticante

Altri scritti di Mazzoni confermano il suo forte orientamento verso le teorie urbanistiche di Giovannoni, come anche verso la sua concezione di restauro, di ambiente e dell'architettura minore¹⁵. Nel 1922 e nel 1923, quando Mazzoni soggiornò di nuovo a Bologna, scrisse parecchi articoli di giornale su temi attuali di urbanistica, manifestando in essi chiaramente la propria posizione personale. Partecipò ad esempio alla discussione sui restauri eseguiti tra il 1919 e il 1925 nel complesso della chiesa di Santo Stefano¹⁶, che nel 1922 su "L'Avvenire d'Italia" avevano suscitato una breve, ma vivace controversia. Quando Giovannoni, come membro del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, si espresse dopo un sopralluogo, criticando i risultati dei restauri, la sua competenza fu messa in dubbio in modo polemico da monsignore Giulio Belvederi, al che Giovannoni si vide di nuovo indotto a respingere i rimproveri del prelado in una lettera pubblica¹⁷. Della disputa si parla anche in una delle sue lettere a Mazzoni, che evidentemente lo teneva al corrente sugli avvenimenti in loco¹⁸. Giovannoni appoggiò attivamente le intenzioni pubblicistiche del suo ex allievo, esortandolo più volte a riferirgli gli avvenimenti importanti di Bologna, per poterli diffondere ampiamente attraverso "Architettura e Arti decorative"¹⁹.

Nella primavera del 1923 Mazzoni scrisse su "Il Resto del Carlino" una serie di articoli su problemi edilizi della città di Bologna e su quelli legati alla circolazione stradale. Introdusse la serie sotto il titolo «Piazze e Vie di Bologna», analizzò in modo breve e conciso le singole situazioni degli spazi urbani e richiamò l'attenzione sul loro carattere speciale e degno di essere protetto²⁰. I testi appaiono in un primo momento impulsivi e poco sistematici, solo a una seconda lettura ci si accorge dei tanti paralleli con i pensieri urbanistici di Camillo Sitte, che erano stati di fondamentale importanza anche per la teoria di Giovannoni²¹. Quando Mazzoni scriveva sul lasciar libero il centro delle piazze, sull'erezione di monumenti, sulla piazza come spazio chiuso, sullo sbocco delle strade, su piazze lunghe e profonde e sulle forme irregolari delle piazze antiche, si presentava come consapevole di voler riempire una lacuna, tanto più che negli scritti epocali di Sitte Bologna non era mai stata presa come esempio²². Nonostante lo stretto riferimento a Giovannoni e ai suoi insegnamenti è chiaro dunque che Mazzoni si confrontasse direttamente anche con gli scritti di altri simili teorici.

Nelle loro lettere arrivarono a discorrere anche dell'Associazione Amatori e Cultori di Architettura dell'Emilia e delle Romagne, fondata nel maggio del 1922. Assieme a Edoardo Collamarini e Muggia, Mazzoni fece parte degli iniziatori della nuova associazione e in occasione della festa inaugurale parlò come segretario davanti ai soci riuniti²³. Il raggruppamento regionale si costituì quasi contemporaneamente a quello di Napoli sul modello dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma fondata oltre trent'anni prima, alla quale

2. Varianti A e B di facciata del concorso per la ristrutturazione della stazione di Ferrara, 1923 (schizzo di K. Albercht).



Giovanconi, fin dalla sua adesione nel 1903 e dall'assunzione della presidenza nel 1910, aveva dato un'impronta essenziale. Egli sperava che dall'unione con le nuove associazioni sorelle potesse nascere un giorno un'unica federazione, una «vera e propria Federazione dell'Architettura Italiana»²⁴.

Tra i pochi documenti di Mazzoni ancora conservati nell'archivio Giovanconi si trovano schizzi di un progetto quasi del tutto sconosciuto, che gli erano state spedite per una valutazione: copie di piante e fotografie di due varianti di facciata di un concorso per la ristrutturazione della stazione ferroviaria di Ferrara risalenti al 1923²⁵. Mentre la variante A mostra una facciata articolata simmetricamente, la variante B si distingue per un'esplicita irregolarità e una molteplicità di materiali e forme. Giovanconi, un po' irritato di questa abbondanza creativa, replicò cautamente: «Non manca certo di pregi. Ma non è forse esagerata quella mancanza di unità che lo fa sembrare come costituito da tante case differenti?»²⁶ (fig. 2).

Esaminando la corrispondenza degli anni dal 1917 al 1923 colpisce il fatto che – quantomeno nelle lettere pervenuteci – i due discorressero solo di questioni tecniche e occasionalmente anche di quelle private, ma mai parlarono del profondo mutamento politico in corso in Italia in quegli anni.

Mazzoni professionista

Il carattere dei loro scambi e dei temi trattati andò gradualmente cambiando quando Mazzoni fu trasferito nel 1924 a Roma alla sede centrale delle Ferrovie dello Stato e incaricato di progetti per stazioni ferroviarie ed edifici postali. Dopo il 1925 la corrispondenza con Giovanconi sembra essersi ampiamente esaurita. Se al posto di essa i due si vedessero più spesso e discutessero a voce le questioni, o se diminuissero effettivamente i loro contatti personali, non ci è dato saperlo. Da un'annotazione degli inizi emerge tuttavia, che i due si incontravano anche personalmente ogni volta che potevano: «Se non Le dispiace potremo vederci per mettere insieme le necessarie modifiche alle relazioni [della Commissione giudicatrice del concorso di Napoli]. [...] Parleremo allora anche dei Suoi lavori da pubblicare nella Rivista»²⁷.

Il fatto è che Mazzoni nell'ufficio tecnico venne rapidamente oberato di moltissimo lavoro e la sua posizione divenne nel corso degli anni sempre più importante e influente a seguito dei prestigiosi incarichi pubblici. Giovanconi riconobbe questo potenziale ed espresse subito i suoi interessi e le sue richieste verso Mazzoni in modo del tutto mirato, così ad esempio in connessione con il riassetto dell'area delle stazioni ferroviarie romane. L'incremento del traffico ferroviario e il progressivo ampliamento delle tratte avevano portato molti degli impianti costruiti nell'Ottocento al limite della loro capacità e reso necessario l'ampliamento delle infrastrutture. Le aree ferroviarie, un tempo situate ai margini delle città, nel corso degli anni erano state assorbite dal corpo urbano in continua espansione e lì, in

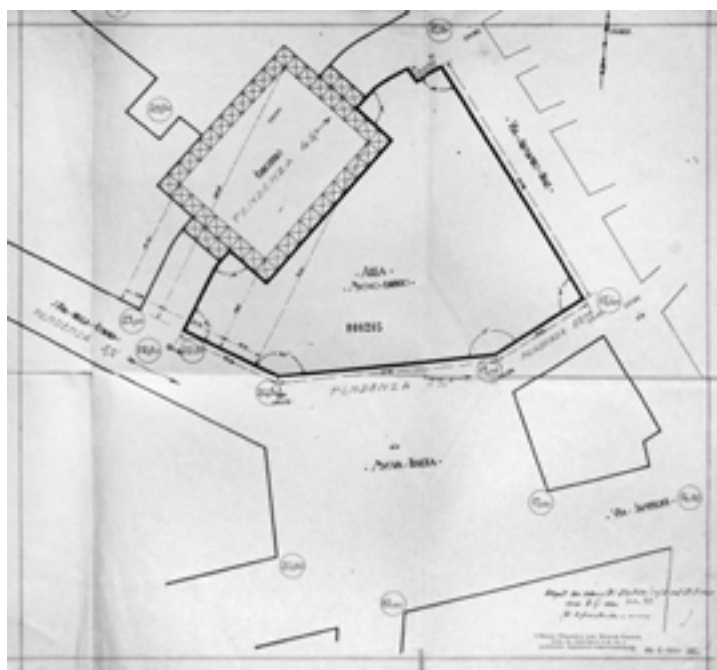
posizione ormai centrale, rappresentavano spesso un impedimento per lo sviluppo urbano. Colpita da questa problematica non fu solo la stazione centrale di Roma Termini, ma anche quella terminale di Trastevere inaugurata nel 1890, e sostituita nel 1911 da una nuova stazione di passaggio. Nel 1925 Giovannoni pregò Mazzoni in una lettera di esercitare la sua influenza su un progetto in corso, che prevedeva la costruzione di nuove case a Trastevere per gli impiegati delle ferrovie; Mazzoni avrebbe dovuto indurre i responsabili di progettare le case sul terreno scartato dalle ferrovie e a farsi dare gratis l'area edificabile dell'amministrazione, invece che pretendere a tal fine altro terreno. Ciò che Giovannoni voleva raggiungere con l'aiuto del suo giovane collega, lo formulò chiaramente: «Mandar via man mano gli impianti ferroviari e far diventare tutta la zona un quartiere di abitazione»²⁸.

Nel 1928 i due ebbero di nuovo contatto. Alla fine di aprile il Ministero delle Comunicazioni bandì a livello nazionale un concorso di secondo grado per il nuovo Palazzo delle Poste di Napoli, che assieme ad altri edifici pubblici doveva sorgere nel Quartiere Carità, all'epoca ancora densamente popolato. Mentre Giovannoni, nelle sue funzioni di direttore della Scuola Superiore di Architettura di Roma e presidente per il Piano regolatore di Napoli, era rappresentato nella giuria, Mazzoni era attivo come segretario e preparava tutti i documenti per la progettazione²⁹. In una lettera personale Giovannoni lo stimolò a redigere uno schema del programma del concorso, che presentasse le esigenze dei diversi servizi, nonché i gruppi di ambienti e i loro rapporti; in questo modo egli voleva evitare che il concorso si riducesse ad un mero esercizio accademico o servisse solo a mettere a punto una facciata. Questo consiglio trovò sbocco in una tabella riepilogativa ed entrò effettivamente a far parte del materiale approntato per il concorso³⁰. Inoltre Mazzoni e l'ingegnere Carlo Laneri, professore alla Scuola d'Ingegneria di Napoli e ugualmente membro della giuria, elaborarono in anticipo dell'assegnazione del concorso e sulla base del Piano regolatore, ognuno una proposta sulla disposizione urbanistica del progetto, sottoponendole al preventivo esame della commissione. Entrambe le proposte si trovano nell'archivio di Giovannoni³¹. La situazione proposta da Mazzoni, che infine venne utilizzata come base per il progetto, prevedeva di disporre il nuovo edificio sul lato sud-orientale del chiostro grande dell'ex convento di Monteoliveto. Il cortile che nel corso degli anni era stato circondato da case, doveva venir aperto e trasformato in una piazza pubblica, accessibile da due lati, inoltre doveva essere conservato il frammento di una loggia rinascimentale a tre piani ugualmente deturpata. Poiché tutti i progetti presentati furono criticati per la loro carenza, nel 1930, dopo la seconda tornata del concorso, non venne assegnato il primo premio, ma fu solo premiato con il

secondo posto il progetto di Giuseppe Vaccaro e Gino Franzini; nell'agosto del 1931 i due architetti furono effettivamente incaricati della realizzazione³² (fig. 3).

I progetti edilizi del Ministero, dei quali Mazzoni fu commissionato direttamente, necessitarono innanzitutto dell'approvazione di tutte le più alte istanze dell'amministrazione ferroviaria o quella postale, in particolare di quella del ministro. Non di rado queste terze persone coinvolgevano nella decisione anche capi di altri ministeri, esperti esterni oppure, in casi particolarmente delicati, il capo del governo. Come Piacentini e Ugo Ojetti, anche Giovannoni fu uno dei consiglieri più importanti e l'amministrazione delle Ferrovie si preoccupò sempre di ottenere il suo parere; così, per i progetti delle stazioni di Venezia e Roma, al centro di discussioni e controversie, egli era regolarmente invitato per consultazione al Ministero prima di decisioni importanti e quindi potrebbe essersi incontrato con Mazzoni. Nel marzo del 1938 per esempio, Giovannoni si fece portare nella Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, dall'ufficio mazzoniano diversi disegni prospettici del fabbricato viaggiatori della stazione di Venezia per sottoporli a un giudizio

3. Pianta della situazione urbanistica approntata per il concorso per il nuovo Palazzo delle Poste di Napoli, elaborata nel 1928. Roma, Fondazione FS Italiane, Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS.



– varianti, che evidentemente dovettero essere eseguite espressamente su suo desiderio e in gran ristrettezza di tempo³³. Il loro autore, l'architetto veneziano Virgilio Vallot, che nel 1936 aveva vinto il concorso per la stazione ed era stato assunto per una stretta collaborazione con Mazzoni, condusse poi per anni tenaci trattative con il ministero, per ottenere un risarcimento per queste e altre dispendiose prestazioni extra – evidentemente con successo, come mostrano documenti conservati nell'archivio delle Ferrovie dello Stato³⁴. Nel 1941 Giovanni fu invitato dall'allora ministro Giovanni Host-Venturi, di nuovo assieme a Piacentini, questa volta per uno «scambio di idee sulla progettazione della facciata del padiglione delle autorità»³⁵. Gli innumerevoli progetti preliminari in merito a questa costruzione, nonché l'infinito processo di progettazione, che includeva sempre più persone, fanno supporre che qui si trattasse di un'impresa oltremodo difficile e infine anche fallita – infatti una gran parte del fabbricato viaggiatori, incluso il padiglione delle autorità, fu completata solo nel dopoguerra e sulla base di nuovi progetti. L'ultima traccia del rapporto di amicizia e professionale tra l'allievo di un tempo e il suo mentore – tra l'architetto nel frattempo diventato un professionista di successo al quale doveva prospettarsi un futuro incerto, e il provetto esperto un tempo arbitro delle situazioni, ma che gradualmente era stato messo da parte dalla nuova generazione di architetti come anche dai suoi colleghi – la lascia una lettera (fig. 4) datata fine 1942, un breve e un po' malinconico saluto per Natale nel mezzo degli anni di guerra: «Il Vostro saluto augurale [...] mi giunge da chi con rettitudine e con fervido sentimento d'Arte ha svolto e svolge una vita di fecondo ed intenso lavoro [...]. Mentre sto per varcare le soglie della tarda vecchiaia con i miei 70 anni che maturano, mi riporta ai bei tempi passati il ricordo affettuoso dell'antico studente e del Segretario dei Cultori di Architettura!»³⁶.

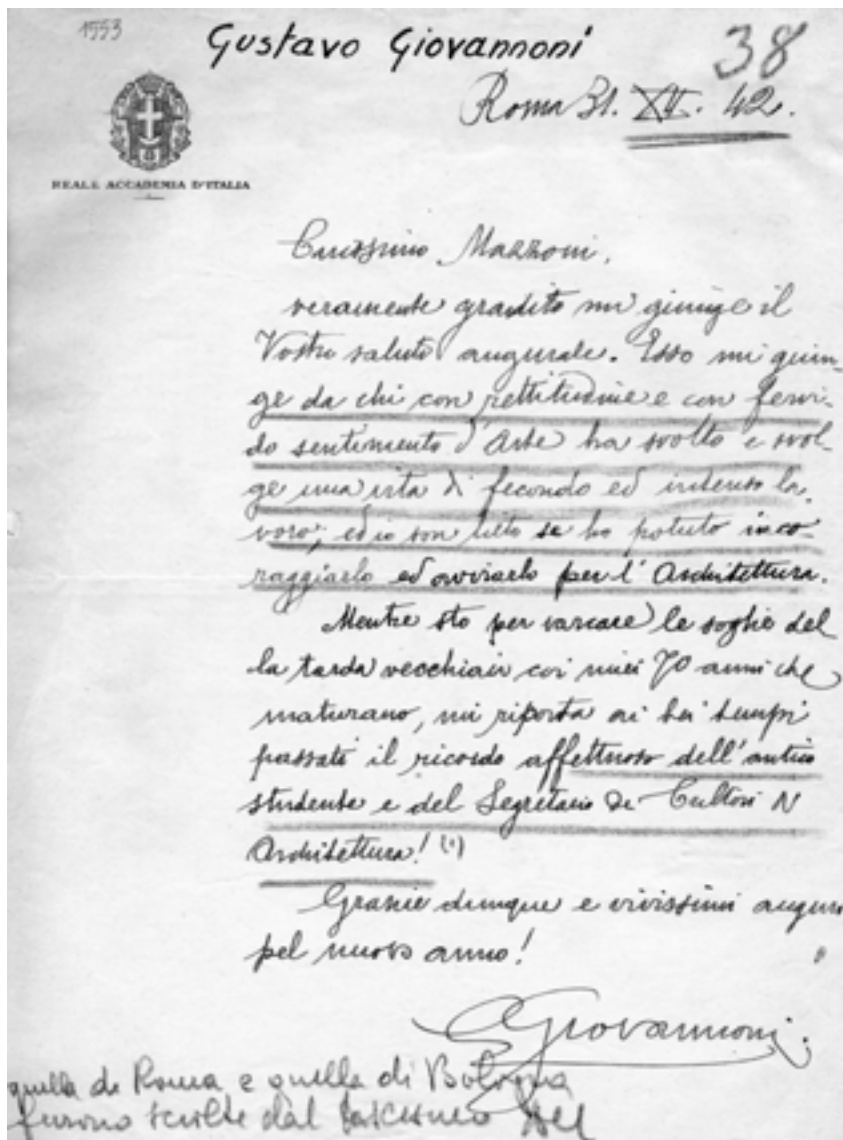
Note

Ringrazio Elisabetta Pastore per la traduzione del testo dal tedesco.

1 Cfr. lettera del 23 ottobre 1917: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, fondo *Angiolo Mazzoni*, D/13, 1187.

2 Cfr. Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, fondo *Angiolo Mazzoni*, D/13. La corrispondenza è stata pubblicata da Alfredo Forti, *Le lettere di Gustavo Giovannoni ad Angiolo Mazzoni*, "Quasar", 3, 1990, pp. 87-98. Nel fondo *Gustavo Giovannoni*, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, non si sono conservate lettere di Mazzoni.

3 «Durante la guerra 1915-18 [...] realizzai i miei primi progetti architettonici che sarebbero privi di valore se uno di essi non fosse un capannone che costrui nella stazione di Bologna». Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, fondo *Angiolo Mazzoni*, D/16, o.



4. Ultima lettera di Gustavo Giovannoni ad Angiolo Mazzoni del 31 dicembre 1942. Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, fondo *Angiolo Mazzoni*.

- 4 Nell'autunno del 1922 Mazzoni conseguì il diploma di professore di disegni architettonici.
- 5 Nell'attestato di lavoro Giovannoni scrisse: «Il Sig. Ing. Angiolo Mazzoni [...] ha collaborato con me e cogli altri assistenti a guidare le esercitazioni grafiche degli studenti nel campo della composizione architettonica, sia per corsi ordinari sia per quelli d'integrazione stilistici per gli allievi ex-militari. Nell'esercizio di tali funzioni a lui affidate ha il Mazzoni dato costante prova di qualità veramente ottima, sia per lo zelo, l'intelligenza, la cura da lui poste nell'adempimento del suo dovere, sia per l'alto senso d'arte, l'abilità disegnativa e le tecniche cognizioni, che sono a base della seria e promettente sua preparazione nel campo dell'Architettura». Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, S/23, 1.17.
- 6 Nel 1917 Giovannoni scrisse, a nome del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti un'approfondita lettera per la protezione delle torri al sindaco Francesco Zanardi, cfr. *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, pp. 108-110. Inoltre, cfr. A. RUBBIANI, G. PONTONI, *Di una via fra le piazze centrali e le due torri e di un'altra fra le due torri e la stazione ferroviaria. Progetto di Alfonso Rubbiani e Gualtiero Pontoni presentato al municipio di Bologna per voto di una adunanza di artisti tenuta il VI giugno MCMIX*, Bologna [1909]; M. PIACENTINI, *Per la restaurazione del centro di Bologna*, Roma 1917; G. ROVERSI (ed.), *Le torri di Bologna. Quando e perché sorsero, come vennero costruite, quante furono, chi le innalzò, come scomparvero, quali esistono ancora*, Casalecchio di Reno 1989.
- 7 Mazzoni vi lavorò presumibilmente in parte con il suo collega bolognese Giuseppe Vaccaro, allora studente di Attilio Muggia presso la Scuola d'Ingegneria. Cfr. le lettere di Giovannoni del 3 gennaio 1918 e 17 novembre 1921: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1188, 1200.
- 8 A. MAZZONI, *Studio di sistemazione edilizia di tre zone di Bologna*, Bologna [1922].
- 9 Tra i allievi di Muggia ci furono anche Pier Luigi Nervi ed Eugenio Miozzi. Cfr. M.B. BETTAZZI, P. LIPPARINI, *Attilio Muggia. Una storia per gli ingegneri*, Bologna 2010.
- 10 Cfr. le lettere di Giovannoni del 3 e 16 gennaio 1918: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1188, 1189.
- 11 Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1188.
- 12 G. GIOVANNONI, *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma 1929.
- 13 MAZZONI, *Studio di sistemazione edilizia*, cit., p. 8. Giovannoni gli scrisse: «Questi concetti (che ora insieme con Marcello Piacentini sto applicando alla sistemazione dei quartieri romani di Ponte, Parione ecc.), io svolsi in due articoli sulla "Nuova Antologia" del 1° Giugno e del 1° Luglio 1913». Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1188.
- 14 Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1225.
- 15 Cfr. K. ALBRECHT, *Le teorie urbanistiche di Gustavo Giovannoni nel disegno architettonico di Angiolo Mazzoni*, "Rassegna di architettura e urbanistica", 51, 2016, 149, pp. 65-72; EADEM, *Angiolo Mazzoni. Architekt der italienischen Moderne*, Berlin 2017, pp. 29-90.
- 16 Cfr. A. MAZZONI, *Gli addobbi ai Santi Vitale ed Agricola. La ricostruzione romanica della Basilica*, "L'Avvenire d'Italia", 2 luglio 1922, p. 3; IDEM, *Il gruppo Stefaniano nella Chiesa del Crocifisso nel rifacimento di Edoardo Collamarini*, "Il Resto del Carlino", 21 gennaio 1923.
- 17 Cfr. B. [Giulio Belvederi], *La Giunta Superiore di Belle Arti in S. Stefano. I giudizi di un alto consesso dello Stato*, "L'Avvenire d'Italia", 2 aprile 1922, p. 3; IDEM, *La Giunta Superiore delle Belle Arti in S. Stefano. Una lettera del prof. Giovannoni*, "L'Avvenire d'Italia", 18 apr. 1922. In precedenza Belvederi aveva pubblicato nello stesso giornale tre varianti di progetto di Mazzoni per il completamento della cupola sopra la chiesa del Santo Crocifisso di Santo Stefano, che Giovannoni commentò criticandole. Cfr. IDEM, *La chiesa del Crocifisso in S. Stefano in Bologna*, "L'Avvenire d'Italia", 19 marzo 1922; Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, B/1, fasc. 5, 2, D/13, 1207.
- 18 Cfr. lettera di Giovannoni del 10 aprile 1922: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1203.
- 19 Cfr. ad esempio le lettere del 22 marzo e 22 giugno 1922: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1207, 1216.
- 20 A. MAZZONI, *Le Piazze e le vie di Bologna*, "Il Resto del Carlino", 20 aprile-2 maggio-5 maggio-13 maggio 1923; IDEM, *Le strade e le piazze di Bologna*, "Il Resto del Carlino", 1 luglio 1923. Nel secondo dopoguerra Mazzoni si autocriticò annotando: «Scrissi articoli non profondi e meditati ma redatti in modo "risultassero" potessero le mie parole essere da tutti comprese. [...] infarcita di patriottiche frasi ogni mia prosa». Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, S/24, p. 13.
- 21 La seconda edizione francese diffusa in Italia del libro di C. SITTE, *L'art de bâtir les villes. Notes et réflexions d'un architecte traduites et complétées par Camille Martin* (1918) si trova anche nella biblioteca personale di Mazzoni.
- 22 Le parole introduttive di Mazzoni si leggono programmaticamente: «Tutti i maestri di questa

difficilissima arte [l'estetica delle città], nella maggioranza stranieri, hanno particolarmente studiate le città italiane, ma hanno dimenticato, o quasi, Bologna. La nostra Bologna ricca di colori e di forme, piena di carattere proprio, presenta nelle sue piazze e nelle sue vie esempi tali da trarne ammaestramento». MAZZONI, *Le Piazze e le vie di Bologna*, 20 aprile 1923.

23 Cfr. *Amatori e cultori d'architettura d'Emilia e Romagna. La costituzione della Società*, "Il Resto del Carlino", 23 mag. 1922; *La nuova Associazione Amatori e Cultori di Architettura dell'Emilia e delle Romagne*, "Architettura e Arti decorative", 1, 1922, 6, pp. 591-592. All'epoca Collamarini era direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna ed era considerato il più grande architetto dell'Emilia Romagna, ma firmò anche per i contestati restauri al complesso di Santo Stefano a Bologna.

24 Cfr. lettera del 22 maggio 1922: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1209.

25 Cfr. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, G.G. 7.2, 37 (22), B.50, fasc. 540; C.7.94; C.7.95. Nell'archivio di Mazzoni si trova soltanto il disegno di un dettaglio: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, G/8, p. 21/III.

26 Lettera del 6 agosto 1923: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1241. Cfr. anche ALBRECHT, *Le teorie urbanistiche*, cit., pp. 67, 70.

27 Lettera del 7 dicembre 1928: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1264. E nel 1918 aveva scritto: «Son passato [...] due volte dalla stazione di Bologna, ma ambedue nel colmo della notte, sicché non ho potuto scriverLe di trovarcisi, per modo da poter conversare un quarto d'ora insieme, cosa ben più efficace della corrispondenza per lettera». Ivi, D/13, 1189.

28 Lettera del 19 marzo 1925: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1244.

29 Cfr. Ministero delle Comunicazioni, *Concorso per il Palazzo per le Poste e Telegrafi di Napoli*, Roma 1928; *Il concorso per il palazzo delle poste e telegrafi in Napoli*, "Architettura e Arti decorative", 9 1929, 1, pp. 3-26; Roma, Fondazione FS Italiane, *Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS*, B. 4874.

30 Cfr. lettera di Giovannoni del 9 gennaio 1928: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1258. Anche per il concorso bandito nel 1933 per quattro nuovi uffici postali a Roma furono consegnati ai partecipanti schemi grafici per gli spazi e le funzioni, anche lì Giovannoni sedeva nella giuria, Mazzoni invece non era coinvolto direttamente.

31 Cfr. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, G.G., C.7.125bis; Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, B/17, fasc. 4.

32 *Il concorso di secondo grado per il palazzo delle poste e telegrafi in Napoli*, "Architettura e Arti decorative", 10, 1930, 1, pp. 3-14; Giuseppe Vaccaro, *Edificio per le poste e telegrafi di Napoli. Architetti Giuseppe Vaccaro e Gino Franzi*, "Architettura", 15, 1936, 8, pp. 353-394.

33 Cfr. Roma, Fondazione FS Italiane, *Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS*, B. 2813; B. 2818.

34 Cfr. Roma, Fondazione FS Italiane, *Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS*, B. 2818, C IV (82) 45, 273.

35 Cfr. Roma, Fondazione FS Italiane, *Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS*, B. 2818, fasc. Corrispondenza, 382.

36 Cfr. lettera di Giovannoni del 31 dicembre 1942: Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART, Archivio del '900, *fondo Angiolo Mazzoni*, D/13, 1553.

Gustavo Giovannoni e Pietro Aschieri. Interventi e riflessioni sul patrimonio storico di Sulmona (1933-1937)

La sistemazione urbanistica di Sulmona progettata da Pietro Aschieri (1889-1952) offre un'occasione di riflessione sulla validità di un metodo, di matrice giovannoniana, in cui la pianificazione, assunta come strumento di valorizzazione formale e simbolico del patrimonio architettonico, si confronta con la realtà che intende risanare. All'interno del dibattito urbanistico italiano di inizio Novecento, l'architettura è chiamata a risolvere attraverso composizioni formali l'organizzazione tra spazio pubblico e privato, nonostante, talvolta, si mostri incapace di incidere in maniera convincente per la presenza di fattori esterni all'azione progettuale, come dimostrano le differenze tra l'ampiezza del dibattito sulle città italiane e le soluzioni operative messe in campo in quegli anni. Il contesto richiede visioni e approcci innovativi in grado di mediare tra le esigenze conservative del patrimonio artistico minacciato dalla forte crescita urbana, il bilanciamento del potere speculativo nelle grandi operazioni immobiliari e, soprattutto, l'armonizzazione tra il centro storico e le parti nuove della città. La stessa difficoltà si riscontra nei limiti che la disciplina urbanistica stessa sperimenta nell'affermarsi come materia autonoma.

La tormentata nascita dell'Istituto Nazionale di Urbanistica nel 1933 e la tardiva approvazione della relativa Legge Nazionale nel 1942 testimoniano una difficoltà a regolamentare l'azione fattuale dei progettisti. Alla mancanza di uno strumento di controllo e di disciplina si aggiunge quindi il limite di una classe professionale priva di un approccio codificato nei suoi tratti fondamentali¹. Tale incertezza è alimentata anche dalla figura dell'*architetto integrale*, concepito proprio da Giovannoni per affrontare l'assetto urbano secondo criteri di valorizzazione del patrimonio storico nonché attraverso interventi puntuali e circoscritti per riconfigurare quadri urbani compiuti e in armonia con la città. Di conseguenza Aschieri, profondamente influenzato da una formazione scolastica e professionale di marca giovannoniana², si ritiene a tutti gli effetti un urbanista, sebbene privo di una preparazione tecnica specifica³. Pertanto, lo studio delle vicende progettuali del Piano regolatore di Sulmona permette di valutare le applicazioni del dibattito teorico e comprendere in maniera più approfondita il rapporto tra i due progettisti romani. L'intervento nella cittadina abruzzese costituisce infatti uno degli episodi finali di un lungo percorso che ha visto diversi interventi urbanistici a Roma, tra cui il progetto del 1924 per la testata del ponte Vittorio Emanuele II e il noto progetto presentato nel 1929 con il gruppo "La Burbera" per lo sviluppo della capitale.

La scelta per l'elaborazione del Piano di Sulmona⁴ ricade su Aschieri che al tempo, nonostante non avesse ancora avuto modo di concretizzare i propri progetti, vanta comunque riconoscimenti nella disciplina urbanistica. All'inizio del 1931 la sua notorietà di architetto gode di ampio respiro grazie all'elaborazione di un riconoscibile codice linguistico di matrice storicista visibile nel pastificio Pantanella (1929) e casa De Salvi (1930)⁵. Dopo i primi contatti e le valutazioni preliminari si arriva presto all'assegnazione ufficiale dell'incarico da parte del Podestà Guido Bellei il 24 agosto 1931. La definizione del progetto, redatto con la collaborazione dell'ingegnere capo del Comune di Sulmona Guido Conti, si protrae fino alla seconda metà del 1933⁶, tra sopralluoghi, studi e altri cantieri attivi nella capitale, fino alla consegna definitiva il 10 ottobre. L'approvazione arriva il 29 dicembre.

Il Piano si articola in cinque punti: la risoluzione del traffico veicolare che decongestioni l'arteria principale (corso Ovidio) e divida il flusso di transito esterno



da quello interno; il risanamento igienico delle abitazioni nel centro storico tramite parziali demolizioni; il completamento e la regolarizzazione dei nuovi quartieri agricoli al di fuori del centro; la messa in luce dei monumenti più significativi; infine, la dotazione per la città dei servizi indispensabili di cui è ancora priva (fig. 1). Le idee per una Sulmona moderna si sposano con il proposito di “valorizzare” alcune parti della città, mentre la nuova progettazione è concentrata nelle due borgate rurali a est e a ovest, oltre il fiume Cilio e il torrente Velia, e nel disegno sommario di un nuovo quartiere, dotato anche di un ospedale.

Tuttavia, il nodo del progetto rimane l'intervento nella parte antica. Esso si delinea attraverso l'allargamento di corso Ovidio⁷ – l'arteria principale che attraversa Sulmona da piazza Vittorio Emanuele (l'odierna piazza Tresca) fino a Porta Napoli – e il ricorso ad alcune demolizioni mirate⁸: la liberazione dell'abside di San Francesco della Scarpa dalle botteghe sottostanti per ottenere un ampio fronte su corso Ovidio e piazza del Carmine; l'isolamento dell'antico acquedotto svevo per valorizzarne il ruolo di “diaframma urbano” tra il corso piazza Garibaldi (fig. 2); la sistemazione del Complesso della SS. Annunziata composto dalla chiesa e dal palazzo attiguo (fig. 3). Infine, la demolizione di palazzo di Giovanni dalle Palle Veneziano o palazzo Tironi – restaurato nel 1484 e modificato dopo il terremoto del 1706 – e il successivo riutilizzo di alcune parti scomposte. Gli elementi settecenteschi, tra cui il portale principale, sarebbero stati inseriti nell'edificio antistante al complesso dell'Annunziata, mentre i prospetti quattrocenteschi avrebbero composto la sede del Fascio locale compresa tra la piazza, corso Ovidio e via De Nino. Inoltre, le stesse facciate custodiscono tracce di antichi archi già tamponati nel Settecento che il progetto prevede di riaprire, con l'aggiunta, al piano terra, di nuove aperture per scandire il ritmo dell'edificio.

Con l'utilizzo del camminamento coperto lungo corso Ovidio, il progettista intende risolvere il transito pedonale, permettere l'attraversamento veicolare e dotare la nuova arteria di una precisa unità architettonica. I portici pilastrati presenti all'ingresso da piazza Vittorio Emanuele (fig. 4) si richiamano all'analoga soluzione visibile nella regolarizzata piazza XX Settembre, mentre gli archi ogivali definiscono la via in prossimità del nuovo insediamento e del fabbricato che raccorda San Francesco alla Scarpa a corso Ovidio (fig. 5). Si tratta dunque di un intervento che prevede azioni pesanti sul fabbricato esistente e al contempo propone uno studio sommario per gli insediamenti periferici senza tempi e costi certi. La conseguente

1. P. Aschieri, Piano regolatore della città di Sulmona, centro storico, 1933 (da V. Civico, *Notizie e commenti di urbanistica. Sulmona (Aquila)*, “L'Ingegnere”, 8, 1 maggio 1934, 9).

Pagina a fronte

2. P. Aschieri, Piano regolatore della città di Sulmona, *Sistemazione dell'acquedotto*, 1933 (da A. Di Benedetto, *Saggio sulla storia civile di Sulmona*, Pescara 1982).

3. P. Aschieri, Piano regolatore della città di Sulmona, *Sistemazione della piazza dell'Annunziata*, 1933 (da A. Di Benedetto, *Saggio sulla storia civile di Sulmona*, Pescara 1982).

4. P. Aschieri, Piano regolatore della città di Sulmona, *Sistemazione dell'imbocco del corso Ovidio*, 1933 (da A. Di Benedetto, *Saggio sulla storia civile di Sulmona*, Pescara 1982).

polemica generata dall'approvazione comunale del Piano conduce, nel giro di alcuni anni, ad un secondo progetto di compromesso tra Aschieri e i suoi critici, tra cui si distingue l'ingegnere Vincenzo Civico⁹. Il punto focale della polemica riguarda innanzitutto la legittimità di un'azione invasiva nei centri storici in ragione delle esigenze moderne. Lo stesso autore ricorre a motivazioni quantitative per difendere il suo operato adducendo mere ragioni di carattere igienico concordate insieme ai tecnici del Genio Civile¹⁰. Il risanamento di marca giovannoniana da cui parte la riflessione urbanistica di Aschieri, e su cui si attesta per molti aspetti anche Civico, pone il problema di convivenza tra la nuova architettura e il patrimonio antico.

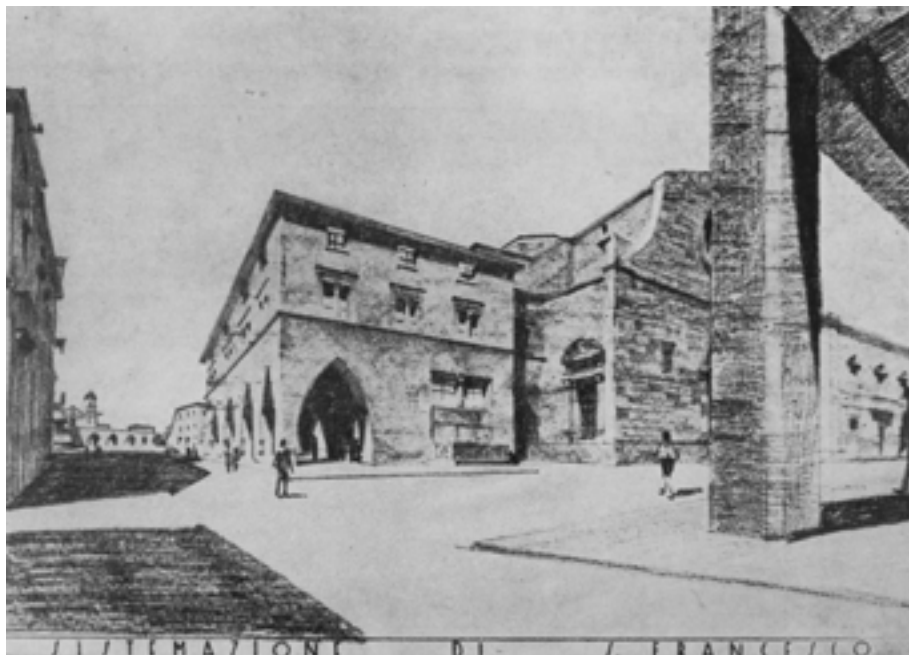
Un articolo sul quotidiano "La Tribuna" fa riferimento all'ordine podestarile di abbattere alcuni fabbricati in via De Nino per costruire la nuova casa del Fascio prevista da Aschieri. La preoccupazione presente nello scritto non sembra derivare dall'azione demolitoria bensì dallo *stile Novecento* che viene giudicato di una «semplicità desolante» e striderebbe con i numerosi monumenti antichi¹¹.

La polemica successiva scatenata da Rossi De Paoli su "La Proprietà Edilizia" sembra ridurre l'intera questione del Piano unicamente all'allargamento di corso Ovidio, imputato di non rispondere alle moderne concezioni urbanistiche né di soddisfare le reali esigenze della città. Eppure i dati quantitativi portati da Masci e Carrozza contro le tesi conservative e la successiva collaborazione tra Rossi De Paoli e Aschieri fanno credere ad una campagna pretestuosa¹².

Il merito della "seconda ondata" di critiche iniziate dal 1935, consiste invece nel coinvolgimento di organi consultivi esterni per valutare le proposte aschieriane. A tal proposito particolarmente interessante risulta il parere della Commissione Centrale di Consulenza Urbanistica del Sindacato Nazionale Fascista Ingegneri di cui Aschieri, Civico e Rossi De Paoli fanno parte. La commissione, interpellata dal prefetto dell'Aquila, è presieduta proprio da Giovannoni che ha così modo di giudicare, il 2 maggio 1935, l'operato dell'allievo¹³. Nonostante sia auspicata una revisione complessiva del Piano e ne venga di fatto fermata l'attuazione¹⁴, la valutazione non oppone un netto rifiuto. Per prima cosa è ritenuto «inopportuno l'allargamento continuativo di Corso Ovidio, sia per le ragioni del mirabile carattere monumentale ed ambientale [...] sia per quelle di viabilità»¹⁵; inoltre il disegno delle nuove vie periferiche e il Piano di diradamento interno è considerato poco sviluppato. La commissione ritiene invece «assai felici le composizioni architettoniche, ben degne dell'alto valore artistico del progettista [...] ma purtroppo non possono tali disegni avere che un valore illusorio».

A parte il riferimento esplicito al corso Ovidio la relazione non entra nei dettagli dell'intervento. Non viene criticata apertamente l'ardita decisione di Aschieri di spostare a proprio piacimento la facciata di un palazzo storico, né la previsione di costruire edifici moderni affacciati sull'arteria principale. Non appaiono dunque del tutto chiare le motivazioni per cui lo stesso Giovannoni sembra apprezzare soluzioni grafiche che esprimono un approccio teoricamente estraneo alle sue idee. E risulta altrettanto curioso che non una parola sia spesa sul valore dei monumenti da preservare nel loro ambiente, concetto invece rimarcato direttamente dalla rivista "L'Ingegnere" per rafforzare la tesi a sfavore del Piano¹⁷. Evidentemente





5. P. Aschieri, Piano regolatore della città di Sulmona, *Sistemazione di S. Francesco*, 1933 (da A. Di Benedetto, *Saggio sulla storia civile di Sulmona*, Pescara 1982).

Giovanconi è consapevole che tali interventi vengono già attuati in altre città italiane tra cui Brescia, Genova e la stessa Roma, e il suo silenzio può essere interpretato come un tacito apprezzamento di un piano che, per quanto complesso e oneroso, mantiene una sua organicità.

In ogni caso le proteste portano nel 1937 ad un Piano di compromesso redatto a quattro mani da Aschieri e Rossi De Paoli¹⁸. Il progetto prevede una drastica diminuzione delle demolizioni e la salvaguardia di palazzo Tironi, ma viene attuato solo parzialmente tra gli anni Quaranta e Sessanta, con soluzioni peraltro già presenti nel Piano precedente, ovvero la liberazione dell'acquedotto medievale, l'allargamento del primo tratto di corso Ovidio e la costruzione di edifici porticati. In conclusione, il primo Piano di Aschieri non può essere giudicato globalmente positivo per il suo carattere di massima e, soprattutto, per le pesanti trasformazioni previste. Tuttavia, il progetto assume un carattere diverso se inserito all'interno della politica di valorizzazione monumentale esercitata dal regime, poiché capace di imprimere un valore estetico di forte impatto ad un Piano di risanamento e di trasformazione della città dall'alto valore storico e simbolico.

L'ingegnere decide di porre in relazione tutti i monumenti significativi in un unico percorso in quanto lo spazio urbano è qui interpretato come elemento di cerniera tra il "vecchio" e il "nuovo". Si tratta di un approccio non così lontano dal pensiero giovanconiano ma di cui costituisce una possibile degenerazione. Al progetto è affidata una coscienza unitaria in grado di unire non solo edifici di epoche diverse ma anche di saldare ragioni di stato con esigenze conservative. L'ambientismo dunque diventa uno strumento capace di operare nel centro storico ma che non pone a riparo da scelte arbitrarie, presenti a Sulmona, come a Brescia e come nel progetto del gruppo "La Burbera". Con ogni probabilità, Aschieri considera il nucleo centrale come un elemento unico da poter rimodellare a piacimento avendo come limite il mantenimento dell'identità urbana. In quest'ottica la distanza da Giovanconi non appare maggiore di quanto potrebbe essere quella da Piacentini, ben più disinvolto nelle operazioni di innesto della nuova città all'interno del vecchio nucleo; così come la realtà provinciale di Sulmona non deve aver aiutato ad accettare interventi che in grandi città erano già stati realizzati con danni anche più gravi. Ed è proprio qui che si misura la forbice tra la prassi d'intervento nelle città e la tutela del patrimonio storico da parte di Giovanconi e Civico. L'intervento di Aschieri tradisce infatti un'attenzione che va al di là del semplice effetto scenografico delle singole architetture e che dimostra l'aspetto ambiguo attribuito alla Storia, proprio a partire dall'insegnamento del maestro romano. Da una

parte l'importanza dell'ambientismo e della visione di un patrimonio stratificato e percepito come organico, dall'altra il rischio di intervenire sulla città dando un manto di unità artistica a progetti isolati che di per sé non sarebbero condivisibili. La visione contestuale di Giovannoni lega la fruizione degli spazi aperti alla sistemazione degli edifici in un sistema integrato; tuttavia, la sola potenza delle immagini, esercitata magistralmente da Aschieri, non può ritenersi un approccio scientifico valido nell'atto concreto di trasformare la città.

Note

¹ Cfr. F. BOTTINI, *Dalla periferia al centro: idee per la città e la city*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Milano 2004, pp. 346-371; IDEM, *Dall'Utopia alla normativa. La formazione della legge urbanistica nel dibattito teorico 1926-1942*, in *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, a cura di G. Ernesti, Roma 1988, pp. 207-221.

² Aschieri si laurea in Ingegneria Civile alla Reale Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri a Roma nel 1913. Giovannoni, docente di Architettura generale, è uno dei professori del corso di laurea. In seguito Aschieri diverrà assistente dei corsi di Elementi di fabbriche, Architettura generale e Architettura tecnica (fino al 1924).

³ Cfr. G. ZUCCONI, *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti 1885-1942*, Milano 1989, p. 189.

⁴ Sul Piano regolatore di Sulmona si veda: P. ASCHIERI, *Progetto di Piano Regolatore e di ampliamento della città di Sulmona. Relazione*, Sulmona 1933 (collezione privata); A. DI BENEDETTO, *Saggio sulla storia civile di Sulmona*, Pescara 1982, pp. 169-170; D.V. FUCINESE, *Per la storia dell'urbanistica in Abruzzo durante il fascismo: la sorte del centro storico di Sulmona nel Piano Aschieri (1933)*, "Rivista Abruzzese di Studi Storici dal Fascismo alla Resistenza", 3, 1982, 1, pp. 87-102; A. FIDANZA, D. IACOVONE, *Il progetto di Pietro Aschieri per il piano regolatore e di ampliamento della città di Sulmona*, in *Intellettuali e società in Abruzzo tra le due guerre. Analisi di una mediazione*, a cura di C. Felice e L. Ponziani, Roma 1989, I, pp. 116-126; R. GIANNANTONIO, *La "Valorizzazione dei monumenti": le proposte di Pietro Aschieri nei piani regolatori per Sulmona*, "Opus. Quaderno di Storia, architettura e restauro", 1996 (1997), 5, pp. 341-356; IDEM, *Il volto del regime. Società, Architettura e Urbanistica nella Sulmona del ventennio fascista (1922-1943)*, Villamagna 2000, pp. 85-95; IDEM, *La costruzione del regime. Urbanistica, Architettura e Politica nell'Abruzzo del Fascismo*, Lanciano 2006, pp. 57-65; IDEM, *L'eredità di Pietro Aschieri: la "liberazione" dell'acquedotto svevo a Sulmona*, "Opus. Quaderno di Storia, architettura e restauro", 2008 (2009), 9, pp. 149-170. Sul dibattito che ne segue si rimanda alla documentazione raccolta dallo stesso Aschieri, ora in: Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *fondo Pietro Aschieri*, Album 4, pp. 38, 48, 53, 63, 71-73. Tra gli articoli si segnala: V. CIVICO, *Notizie e commenti di urbanistica. Sulmona (Aquila)*, "L'Ingegnere", 8, 1 maggio 1934, 9, pp. 446, 448-449; P. ASCHIERI, *A proposito del "Progetto di piano regolatore e di ampliamento della città di Sulmona..."*, "L'Ingegnere", 8, 1 giugno 1934, 11, pp. 572-573; V. CIVICO, *Notizie e commenti di urbanistica. A proposito del piano regolatore e di ampliamento della città di Sulmona*, "L'Ingegnere", 8, 1 luglio 1934, 13, pp. 680-682; *Ancora il piano regolatore di Sulmona*, "L'Ingegnere", 9, 1935, pp. 347-349.

⁵ Per la bibliografia su Aschieri e sulle sue opere si veda: A. COPPO, *Costruire per i Mutilati. Una palazzina di Pietro Aschieri sul lungotevere a Roma*, "Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi", 2, 2016, pp. 169-174: 173 n. 1.

⁶ Sulmona, Archivio di Stato dell'Aquila, Cat. 10, cl. 1, f. 8-5. Il 1 settembre 1933 Aschieri scrive al podestà riguardo a un progetto di un albergo, poi non realizzato. Nella stessa cartella è conservata una lettera del primo contatto tra il progettista e l'amministrazione datata 31 gennaio 1931.

⁷ L'intervento così concepito prevede la demolizione di alcuni fabbricati sul lato destro del primo tratto (piazza Vittorio Veneto-piazza dell'Annunziata), arretrando la facciata della SS. Trinità e sviluppando un porticato continuo sullo stesso lato compreso tra via Barbatto e vico dell'Ospedale.

⁸ In verità, molte idee progettuali sono riprese da Guido Piccirilli, storico dell'arte locale e autore di una guida storico-artistica sulla cittadina pubblicata proprio in quegli anni. Si veda G. PICCIRILLI, *Sulmona. Guida storico artistica*, Sulmona 1932.

⁹ Cfr. CIVICO, *A proposito del piano regolatore*, cit., p. 680. Segretario nazionale dei Gruppi Urbanistici e membro autorevole all'interno dell'INU ha modo di commentare, attraverso la rubrica "Notizie e Commenti di Urbanistica" della rivista "L'Ingegnere", ogni Piano regolatore redatto negli anni tra le due guerre. Cfr. V. CIVICO, *Per la disciplina dei concorsi di piano regolatore*, "L'Ingegnere", 9, 1935, pp. 12-17; IDEM, *L'urbanistica come problema nazionale*, "Critica fascista", 1 marzo 1942, p. 138.

¹⁰ Cfr. ASCHIERI, *A proposito del "Progetto di piano regolatore"*, cit., p. 572.

¹¹ Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *fondo Pietro Aschieri*, Album 4, p. 53, *Lavori edili ed esigenze estetiche*, "La Tribuna", 9 agosto 1934. L'articolo non è riportato nello studio condotto da Giannantonio da cui ha preso le mosse questo approfondimento.

¹² Sulmona, Archivio di Stato dell'Aquila, Cat. 10, cl. 1, F. 8-5, lettera del podestà ad Aschieri, 17.08.1934. Rimane infatti il sospetto che le critiche apparse su "La Proprietà Edilizia" siano dovute alla salvaguardia degli interessi sui fabbricati che Aschieri intende demolire lungo corso Ovidio. Cfr.

GIANNANTONIO, *La "Valorizzazione dei monumenti"*, cit., p. 348. Inoltre Rossi De Paoli si era già reso protagonista di un'ulteriore polemica a proposito dell'assegnazione, prima concordatagli e poi negata, del Piano regolatore di Teramo nel 1934. Cfr. IDEM, *La costruzione del regime*, cit., p. 63.

13 In questo arco temporale si assiste al cambio amministrativo della città: a Bellei il 15 settembre 1934 succede Girolamo Pettinelli, il cui operato potrebbe aver rallentato la realizzazione del Piano voluto dal predecessore.

14 Come è noto, il prefetto Ciampani, nonostante l'approvazione del Genio Civile dell'Aquila e l'autorevolezza dei pareri contrari della Commissione Centrale Urbanistica e della Federazione della Proprietà Edilizia, decide di inoltrare il parere al Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici. Quest'organo si rivolge al Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti che fa proprie le osservazioni della Commissione presieduta da Giovannoni e respinge l'approvazione del Piano nel gennaio 1936. Cfr. GIANNANTONIO, *La "Valorizzazione dei monumenti"*, cit., p. 354. Inoltre Giovannoni è atteso nella cittadina fin dall'agosto 1934: ne dà notizia il podestà allo stesso Aschieri, incaricato di supportarne la visita, mai avvenuta, con spiegazioni e chiarimenti. Si veda: Sulmona, Archivio di Stato dell'Aquila, Cat. 10, cl. 1, f. 8-5.

15 Cit. G. GIOVANNONI, *Parere sul progetto di Piano Regolatore di Sulmona redatto dal Dr. Ing. Arch. Pietro Aschieri*, 2.5.1935, ripubblicato in *Ancora il piano regolatore di Sulmona*, cit., p. 347.

16 *Ibidem*.

17 Ivi, p. 348.

18 Il Piano è consegnato il 25 settembre 1937, approvato dal podestà nel marzo 1938 e ufficializzato con R.D. del 22.2.1940. Cfr. GIANNANTONIO, *La "Valorizzazione dei monumenti"*, cit., pp. 354-356. Riguardo a tale progetto, l'unico materiale consultabile è composto da due tavole progettuali conservate presso gli uffici del Municipio di Sulmona.

Gustavo Giovannoni e Luigi Angelini. Studi in corso su Bergamo Alta

Il seguente contributo vuole dar conto dei primi risultati della ricerca condotta nell'ambito del dottorato consortile Politecnico di Bari – Università degli Studi Roma Tre, “Architettura: Innovazione e Patrimonio” (XXIX ciclo), concentrando l'attenzione sul Piano di risanamento di Bergamo Alta e sull'influenza che la teoria del *diradamento edilizio* di Gustavo Giovannoni ha esercitato sull'opera del suo redattore Luigi Angelini (fig. 1). La ricerca dottorale è infatti volta a comprendere come i principi formulati da Gustavo Giovannoni nel 1913¹ condizionino la progettazione urbana nei primi decenni del Novecento in Italia: in una tale rilettura il risanamento di Bergamo Alta assume chiaramente il ruolo di modello esemplare.

È il 1943 quando sulla rivista “Urbanistica” viene pubblicato un articolo a firma di Luigi Angelini in cui sono presentati i lavori realizzati, e quelli in corso d'esecuzione, per il Piano di risanamento di Bergamo Alta². L'articolo è introdotto da una prefazione di Gustavo Giovannoni, dal titolo *Una sana teoria ben applicata: il risanamento di Bergamo*, in cui l'ingegnere romano esprime sentite parole di lode per il lavoro del collega bergamasco.

«Le opere, qui illustrate dal loro autore Ing. Luigi Angelini, per il risanamento di Bergamo Alta rappresentano infine una felice e metodica applicazione in Italia di quella teoria del diradamento edilizio che io ebbi ad enunciare fin dal 1913 e che ho cercato poi di riaffermare e difendere»³. Con queste parole Giovannoni inizia il suo commento, in cui procede ricordando sinteticamente i principi su cui si fonda la teoria del diradamento, formulata per contrapporsi alla pratica degli sventramenti edilizi, operati a scopo di risanamento igienico a partire dalla fine dell'Ottocento: «ritocco e adattamento delle vecchie costruzioni, riforme interne degli stabili, ampliamento e collegamento di cortili, prudente formazione di larghi e piazzette di riposo, eventuale diminuzione di altezza di case esistenti specialmente per quei piani che sono stati aggiunti sull'organismo originario»⁴, questi sono i criteri da seguire per attuare un rinnovamento del tessuto edilizio nel rispetto del carattere dell'ambiente urbano. Giovannoni riconosce quindi nelle opere predisposte e realizzate a Bergamo Alta sotto la direzione di Angelini una chiara e precisa adesione ai criteri del *diradamento edilizio*, adottati con la consapevolezza di voler conservare il carattere ambientale della città storica.

Il Piano di risanamento di Bergamo Alta viene redatto nel 1934 quando il nuovo podestà Antonio Locatelli affida tale incarico all'ingegnere Luigi Angelini. Il podestà di Bergamo ritiene che per affrontare il risanamento della Città Alta sia necessario individuare un tecnico altamente competente nelle questioni edilizie, estetiche e sanitarie e Angelini viene riconosciuto come «tecnico di fiducia valente, conoscitore dell'agglomerato da risanare ed esperto per i complessi postulati connessi al problema»⁶.

Lo stesso Giovannoni in chiusura al suo commento riconosce le grandi doti di Angelini scrivendo: «Infine, poiché i risultati sono spesso dovuti alle persone più che agli ordinamenti, il felice esito dell'esperimento bergamasco si impernia sulla scelta della persona che vi è stata preposta, cioè l'Ing. Luigi Angelini; il quale unisce le qualità del tecnico e dell'artista, del savio amministratore e del conoscitore profondo della storia murale della sua città. A lui, nel presentare la sua breve relazione, va il mio ringraziamento, unito a quello di quanti intendono il valore ambientale della città italiane»⁷.

Nel descrivere le capacità di Angelini, Giovannoni riconosce in lui tutte le caratteristiche che deve possedere un *architetto integrale*, capace di far coesistere nella propria attività gli aspetti tecnici della professione e le istanze estetiche dell'arte: proprio nella sua formazione si possono rintracciare i presupposti di questa proficua coesistenza.

Luigi Angelini nasce a Bergamo il 20 dicembre 1884. Dopo aver frequentato il liceo classico in Città Alta si laurea in ingegneria al Regio Istituto Tecnico Superiore di Milano nel 1907⁸.

Durante gli anni universitari coltiva la passione per la pittura e il disegno, come mezzo espressivo congeniale alle sue straordinarie capacità, con cui riesce ad esprimere la sua passione per la natura, per i paesaggi incontaminati e per l'architettura minore, che osserva e ridisegna, appunto, durante le sue frequenti escursioni nelle valli bergamasche.

È nel corso dei numerosi viaggi in Italia e all'estero che Angelini comincia a rivolgere la sua attenzione alle esigenze di salvaguardia dell'ambiente urbano e naturale e ai modi concreti di affrontarle.

Un particolare interesse è rivolto all'arte e all'architettura minore, come ampiamente testimoniato in un articolo pubblicato sulla rivista "Emporium" già nel 1916, dal titolo *Per la difesa del paesaggio*, in cui scrive che: «Sono spesso dei semplici edifici [...] le costruzioni contro cui imperversa il nostro buon gusto moderno perché credute di nessuna importanza, mentre, pur non avendo esse per sé un singolare valore architettonico, ne hanno uno grandissimo estetico. Sono costruzioni che più frequentemente dei monumenti e delle opere insigni ci è dato trovare e che danno spesso, meglio forse delle opere immortali, la caratteristica impronta d'una città o d'una regione»⁹. Angelini dimostra con queste parole di aver compreso pienamente l'insegnamento ambientista di Giovannoni e dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, con cui è entrato sicuramente in contatto durante la sua permanenza romana presso lo studio di Marcello Piacentini tra il 1908 e il 1911¹⁰.

Il carattere ambientale – e le difficili leggi che lo governano – può essere riconosciuto e studiato: «V'ha in talune vie di paesi dispersi dell'Abruzzo, in viottoli erti fra case irregolari erette secondo leggi indefinite un tale senso di bellezza pittorica che pare vi abbia presieduto la genialità inesausta di un architetto di alto ingegno, anziché la casuale accidentalità di regole costruttive apprese per tradizione secolare». Per descrivere le immagini dei tessuti edilizi dei piccoli centri italiani, che corredano l'articolo, il giovane ingegnere utilizza espressioni come «magnifico risultato architettonico di modestissimi elementi costruttivi, ottimo risultato di una casuale disposizione planimetrica, esempio di bellezza nella più spiccata irregolarità di linee e di piani»¹¹ (fig. 2).

Angelini impara quindi a leggere nelle irregolarità, negli elementi modesti e nell'edilizia minore i caratteri peculiari delle città storiche italiane. Grazie agli insegnamenti romani riuscirà quindi a condurre fermamente l'opera di risanamento della vecchia città bergamasca.

Nel 1911 Angelini rientra a Bergamo e viene nominato ispettore onorario dei monumenti, gallerie e antichità. La sua collaborazione con Marcello Piacentini lo porta ad inserirsi autorevolmente nel dibattito culturale cittadino sulle trasformazioni di Bergamo e in particolare sulla realizzazione del nuovo centro urbano nella città piana. Bandito nel 1906 il primo concorso nazionale per la sistemazione dell'area della settecentesca Fiera¹², nel 1911 viene approvato il progetto del nuovo centro cittadino presentato da Piacentini: Angelini in questi anni assume la direzione dei lavori d'attuazione del progetto, ricoprendo il ruolo di responsabile delle scelte estetiche e artistiche¹³.

La realizzazione del centro piacentiniano comporta così il progressivo spostamento delle funzioni pubbliche dalla Città Alta a Bergamo bassa, attuando quel processo di decentramento urbano indispensabile per poter favorire il completo risanamento della città storica come rimarcato negli scritti di Gustavo Giovannoni¹⁴.

Una volta avviato il processo di ampliamento di Bergamo piana, l'attenzione si concentra definitivamente sul tessuto edilizio storico: le condizioni di insalubrità che caratterizzano l'edilizia della Città Alta richiedono un immediato intervento di risanamento.

Il Comune predispone quindi, con l'ausilio dell'ufficiale sanitario Luciano Pizzini,

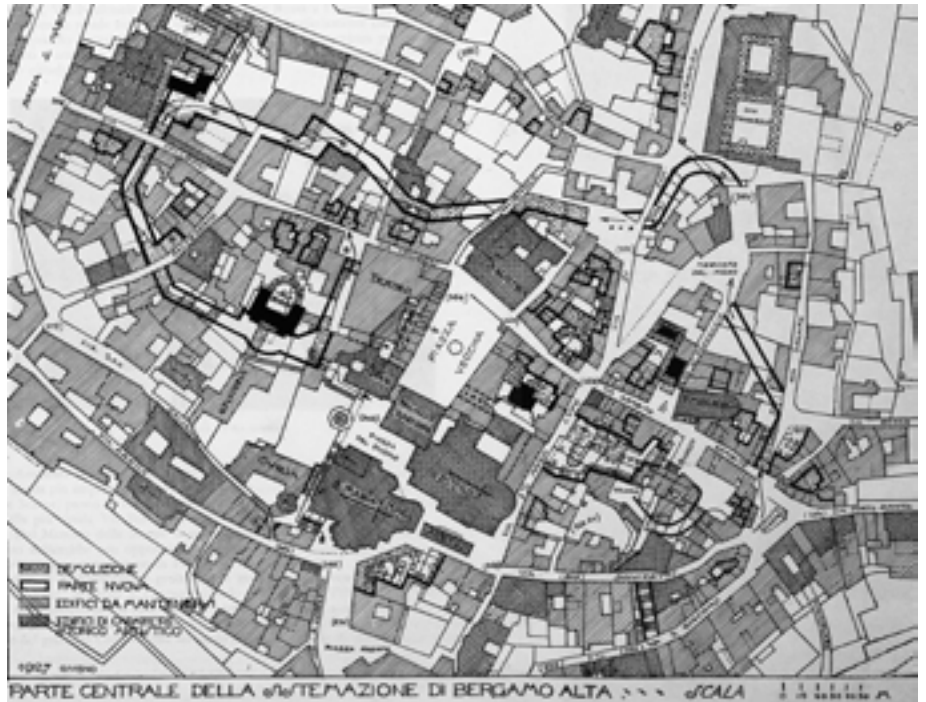


1. Ritratto di Luigi Angelini, 1932 (da A. Nezi, *Nostri architetti d'oggi: Luigi Angelini*, "Emporium", 76, agosto 1932, 452, pp. 66-86).

2. L. Angelini, *Centro storico di Anghiari*, 1916 (da L. Angelini, *Per la difesa del paesaggio*, "Emporium", 44, dicembre 1916, 264, pp. 402-418).

3. L. Angelini, progetto di risanamento di Bergamo Alta, 1927 (da L. Angelini, *Studio di piano regolatore di Bergamo Alta 1928*, Bergamo 1929).

4. L. Angelini, Piano di risanamento di Bergamo Alta, 1941 (da L. Angelini, *I lavori compiuti per il piano di risanamento di Bergamo Alta. 1936-1943, 1950-1960*, Bergamo 1963).



un accurato censimento delle condizioni igieniche delle abitazioni di Bergamo Alta: ogni edificio viene identificato come salubre, inabitabile non risanabile o insalubre ma risanabile. Sulla base di questa catalogazione delle abitazioni malsane nel 1926 viene così bandito da un comitato cittadino il concorso per il Piano regolatore e di risanamento di Bergamo Alta¹⁵.

Nel concorso per lo studio di Piano si manifesta già la volontà di far coesistere nel progetto di risanamento le esigenze della vita moderna e il miglioramento dei requisiti igienico-sanitari dell'abitato urbano con le ragioni della storia e dell'arte. Angelini presenta quindi un progetto dichiaratamente ispirato ai principi del *diradamento edilizio* dei vecchi centri di Giovannoni, con cui si prefigge l'obiettivo di conservare integro il carattere della città storica¹⁶. Modifiche mirate sul tessuto

edilizio vengono progettate solo a seguito di un'attenta analisi delle caratteristiche architettoniche e artistiche della città storica (fig. 3).

Il progetto di risanamento di Angelini, cui la commissione giudicatrice assegna il secondo premio¹⁷, riesce quindi a stabilire un equilibrio tra le esigenze moderne dell'igiene e della viabilità e i criteri di estetica urbana. Nel progetto viene così proposto l'abbattimento degli edifici non risanabili; la liberazione dei cortili e degli spazi interni agli isolati; la realizzazione di una nuova strada passante per aree libere o insalubri, così da conservare intatto il tracciato della storica arteria di via Gombito e via Colleoni. Angelini rimane infatti fedele ai caratteri principali del suo progetto, che sintetizza in tre punti: «conservare integro al massimo grado il carattere dell'antica città; evitare soluzioni di troppa vasta trasformazione allo scopo di mantenere l'impronta ambientale e di rendere effettuabile l'opera senza spese eccessivamente gravose; introdurre nuovi tracciati e modifiche planimetriche con abbattimenti di caseggiati di interesse nullo così che nessun edificio di abitazione potesse dopo l'effettuazione della riforma considerarsi nella categoria degli edifici malsani»¹⁸.

Il progetto presentato nel 1927 per il risanamento di Bergamo Alta è la base su cui Angelini predispose il successivo progetto del 1934 (fig. 4), quando gli viene conferito l'incarico di redigere il Piano di risanamento dal podestà Locatelli.

Il Regio Decreto Legge 947 del 28 febbraio 1935¹⁹ rende infine esecutivo il Piano presentato da Angelini, dichiarando di pubblica utilità le opere proposte per il risanamento di Bergamo Alta e approvando inoltre i regolamenti allegati per le norme di attuazione e per la concessione di contributi comunali ai privati. L'approvazione del Piano di Bergamo è infatti il primo caso in Italia in cui ad un decreto legislativo d'attuazione di uno strumento urbanistico si trova annesso un preciso regolamento per il concorso finanziario del Comune all'esecuzione delle opere. Il Municipio contribuisce infatti agli oneri economici dei proprietari disposti a risanare, restaurare o ricostruire un immobile nella zona compresa nel piano tecnico²⁰.

I lavori di risanamento di Bergamo Alta procedono così isolato per isolato supportati da una profonda conoscenza storica della città e da una spiccata sensibilità per i valori artistici e ambientali del tessuto edilizio. Con scrupoloso metodo Angelini progetta la sistemazione di ogni strada, di ogni isolato e di ogni casa, controllando i risultati architettonici ed estetici degli interventi con efficaci prospettive (fig. 5), e predispose inoltre le opere di restauro necessarie a ripristinare l'originaria conformazione degli edifici.

Le gravi condizioni di insalubrità degli abitati antichi sono infatti il risultato dei successivi interventi di accrescimento delle costruzioni all'interno della città, circoscritta dalle mura urbane. Sopraelevazioni, superfetazioni e occupazioni di cortili interni agli isolati alterano così drasticamente la conformazione architettonica originaria del tessuto edilizio, tanto da inficiare le iniziali condizioni di *logica e sanità*²¹.

Il *diradamento edilizio* è quindi inteso, in questa visione, come «la tecnica del restauro applicata all'Urbanistica»²², così come lo definisce l'urbanista Cesare Chiodi. Nella lunga attività professionale di Gustavo Giovannoni, restauri e trasformazioni urbane concorrono a preservare le ragioni dell'arte e della storia nei rinnovamenti edilizi e, ancora una volta, è possibile individuare una chiara affinità tra gli insegnamenti di Gustavo Giovannoni e l'opera di Luigi Angelini.

Giovannoni infatti chiarisce perfettamente come deve essere condotto un restauro riferendosi nuovamente a un intervento realizzato da Angelini a Bergamo: il restauro del complesso di San Nicolò ai Celestini. In una lettera datata 12 luglio 1939 Giovannoni invia ad Angelini alcune righe di presentazione per la sua monografia





Pagina a fronte

5. L. Angelini, Prospettiva urbana della piazzetta di Santa Maria Maggiore verso Tempietto di Santa Croce, 1934 (da L. Angelini, *I lavori compiuti per il piano di risanamento di Bergamo Alta. 1936-1943, 1950-1960*, Bergamo 1963).

6. L. Angelini, prospettiva urbana del nuovo accesso al Tempietto di Santa Croce, 1934 (da L. Angelini, *I lavori compiuti per il piano di risanamento di Bergamo Alta. 1936-1943, 1950-1960*, Bergamo 1963).

In questa pagina

7. L. Angelini, facciata del Teatrino S. Mayr su via Donizetti, 1934 (da L. Angelini, *I lavori compiuti per il piano di risanamento di Bergamo Alta. 1936-1943, 1950-1960*, Bergamo 1963).

8. L. Angelini, sistemazione di via Donizetti dopo la demolizione del Teatrino, post 1943 (da L. Angelini, *I lavori compiuti per il piano di risanamento di Bergamo Alta. 1936-1943, 1950-1960*, Bergamo 1963).

sulla chiesa e convento di San Nicolò ai Celestini²³, in cui è sinceramente lieto di manifestare «sentimenti di vivo plauso per l'opera di restauro e per la illustrazione del monumento»²⁴.

Nel volume, Angelini espone gli interventi di restauro effettuati sul complesso architettonico e illustra le vicende storiche e artistiche del monumento. Tale impostazione viene profondamente apprezzata da Giovannoni, tanto da ritenere che questo singolo caso così strutturato debba essere assunto come modello esemplare. «Il restauro di un antico edificio [...] deve aver per fine, oltre che il consolidarlo e riportarlo a funzione di vita e di Arte, senza che ne sia cancellata alcuna delle pagine scritte dai secoli, anche lo studiarlo analiticamente ed il recare i risultati delle ricerche a sussidio della ora appena rinascente Storia dell'Architettura»²⁵. La storia di un monumento e di un edificio antico può essere infatti compresa completamente solo con un accurato studio scientifico dell'architettura, che è possibile effettuare durante un intervento di restauro. Giovannoni riconosce inoltre una rilevante importanza alla comunicazione dei risultati storico-architettonici dell'indagine preliminare e ritiene che si debbano istituire organi di raccolta e di pubblicazione per favorire la diffusione di questa consuetudine scientifica, già consolidata per gli scavi di Antichità. Nella premessa di Giovannoni all'opera su San Nicolò ai Celestini si legge: «una felice unione in una sola mente delle qualità dello studioso, dell'artista, del costruttore, e soprattutto della persona di onesto buon senso e di fine buon gusto, che non vuole strafare e porre se stesso al posto del monumento, ma svolge opera sava e discreta nel dare il proprio campo d'azione alle differenti esigenze, che sembrano, e non sono, antitetiche»²⁶.

Anche nel restauro di un singolo monumento, come nel progetto di risanamento urbano di Bergamo Alta, Giovannoni riconosce quindi nel lavoro di Angelini non soltanto la professionalità di un architetto in grado di condurre un esemplare studio analitico del monumento, realizzare un restauro scientificamente fondato e progettare le nuove aggiunte architettoniche con estrema sensibilità, ma soprattutto la grande capacità di esprimere «quel sano equilibrio e [...] quel sentimento di comprensione ambientale che sono doti così rare negli architetti del nostro tempo»²⁷.

Note

1 G. GIOVANNONI, *Il diradamento edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della "Rinascenza" in Roma*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 997, pp. 53-76.

2 L. ANGELINI, *Il piano di risanamento di Bergamo Alta. Le opere realizzate ed in corso*, "Urbanistica", 12, 1943, 3, pp. 4-12.

3 G. GIOVANNONI, *Una sana teoria ben applicata: il risanamento di Bergamo*, in L. ANGELINI, *Il piano di risanamento di Bergamo Alta. Le opere realizzate ed in corso*, "Urbanistica", 12, 1943, 3, p. 4.

4 A partire dal 1885, con l'emanazione della Legge 2892, 15 gennaio 1885, *Per il risanamento della città di Napoli*, pubblicata nella "Gazzetta Ufficiale", 14, 19 gennaio 1885, si affermano i principi dell'ingegneria sanitaria e gli interventi di sventramento del tessuto edilizio esistente.

5 *Ibidem*.

6 Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali, Archivio Luigi Angelini, *Cartelle, fald. 301, cart. 3013, Piano di risanamento - Partecipazione economica del Comune*, Estratto delibera podestarile, 16 febbraio 1934.

7 GIOVANNONI, *Una sana teoria*, cit., p. 5.

8 W. BARBERO, G. GAMBIRASIO, V. ZANELLA, *Luigi Angelini, ingegnere, architetto*, Milano 1984.

9 L. ANGELINI, *Per la difesa del paesaggio*, "Emporium", 44 dicembre 1916, 264, pp. 402-418.

10 A. NEZI, *Nostri architetti d'oggi: Luigi Angelini*, "Emporium", 76, agosto 1932, 452, pp. 66-86.

11 ANGELINI, *Per la difesa*, cit., p. 406.

12 Partecipano al concorso undici progetti ma nessuno, secondo la Commissione giudicatrice, risponde adeguatamente alle richieste del bando, dimostrando in particolare una scarsa considerazione dello specifico contesto storico e ambientale. Viene bandito un secondo concorso nel 1907, vinto dal progetto presentato con il motto "Panorama" di Marcello Piacentini e Giuseppe Quadroni.

13 F. IRACE, *Le due città: Piacentini e Angelini*, in *Bergamo e il suo territorio*, a cura di G. Rumi, G. Mezzanotte e A. Cova, Milano 1997, pp. 161-197.

14 Bisogna specificare che Gustavo Giovannoni nei suoi scritti parla prevalentemente di decen-

tramento residenziale, mentre nel caso di Bergamo si è verificato un decentramento delle funzioni cittadine.

15 B. BONFANTINI, *Bergamo. Piani 1880-2000*, Santarcangelo di Romagna 2008, p. 153.

16 L. ANGELINI, *Studio di piano regolatore di Bergamo Alta 1928*, Bergamo 1929.

17 Il concorso viene vinto dal progetto "Alberico da Rosciate" presentato dall'ingegnere Abramo Aresi, dall'ingegnere Luigi Dodi e dal laureando in ingegneria Michele Invernizzi. Angelini riceve il secondo premio, perché si ritiene che nel progetto non sia completamente risolto il problema del risanamento igienico.

18 Ivi, p. 9.

19 Regio Decreto Legge 947, 28 febbraio 1935, Approvazione del Piano di risanamento di Bergamo Alta e delle relative norme di attuazione, pubblicato nella "Gazzetta Ufficiale", 145, 22 giugno 1935. Si ritiene opportuno specificare che in molti documenti e pubblicazioni riguardanti il Piano di risanamento di Bergamo Alta viene indicata come data di approvazione il 23 febbraio 1935, che può essere plausibilmente imputata ad un errore di trascrizione.

20 Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali, Archivio Luigi Angelini, *Cartelle, fald. 301, cart. 3014, Piano di risanamento - Interventi di risanamento successivi, polemiche, ritagli giornali*, La pubblicazione del Decreto Legge per l'attuazione del risanamento di Città Alta, 24 giugno 1935.

21 «In tal modo è possibile [...] inquadrare i singoli restauri di edifici, che li riportino a dignità e bellezza d'arte, spesso ritrovando le antiche linee, che rispondevano più che non si creda, a logica e sanità» in GIOVANNONI, *Una sana teoria*, cit., p. 4.

22 *Ibidem*.

23 La monografia *Vicende e restauri della chiesa e convento di S. Nicolò ai Celestini in Bergamo* viene pubblicata nel 1939 con la prefazione di Gustavo Giovannoni. Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo, *Luigi Angelini tra libri riviste e giornali. Pubblicazioni 1905-1969 e bibliografia su Luigi Angelini*, Bergamo 1999, p. 32.

24 Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali, Archivio Luigi Angelini, *Cartelle, fald. 603, cart. 6031, Corrispondenza con architetti*, Lettera di G. Giovannoni a L. Angelini, 12 luglio 1939.

25 Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali, Archivio Luigi Angelini, *Cartelle, fald. 603, cart. 6031, Corrispondenza con architetti*, Prefazione di G. Giovannoni, 11 luglio 1939.

26 Ivi, p. 3.

27 *Ibidem*.

«**I**llustre Professore,
Le rimetto le diapositive che avevo fatte fare per la comunicazione sulla Casa di Cola di Crescenzo; penso che potranno essere di qualche utilità alla Sua Scuola di restauro o comunque ella riterrà più opportuno. [...] Ella avrà saputo con quanta ansia dai miei telegrammi e telefonate io avevo pregato Apollonj di fissarmi per martedì la mia comunicazione. [...] La mia ansia ed il mio desiderio erano dovuti alla contentezza di fare questa comunicazione; contentezza che dovevo a due cose: prima al fatto che obbligato dal suo caro invito a riprendere i vecchi studi avevo di colpo ritrovato il grande piacere dei vecchi mai sopiti ardori; secondo perché desideravo pubblicamente io architetto giovane militante riconoscere la mia filiazione spirituale verso Lei quale da Maestro ad allievo, nella speranza questo che, oltre al mio spontaneo moto, potesse servire, anche in minima parte, a riportare qualche altro giovane verso la scuola degli antichi [...]»¹ (figg. 1-2).

Queste le parole che, nell'ottobre 1937, Luigi Moretti, architetto affermato e di successo, scrive in una lunga lettera a colui che definisce il suo "maestro": Gustavo Giovannoni. Moretti si scusa di non essere riuscito a partecipare – per colpa di Bruno Apollonj, dice² – al II Convegno nazionale di Storia dell'Architettura, tenutosi ad Assisi alcuni giorni prima³: qui egli avrebbe dovuto presentare gli studi, condotti proprio sotto la guida di Giovannoni, sulla casa di Cola di Crescenzo⁴, ma soprattutto testimoniare pubblicamente la propria "filiazione spirituale" da lui e dalla "scuola degli antichi".

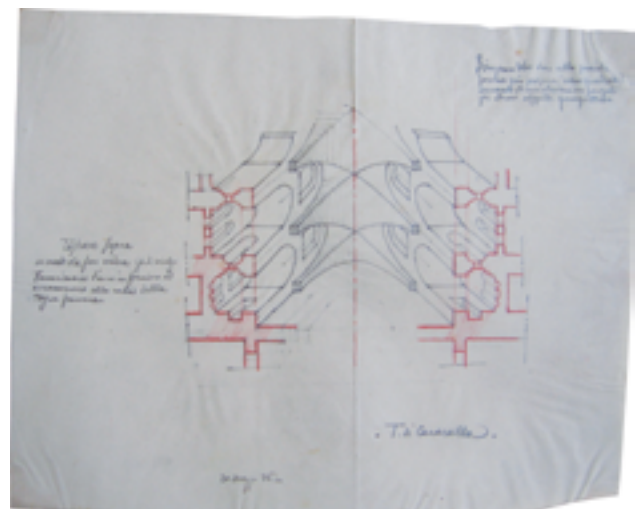
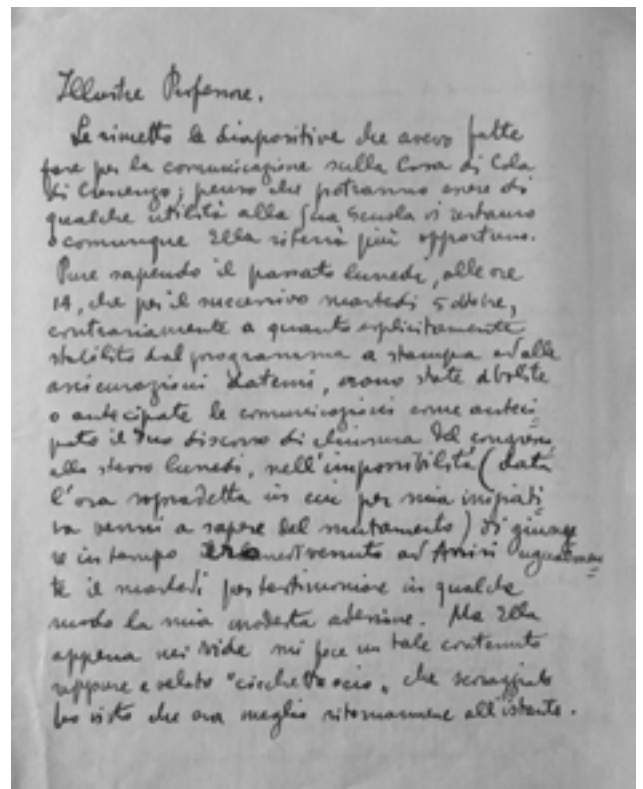
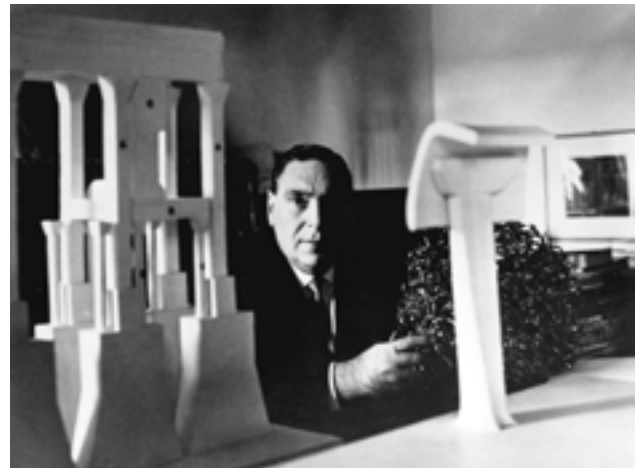
Allievo di Giovannoni alla Regia Scuola di Architettura di Roma, Moretti gli era rimasto legato anche dopo la laurea nel 1930⁵, continuando a collaborare con lui, come assistente al corso di Restauro dei Monumenti (1932-1933)⁶, e come titolare, dal 1932, della borsa triennale per gli Studi romani concessa dal Governatorato di Roma ai giovani architetti che intendevano cimentarsi nello studio dei monumenti della capitale⁷. Nonostante i crescenti impegni professionali – tra cui la nomina, nell'agosto del 1933, alla direzione dell'ufficio tecnico dell'Opera Nazionale Balilla⁸ – Moretti aveva potuto così continuare a dedicarsi ai suoi "mai sopiti ardori", come lo studio, il rilievo e il restauro di edifici antichi (tra cui l'arco di Gallieno, il tempio degli Dei Consenti e i Mercati Traianei, di epoca romana⁹; la chiesa inferiore di San Crisogono, di età tardo-antica; le case di San Paolino alla Regola e, per l'appunto, la Casa dei Crescenzi, di epoca medievale¹⁰), ricevendo apprezzamenti sia dal governatore di Roma, Filippo Boncompagni Ludovisi, che da Giovannoni¹¹ – anche se questi lo rimprovererà in seguito di essersi fatto prendere dalla professione, consigliandogli di fare ordine tra i suoi impegni¹². Ma non è tanto per la durata e l'intensità della loro collaborazione che Moretti riconosce a Giovannoni il ruolo di "maestro", quanto piuttosto per l'importanza degli insegnamenti ricevuti. Appassionato sin da giovanissimo di arte e cultura antica, *Aloisius Moretti Romanus*, come amava firmarsi nei suoi primi schizzi¹³, aveva trovato un ambiente particolarmente stimolante nella scuola di Roma, data l'importanza che nella sua organizzazione didattica veniva affidata allo studio della storia dell'architettura. La rilettura degli edifici del passato, infatti, veniva affrontata all'interno di tutte le discipline previste dal piano di studi, anche quelle compositive, e quasi tutti gli insegnanti della scuola – tra cui Giulio Magni, Giovanni Battista Milani, Arnaldo Foschini, Marcello Piacentini, Giulio Ferrari

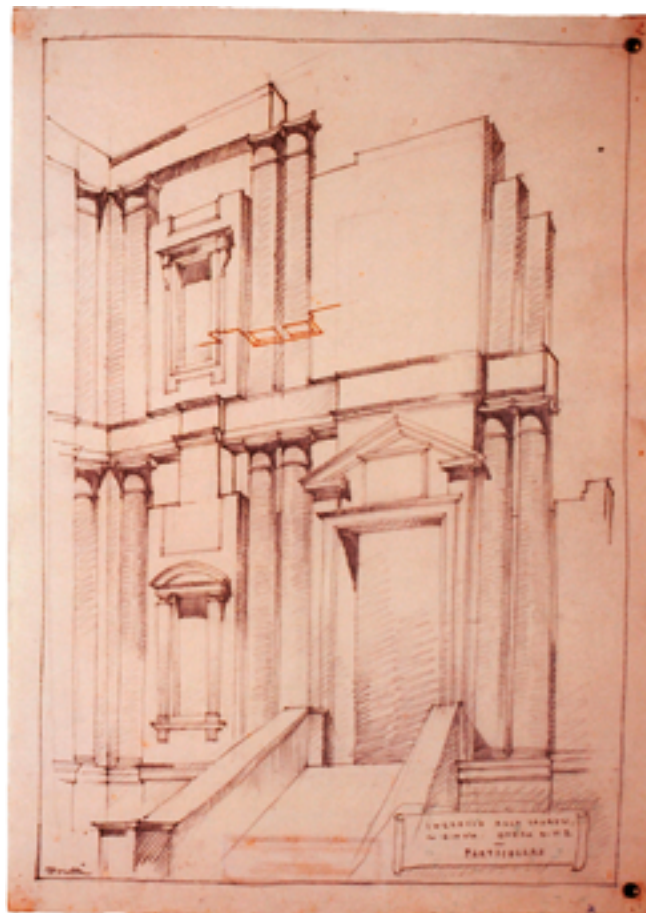
– oltre che membri dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, erano autori di studi storici di varia natura¹⁴. Ma è soprattutto a Giovanni e a Vincenzo Fasolo, titolare dal 1921-1922 del corso di Storia e Stili dell'architettura, che si deve la definizione di un apposito metodo di studio dell'architettura antica, diverso da quello della storia dell'arte, in quanto basato sull'analisi costruttiva, distributiva e formale degli edifici attraverso il disegno. Fasolo, infatti, chiedeva agli studenti disegni a mano libera dei monumenti antichi – prospetti e sezioni, ma soprattutto sezioni assonometriche e prospettiche –, per metterne in evidenza schematicamente i volumi, le ossature e la logica tettonica, gli schemi planimetrici e le sequenze degli spazi interni, ovvero quelli che egli definiva i “valori” dell'architettura¹⁵.

È stato più volte suggerito come questo modo di studiare la storia dell'architettura abbia avuto un ruolo decisivo per tutti coloro che sono passati per la scuola di Roma in questi anni¹⁶, molti dei quali sono poi diventati i protagonisti della ricerca storica italiana (Roberto Pane, Renato Bonelli, Giuseppe Zander, Leonardo Benevolo, Bruno Zevi¹⁷) o della progettazione (Luigi Piccinato, Mario Ridolfi, Adalberto Libera, Eugenio Montuori, Mario Paniconi e Giulio Pediconi). Ma ciò è ancora più vero per Moretti, che in questi anni, grazie a Giovanni e Fasolo, individua quelli che resteranno i suoi interessi principali e sviluppa un modo di pensare e leggere l'architettura che userà sia nello studio che nel progetto degli edifici (fig. 3).

Tra i disegni elaborati da Moretti per il corso di Storia e Stili dell'architettura¹⁸ un gruppo risulta particolarmente significativo: si tratta delle tavole poste ad illustrazione di un testo manoscritto dedicato all'architettura di Michelangelo e Borromini (*Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica*¹⁹), ove, attraverso spaccati assonometrici, sezioni prospettiche e particolari, sono evidenziati i rapporti tra gli “organismi ideali” della Biblioteca Laurenziana, del palazzo dei Conservatori, della cappella Sforza, del palazzo Barberini, e le costruzioni realizzate. Moretti vuole, infatti, mostrare come alcuni elementi decorativi e certe vibrazioni esterne dell'architettura michelangeloesca e barocca non siano che una rappresentazione “ideale” di un fatto strutturale, ovvero una forma “logicamente” possibile, ma non sempre coincidente con il reale schema statico dell'edificio. Riconoscendo come caratteristica comune a tutta l'architettura antica e rinascimentale la volontà di idealizzare attraverso la forma i materiali, Moretti attribuisce dunque a Michelangelo l'“invenzione”, o almeno la massima espressione, delle “strutture ideali”, e ai suoi “terribili figli spirituali”, Borromini e Berrettini, la loro “esaltazione poetica”. Scopo dello studio è dimostrare la superiore razionalità del barocco nel proporre rapporti complessi tra costruzione e forma. Egli rilegge così lo sviluppo dell'architettura michelangeloesca come un tentativo sempre più riuscito di “incarnare” lo schema ideale nella costruzione reale, corrispondente al «penetrare e vivere così intimamente le leggi e la natura stessa del materiale sì che ogni concetto venisse fuori in mattoni o in pietra e addirittura in questa e quella pietra»²⁰ (fig. 4).

Oltre a testimoniare la maturità dei suoi primi studi, questo testo sembra suggerire la volontà di Moretti di trarre dall'architettura del passato alcuni principi compositivi ideali da rielaborare secondo le necessità e gli strumenti del presente.





Pagina a fronte

1. Luigi Moretti con il modello del palazzo dei Conservatori. Roma, Archivio Moretti Magnifico.
2. L. Moretti, lettera a Gustavo Giovannoni, 11 ottobre 1937. Roma, Archivio Moretti Magnifico.
3. L. Moretti, disegno di studio delle terme di Caracalla, 20 maggio 1926. Roma, Archivio Moretti Magnifico.

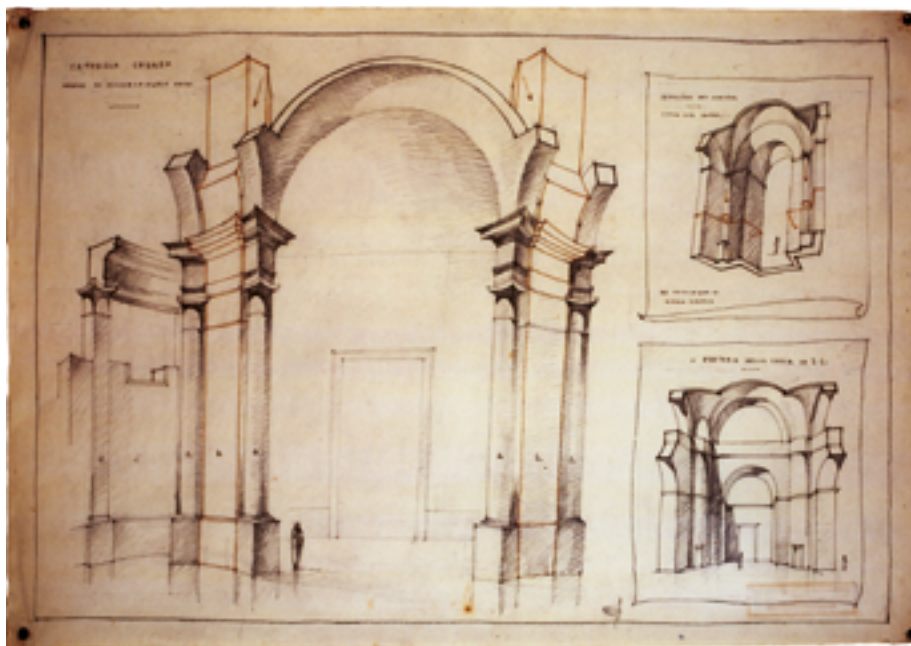
In questa pagina

4. L. Moretti, disegno di studio del sistema decorativo-costruttivo dell'ingresso alla Biblioteca Laurenziana di Michelangelo, 1927. Roma, Archivio Moretti Magnifico.

Moretti stesso ricorderà, molti anni dopo, questi primi studi sull'opera di Michelangelo e Borromini come «una serie di ricerche tese ad una nuova elaborazione dell'antico secondo dei canoni puramente moderni»²¹. I due architetti, infatti, non sono per il giovane Moretti soltanto grandi maestri da studiare, né tantomeno da imitare, ma rappresentano al massimo grado quegli «uomini artisti» di cui, nel 1936, lamenta la mancanza a Luigi Diemoz, ovvero architetti che non hanno confuso la «struttura pratica» col «momento dell'ispirazione», che non hanno cioè confuso la struttura reale con quella ideale, ma le hanno sviluppate in stretta correlazione fino a farle coincidere²².

Gli studi condotti da Moretti in questi anni ritornano inoltre continuamente nei suoi successivi scritti, pubblicati e non: nell'unica intervista rilasciata prima della guerra, oltre a citare le «proprie lunghe e pazienti ricerche su Michelangelo architetto», egli indica il Partenone come esempio di armonia costruttiva e artistica per la coincidenza dell'aspetto pratico con quello ideale²³; nel 1944, inoltre, egli dedica uno studio ai *paramenti in pietra*, intesi come nobilitazione o rivestimento delle strutture reali (secondo quello che chiama il «noto» principio delle strutture ideali)²⁴; sulle pagine di «Spazio» poi (la rivista da lui creata e diretta tra il 1950 e il 1953, e uscita in soli 7 numeri), Moretti descrive i vari periodi artistici in base alla loro modalità di «trans-figurare» la struttura pratica in un mondo astratto, dedicando particolare attenzione proprio al «grande giuoco delle strutture formali» michelangiolesche e barocche; il fatto poi che il medesimo testo del 1927, rivisto e corretto, venga presentato da Moretti a quasi quarant'anni di distanza, nel 1964, al convegno di studi michelangioleschi²⁵, è assai eloquente (fig. 5).

Se le tavole allegate al *Canovaccio* mostrano chiaramente la devozione di Moretti al magistero di Giovannoni e Fasolo, anche il tipo di lettura proposto ne è un chiaro segnale: è Moretti stesso, peraltro, a riconoscerlo, nelle premesse al testo, ove indica gli studi di Giovannoni come unico esempio di critica affidabile per «la



5. L. Moretti, disegno di studio per l'identificazione degli elementi formativi ideali dell'organismo michelangiolesco e confronto con gli organismi costruttivi del sepolcro dei Cerceii e dell'oratorio della Croce in San Giovanni, 1927. Roma, Archivio Moretti Magnifico.

bontà del giudizio», in quanto rielaborazione «con nuova forza e con sentimento moderno» della critica cosiddetta “classica”, quella dei grandi trattatisti, progettisti essi stessi e per questo capaci di comprendere appieno il procedimento creativo e costruttivo degli edifici. Come Giovannoni, inoltre, Moretti rifiuta sia gli “studi di superficie” di Adolfo Venturi, che la critica “letteraria” di Dagobert Frey, che, infine, la teoria “positivista” di Auguste Choisy, secondo la quale le forme architettoniche devono esprimere in tutto l'interna struttura e dipendere in tutto dai materiali e dai procedimenti utilizzati. Come Giovannoni, invece, Moretti sostiene la necessità che gli studi sull'architettura siano condotti con gli strumenti propri della disciplina, primo fra tutti il disegno, al fine di cogliere sia le componenti artistiche che quelle tecniche, intese come frutto di un'unica volontà architettonica²⁶.

La continuità con la scuola di Giovannoni è visibile anche dalla scelta dei temi di studio: proprio all'architettura di Michelangelo, infatti, Fasolo aveva dedicato nel corso degli anni Venti alcuni studi specifici, cercando di leggerne, da architetto, e quindi “con metodo positivo”, l'opera architettonica “troppo poco conosciuta”²⁷. Ed è lo stesso Moretti a farvi riferimento quando, nell'analizzare quella che definisce «l'espressione più piena del genio architettonico» di Michelangelo, la cappella Sforza, egli attribuisce all'ingegnere-storico – a cui si rivolge direttamente con l'appellativo di «Ella» – il merito di averla tratta da un «inspiegabile lunghissimo oblio», oltre ad accoglierla come precedente del San Carlino borrominiano. Ancor prima di Fasolo, inoltre, Giovannoni, pur riscontrando la «gagliarda originalità» che talvolta rasenta la stranezza del Buonarroti, ne aveva analizzato l'architettura secondo “concetti statici” da un lato e “sentimento estetico” dall'altro. E contestando l'indirizzo principale della letteratura michelangiolesca, aveva dimostrato come il progetto per la cupola di San Pietro, opera architettonica «perfettamente organica», fosse «uno degli esempi più pieni di rispondenza tra la statica e l'estetica architettonica»²⁸.

Se appare dunque dimostrato il ruolo di Giovannoni nel condurre Moretti verso la scuola degli antichi – e dei “barocchi” in particolare –, questi sembra averlo influenzato anche nella sua concezione del ruolo dell'architetto e di come debba avvenire la sua educazione. Quando nel 1965, infatti, viene chiesto a Moretti come si debba svolgere la formazione dell'architetto, egli, ricordando la propria, sottolinea l'importanza di molte diverse componenti: dello studio della logica formale e della matematica, per poter procedere ad analisi in tutti i settori che hanno a che fare con l'architettura e l'urbanistica; del linguaggio dell'architettura antica, «in quanto presenza nel mondo d'oggi secondo le valutazioni della semantica attuale, e non

da un punto di vista storico»; delle opere dei grandi pensatori e poeti antichi «per non inaridirsi al contatto permanente con le discipline scientifiche»; e infine della «conoscenza precisa dei fenomeni reali della visione e della psicologia della forma, al di fuori delle conoscenze classiche (scienza delle costruzioni ecc...) sempre secondo gli stessi principi di una metodologia obiettiva»²⁹, quasi riecheggiando, a molti anni di distanza, la figura dell'*architetto integrale* giovannoniano, «sintesi di scienziato e umanista [...] insieme artista, tecnico e persona colta».

Note

1 Roma, Archivio Moretti Magnifico, lettera manoscritta di Luigi Moretti a Gustavo Giovannoni, 11 ottobre 1937.

2 Bruno Maria Apollonj Ghetti (1905-1989), anch'egli allievo di Giovannoni, che secondo Moretti non l'avrebbe avvisato del cambiamento di orario della sua relazione.

3 Il Convegno è dedicato all'architettura medievale. *Atti del 2° convegno nazionale di storia dell'architettura. Assisi, 1-4 ottobre 1937*, Roma 1939 (nel quale non è presente alcuno scritto di Moretti).

4 Vedi St. BENEDETTI, *La casa dei Crescenzi e l'edificio di congiunzione con il palazzo dell'Anagrafe: dal carteggio di Gustavo Giovannoni*, in *Giornata di studio dedicata a Gaetano Maria Mariani (1928-2002)*, a cura di M.P. Sette, Roma 2005, pp. 89-93. La Casa dei Crescenzi è oggi la sede del Centro di Studi per la Storia dell'architettura, fondato da Giovannoni nel 1939.

5 Moretti riceve per ciascuno dei cinque anni di corso una medaglia della fondazione Palanti, destinata agli studenti più meritevoli, mentre nel 1930 viene segnalato come il più meritevole dei laureati e insignito del premio intitolato al conte Manfredo Manfredi, primo direttore della scuola. Cfr. C. ROSTAGNI, *Luigi Moretti 1907-1973*, Milano 2008, pp. 16-19.

6 Tra il 1930 e il 1934, inoltre, Moretti è assistente al corso di Storia e Stili dell'architettura di Vincenzo Fasolo. Cfr. "Annuario della Regia Scuola di Superiore di Architettura di Roma", a.a. 1930-1931, 1932-1933, 1933-1934.

7 La Borsa triennale è di lire 10.000 annue. La commissione giudicatrice è composta da Giovannoni, presidente, dal prof. Muñoz, rappresentate del Governatorato, dai professori Hermanin e Giglioli per l'Istituto italiano di archeologia e storia dell'arte, dall'architetto Gavini, per il Sindacato fascista architetti, e dai professori Tognetti, Fasolo e Bertini Calosso per la Scuola di Architettura. Il premio viene assegnato, con parere unanime della commissione, a Moretti, mentre Bruno Apollonj Ghetti viene classificato *ex-aequo*.

8 Moretti assume l'incarico di direttore dell'ufficio tecnico della ONB al posto di Enrico Del Debbio dal 1 agosto 1933. Nell'ottobre del 1937, quasi in contemporanea con il convegno di Assisi, con il R.D.L. 1839, 17 ottobre 1937, viene istituita la GIL (Gioventù italiana del littorio), e la ONB assorbita al suo interno, alle dirette dipendenze del partito fascista. Vedi ROSTAGNI, *Luigi Moretti*, cit., pp. 38-73.

9 Moretti svolge questi studi in collaborazione con Corrado Ricci.

10 Disegni e documenti relativi a questi lavori sono conservati in Archivio Moretti Magnifico, Roma.

11 Il Governatore definisce i suoi lavori «un complesso di studi veramente notevoli e interessante», suggerendone la pubblicazione sul «Bollettino della Commissione archeologica comunale» o su «Capitolium», e auspicando che nell'anno successivo egli «rivolga ancor più direttamente la sua attività ai nuovi grandiosi monumenti che il Governatorato per volontà del Capo del Governo sta riportando alla luce». Roma, Archivio Moretti Magnifico, lettera di Giovannoni a Moretti, con riportate le parole del Governatore, 17 ottobre 1933.

12 Nella lettera del 1937 Moretti scrive a Giovannoni: «Sento benissimo che non ostante la sua gentile benevolenza Ella non ha l'animo sgombro verso di me; è doloroso ma ne ho la sensazione esatta. Spero anzi sono sicuro che con il tempo Ella (mi voglia perdonare la libertà) potrà toccare con mano quanto propriamente "professionisti" siano tanti architetti che Ella stima e quanto siano semplici innamorati della loro arte e "purissimi" altri pochissimi anzi rarissimi di cui Ella forse non così pensa». Cfr. lettera di Moretti a Giovannoni, 11 ottobre 1937, cit.

13 Moretti acquisisce sin da giovanissimo una profonda conoscenza dell'arte e dell'architettura antica, grazie agli insegnamenti ricevuti dal padre, Luigi Rolland, anch'egli architetto e in possesso di una ricca biblioteca, contenente i principali volumi, studi e trattati sull'architettura del passato. Vedi ROSTAGNI, *Luigi Moretti*, cit.

14 G. MAGNI, *Il barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa*, 3 voll., Torino 1911-1913; G.B. MILANI, *L'ossatura murale. Studio statico-costruttivo ed estetico-proporzionale degli organismi architettonici con speciale riferimento alle strutture elastiche nelle loro varie e moderne applicazioni pratiche*, 3 voll., Torino 1920-1925; G. FERRARI, *Gli stili nella forma e nel colore: rassegna dell'arte antica e moderna di tutti i paesi*, 2 voll. Torino 1925.

15 Il metodo sviluppato da Fasolo in questi anni è desumibile dai volumi da lui pubblicati nel dopoguerra: *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*, Roma 1954; *Introduzione alla storia dell'architettura*, Roma 1956; *Analisi grafica dei valori architettonici. Lezioni del prof. Vincenzo Fasolo*, Roma 1959.

- 16 Sulla scuola romana di storia dell'architettura vedi: *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, atti del convegno (Roma, 1992), a cura di F. Colonna e S. Costantini, Roma 1994; *L'insegnamento della storia dell'architettura*, atti del seminario (Roma, 1993), a cura di G. Simoncini, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'architettura", 37, 1995; A. BRUSCHI, *L'insegnamento della storia nella Facoltà di Architettura di Roma*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001, pp. 75-84. Sull'influenza della scuola romana su Moretti vedi anche G. ZUCCONI, *Moretti alla scuola di Giovannoni e Piacentini*, in *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, a cura di B. Reichlin e L. Tedeschi, Milano 2010, pp. 77-87.
- 17 R. DULIO, *From Michelangelo to Borromini: Bruno Zevi and Operative Criticism*, in *The Baroque in Architectural Culture 1880-1980*, a cura di A. Leach, J. Macarthur e M. Delbeke, Farnham 2015, pp. 185-193.
- 18 Sono oltre trecento i disegni elaborati da Moretti per il corso di Storia e Stili, conservati, insieme a quelli per gli altri corsi, in Archivio Moretti Magnifico, Roma.
- 19 L. MORETTI, *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica*, "Casabella", 745, giugno 2006, pp. 70-80. Vedi anche C. ROSTAGNI, *Moretti, Michelangelo e il barocco*, ivi, pp. 81-85.
- 20 *Ibidem*.
- 21 L. MORETTI, *L'architecture d'Aujourd'hui*, conferenza tenuta al Comité Cultural Tunisien, Tunisi, 11 maggio 1960, Roma 1960.
- 22 L. DIEMOZ, *Propositi di artisti. Luigi Moretti architetto*, "Quadrivio", 3, 12 dicembre 1936, p. 7; ora in F. BUCCI, M. MULAZZANI, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Milano 2000, pp. 158-159.
- 23 DIEMOZ, *Propositi di artisti*, cit.
- 24 Roma, Archivio Moretti Magnifico, *Libretto dei paramenti in pietra*, manoscritto e dattiloscritto, Bologna 1944.
- 25 L. MORETTI, *Le strutture ideali dell'architettura di Michelangelo e dei barocchi*, conferenza tenuta il 21 giugno 1964 all'Accademia Nazionale di San Luca, pubblicato in "Spazio", estratti, febbraio 1965, e in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, (Firenze-Roma 1964), Roma 1966; ora in BUCCI-MULAZZANI, *Luigi Moretti*, cit., pp. 192-195.
- 26 MORETTI, *Canovaccio per un saggio*, cit. Se l'ideale è quello giovannoniano, Moretti mostra la conoscenza anche di altri approcci critici: quello di Miloutine Borissavliévitch ad esempio, il cui *Les Théories de l'Architecture* viene pubblicato negli stessi anni (Paris 1926); ma anche quelli proposti dalla storiografia dell'arte tedesca, e in particolare le riflessioni di August Schmarsow sull'architettura come arte della configurazione spaziale in relazione al movimento, e i modelli di lettura spaziale degli edifici di Albrecht Erich Brinckmann.
- 27 V. FASOLO, *La cappella Sforza di Michelangelo*, "Architettura e Arti decorative", 10, giugno 1924; IDEM, *Disegni architettonici di Michelangelo*, "Architettura e Arti decorative", 9-10, maggio-giugno 1927.
- 28 G. GIOVANNONI, *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo*, "Architettura e Arti decorative", 5, gennaio-febbraio 1922.
- 29 *Architecture 1965: Evolution ou Revolution (Questionnaire)*, "L'Architecture d'Aujourd'hui", 119, marzo 1965, pp. 48-50.

Gustavo Giovannoni e Giuseppe Zander, un passaggio di testimone fra progetti e cantieri

Nelle carte dell'archivio privato di Giuseppe Zander (1920-1990) ci s'imbatte nella figura di Gustavo Giovannoni in quegli anni tra il 1946 e il 1947 che per il giovane architetto sono quelli dell'entrata nel mondo della professione, mentre per Gustavo Giovannoni coincidono con la conclusione della sua vita. Più volte nelle sue "memorie" – una sorta di appunti scritti a lato di occasioni di studio o progettuali – Zander scrive di Giovannoni come "professore" o "maestro"¹.

Zander, infatti, si laurea a Roma nel 1946, non appena l'uscita dal periodo buio della guerra rende possibile il riavviarsi della vita civile, ma si era immatricolato alla Facoltà di Architettura di Roma nel 1939, anno in cui Giovannoni fondava il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura².

Il rapporto culturale tra i due si svolge quindi in un intervallo limitato, l'età che li separa – nato nel 1873 l'uno e nel 1920 l'altro – agisce inevitabilmente come distanza, ma il contesto di quegli anni, fervidi di avvenimenti storici e di rivolgimenti nel campo dell'architettura, dà luogo a possibilità di esperienze da svolgere in modi diversi, ma sul filo di una continuità. Ed è proprio in questa dimensione di continuità che questo contributo prova a evidenziare il rapporto che lega le due figure sui temi della storia e dell'intervento sui monumenti, evidenziando le relazioni dirette o mediate tra il metodo di lavoro dell'allievo e quello del maestro³.

Materia di indagine per il nostro scopo sono due opere in cui Giovannoni e Zander si trovano a lavorare in continuità temporale – il progetto per la nuova chiesa di San Giovanni Battista a Formia e il restauro del santuario di Santa Maria del Piano ad Ausonia⁴ – e il lavoro di Zander sul centro antico di Terracina danneggiato dagli eventi bellici sul finire del secondo conflitto mondiale.

Il periodo analizzato è compreso tra il 1917 e il 1954; del 1917 è l'incarico per il restauro del santuario di Ausonia conferito a Giovannoni; il 1954 è invece la data riportata sugli elaborati grafici del progetto di Zander per la stessa chiesa; in quest'arco temporale ricadono anche il progetto e il cantiere esecutivo della chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista a Formia (1933-1953) e il progetto per il Piano di ricostruzione per Terracina⁵. La città danneggiata dai bombardamenti pone complesse questioni di riammagliamento del tessuto edilizio di fatto opposte a quelle per le quali nasce la teoria del *diradamento*; ciò nonostante, il progetto per Terracina permette forse più degli altri due di individuare una linea di continuità tra le scelte dell'allievo e gli insegnamenti del maestro.

È interessante osservare come tali esperienze di lavoro coprano un settore del mestiere di architetto certamente ampio: un progetto per un nuovo edificio, un progetto su un edificio antico, un progetto sulla città. Se tale spettro di interessi e occasioni contraddistingue, com'è noto, la figura di Giovannoni, è sorprendente riscontrare un tale raggio di azione in un architetto come Zander che concentrerà poi i suoi interessi sullo studio della storia dell'architettura⁶.

Connesso al nuovo Piano regolatore della città di Formia, la cui elaborazione è affidata nel 1928 a Gustavo Giovannoni, il progetto per la nuova chiesa parrocchiale intitolata a san Giovanni Battista è già contemplato nel disegno di ampliamento della città come fulcro del nuovo quartiere residenziale che deve sorgere in un'area contigua all'abitato antico⁷.

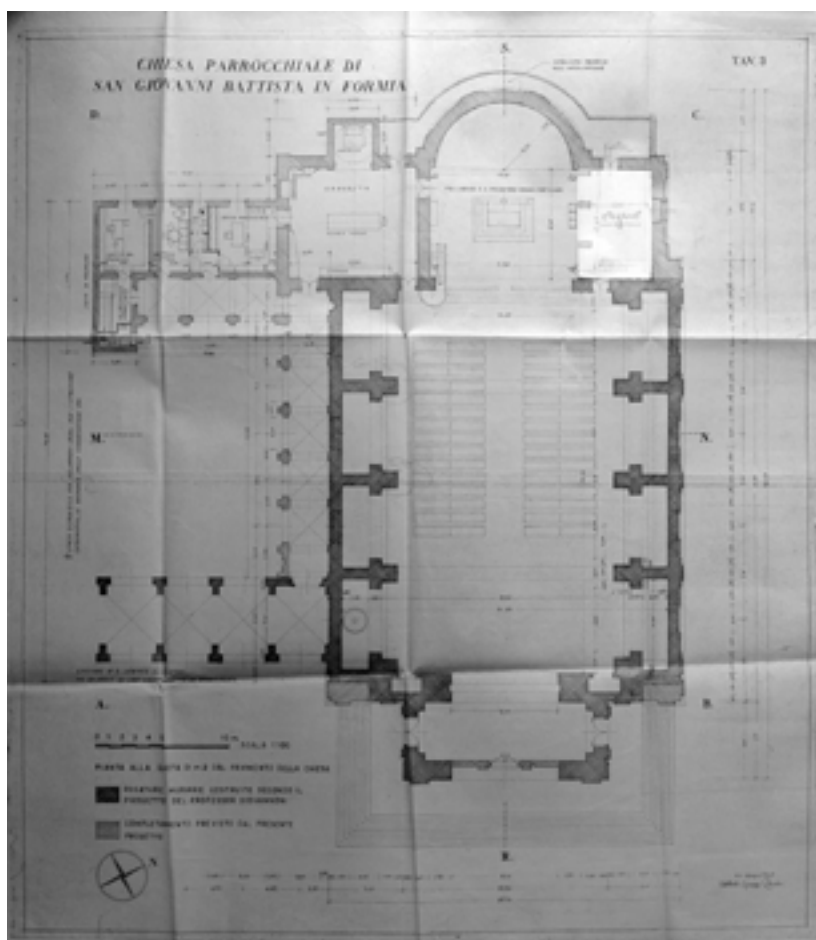
La progettazione della chiesa si prolunga dal 1933 al 1936, con diverse varianti che

devono tener conto dei costi e delle necessità dell'autarchia, mentre l'inizio del cantiere è immediatamente precedente allo scoppio della guerra. L'iter progettuale è obbligato a un percorso di semplificazione generato forse anche dalla necessità di usare sistemi costruttivi ammissibili: il progetto con cupola a doppia calotta e navata coperta da un soffitto cassettonato in cemento armato è sostituito, nella versione definitiva sulla quale si avvierà il cantiere, da una navata unica con cappelle laterali e copertura con volta a botte scandita da archi trasversali intradossati, chiusa sul fondo da una piccola abside e definita verso lo spazio urbano da una facciata-campanile⁸. La battaglia aerea che si svolge nell'area della *Linea Gustav* tra il 1943 e il 1944 non risparmia il territorio di Formia; il cantiere della chiesa ne esce danneggiato nella zona absidale e, alla fine del conflitto mondiale, la chiesa è inserita negli elenchi degli edifici da ricostruire con contributo statale. È così che, nel 1947, i lavori riprendono su indicazioni dello stesso Giovannoni coadiuvato da Zander: «nell'ultimo suo anno di vita ebbi a sottoporre alla sua firma i lucidi originali di progetto perché la costruzione potesse continuare. [...] La chiesa ad aula unica, archi trasversali di luce 18 m, avrebbe dovuto avere in facciata un timpano e un campanile a vela esteso all'intera larghezza del prospetto» (fig. 1)⁹.

Le alterazioni prodotte dai danni nella chiesa in costruzione richiedono variazioni al progetto originale come attesta la documentazione conservata nell'archivio privato di Giuseppe Zander¹⁰. In particolare, una relazione datata gennaio 1948 illustra in dettaglio le modifiche introdotte al progetto giovannoniano sia per risolvere i problemi creati dai crolli, sia per rispondere a nuove richieste funzionali. Il nuovo progetto, partendo da quello originario e utilizzando quanto della fabbrica è sopravvissuto alla guerra, ridefinisce la parte absidale della chiesa inserendo un presbiterio e una sagrestia a pianta quadrata in continuità con il corpo della canonica (fig. 2)¹¹.

La Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra¹² esprime parere sostanzialmente positivo ma con una esplicita richiesta di procedere alla definizione della soluzione per la facciata principale consultandosi con l'architetto Marcello Piacentini. La soluzione definitiva – come attestato dallo stesso Zander¹³ – propone un "aggiornamento" della proposta giovannoniana nel segno della semplificazione, portando a compimento il percorso già avviato dal maestro segnato da una progressiva emancipazione dai riferimenti stilistici letterali. L'uso del laterizio, esaltato dal gioco dei rincassi suggerisce "in negativo" la presenza del grande arcone che contrassegnava la prima proposta e, in particolare, il suo ripensamento già per mano del maestro.

La fase di cantiere è forse quella in cui Zander sembra svincolarsi definitivamente dall'eredità del progetto giovannoniano¹⁴. Sia i disegni preparati per istruire i





mastri in cantiere, sia quelli per gli artigiani che devono realizzare gli oggetti di arredo della chiesa, come l'acquasantiera o il fonte battesimale, suggeriscono al contempo differenze e similitudini con la figura del maestro.

Sono piccole prove che fanno emergere un tratto peculiare del giovane architetto nell'attitudine all'uso del disegno e della storia dell'architettura come strumenti di riferimento per il progetto – in assoluta adesione agli insegnamenti impartiti nella scuola diretta da Giovanni¹⁵ – ma al contempo mostrano anche un'inclinazione alla semplicità disincantata nell'uso dei modelli di riferimento. Nel complesso questa prova di progettista e direttore dei lavori di Giuseppe Zander evidenzia già una sostanziale maturità nel controllo dell'intera operazione progettuale e costruttiva, in una situazione certo non semplice riguardo al contesto

Pagina a fronte

1. Chiesa di San Giovanni Battista a Formia, [1948]. Roma, Archivio privato di Giuseppe Zander. La condizione della chiesa nell'immediato dopoguerra.

2. Chiesa di San Giovanni Battista a Formia, [1951]. Roma, Archivio privato di Giuseppe Zander. Planimetria di progetto.

In questa pagina

3. Santuario di Santa Maria del Piano ad Ausonia, sd. Roma, Archivio privato di Giuseppe Zander. Condizione del monumento prima dell'intervento di Gustavo Giovannoni.

e all'ambito amministrativo e, inoltre, per il peso che il giovane architetto doveva sentire nei riguardi dell'eredità di Gustavo Giovannoni.

Gli interventi di restauro del santuario di Santa Maria del Piano ad Ausonia iniziano nel primo decennio del Novecento per salvaguardare gli importanti affreschi dell'XI secolo della cripta messi a rischio da notevoli infiltrazioni di acqua. L'indispensabile soluzione di questo problema circoscritto è l'occasione per dare avvio a un processo che – seppur basato su un effettivo interesse artistico per il monumento – sfocia già nel 1913 nella proposta di un intervento più esteso e non giustificato da necessità conservative¹⁶.

Giovannoni studia il monumento dal 1915 e, nel 1917, il progetto che egli elabora è approvato dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti. Nonostante l'approfondito studio condotto – testimoniato nella relazione di progetto e dagli elaborati grafici – la necessità di consolidare la torre campanaria e il portico posta alla base del progetto sembra nascondere la prevalente volontà di armonizzare l'aspetto composito del santuario prodotto dalle stratificazioni storiche.

«La chiesa conserva ancora nella parte anteriore, cioè nel portico col sovrastante loggiato e nel campanile, il carattere del XV secolo», la «graziosa irregolarità campagnola» rimanda alle forme tipiche del medioevo tirreno «se non ci fosse una provvida epigrafe a fornirci la data precisa del 1418, gli schemi delle arcate, la lanterna ottagonale cuspidata del campanile [...] riporterebbero il nostro giudizio attribuzionista alla fine del Duecento».

La conoscenza della storia dell'architettura è usata da Giovannoni per selezionare – all'interno della compagine del complesso del santuario – gli «elementi aggiunti invadenti» e valutarne la possibilità di eliminazione. Al contempo egli propone il completamento dell'organismo che versa in una inaccettabile situazione di assenza del fronte principale (fig. 3). Qui, per evidenziare la nuova facciata di progetto – vera e propria «composizione nuova, ispirata allo stile e alle linee del portico inferiore» – Giovannoni propone un intervento finalizzato a renderla leggibile come elemento a se stante senza commistioni con l'adiacente fabbrica del monastero¹⁷. Sia le aggiunte che le rimozioni previste nel progetto sono vere e proprie trasformazioni difficilmente comprensibili se non alla luce di un approccio che preliminarmente definisce una gerarchia fra i valori riconosciuti alle diverse parti del complesso murario¹⁸, e successivamente formula una proposta progettuale.

Giovannoni attua, quindi, in modo semplice un metodo che contempla lo studio, il confronto, la selezione e la correzione dell'edificio con la dichiarata finalità di rendere, o per meglio dire conferire, artisticità al monumento. In questo processo, il carattere pittoresco del santuario riconosciuto come valore evidenzia

al contempo la necessità di completamento della facciata e «stimola una nuova progettazione tutta impostata ad un severo rigore metodologico affinché “l’unione del nuovo col vecchio possa assumere il logico carattere di uno sviluppo libero ma armonico”»¹⁹.

Poco meno di vent’anni dopo la conclusione di questo primo cantiere di restauro²⁰, il santuario è danneggiato durante la battaglia in cui è distrutto il monastero di Cassino. I danni sono per fortuna limitati al danneggiamento di una parte della navata colpita anche dal crollo della copertura. Il progetto di riparazione è affidato a Giuseppe Zander che lo elabora tra il 1951 e il 1952²¹. Composto da 14 tavole, di cui 10 documentano lo stato di conservazione del monumento, il progetto prevede «tutto ciò che non si può fare a meno di ripristinare oppure di rinnovare in forme più semplici». Il rilievo dei frammenti superstiti consente all’architetto di ricomporre graficamente gli elementi perduti e di precisare la ricostruzione degli elementi mediante la semplificazione delle forme.

Le considerazioni contenute nella relazione di Zander evidenziano quanto sia cambiato il clima culturale: «Nonostante la sovrapposta decorazione settecentesca e la demolizione delle prime arcate della navata centrale è possibile intravedere l’organismo medievale, spogliando con l’immaginazione dalla ricca veste di stucchi policromi l’ossatura dell’edificio.»

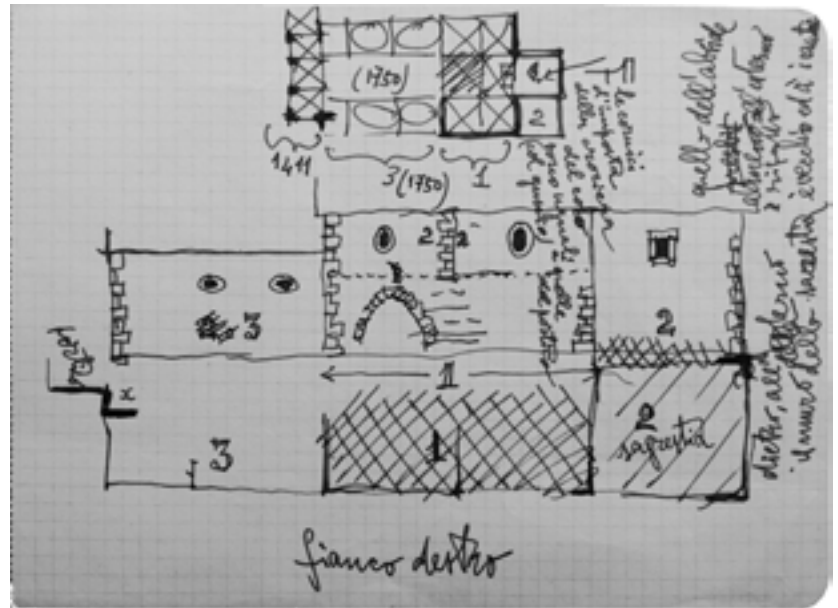
La scelta di mantenere le sovrapposizioni nel palinsesto monumentale, concentrando il progetto ai soli interventi necessari a sanare i danni, a ricomporre lo spazio e gli elementi scompaginati esprime un atteggiamento di profonda comprensione dell’architettura e del valore della storia come sedimentazione di materia. Il diverso giudizio di valore – che pure si intravede nella parole di Zander – sulle parti medievali rispetto alle “sovrapposizioni” settecentesche non si traduce in diretta operatività, ma alimenta invece una sempre possibile opzione di restauro “mentale” dell’edificio.

L’insieme di documenti conservati nell’archivio privato di Zander testimoniano l’attenzione per lo studio del monumento – derivata certo dagli insegnamenti giovanoniani – e l’interesse specifico nel legare lo studio bibliografico alla realtà del monumento, quest’ultima operazione dimostrata ad esempio dagli appunti manoscritti e dai disegni di studio contenenti ragionamenti sugli affreschi della cripta e sulle fasi costruttive in elevato dell’organismo murario (fig. 4).

L’interesse per la realtà materica del monumento permea anche la fase esecutiva: «quando i lavori saranno compiuti verrà data notizia di eventuali ritrovamenti e sarà meglio precisata, in base alla comparazione relativa delle strutture murarie, la cronologia del sacro edificio». Il restauro – per Zander – restituisce alla storia dell’architettura materia per il suo farsi, in stretta correlazione con l’idea giovanoniana delle “Notizie dai monumenti” (mutuate queste ultime dalle “Notizie dagli scavi” degli archeologi) necessarie per «tesaurizzare tutto quello che si trova non nei ruderi ma nei monumenti specialmente in occasione dei restauri».

Gli studi e gli interventi per Santa Maria del Piano ad Ausonia – appartenenti a momenti relativamente vicini dal punto di vista cronologico, ma molto distanti tra loro per atteggiamento nei confronti delle preesistenze – permettono quindi di distinguere condotte sensibilmente diverse sia in relazione all’operazione di restauro intesa come intervento necessario e minimo per garantire la conservazione del monumento, sia sul tema specifico delle *aggiunte del tempo*²².

In un promemoria scritto per la partecipazione alla *Mostra di Urbanistica* di Venezia del 1952, Zander illustra sinteticamente il Piano di ricostruzione che ha elaborato per Terracina a partire dal 1948: «Nella città alta, dentro il cerchio delle

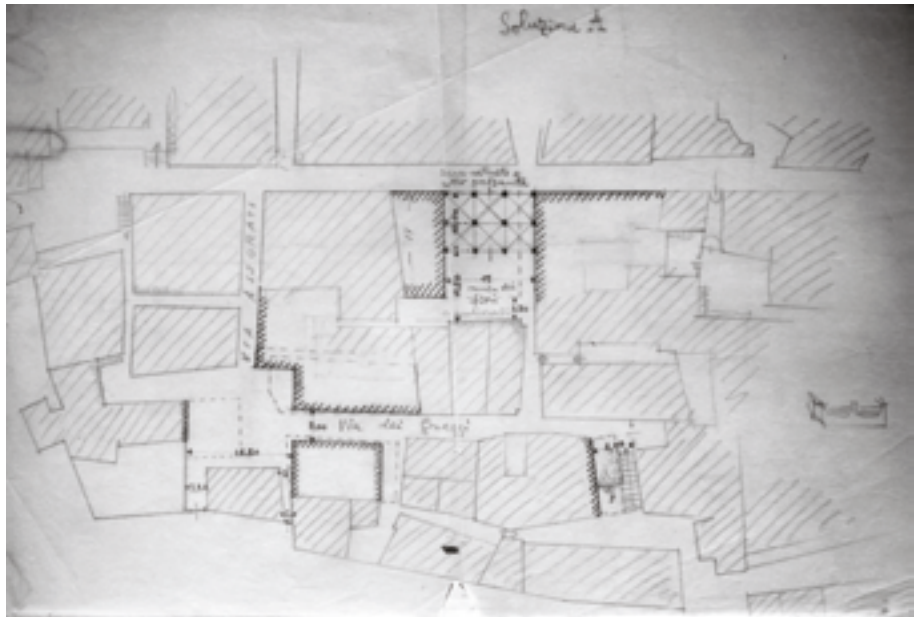


Pagina a fronte

4. Santuario di Santa Maria del Piano a Ausonia, sd. Roma, Archivio privato di Giuseppe Zander. Appunti di studio sulle fasi costruttive della chiesa.

In questa pagina

5. Piano di ricostruzione di Terracina, sd. Roma, Archivio privato di Giuseppe Zander. Appunti di studio per il progetto di riaménagement e conservazione del tessuto minore medievale.



antiche mura, ci si è limitati al più modesto diradamento, suggerito da ragioni d'igiene o di miglioramento delle condizioni ambientali e prospettiche di edifici di interesse storico e artistico»²³.

La descrizione ribatte puntualmente gli insegnamenti giovannoniani sugli interventi da realizzare nelle "vecchie città", ove i criteri urbanistici devono prendere le difese di tutto «l'insieme architettonico ed edilizio, di tutta "una vita murale costruita e nutrita dai secoli e dalle generazioni" o per dirla con una sola espressione di tutto un ambiente»²⁴.

Ma nella situazione in cui si trovano molte città antiche nel dopoguerra non è necessario il ricorso a «piccoli tagli isolati per formare nelle zone più dense piccoli spazi scoperti, tali da recarvi aria e luce senza mutare lo schema, senza aggiungere nuove costruzioni e nuove facciate che non siano di rimarginamento delle brevi incisioni praticate». Giovannoni è tornato a riflettere sulla sua teoria del diradamento nel 1943 alla luce delle distruzioni inferte dalla guerra a innumerevoli tessuti antichi. «I bombardamenti hanno attuato, senza misura né discernimento, la prima fase del diradamento, cioè la demolizione saltuaria, totale o parziale, devastando interi rioni centrali [...] Occorre fin d'ora pensare ad attuare la seconda fase, quella della ricostruzione, profittando delle tristi distruzioni, ma non alterando il carattere che rappresenta il volto delle nostre città»²⁵.

A Terracina dal settembre 1943 i bombardamenti angloamericani e le mine di terra piazzate dai tedeschi hanno provocato pesanti danni sia nella città antica arroccata sull'altura sotto Monte Sant'Angelo che alla città settecentesca costruita nella parte a livello del mare per volontà di Papa Pio VI Braschi (fig. 5). In particolare, è esemplificativo porre l'attenzione sulla condizione della piazza del Foro Emiliano, sede storica per eccellenza del potere civile cittadino.

L'irregolare invaso spaziale – noto nella sua forma non solo dalle mappe catastali e dalle molteplici vedute realistiche, prima tra tutte quella dell'architetto e incisore Luigi Rossini²⁶ – è sfigurato dal crollo del palazzo municipale e di alti edifici residenziali che lo fronteggiano nel lato verso mare. Tra le macerie però emergono importanti resti romani che permettono una nuova lettura della struttura della città antica e che impongono un ripensamento complessivo dello spazio della piazza²⁷. Giuseppe Zander in questo luogo monumentale dà prova di una notevole capacità di sintesi temperando – nelle indicazioni che inserisce nel Piano di ricostruzione – la necessità di ridefinire l'invaso con l'opportunità di migliorare la situazione precedente anche in relazione alla presenza dei resti archeologici venuti alla luce.

I progetti per gli edifici che devono essere ricostruiti sui due lati della piazza – coi quali Zander si confronta pur non elaborando i progetti che arriveranno alla

realizzazione²⁸ – ci mostrano un percorso che si sviluppa nel tempo e si conclude in forme decisamente aderenti alle indicazioni giovannoniane. Come attestano i numerosi schizzi e disegni rintracciati tra le carte d'archivio, il progetto per la nuova sede municipale parte da soluzioni “moderne” e perviene alla scelta di un linguaggio assonante all'ambiente. Per il progetto da realizzarsi sul sedime dell'edificio distrutto sul fronte opposto della piazza – destinato a nuova casa parrocchiale – alla ricerca di un linguaggio sottotono rispetto al contesto è affiancata quella di una tipologia che consenta di preservare la vista delle testimonianze archeologiche.

Ma affianco a queste prove di ricostruzione di uno spazio di per sé monumentale, il Piano di ricostruzione di Terracina contiene una casistica di problemi legati al tessuto minore per il quale Zander evidenzia in primo luogo la «ovvia esigenza di incidere il meno possibile sulle proprietà private e in particolar modo sui fabbricati rimasti in piedi dopo i bombardamenti» e la «doverosa necessità di conservare e tramandare ai posteri i documenti archeologici e architettonici del grande lontano passato»²⁹. Anche qui, le questioni specifiche che risultano dalla condizione di danno sono da Zander individuate, analizzate e affrontate in adesione alle teorie e alle sperimentazioni attuate da Giovannoni, ma a ben guardare si intravedono con chiarezza gli spunti di una riflessione che lo studioso porterà a maturazione più avanti nei confronti dell'operatività del restauro: «Il piano di ricostruzione senza trascurare l'avvenire turistico della cittadina cerca di contemperare le diverse esigenze sopra esposte pur limitandosi volutamente a “fare” il meno possibile».

Nella commemorazione di Gustavo Giovannoni a un anno dalla morte, Guglielmo De Angelis d'Ossat scrive: «piacque al Giovannoni stabilire nel confuso e inesplorato mondo medievale, le precise generalità e l'attività dei marmorai romani: i Cosmati, i Vassalietto, Drudus de Trivio»³⁰, delineando gli interessi di studioso della storia dell'architettura, temi legati al medioevo su cui anche Zander studia e torna anche da ultimo, con un saggio in forma di dialogo tra Fabio e Lucio, sostenitori di due culture, quella dei lapicidi cistercensi e quella dei marmorari romani³¹. La scena è quella della piazza del foro Emiliano e l'argomento della discussione sono le fasi costruttive della Cattedrale di Terracina e il suo enigmatico restauro attuato negli “anni Trenta”.

In quegli anni, scrive Zander, «Roma vedeva molti restauri di basiliche, di portici di chiese eseguiti con intelligenza e amore da Antonio Muñoz. Riecheggiava viva l'eco della volontà realizzatrice di Corrado Ricci. Severo, in penombra, Gustavo Giovannoni sviluppava il suo insegnamento accademico [...] opere che [...] potrebbero aver incoraggiato un architetto soprintendente preso, come Nerone da una *libido aedificandi*, a voler fare a Terracina forse un poco più del lecito, per l'incomprensibile, egoistica gioia di veder fiorire e far rivivere una pagina di gloria dei marmorari romani. Noi certo non faremmo così, noi siamo più attenti e pensosi»³².

Una dichiarazione esplicita di metodo che sottolinea al contempo le connessioni e le divergenze tra la sua visione e quella del maestro, accumulate però da un'analoga concezione della funzione dell'architetto e dello spettro di attività che ad esso compete, che viene direttamente dalla formazione universitaria³³.

«Quasi tutti noi, almeno qui a Roma, siamo persuasi che il restauro debba necessariamente procedere dalla conoscenza della storia dell'architettura, e che di questa disciplina sia quasi figlio, pur con le cautele di finissime aggiunte critiche e di molteplici distinzioni teoretiche, che vengono nella nostra scuola con ogni opportuna sottigliezza analizzate»³⁴.

Forse in questo sta il legame più stretto e al contempo la differenza più forte tra le due figure, poiché per Giovannoni «il restauro non assume l'obiettivo di una difesa intransigente del caposaldo storico, ma si definisce come categoria flessibile, che punta a prolungare la vita dell'edificio antico anche attraverso innovazioni, ampliamenti e compromessi»³⁵.

Note

- 1 Annotazione contenuta nella “Memoria” riportata a p. 32 in: *Giuseppe Zander architetto, note e disegni dall'archivio privato*, a cura di R. Luciani, M.O. Zander, P. Zander, Roma 1997.
- 2 Giuseppe Zander è presidente del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura dal 1974 al 1978.
- 3 Vittorio Franchetti Pardo definisce Giuseppe Zander come «ultimo vero e diretto allievo» di Gustavo Giovannoni, V. FRANCHETTI PARDO, *Giuseppe Zander e la sua opera. Considerazioni sulla storia dell'Architettura*, “Archivio della Società Romana di Storia Patria”, 114, 1991, pp. 215-223.
- 4 Per quanto riguarda il contributo di Gustavo Giovannoni alle due opere si fa riferimento ai saggi: S. BENEDETTI, *L'eco della Storia nei progetti di chiese di Gustavo Giovannoni*, “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura”, 60-62, 2014, pp. 214-224; M.G. TURCO, *Studio di restauro e completamento della chiesa di S. Maria del Piano in Ausonia*, in *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, atti della giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005, pp. 121-132.
- 5 Il Piano di ricostruzione di Terracina è elaborato da Zander in prima stesura nel 1948 e precisato fino al 1952-1953. La documentazione relativa al progetto è stata consultata presso l'Archivio privato di Giuseppe Zander conservato nella casa familiare di Roma e nell'Archivio di Stato di Latina. Alcune tavole sono anche presenti in RAPU (Rete Archivi Piani urbanistici), www.rapu.it.
- 6 Gli scritti autografi e gli studi editi sulla figura di Giovannoni costituiscono la base del confronto che si propone, mentre per l'opera di Giuseppe Zander – architetto ancora poco studiato – le informazioni sono il risultato di un'indagine eseguita a Roma, presso l'Archivio privato Giuseppe Zander e a all'Archivio di Stato di Latina, *fondo Genio Civile*.
- 7 Per il Piano regolatore di Formia si veda: P. MICALIZZI, G. VILLA, *Un piano inedito di Gustavo Giovannoni per la città di Formia*, “Storia dell'urbanistica”, 2, Roma 1996, pp. 231-243.
- 8 Sull'iter progettuale di Giovannoni per la chiesa di Formia di veda: BENEDETTI, *L'eco della Storia*, cit. pp. 212-217.
- 9 Una nota sul progetto di completamento elaborato da Giuseppe Zander è contenuta in: *Fede e Arte, rivista internazionale di arte sacra*, 1, 1953, 2, pp. 54-56.
- 10 In particolare due relazioni del 1948 e 1949 illustrano l'iter progettuale che l'architetto segue per il completamento dell'opera a partire dallo stato di fatto post-bellico.
- 11 È interessante notare la presentazione grafica del progetto di completamento in cui Zander evidenzia con chiarezza le parti aggiunte di sua ideazione a quelle dovute a Giovannoni, ponendo l'accento in tal modo la continuità con il progetto originario.
- 12 L'attività della Commissione nel secondo dopoguerra era specialmente dedicata all'esame e approvazione – necessari per accedere al contributo statale a fondo perduto – dei progetti di riparazione restauro e ricostruzione.
- 13 «Dopo la morte di Giovannoni ebbi validi consigli da Marcello Piacentini. Ciò spiega il carattere nettamente piacentiniano della facciata con mattoni alternativamente in dentro e in fuori, fascioni e riquadri di ricordo seicentesco romano, il grande arco giovannoniano semplificato e inquadrato in una sorta di “ordine” architettonico modernamente interpretato», in: *Giuseppe Zander architetto*, cit., p. 32.
- 14 La fase di cantiere è documentata sia presso l'Archivio privato Giuseppe Zander sia presso l'Archivio di Stato di Latina, *fondo Genio Civile*.
- 15 G. SIMONCINI, *Gustavo Giovannoni e la Scuola Superiore di Architettura di Roma (1920-1935)*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma “La Sapienza” dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001, pp. 45-53.
- 16 Per la ricostruzione delle vicende del progetto di Giovannoni si rimanda a TURCO, *Studio di restauro e completamento*, cit.
- 17 Una nuova facciata è «necessaria poiché un vero prospetto non è mai esistito e si ha un'agglomerazione informe di muri e di tetti che, pur nel carattere semplice, vario e pittoresco di tutto l'edificio, non può esserne affatto adatto coronamento», TURCO, *Studio di restauro e completamento*, cit., p. 124.
- 18 L'intervento per Ausonia può essere incluso nel periodo iniziale del pensiero sul restauro di Gustavo Giovannoni: «Noi “restauratori” riteniamo che meglio si provveda a custodire le opere studiandone l'essenza e cercando di ridurle complete come avrebbero dovuto essere», cfr. G. GIOVANNONI, *I restauri dei monumenti e il recente congresso storico*, “Annali della Società degli Ingegneri e Architetti Italiani. Bollettino”, 11, 1903, 19.
- 19 TURCO, *Studio di restauro e completamento*, cit., p. 126.
- 20 Il cantiere, attuato in tre lotti a partire dal 1921, è completato nel 1927; cfr. Ivi, p. 124.
- 21 Una nota sul progetto di restauro di Zander è contenuta in “Fede e Arte, Rivista internazionale di Arte sacra”, 1, 1953, 11, pp. 346-347. Un passo della “Memoria” autografa del 1988 con alcune informazioni sul progetto è pubblicata in *Giuseppe Zander architetto*, cit., p. 56.
- 22 Nonostante il tema delle aggiunte sia entrato nel dibattito italiano anche con il contributo di Giovannoni – «Nelle aggiunte che si rivelassero necessarie, occorre seguire caratteri di nuda semplicità e rispondenza allo schema costruttivo e si ammette solo la prosecuzione in stile di linee esistenti che abbiano carattere geometrico e di prive di individualità decorativa» – il progetto per Ausonia mette al centro la questione dell'eliminazione delle deturpazioni aggiunte dal tempo mediante la riproduzione dei caratteri architettonici originari e della bellezza artistica. G. GIOVANNONI, *Cronaca dei monumenti. Napoli; Ausonia*, “Architettura e Arti decorative”, 3, aprile 1924, 8, pp. 359-362.

- 23 Roma, Archivio privato Giuseppe Zander, dattiloscritto, 1952.
- 24 «Una città storica è tutta un monumento, nel suo schema topografico come nel suo aspetto paesistico, nel carattere delle sue vie come negli aggruppamenti dei suoi edifici maggiori o minori, e non dissimile che per un monumento singolo deve essere l'applicazione della legge di tutela», G. GIOVANNONI, *La sistemazione edilizia di Bari vecchia*, "Bollettino d'Arte", 25, 1932, 10.
- 25 G. GIOVANNONI, *Il diradamento edilizio e i suoi problemi nuovi*, "Urbanistica", 12, 1943, 5-6, pp. 3-8.
- 26 L. ROSSINI, *Viaggio pittoresco tra Roma e Napoli*, Roma 1839, tav. 42.
- 27 «La pavimentazione della piazza è ancora quella in lastre marmoree dell'antico Foro Emiliano. Un nuovo tronco dell'Appia consolare e il romano Capitolium, o tempio a triplice cella, sono gli elementi venuti alla luce dopo la guerra insieme a tracce indubbie di un teatro romano», Roma, Archivio privato Giuseppe Zander, dattiloscritto, 1952.
- 28 La storia della ricostruzione degli edifici distrutti dalla guerra nella piazza del Foro Emiliano a Terracina è articolata ed è oggetto di uno scritto dell'autrice attualmente in corso di stampa.
- 29 Tra la nutrita documentazione sul Piano di ricostruzione di Terracina conservata presso l'Archivio privato Giuseppe Zander, un documento manoscritto, corredato da un disegno del 1948 – che illustra il problema riguardante il tracciamento di una "nuova strada rotabile" voluta dall'amministrazione comunale – ci pare illuminante del metodo di elaborazione del progetto: «Alterando l'attuale plastica del terreno si va incontro a movimenti di terra troppo onerosi, si rischia anche di danneggiare molte delle case rimaste in piedi. Verrebbe a mancare la corrispondenza altimetrica tra questa nuova strada e i vicoli afferenti: necessità di nuove scalette e danni ai piani terreni delle case. [...] non esiste una soluzione degna di essere presa in esame».
- 30 G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Gustavo Giovannoni*, "Belle Arti", 1, 1947, 3-4, pp. 225-226.
- 31 G. ZANDER, *Contrasto di maestranze: scuola cistercense dei lapicidi di Fossanova e maestranze di marmorai romano-campani nella costruzione della cattedrale di Terracina*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1990-1992, 15-20, pp. 123-134.
- 32 Ivi p. 132.
- 33 G. ZANDER, *Storia della scienza e della tecnica edilizia*, Roma 1991, p. 7, «occorre dire che l'autore di queste pagine fu allievo dal 1940 al 1946 di Gustavo Giovannoni, di Vincenzo Fasolo, di Guglielmo De Angelis d'Ossat [...]».
- 34 Ivi, p. 7.
- 35 C. VARAGNOLI, *Sui restauri di Gustavo Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni riflessioni*, cit., p. 29.

Da *Vecchie città* a *Città antiche*: l'eredità di Gustavo Giovannoni nell'opera di Roberto Pane

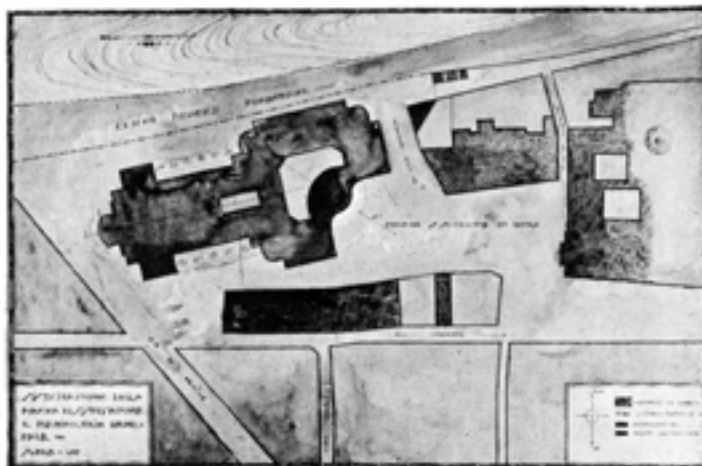
Tra i numerosi allievi diretti di Gustavo Giovannoni, Roberto Pane costituisce un caso a sé stante per molti aspetti¹. Nato a Taranto nel 1897, giunto a Napoli giovanissimo – dove s'iscrive alla sezione Architettura della Regia Scuola Superiore Politecnica, frequentandone soltanto il biennio² – Pane si trasferisce a Roma nel 1921, attirato dai corsi appena avviati della neonata Scuola Superiore di Architettura, fortemente voluta e promozionata da Giovannoni³. A Roma Pane giunge con un solido bagaglio artistico, acquisito a Napoli fin da ragazzo nella bottega di Vincenzo Gemito, che lo aveva introdotto al disegno e alla scultura⁴. Molto presto, tuttavia, proprio grazie all'insegnamento di Giovannoni, tale vocazione iniziale sarà completata e articolata da altri saperi, secondo il modello dell'*architetto integrale* teorizzato dal maestro, che lo condurranno a interessarsi di architettura, di città, di ambiente, senza tuttavia mai perdere quella originaria impronta di artista⁵.

Al maestro romano egli rimarrà legato con devozione e affetto per oltre un ventennio, pur distaccandosene progressivamente per almeno tre questioni fondamentali: 1) il metodo nella storia dell'architettura; 2) il superamento dell'approccio filologico-scientifico nel restauro; 3) la problematica del rapporto tra antico e nuovo alla luce dell'architettura moderna, questioni tutte affrontate da Pane, sullo scorcio del secondo dopoguerra, col vaglio di una più matura consapevolezza critica, frutto della sua intensa frequentazione con Benedetto Croce. Potremmo dunque dire – semplificando – che se Giovannoni è stato senz'altro determinante per la formazione di Pane sul piano architettonico e tecnico, nonché suo mentore per la carriera accademica, Croce lo è stato certamente sul piano del pensiero⁶. Tuttavia, se nei confronti degli aspetti prima richiamati – il metodo nella storia dell'architettura, il restauro, il rapporto antico-nuovo – Pane ribadirà più volte, nel corso della propria vita, la distanza dal suo originario maestro romano, è invece in rapporto ai temi dell'ambiente e delle “vecchie città” – queste ultime evolute in “città antiche” nella maturazione del pensiero di Pane degli anni Cinquanta – che si possono rintracciare, più chiaramente, le matrici dell'eredità culturale di Giovannoni, individuando una linea di continuità che attraversa tutto il Novecento⁷.

Nel dicembre 1922 Roberto Pane è il terzo allievo laureato dalla nuova Scuola di Architettura istituita da Giovannoni, discutendo una tesi relativa al progetto di un “Istituto musicale in Roma”⁸, più tardi pubblicata nel periodico “L'architettura italiana”, diretto da Giuseppe Lavini⁹. A partire dalla scelta del tema, fino agli esiti formali, si può individuare una stretta continuità con il magistero di Giovannoni: l'area di progetto assegnata al laureando costituisce, infatti, un ambito della “vecchia Roma” al quale il maestro sta dedicando la propria attenzione da quasi un quindicennio, ovvero il Quartiere del Rinascimento e, più precisamente, il lungotevere Tordinona, nei pressi di piazza San Salvatore in Lauro. Destinata a sostituzione edilizia fin dal 1902¹⁰ e già in parte demolita a seguito della sistemazione dei muraglioni del Tevere¹¹, l'area in questione era stata oggetto di specifiche proposte elaborate tra il 1911 e il 1913 da Giovannoni nei suoi studi per i rioni Ponte e Parione. L'esteso diradamento, previsto anche dal Piano del Sanjust del 1908, era stato infine confermato, in accordo con le istanze espresse dal Comune, nel Piano per la sistemazione del Quartiere del Rinascimento, consegnato nel 1918 dall'apposita commissione presieduta da Filippo Galassi, il cui relatore era lo stesso Giovannoni¹². Qui la proposta si presentava come una delle più vistose sostituzioni edilizie

dell'intero quartiere, giustificata dalle ormai compiute demolizioni e dalla necessità di allineare i fronti edilizi al lungotevere¹³. Passando dai tre blocchi più frammentati – inizialmente previsti negli studi di Giovannoni del 1911-1913 – a due corpi di fabbrica di grandi dimensioni, la commissione Galassi raccomandava tuttavia, nella nuova edificazione, il rispetto delle condizioni locali d'ambiente¹⁴, «nel plasmare le masse con varietà di aggruppamenti e di movenze, nel frastagliare la linea dei nuovi edifici sì da mantenerli in un ordine analogo più alla serie minuta di casette, che non ai monumenti maggiori, nel dar loro un colore ad intonazione scura che, senza voler violentemente risaltare sul fondo, si unisca piuttosto a questo in una tranquilla armonia cromatica», e, soprattutto, nel rispettare le «principali visuali come elemento essenziale di effetto edilizio»¹⁵. Pochi anni più tardi, al posto del vecchio tessuto e seguendo in parte tali raccomandazioni, sarebbero sorte la scuola elementare Alberto Cadlolo, su progetto di Vincenzo Fasolo (1925), e l'edificio adiacente, attuale sede del Pontificio Istituto Regina Mundi (1931)¹⁶. È dunque su questa piccola area cruciale del centro storico di Roma che si concentra il tema di laurea sviluppato da Roberto Pane e orientato dal maestro Giovannoni¹⁷. Dal punto di vista planimetrico Pane risponde alle raccomandazioni di «varietà di aggruppamenti e di movenze» configurando due corpi di fabbrica distinti e raccordati tra loro: uno per la sala da concerti – con accesso da via di Panico e copertura a capriate Polonceau – e l'altro, destinato a conservatorio, con ingresso a esedra da piazza San Salvatore in Lauro (fig. 1). Sul piano altimetrico egli interpreta l'esigenza di rottura del blocco inserendo in quest'ultimo corpo di fabbrica un'altana, in modo non troppo dissimile da quanto realizzerà Fasolo nella scuola elementare tre anni dopo (fig. 2). Infine, dal punto di vista formale, gli edifici – le cui strutture Pane prevede di realizzare, per ragioni acustiche, interamente in muratura – sono esplicitamente ispirati alle realizzazioni del barocco romano, in particolare al palazzo Aldobrandini di Francesco Borromini e ad alcune opere di Pietro da Cortona, come il palazzo Doria e la chiesa di Santa Maria della Pace¹⁸. Proprio alla facciata di quest'ultima sembra alludere il prospetto della sala da concerti verso via di Panico (fig. 3), in un generale ridisegno neo-settecentesco che Pane riprenderà, qualche anno dopo, in alcune sue realizzazioni napoletane¹⁹. In sostanza, fin dalla laurea, si delinea una chiara adesione del giovane allievo agli insegnamenti del maestro: sensibilità per le condizioni d'ambiente e per le visuali prospettiche, propensione al barocco romano come repertorio espressivo.

Rientrato a Napoli, mentre inizia a frequentare più assiduamente casa Croce, Pane si trova presto coinvolto in alcune iniziative promosse da Giovannoni nella città partenopea, dove quest'ultimo sta patrocinando la nascita di una associazione "Architetti e Cultori d'Architettura" – che si configura come una sezione locale della romana Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura – per la quale lo stesso Giovannoni ha svolto il discorso inaugurale a Napoli nel marzo 1922²⁰. Come la storiografia ha già ben evidenziato²¹, l'influenza dello studioso romano si esplica principalmente attraverso i concorsi di architettura, le cui giurie sono immancabilmente presiedute da Giovannoni, a partire da quello per un "villino a Posillipo", bandito nel luglio 1925, dove Pane consegue il primo premio con un disegno ispirato in parte al barocchetto romano²². Proprio in tale occasione, Giovannoni si



Pagina a fronte

1. R. Pane, *Progetto di un Conservatorio musicale*, Roma, 1924, sistemazione della piazza di San Salvatore e planimetria generale (da "L'architettura italiana", 19, 1924, 4).

2. R. Pane, *Progetto di un Conservatorio musicale*, Roma, 1924, prospetti su via Vecchiarelli e sul Lungotevere Tor di Nona (da "L'architettura italiana", 19, 1924, 4).

3. R. Pane, *Progetto di un Conservatorio musicale*, Roma, 1924, prospettiva esterna (da "L'architettura italiana", 19, 1924, 4).

sofferma ad osservare le condizioni generali di Napoli, esprimendo un commento molto significativo, che sembra anticipare analoghe considerazioni sviluppate da Pane negli anni successivi. «Napoli, in fatto di edilizia – scrive Giovannoni – è la più disgraziata città d'Italia. Qui non esiste un piano regolatore; qui non si rispettano i regolamenti municipali e le autorità che dovrebbero farli osservare hanno, spesso e volentieri, chiuso gli occhi. Così sono sorte case dagli aspetti più strani, nei luoghi più impensati; e sistemazioni logiche e necessarie vennero impedito dal capriccio di privati che costruirono seguendo criteri di utilità immediata e personale. La storia dell'edilizia napoletana di questi ultimi cinquant'anni ha pagine penose di disinteressamento, di impotenza, di sopraffazione, di cecità»²³.

Saranno proprio le questioni urbanistiche napoletane, e in particolare le vicende del Piano regolatore, a sancire un ulteriore consolidamento del rapporto tra Giovannoni e Pane. Nel febbraio 1926, infatti, lo studioso romano è chiamato da Michele Castelli, in qualità di Alto commissario per la città e la provincia di Napoli – carica istituita dal regime pochi mesi prima – a presiedere la commissione per lo studio del Piano regolatore della città. Fin dall'inizio dei lavori Giovannoni si rivolge proprio a Pane, in virtù delle sue doti grafiche, come collaboratore architettonico al Piano, incaricandolo di studiare la sistemazione di particolari località e di illustrarle attraverso efficaci vedute prospettiche. Queste ultime costituiranno il lascito più significativo di un Piano di fatto mai completato. Le vicende della commissione, infatti – già approfondite da chi scrive²⁴ – si areranno molto presto per difficoltà burocratiche e soprattutto per l'assenza di un rilievo topografico aggiornato. Così, nelle more di un impulso amministrativo che tarderà ad arrivare, Giovannoni si convincerà, sul finire del 1926, a pubblicare una relazione preliminare a stampa, illustrata proprio dalle tavole disegnate da Pane²⁵. Tra quest'ultime – in gran parte ispirate al linguaggio storicista che aveva segnato anche la sua prova di laurea – spicca l'isolamento della chiesa di Santa Caterina a Formiello nei pressi di porta Capuana, che costituisce l'esempio più eloquente di *diradamento edilizio* alla scala dell'isolato, combinato con il restauro di liberazione di un monumento (fig. 4). Non a caso, Giovannoni utilizzerà di lì a poco proprio tale veduta, insieme a quella relativa alla soluzione per piazza del Plebiscito, per illustrare il capitolo sul diradamento nel suo *Vecchie città ed edilizia nuova* del 1931²⁶.

Al principio del 1930, intanto, le vicende urbanistiche napoletane prendono una strada diversa da quanto Giovannoni aveva auspicato, al punto che quest'ultimo rassegna le dimissioni dalla presidenza della commissione di Piano²⁷, mentre Pane gli scrive, in un'accurata lettera, che il Comune avrebbe intenzione «di assumere un architetto come consulente per i loro innumerevoli problemi di natura architettonica», pregandolo di fare il suo nome²⁸. La vicenda non avrà alcun seguito, ma testimonia, in modo eloquente, lo stretto legame dell'allievo col maestro sullo scorcio del 1930, anno rilevante nella carriera di Pane per il conseguimento della libera docenza in Architettura generale, cui segue il suo primo incarico come docente del corso di Scenografia nella neocostituita Scuola Superiore di Architettura di Napoli²⁹. La devozione nei confronti del maestro è testimoniata anche dal dono, nel gennaio dello stesso anno, di un'acquaforte di Pane che ritrae la chiesa della Pietrasanta a Napoli, tuttora custodita nel fondo Giovannoni presso il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, immagine sulla quale torneremo tra poco (fig. 5). Ma, insieme con questo, la lettera di Pane restituisce soprattutto il clima incerto che aleggia sul destino urbanistico di Napoli agli albori degli anni Trenta. È in questo periodo, molto probabilmente, che Pane registra dalla bocca di un tecnico comunale – al quale si era rivolto per avere notizie sulla mancata convocazione della commissione Giovannoni – una colorita espressione in dialetto, che non mancherà di ricordare spesso in seguito, con un misto di amarezza e sarcasmo, sulla presunta inutilità del Piano regolatore³⁰.

Mentre il destino della commissione appare segnato da un lento declino, Pane mantiene dunque uno stretto contatto col maestro romano, tanto sul piano delle occasioni professionali che nei suoi studi di storia dell'architettura. Nel primo ambito egli ha conseguito già un significativo riconoscimento, vincendo nell'agosto 1927 il concorso in due gradi per il frontone ovest del nuovo tunnel della Vittoria, la cui giuria era ancora una volta presieduta da Giovannoni, con un disegno ispirato nuovamente al linguaggio neo-barocco, che richiamava «nelle linee e nel colore

l'architettura napoletana dei bei tempi del Seicento e del Settecento»³¹. Al contempo, Pane coltiva argomenti di studio pienamente riconducibili all'alveo giovanoniano, sia per le tematiche che per i canali di diffusione: da un lato, infatti, egli si accosta all'architettura barocca napoletana, cui rivolge un breve saggio illustrato da suoi disegni apparso su "Architettura e Arti decorative" nel 1927³² – prima anticipazione di interessi che lo condurranno a dedicare al tema una monografia nel 1939³³ – dall'altro egli conduce ricerche sull'architettura minore e vernacolare della Campania, sulla scia di quanto già altri studiosi, come Edwin Cerio, avevano avviato sulla casa caprese, indagando gli ambienti di Napoli e dei Campi Flegrei³⁴. Quest'ultimo tema è oggetto di un articolo apparso ancora una volta sulla rivista diretta da Giovannoni e Piacentini nel 1928, dedicato proprio ai *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei*, forse ispirato anche dal nuovo redattore capo Plinio Marconi, in quegli anni particolarmente attento al tema dell'architettura regionalista e mediterranea³⁵. Tra i disegni che illustrano l'articolo spicca proprio la veduta già citata della chiesa della Pietrasanta, con la sua cupola e le volte estradossate, che più tardi Pane donerà al maestro, insieme a scorci di case di Pozzuoli e delle isole di Procida e Ponza.

In sostanza Pane, grazie alle sue notevoli doti grafiche, sembra efficacemente raccogliere l'invito che Giovannoni rivolge negli stessi anni ai suoi giovani allievi e collaboratori, spingendoli a indagare i tipi edilizi locali e regionali non soltanto come episodi degni di tutela, ma anche come modelli d'ispirazione per la nuova architettura³⁶. «Paragonate alle case di Procida – scrive Pane nell'articolo citato – le pretese novità di Le Corbusier diventano una timida esercitazione di volumi, specialmente se si pensa alle messianiche parole da cui queste sono accompagnate»³⁷, condividendo dunque la prevenzione nei confronti dell'architetto svizzero che Giovannoni aveva iniziato a manifestare negli stessi anni³⁸. Su questi temi Pane ritornerà, con maggiore ampiezza, nel suo primo volume monografico *Architettura rurale campana* del 1936, corredato da 53 disegni di sua mano, che ritraggono gli ambienti di Capri, Ischia, Procida, dei Campi Flegrei, della Costiera amalfitana, nonché del meno conosciuto entroterra vesuviano³⁹. Anche la confutazione delle tesi razionaliste sarà successivamente sviluppata da Pane, attraverso il saggio critico *Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell'architettura moderna*, pubblicato su "Aretusa" nel 1945⁴⁰.

Nel corso degli anni Trenta, intanto – mentre s'intensificano le frequentazioni napoletane con Croce e quelle fiorentine con Bernard Berenson – Pane prosegue la collaborazione a distanza con Giovannoni, partecipando con suoi brevi articoli alla "Rassegna di Architettura", periodico milanese al quale lo studioso romano è approdato dopo aver abbandonato, in polemica con Piacentini, la direzione di "Architettura e Arti decorative". Qui, dove Giovannoni tiene una rubrica dedicata ai monumenti, Pane pubblica due scritti relativi all'architettura romana, testimonianza tanto della matrice giovanoniana della sua formazione che del suo stretto legame con l'archeologo Amedeo Maiuri, soprintendente alle Antichità della Campania: uno dedicato all'illustrazione di *Due case di Ercolano* e l'altro al *Barocco antico*⁴¹.

Quasi contemporaneamente, Giovannoni pronuncia proprio a Napoli il suo celebre discorso intitolato *Mete e metodi nell'architettura italiana*, presentato, nel novembre 1934, in occasione del primo convegno della sezione storica del Sindacato nazionale fascista architetti, al quale partecipa anche Pane⁴². È in tale occasione che Giovannoni consolida definitivamente il suo metodo storico "positivo", in antitesi con le derive idealiste degli storici dell'arte, ed è qui che egli attacca Croce sulla questione dell'architettura come *unfreie Kunst*, ovvero come arte non libera, condizionata da fattori tecnici ed economici che non sono paragonabili ai margini di un quadro o alle «quattro pagine di una lettera di Madame de Sevigné»⁴³. La vicenda, alla quale Croce rivolse un breve commento su "La Critica", senza dare troppa importanza a Giovannoni⁴⁴, dovette imbarazzare Pane, tanto da indurlo in seguito a ricordare di aver esortato Croce a non «appuntare i suoi strali polemici contro un innocente che in perfetta buona fede avrebbe continuato ad equivocare»⁴⁵.

In sostanza, sullo scorcio degli anni Trenta, pur aderendo progressivamente all'impostazione critica crociana, non senza qualche riserva⁴⁶, Pane mantiene uno stretto contatto con Giovannoni, confermato anche dal relativo epistolario, indagato per



4. R. Pane, *Progetto d'isolamento della chiesa di Santa Caterina a Formiello*, 1926 (pubblicato come tavola "G" in Comune di Napoli, *Relazione della Commissione per lo studio del piano regolatore della città*, Napoli 1927, e riproposto da Giovannoni a pagina 251 del suo *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931).

5. R. Pane, *Napoli. La Pietrasanta*, acquaforte, s.d. ma ante 1928. Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, 5.2/3. Nell'angolo in basso a sinistra si legge la dedica: «Al Maestro Gustavo Giovannoni con devoto animo. Roberto Pane, 5 gennaio 1930».

la prima volta in questa sede⁴⁷. Lo testimonia tra l'altro la sua partecipazione, nel 1936, al I Congresso di Storia dell'Architettura, organizzato da Giovannoni a Firenze, dove Pane presenta un'anticipazione dei suoi studi sul Rinascimento napoletano⁴⁸. L'anno successivo il maestro lo invita a presentare un contributo al secondo congresso, dedicato all'architettura medioevale e programmato ad Assisi, al quale tuttavia Pane non prenderà parte⁴⁹. La lettera di Giovannoni, datata 5 agosto 1937, testimonia comunque una stretta vicinanza tra maestro e allievo su vari fronti: Giovannoni annuncia infatti l'imminente uscita, sulla neonata rivista "Palladio", di una recensione di Gino Chierici al volume appena pubblicato da Pane sull'architettura del Rinascimento a Napoli, dichiarando di averlo molto apprezzato⁵⁰. Il maestro propone inoltre a Pane di pubblicare sulla stessa rivista – nella rubrica *Appunti di architettura minore* – alcuni suoi disegni dei dintorni di Napoli e della costiera amalfitana, «con un intento – scrive Giovannoni – che è non soltanto di documentazione, ma soprattutto di richiamo a schiette forme nostre»⁵¹. Disegni che compariranno effettivamente nel quinto fascicolo di "Palladio" del 1938, dedicati alle architetture di Procida e Positano⁵².

Al principio dello stesso anno Pane scrive al maestro in rapporto alla basilica di Leptis Magna, cui Giovannoni si era interessato a seguito del viaggio in Libia, da lui compiuto con studenti e docenti della Facoltà di Architettura di Roma nel 1936⁵³, che aveva dato luogo anche a un saggio con alcune riflessioni sui restauri, apparso nella prima annata di "Palladio"⁵⁴. Allegando uno schizzo di suo pugno, Pane suggerisce al maestro una stretta analogia tra i pilastri posti all'estremità dell'abside della basilica severiana e quelli collocati nell'abside di San Giovanni Maggiore a Napoli⁵⁵. Nella stessa lettera, inoltre, Pane informa Giovannoni di aver ultimato la sua monografia sull'architettura barocca a Napoli, che sarà poi pubblicata nel 1939⁵⁶. Quest'ultima, com'è noto⁵⁷, segna una chiara presa di distanza dal metodo storico giovannoniano: rispetto al precedente volume sul Rinascimento, ancora impostato su una classificazione tipologica (architetture civili e religiose), la monografia sul barocco si distingue infatti per una suddivisione dei capitoli basata sulle personalità artistiche, secondo un approccio del tutto analogo a quello che aveva adottato Adolfo Venturi nel primo dei tre volumi dedicati al Cinquecento della sua *Storia dell'architettura italiana*, attirando le note polemiche di Giovannoni⁵⁸.

Questa significativa evoluzione di metodo, tuttavia, non sembra produrre una reale rottura nel rapporto tra maestro e allievo, benché la recensione al volume sul barocco, affidata ad Armando Schiavo su "Palladio", appaia di certo meno lusinghiera di quella scritta due anni prima da Chierici per il testo sul Rinascimento⁵⁹. La corrispondenza tra Giovannoni e Pane prosegue dunque cordiale, senza interruzioni, focalizzandosi prevalentemente su questioni accademiche. Pane, infatti, tra fine anni Trenta e primi Quaranta, è in attesa di una definizione della propria carriera⁶⁰ e, in questi frangenti, chiarisce più volte la propria lealtà al maestro, sgombrando il campo da voci che lo volevano autore di intemperanze polemiche, dovute invece a Carlo Ludovico Ragghianti⁶¹. Le aspettative saranno soddisfatte nel 1942, con la vittoria di Pane al concorso per la cattedra di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti all'Università di Napoli⁶², sostenuto in sede locale dal preside Calza Bini e dallo stesso Giovannoni⁶³.

Negli stessi anni, intanto, Pane ha avviato la stesura del suo volume su Andrea Palladio, che – seppur già concluso al 1941 – vedrà la luce solo dopo la guerra, per i tipi delle edizioni Einaudi⁶⁴. Ed è proprio la rivista di Giovannoni a ospitarne una breve anticipazione, con l'articolo *Palladio artista e trattatista*, pubblicato da Pane nel 1942⁶⁵. Dal 1940, inoltre, il maestro ha coinvolto l'allievo nel progetto per una collana di Storia dell'architettura, promosso dalla casa editrice De Agostini, affidandogli il volume sul barocco inizialmente previsto per Chierici⁶⁶. In un fitto

carteggio, che si intreccia con le drammatiche vicende della guerra⁶⁷, Pane ribadisce il proprio impegno, ma il volume – insieme con tutti gli altri previsti nella collana – non vedrà mai la luce, sia a causa degli eventi bellici che per la successiva scomparsa di Giovannoni nel luglio 1947. Resta tuttavia la traccia del taglio metodologico che Pane intendeva dare al suo testo, in coerenza con quanto egli aveva già fatto nello studio sul barocco napoletano. Riprendendo infatti il lavoro all'indomani della guerra – in un clima profondamente mutato e alla luce di una posizione ormai meno subordinata nei confronti di Giovannoni⁶⁸ – Pane preciserà di voler affrontare la trattazione procedendo per personalità artistiche piuttosto che per luoghi e tipi edilizi, seguendo dunque quel metodo venturiano contro il quale Giovannoni si era poco prima scagliato. Esso, infatti, apparirà a Pane più adatto a evitare «l'astratto schematicismo del Wölfflin e di tanti altri autori, cercando di distinguere ciò che nel barocco è stato veramente arte da ciò che fu solo moda corrente»⁶⁹.

Al di là degli esiti, comunque, l'occasione di questo lavoro conduce Pane e Giovannoni a un costante scambio epistolare negli anni della guerra, che testimonia anche di vicende personali e aspettative sull'incerto futuro dell'Italia. Molto significativa, in tal senso, appare una lettera inviata il 31 luglio 1943 da Sorrento – dove Pane, già direttore della locale Scuola d'Arte per la tarsia e l'ebanisteria dal 1939⁷⁰, è rifugiato per sfuggire ai bombardamenti su Napoli⁷¹ – nella quale egli esordisce plaudendo alla recentissima caduta del fascismo, evento che probabilmente non doveva essere stato sentito e condiviso con lo stesso entusiasmo da Giovannoni⁷². Ed è proprio a Sorrento, tra il 1942 e il 1944, che Pane frequenta ancor più intensamente Croce, anche lui costretto a rifugiarsi nella cittadina costiera, dimorando a villa Tritone⁷³. È qui che maturano molte riflessioni sul restauro, che condurranno Pane a scrivere sulla neonata rivista "Aretusa", ispirata dal filosofo e diretta da Francesco Flora, il suo fondamentale saggio su *Il restauro dei monumenti*, che supera – sotto molti aspetti – le posizioni giovannoniane in materia⁷⁴. Com'è noto, infatti, con questo testo Pane si schiera espressamente verso una concezione critica del restauro, alla luce delle distruzioni belliche, pur senza mai citare esplicitamente il maestro romano⁷⁵. Nello stesso tempo, a partire dall'estetica crociana, Pane sviluppa il concetto di "letteratura architettonica", che può essere interpretato anche come un tentativo di superare le aporie poste dalla polemica Croce-Giovannoni. La letteratura architettonica consente, infatti, di individuare una categoria estetica, pienamente crociana, per quella architettura minore che proprio Giovannoni aveva contribuito a individuare e studiare⁷⁶. Tale sintesi emergerà in uno dei primi studi condotti da Pane nel dopoguerra, destinato a segnare una pietra miliare della sua produzione: il volume *Napoli impreveduta* (1949), dove egli coniugherà la sensibilità per l'ambiente urbano appresa da Giovannoni con la categoria estetica della letteratura architettonica, arricchita dall'inedita lettura interpretativa condotta attraverso la fotografia⁷⁷. È tuttavia sui difficili interrogativi della ricostruzione – e in particolare sulla questione del rapporto con l'architettura moderna – che le posizioni di Giovannoni e Pane appaiono più divergenti. Mentre il maestro conserva un'indiscussa autorità, essendo chiamato dal ministro Arangio Ruiz, fin dal principio del 1945, nella commissione di esperti incaricata di assistere l'amministrazione delle Belle Arti nei compiti di tutela, ricostruzione e riorganizzazione, in attesa della completa liberazione del territorio nazionale⁷⁸, Pane è coinvolto già pochi mesi prima come consulente in materia di restauri nell'ambito della breve reggenza di Amedeo Maiuri alla Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti, tenuta dall'archeologo per pochi mesi, dall'aprile al luglio 1944, fino al trasferimento del governo da Salerno a Roma⁷⁹. Tale incarico sarà poi confermato dal nuovo direttore Modestino Petrozziello, che lo chiamerà come membro effettivo della Commissione Consultiva per le Antichità e le Belle Arti (in sostituzione del vecchio Consiglio Superiore), la cui prima riunione si terrà nel gennaio 1945⁸⁰. La compresenza di Giovannoni e Pane in seno alla Commissione Consultiva durerà per soli due anni, fino alla morte del maestro, ma si esplicherà in diverse occasioni significative, come quella del risanamento del rione San Romano e della demolizione del palazzo della Ragione a Ferrara⁸¹ o quella della ricostruzione della chiesa di San Sossio a Frattamaggiore⁸². In questi convulsi momenti iniziali del dopoguerra, al principio del 1946, Pane è incaricato, su iniziativa del vescovo, della ricostruzione della Cattedrale di Teano, quasi interamente crollata a seguito delle incursioni aeree alleate dell'ottobre

1943⁸³. Di fronte alla sua intenzione di introdurre elementi schiettamente nuovi nell'opera di ricostruzione, piuttosto che riproporre un'arida imitazione delle parti perdute, egli riceve tuttavia parere negativo da parte della Commissione Pontificia per l'Arte Sacra, guidata da monsignor Giovanni Costantini e dallo stesso Giovannoni. La reazione di Pane è ferma: in quella che sarà la sua ultima lettera al maestro⁸⁴, egli manifesta chiaramente le proprie convinzioni sull'argomento, arrivando a esprimere una posizione molto netta contro le ricostruzioni *à l'identique*. «Chi conosce lo stato dei ruderi del monumento – scrive Pane – (dove sono in piedi solo quattro colonne e l'arcata trionfale) sa che non si può assolutamente parlare di un restauro, dal momento che si può restaurare solo ciò che esiste, e che, in accordo con la moderna esperienza estetica, si deve evitare di ricostruire secondo le vecchie e superate concezioni dell'analogia stilistica». Dal giudizio della Commissione invece – continua Pane – «appare chiaro che non si vogliono vedere introdotti, nella ricostruzione, elementi nuovi. Ma qui debbo dirLe che io penso esattamente il contrario, e cioè che soltanto con l'introduzione di elementi nuovi sia possibile risolvere degnamente il problema, a meno che non si voglia rifare qualche cosa di molto simile alle finte chiese paleocristiane e romaniche edificate in Roma durante quest'ultimo quarantennio»⁸⁵.

Quasi le stesse parole saranno espresse pubblicamente da Pane alcuni anni più tardi, quando sarà ormai calato quel ben noto velo di silenzio sull'opera di Giovannoni a seguito della sua scomparsa nel luglio 1947⁸⁶. Distinguendosi da tanti suoi colleghi, che pur di non apparire attardati giungeranno a non pronunciare nemmeno il nome del maestro, Pane ne ricorderà infatti le doti di probità e capacità professionale, evidenziando tuttavia i limiti delle sue concezioni sul tema del rapporto tra antico e nuovo. «*Amicus Plato sed magis amica veritas*» dirà dunque Pane di Giovannoni nella sua relazione su *Paesaggio e ambiente* al IV Congresso INU, tenuto a Venezia nel 1952, chiarendo che «circa le opere di completamento che possono interessare sia un singolo monumento che un ambiente antico, e cioè il caso che così spesso si è presentato in seguito alle distruzioni di guerra [...] è vero proprio il contrario: in nome di una progredita concezione, sia estetica che morale, è solo nelle forme nuove che tutti i problemi accennati possono essere risolti»⁸⁷. Tale posizione – ulteriormente ribadita a seguito della polemica sul progetto di Frank Lloyd Wright per il Masieri Memorial a Venezia – sarà espressa ancor più chiaramente da Pane nel suo scritto *Città antiche edilizia nuova* (1956), implicitamente riferito a Giovannoni nel titolo, ma volutamente distante dal maestro sia per la scelta dell'aggettivo “antico” in luogo di “vecchio” che, soprattutto, per l'apertura verso l'inserimento dell'architettura moderna nei centri storici, i cui limiti andranno posti, secondo Pane, in termini volumetrici e altimetrici, piuttosto che estetici e stilistici, e pertanto in senso più strettamente urbanistico⁸⁸.

In sostanza, nel corso degli anni Cinquanta, Pane marca definitivamente la propria distanza dalle posizioni più retrive del suo antico maestro⁸⁹. Tuttavia, molte tematiche del suo pensiero e delle sue battaglie civili restano, almeno in parte, debitorie della parte migliore dell'insegnamento di Giovannoni. Ciò si verifica persino nel lessico utilizzato, che Pane riprende, delimita e attualizza: egli ribadisce infatti la centralità del tema dell'ambiente urbano, ma qualifica meglio l'identità delle città italiane, elevandole da “vecchie” ad “antiche”; lotta contro la loro sfrenata verticalizzazione, ma difende con convinzione l'architettura moderna; conferma infine la validità del principio del *diradamento edilizio*, ma lo limita drasticamente alla sola componente verticale⁹⁰.

È pertanto proprio il tema dell'ambiente ad apparire, in Pane, il filone più longevo tra le eredità di Giovannoni. Si tratta, come si accennava in premessa, di una continuità implicita, di un graduale cammino di maturazione storico-critica che Pane compie sulle pionieristiche intuizioni che il maestro ha delineato in questo campo, completandole e proiettandole verso una dimensione operativa più complessa, che tiene conto non soltanto di nuove acquisizioni in campo estetico, ma soprattutto di uno scenario delle città italiane già ormai radicalmente mutato.

Se è vero, in definitiva, che Pane è stato un allievo atipico di Giovannoni, in larga misura più autonomo rispetto ai suoi allievi romani più diretti⁹¹, potremmo aggiungere che proprio su queste tematiche dell'ambiente urbano egli ne ha saputo raccogliere e sviluppare, forse in misura maggiore di altri, la sua eredità.

Note

1 Sulla singolarità della posizione di Pane tra gli storici dell'architettura cfr. O. MORISANI, *Introduzione*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli 1972, pp. VII-XV; R. BONELLI, *Pane innovatore di metodo nella storia dell'architettura e nel restauro*, in *Ricordo di Roberto Pane*, atti dell'incontro di studi (Napoli, 1988), Napoli 1991, pp. 1-6; R. DE FUSCO, *Storiografia e restauro sui generis di Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura città, paesaggio*, atti del convegno (Napoli, 2008), a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia 2010, pp. 28-30. Che «la personalità di Pane rappresenta un caso a sé nel panorama nazionale» è anche opinione di G. ZUCCONI, *Pane e la nozione di ambiente, tra primo e secondo Novecento*, ivi, p. 311.

2 G. BORRELLI, *Roberto Pane disegnatore, incisore e pittore*, in *Ricordo di Roberto Pane*, cit., p. 16, che, sulla base di testimonianze dirette di Pane, riferisce dell'avvicinamento di quest'ultimo, sul finire degli anni Dieci, alla figura di Raimondo D'Aronco, titolare della cattedra di Architettura all'Accademia di Belle Arti; Cfr. anche L. GUERRIERO, *Roberto Pane e la dialettica del restauro*, Napoli 1995, p. 22, e soprattutto le notizie recentemente ritrovate presso l'archivio dell'Accademia di Belle Arti da G. SANTORO, *Roberto Pane*, in *Storia, Arte e Città. Le collezioni della Fondazione "Circolo Artistico Politecnico" di Napoli da Giuseppe Caravita Principe di Sirignano*, a cura di I. Valente, Napoli 2018, p. 342, che scrive: «Nel 1917 risulta iscritto come alunno della Regia Scuola Politecnica di Napoli al corso di Architettura e nel 1920, "quale alunno del politecnico", all'Accademia di Belle Arti di Napoli per il corso speciale di Architettura per il "rilievo dei monumenti"».

3 Preceduta da un'esperienza di breve durata nel 1914, la Scuola è istituita il 31 ottobre 1919 e inaugurata con prolusione di Giovanni un anno più tardi, il 18 dicembre 1920. I corsi regolari iniziano il 10 gennaio 1921 (cfr. P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999, pp. 33-49; G. SIMONCINI, *Gustavo Giovannoni e la Scuola Superiore di Architettura di Roma (1920-1935)*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001, p. 45).

4 BORRELLI, *Roberto Pane disegnatore*, cit., pp. 15-19, dove si ripercorre la precoce vocazione artistica di Pane, emersa in ambito familiare e assecondata dal padre, che lo inviò appena quindicenne (1912) alla bottega di Gemito.

5 Cfr. M. DEZZI BARDESCHI, *Cura dell'antico e qualità del nuovo. La crociata di Roberto Pane per il rinnovamento della cultura del restauro in Italia*, in *Roberto Pane tra storia e restauro*, cit., p. 131, che osserva come alla radice di tutta la sua opera si può individuare una «insopprimibile, costante vocazione a fare arte». Si veda anche F. MANGONE, *Roberto Pane e la fotografia*, in *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, a cura di M.A. Crippa e F. Zanzottera, Milano 2017, p. 160.

6 A giudizio di Gravagnuolo «l'innovazione teoretica introdotta da Pane sta nell'aver coniugato l'impostazione filologica di Gustavo Giovannoni [...] con la latitudine critica del pensiero di Benedetto Croce» (B. GRAVAGNUOLO, *Le regioni di un gesto simbolico*, in *Roberto Pane. L'intitolazione della Biblioteca e due lezioni inedite*, Napoli 2004, p. 7).

7 Cfr. ZUCCONI, *Pane e la nozione di ambiente*, cit., pp. 308-311.

8 Pane risulta nel gruppo dei primi tre allievi usciti dalla Scuola Superiore di Architettura di Roma (con Francesco Furino, laureato nel 1921 e Pietro Maria Favia, laureato nello stesso 1922). Cfr. *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita*, a cura di L. Vagnetti e G. Dall'Osteria, Roma 1955, p. 202.

9 *Progetto per un Conservatorio musicale. Arch. Roberto Pane*, "L'architettura italiana", 19, 1924, 4, pp. 44-48, con 10 disegni dell'autore. L'articolo, rimasto a lungo ignoto nella produzione bibliografica di Pane, è stato individuato da chi scrive e figura ora nella revisione aggiornata della sua bibliografia, pubblicata in occasione del convegno in sua memoria tenuto a Napoli nel 2008 (G. e A. PANE (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro*, cit., pp. 580-598).

10 C. VARAGNOLI, *Dal piano al restauro: teorie e interventi sul quartiere del Rinascimento (1870-1923)*, in *Il quartiere e il corso del Rinascimento*, Roma 1994, pp. 53-55.

11 Già nel 1913, quando Giovannoni pubblica il secondo dei suoi celebri articoli su "Nuova antologia", la zona appare parzialmente demolita: «ben potrebbe essere data alla ricostruzione moderna tutta la zona già semidemolita, tra quest'ultimo tronco ed il Lungotevere, a cui dovrebbe anche altimetricamente esser collegata; nella quale zona si ha il massimo del luridume ed il minimo del pregio artistico; ma anche l'edificazione nuova non dovrebbe prescindere da opportune norme, tra cui essenziali quelle dell'altezza limitata e del frazionamento degli isolati in case non troppo grandi» (G. GIOVANNONI, *Il «diradamento» edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma*, "Nuova Antologia", 48, 1913, 997, p. 71).

12 La commissione, nominata nel corso del 1916, era presieduta da Filippo Galassi – già dal 1914 assessore all'edilizia del Comune – e composta da Cesare Bazzani, Biagio Biagetti, Rodolfo Bonfiglietti, Nestore Cinelli, Marcello Piacentini, Emilio Saffi e Gustavo Giovannoni, quest'ultimo nel ruolo di relatore (*Sistemazione edilizia del Quartiere del Rinascimento in Roma. Relazione della Commissione all'on. Consiglio Comunale*, Roma 1919, p. 23). Appare evidente che le personalità più influenti fossero Galassi, Giovannoni e Piacentini.

13 «Naturalmente questa formula adottata della minima ricostruzione non può applicarsi là dove già le demolizioni abbiano aperto e spianato ampie aree con notevole profondità all'interno. Così è nel tratto prossimo al Ponte S. Angelo fino al vico Vecchiarelli ed alla piazza di S. Salvatore in Lauro. Qui si propone dal Comune la costruzione di due grandi edifici, l'uno per scuola elementare,

l'altro per caserma dei vigili, e la località è certo ottima per le condizioni intrinseche degli edifici suddetti [...]» (*Sistemazione edilizia*, cit., p. 14).

14 Ovvero della «bellezza del mirabile quadro che, dalla cresta del Gianicolo alla lontana linea del Pincio, dalla cupola di S. Pietro alle sue piccole figliuole di S. Salvatore in Lauro, di S. Giovanni dei Fiorentini e di S. Girolamo degli Schiavoni, da Castel S. Angelo al Palazzo di Giustizia, nella linea frastagliata delle vecchie case, dei belvedere, dei campanili, si disegna intorno al Tevere» (*ibidem*).

15 «[...] determinando il taglio delle vie e degli isolati per modo che ad es. da Piazza S. Salvatore in Lauro risulti direttamente visibile la Mole Adriana, dal Lungotevere, l'alto ed elegante belvedere dal palazzo Vecchiarelli» (ivi, p. 15).

16 Il progetto della scuola risulta già elaborato da Fasolo nel 1919, poi realizzato tra il 1921 e il 1925 (*Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma. Vita e opere dell'architetto spalatino*, catalogo della mostra (Roma, 2012), a cura di B. Crevato-Selvaggi, Roma 2011, p. 79). Sull'edificio, oggi sede del Pontificio Istituto Regina Mundi, cfr. M. CAPERNA, *Programmi urbanistici e intervento sulla città storica: la questione del «Quartiere del Rinascimento» dal 1925 alla Seconda guerra mondiale*, in *Il quartiere e il corso del Rinascimento*, cit., p. 116.

17 Il tema era così formulato: «Progetto per un Conservatorio musicale con sale da concerti, da erigersi a Roma in Piazza S. Salvatore in Lauro, nell'area adiacente al Lungotevere Tordinona, una delle aree contemplate nel piano regolatore per la nuova sistemazione edilizia della Capitale. Si dovrà tener conto delle necessità planimetriche e di quelle di carattere artistico imposte dall'ambiente». Per illustrare il progetto Roberto Pane aveva presentato all'esame ben 32 tavole e una relazione (*Progetto per un Conservatorio musicale*, cit., p. 48).

18 Anche l'effetto cromatico sembra richiamarsi implicitamente ai dettami della commissione del 1918, visto che Pane dichiara di essersi ispirato allo «stupendo colore fulvo di tanti monumenti barocchi di Roma sui quali si vedono lesene e trabeazioni in un colore più chiaro, d'ordinario una terra di Siena bruciata e gli spazi iscritti in un bel tono di terra di Siena naturale (Propaganda Fide)» (*ibidem*).

19 Prima fra tutte il frontone ovest della galleria Vittoria, come si vedrà più avanti. Per un inquadramento critico della produzione architettonica di Pane resta ancora valida la lettura di B. GRAVAGNUOLO, *Roberto Pane architetto*, "Arq", 3, giugno 1990, pp. 130-134.

20 Una prima notizia della costituzione del nuovo sodalizio si ritrova nel breve articolo, non firmato ma scritto certamente da Giovannoni, *Un'associazione nuova ed un'unione futura*, "Architettura e Arti decorative", 1, novembre-dicembre 1921, 4, p. 409. Il 12 marzo 1922 Giovannoni tiene il discorso inaugurale nell'aula De Sanctis dell'università napoletana (*L'associazione "Architetti e cultori" in Napoli*, "Architettura e Arti decorative", 1, marzo-aprile 1922, 6, p. 591).

21 In particolare F. MANGONE, *Dal liberty al barocchetto. Insegnamento e professione dell'architettura a Napoli, 1900-1930*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, a cura di C. de Seta, catalogo della mostra (Napoli, 1999), Napoli 1999, p. 41, n. 26.

22 Il concorso era stato preceduto nel 1923 da un'altra competizione per un palazzo delle Esposizioni di Belle Arti in Villa Comunale, con giuria presieduta da Giovannoni, nella quale Pane si era distinto con un progetto elaborato insieme a Marcello Canino, dal motto *Parthenos*, che aveva conseguito il terzo premio ex aequo (Progetto del Palazzo per le Esposizioni d'Arte in Napoli, "L'architettura italiana", 19, 1924, 1, pp. 6-8). Il successivo concorso per il villino era stato bandito nel luglio 1925 dall'Associazione dei Cultori «da poco ricostituita» con la presidenza di Gino Chierici (*Napoli: Ricostituzione dell'Associazione "Architetti e Cultori d'Architettura"*, "Architettura e Arti decorative", 5, febbraio 1926, 6, p. 288). La giuria, composta da Giovannoni, dall'architetto Vittorio Pantaleo e dal pittore Vincenzo Caprile, aveva assegnato il primo premio al progetto *Non nobis* di Pane. Commentando l'esito, Giovannoni osservava che «questa gara modesta ha dimostrato che a Napoli non mancano giovani di ottime qualità i quali potranno, se aiutati, concorrere a risollevarne le sorti dell'arte nostra» (G. GIOVANNONI, *Un concorso dei "cultori" di Napoli*, "Architettura e Arti decorative", 5, novembre-dicembre 1925, 3-4, pp. 153-154). Seguiva di lì a poco un concorso per un tabernacolo, promosso sempre dall'Associazione dei Cultori, al quale Pane conseguiva il primo premio ex aequo con un disegno ancora una volta ispirato al barocco e in particolare ai cromatismi delle cupole rivestite di embrici maiolicati (*Concorso dell'Associazione fra i cultori d'architettura in Napoli per un tabernacolo*, "Architettura e Arti decorative", 6, settembre-ottobre 1926, 1-2, p. 87).

23 GIOVANNONI, *Un concorso dei "cultori" di Napoli*, cit., p. 154.

24 Cfr. A. PANE, *L'influenza di Gustavo Giovannoni a Napoli tra restauro dei monumenti e urbanistica. Il piano del 1926 e la questione della «vecchia città»*, in R. AMORE, A. PANE, G. VITAGLIANO, *Restauro, monumenti e città. Teorie ed esperienze del Novecento in Italia*, Napoli 2008, pp. 13-93.

25 Come espressamente indicato nella relazione, suoi saranno i disegni per la sistemazione di piazza Plebiscito (tav. A e B), del Museo (tav. C), per l'accesso a Monte di Dio da piazza dei Martiri (tav. E), per una piazza con canale navigabile al ponte della Maddalena (tav. F), e infine per la liberazione del fianco della chiesa di Santa Caterina a Formiello (tav. G). Cfr. COMUNE DI NAPOLI, *Relazione della Commissione per lo studio del piano regolatore della città*, Napoli 1927, pp. 39 e 49.

26 G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931, figg. 154 e 155.

27 Lettera di Giovannoni al Duca di Bovino al Duca di Bovino, podestà di Napoli, 14 maggio 1930, riportata in PANE, *L'influenza di Gustavo Giovannoni*, cit., p. 37 e n. 166.

28 «Illustre Professore, mi rivolgo a Lei per pregarla di interessarsi alle mie sorti napoletane. Ho sentito dire che al Comune avevano intenzione di assumere un architetto come consulente per i loro innumerevoli problemi di natura architettonica. Probabilmente Lei non è informato della cosa ma io la so direttamente dal comm. Chierici e perciò mi rivolgo a Lei ricordando come Ella abbia spontaneamente proposto il mio nome per una consulenza di tale natura al Comune di Napoli. Le

mie pretese erano e sono minime poiché anzitutto il lavoro in sé stesso mi interessava. Poi ora, proprio mentre attendo a studiare per mio conto diverse sistemazioni della vecchia Napoli, e dopo quel poco che ho già fatto con la sua guida, mi pare che sarebbe una grave ingiustizia se venissi ancora messo da parte. Non mi resta altro che raccomandarmi a Lei e pregarla di fare il mio nome come ha già avuto la bontà di fare in passato. Voglia scusarmi e gradire i miei più devoti e cordiali saluti, suo Roberto Pane» (Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, corrispondenza, b. 38, lettera di R. Pane a Giovannoni, 4 febbraio 1930).

29 Pane consegue la libera docenza in Architettura generale nel dicembre 1930, giudicato da una commissione composta da Giovan Battista Milani, Gaetano Moretti e Arnaldo Foschini, la stessa che valuta positivamente Giuseppe Samonà, in seguito anche lui chiamato a insegnare a Napoli (cfr. F. DI MARCO, *Giuseppe Samonà storico dell'architettura: i rapporti con Gustavo Giovannoni*, "ArchHist", 1, 2014, 2, pp. 96-119). Nell'anno accademico 1930-1931 Pane assume l'insegnamento di *Scenografia* nella neocostituita Scuola Superiore di Architettura di Napoli (GUERRIERO, *Roberto Pane*, cit., pp. 27-28; A. GRAZIANO, *Quadro sinottico degli insegnamenti e dei docenti 1928-1983*, in *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli, 1928-2008*, a cura di B. Gravagnuolo, C. Grimellini, F. Mangone, R. Picone e S. Villari, Napoli 2008, p. 427).

30 «Debbo confessare che la sola replica, sinora da me ricevuta, resta quella che, al tempo della mia giovinezza, mi venne espressa da un ingegnere del Comune di Napoli, al quale mi ero rivolto per avere notizie circa la convocazione dei membri della Commissione del piano regolatore; allora essa era presieduta dal mio illustre professore romano, Gustavo Giovannoni, dal quale avevo ricevuto l'incarico di eseguire alcuni disegni. L'ingegnere mi guardò e, sorridendo, mi disse: "Professo' chillo o' piano regolatore serve sulo pe' chi nun se sape regulà..."» (R. PANE, *Per il cinquantenario della Facoltà di Architettura di Napoli (II)*, "Napoli nobilissima", 25, maggio-agosto 1986, 3-4, p. 88). La frase, divenuta celebre, era stata riportata da Pane già a conclusione del suo *Napoli imprevista* (Torino 1949, p. 102).

31 M.N., *Concorso per la decorazione della fronte occidentale della nuova galleria in Napoli*, "Architettura e Arti decorative", 7, settembre-ottobre 1927, 1-2, pp. 95-96. Cfr. G. MENNA, *Roberto Pane. Frontone occidentale della Galleria della Vittoria (1926-1928)*, in P. BELFIORE, B. GRAVAGNUOLO, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari 1994, pp. 161-162.

32 R. PANE, *Architettura barocca napoletana*, "Architettura e Arti decorative", 7, novembre-dicembre 1927, 3-4, pp. 97-112.

33 R. PANE, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli 1939.

34 Cfr. R. PICONE, *Capri, mura e volte. Il valore corale degli ambienti antichi nella riflessione di Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro*, cit., pp. 312-319. Su Cerio cfr. anche G. CANTONE, *Un caso di "altra" modernità. Edwin Cerio scrittore e architetto a Capri*, in *L'architettura dell'"altra" modernità*, atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 2007), a cura di M. Docci e M. G. Turco, Roma 2010, pp. 513-523; A. NASTRI, *Edwin Cerio e la casa caprese*, Napoli 2008.

35 R. PANE, *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei*, "Architettura e Arti decorative", 7, agosto 1928, 12, pp. 529-543. Cfr. P. MARCONI, *Il recupero della bellezza*, Milano 2005, pp. 8-9.

36 Sono numerosi i ricordi personali di allievi che erano invitati da Giovannoni a recarsi, durante i fine settimana, a disegnare o fotografare esempi di architettura minore e vernacolare nella provincia romana, come nel caso di Innocenzo Sabbatini, protagonista dell'edificazione del quartiere Garbatella (F.R. STABILE, *Regionalismo a Roma. Tipi e linguaggi: il caso Garbatella*, Roma 2001, p. 70 n. 134).

37 PANE, *Tipi di architettura rustica*, cit., pp. 535-536.

38 Sul controverso rapporto di Giovannoni con l'architettura contemporanea cfr. M. VILLANI, *Arte, tecnica, tradizione architettonica. Note su alcuni contributi teorici di Gustavo Giovannoni sull'architettura contemporanea*, in *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, atti della giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005, pp. 133-138; A. PANE, *Il vecchio e il nuovo nelle città italiane: Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna*, in *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, atti del convegno (Venezia, 2004), a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Venezia 2007, pp. 215-231.

39 R. PANE, *Architettura rurale campana*, Firenze 1936. Il volume è da porre in stretta relazione con la contemporanea mostra sull'architettura rurale, organizzata nello stesso anno da Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel alla VI Triennale di Milano, alla quale Pane aveva partecipato con alcune fotografie di Ischia e Capri (cfr. G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Milano 1936, p. 5; G. D'AMIA, *Giuseppe Pagano e l'architettura rurale*, "Territorio", 66, 2013, pp. 109-120).

40 R. PANE, *Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell'architettura moderna*, "Aretusa", 1, novembre-gennaio 1945, 5-6, pp. 15-30.

41 R. PANE, *Due case di Ercolano*, "Rassegna di architettura", 6, maggio 1934, pp. 223-226; IDEM, *Barocco antico*, "Rassegna di architettura", 7, gennaio 1935, pp. 37-41. Su questi temi si veda l'approfondito studio di V. RUSSO, *Tra cultura archeologica e restauro dell'antico. Il contributo di Roberto Pane nella prima metà del Novecento*, in *Roberto Pane tra storia e restauro*, cit., pp. 159-169.

42 G. GIOVANNONI, *Metodi e metodi nella storia dell'architettura italiana*, relazione del primo convegno della Sezione Storica del Sindacato Nazionale Fascista Architetti (Napoli, 1934), Napoli 1935. Nella biblioteca personale di Roberto Pane se ne conserva una copia che reca la scritta a matita "Arch. Pane" sul frontespizio, con grafia di Giovannoni.

43 «Quando un filosofo come il Croce paragona il tecnicismo architettonico a quelle limitazioni che da qualunque opera d'arte stabiliscono confini, come i margini di un quadro o le quattro pagine di una lettera di Madame de Sevigné [...] evidentemente le ragioni vere della Storia dell'architettura sono assenti, ed è assente il metodo» (ivi, p. 5). Com'è noto Giovannoni si riferiva a B. CROCE, *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura*, "La Critica", 2, 1904, pp. 412-417.

- 44 Riportando la citazione precedente e riferendosi al proprio scritto del 1904, Croce commentava: «Parole grosse, ma che dimostrano soltanto che il prof. Giovannoni non ha inteso o non ha dato la dovuta attenzione al quesito che allora si agitava». Il filosofo infine chiosava: «Vuol forse il prof. Giovannoni, che ama tanto la sua arte, ricollocarla nella condizione servile dalla quale l'estetica moderna l'ha redenta? Non posso credere questo, e preferisco credere che egli non abbia afferrato il filo del mio discorso» (B. CROCE, recensione a G. Giovannoni, *Per la storia dell'architettura in Italia*, ("Pan", 1 febbraio 1935), "La Critica", 33, 1935, p. 227). Lo scritto pubblicato su "Pan" da Giovannoni altro non era che la riproposizione integrale del suo *Mete e metodi* prima citato.
- 45 R. PANE, *Croce, nel trigesimo*, in IDEM, *Città antiche edilizia nuova*, Napoli 1959, p. 225.
- 46 Cfr. in proposito A.L. MARAMOTTI POLITI, *Fu abbandono o solo approfondimento? Croce e Pane un legame profondo*, in *Roberto Pane tra storia e restauro*, cit., pp. 42-47. Del resto, in tarda età, lo stesso Pane dichiarerà: «si continua a darmi del "crociano", pensando di avermi, così, definitivamente sistemato entro limiti angusti e invalicabili» (R. PANE, *Antoni Gaudi*, Milano 1982², p. 18 n. 18).
- 47 Le lettere finora reperite sono in tutto 16, così suddivise: 2 di Giovannoni, datate tra il 1937 e il 1938 e conservate presso l'Archivio Pane (dal quale è altamente probabile che ne siano andate disperse altre, a causa delle vicende belliche); 14 di Pane, datate tra il 1930 e il 1946 e conservate in Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*. Oltre queste ultime, una lettera datata 22 aprile 1946 e di cui si dirà più avanti, era già stata segnalata da GUERRIERO, *Roberto Pane*, cit., p. 104, ancorché non sia risultata finora reperibile presso il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura.
- 48 Nei resoconti delle sedute del congresso è menzionata la comunicazione di Pane sul tema *L'architettura del Rinascimento a Napoli*: cfr. *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura* (Firenze, 1936), Firenze 1938, p. XIII. La mancata pubblicazione del testo finale negli atti è da ricondurre probabilmente alla contemporanea uscita del suo omonimo volume per i tipi della Editrice Politecnica (Napoli 1937), di cui la comunicazione al convegno aveva fornito una sintetica anticipazione.
- 49 «Ella avrà già ricevuto la circolare d'invito ufficiale, a cui desidero aggiungere quello mio personale, vivissimo» (Archivio Pane, lettera di Giovannoni a R. Pane, Abbazia San Salvatore 5 agosto 1937).
- 50 «Caro Pane, spero che nel prossimo numero di "Palladio" compaia la recensione del Suo bel libro del Rinascimento napoletano, che Chierici mi ha promesso di preparare e che l'ho pregato vivamente di non tardare» (*ibidem*). La recensione di Chierici sarà effettivamente pubblicata nel quinto fascicolo di "Palladio" del 1937.
- 51 «Nella raccolta di disegni di architettura popolaresca che vengo sistematicamente pubblicando su "Palladio" (con un intento che non è soltanto di documentazione, ma soprattutto di richiamo a schiette forme nostre), desidererei includere alcuni della riviera napoletana o amalfitana, ed anche motivi cittadini «minori»; e nessuno meglio di Lei può fornirmeli. Forse il minor lavoro per Lei consisterebbe nell'utilizzare i disegni già pubblicati in un recente Suo volume, ma ridisegnanndoli a semplice tratto su carta lucida. Ma, naturalmente, se mi manderà altro materiale inedito, sarà anche più bene accetto. Ad esempio, non potrebbe riprendere il tema del barocco napoletano nelle sue forme umili?» (*ibidem*).
- 52 R. PANE, Disegni (8) dei *Dintorni di Napoli* nella rubrica *Appunti di architettura minore*, "Palladio", 2, 1938, 5, pp. 184-185.
- 53 Nel 1936 Giovannoni aveva organizzato un viaggio in Libia per gli studenti e i docenti della Facoltà di Architettura di Roma, in collaborazione con l'allora governatore Italo Balbo (cfr. A. CURUNI, *Riordino delle carte di Gustavo Giovannoni. Appunti per una biografia*, "Archivio di Documenti e Rilievi dei Monumenti", 2, Roma 1979, p. 24).
- 54 G. GIOVANNONI, *Leptis Magna e l'architettura del Rinascimento*, "Palladio", I, 1, 1937, pp. 3-16; IDEM, *Quesiti di restauro dei monumenti: il duomo di Montepulciano; Gli affreschi della chiesa superiore di Assisi; La basilica severiana di Leptis Magna*, ivi, pp. 180-185.
- 55 «Eccellenza, nell'inviarLe i miei più cordiali auguri per l'anno nuovo desidero segnalarLe, relativamente alla Basilica di Leptis Magna un particolare che può forse interessarLa. I due pilastri istoriati che a Leptis sono collocati all'estremità dell'abside sono esattamente gli stessi che si trovano a Napoli nell'abside della chiesa di S. Giovanni Maggiore, anch'essi riccamente scolpiti a sottosquadro, e di dimensioni minori rispetto alle colonne. Solo la collocazione, dovuta, forse, a rifacimenti posteriori, è diversa perché sono posti a sostegno di un archetto centrale e dietro vi sono murate rispettivamente delle colonne. In ogni caso questa coincidenza fa ritenere che non si tratti, per i pilastri di Leptis, di un'aggiunta posteriore. A Napoli lo studio dell'abside non riesce facile perché la parte antica è quasi interamente mascherata sotto l'intonaco della chiesa barocca la quale meriterebbe la cura di un restauro anche perché, nella veste attuale, è completamente priva di interesse. Se la cosa può interessarLa per una nota da pubblicare potrò mandarLe qualche rilievo e qualche cenno sul monumento, che era uno dei maggior templi partenopei dell'epoca imperiale. Io ho ultimato il mio libro sul barocco di Napoli e spero di pubblicarlo in occasione della futura mostra della pittura del sei e settecento. Nel caso che Ella ritornasse a Napoli Le sarei grato se me ne desse notizia. Rinnovandole i miei migliori e più devoti auguri, suo Roberto Pane» (Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 39, lettera di R. Pane a Giovannoni, Napoli 1 gennaio 1938).
- 56 PANE, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, cit.
- 57 Cfr. GUERRIERO, *Roberto Pane*, cit., pp. 71 sgg., 97 sgg.
- 58 La polemica Venturi-Giovannoni, richiamata tra i primi da Bruno Zevi, nel lontano 1957 (B. ZEVI, *Adolfo Venturi e la moderna storiografia architettonica*, "L'Architettura. Cronache e storia", 2, febbraio 1957, 16, pp. 700-701), è stata oggetto di approfondimento nel volume di V. PRACCHI, «*La logica degli occhi: gli storici dell'arte, la tutela e il restauro dell'architettura tra positivismo e neoidealismo*», Como 2001. Tra le riflessioni recenti sull'eredità del metodo giovannoniano cfr. A. ROCA DE AMICIS, *Una tradizione storiografica oggi*, in *Gustavo Giovannoni. Riflessioni agli albori*, cit., pp. 15-20.

59 A. SCHIAVO, *L'architettura barocca in Campania*, recensione a R. Pane, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, E.P.S.A. Editrice Politecnica, Napoli 1939, "Palladio", 3, 1939, 6, pp. 279-285. Cfr. anche GUERRIERO, *Roberto Pane*, cit., pp. 100 e ss., che sottolinea una rottura col maestro più netta di quanto il carteggio Pane-Giovanconi, ora ritrovato, sembra invece mostrare.

60 Già nell'ottobre 1938 Giovanconi risponde ad una precedente missiva di Pane, non rinvenuta, nella quale egli chiedeva probabilmente notizie sul concorso per direttore del Regio Istituto d'Arte di Napoli: «per quanto riguarda il concorso di Napoli, mi sono affrettato a parlare col collega Selva, il quale, pur rimanendo abbottonato, si è mostrato assai favorevolmente edotto delle Sue qualità e dei Suoi titoli. Il giudizio, come saprà, è stato ancora rinviato ed avrà luogo forse il 4 corrente» (Archivio Pane, lettera di Giovanconi a R. Pane, Roma 1 ottobre 1938). Tuttavia Pane non risulterà vincitore, conseguendo il secondo posto (cfr. GUERRIERO, *Roberto Pane*, cit., p. 30).

61 «Cara Eccellenza, ho appreso da Apolloni la romanzesca attribuzione, fattami dal Salmi, di un libello scritto da Ragghianti. Essendo uno studioso essenzialmente erudito della Storia dell'arte il Salmi dovrebbe dimostrarsi più preciso nel citare gli autori, anche quando si tratta di cose minime e non degne che si dia loro importanza. Io conobbi Ragghianti due anni fa, in casa Croce, e litigai con lui risolutamente a proposito di Berenson, che egli giudicava con sprezzante sufficienza. Alcuni mesi fa egli mi chiese, con molta insistenza, che io collaborassi alla Critica d'arte ed io gli mandai un generico pezzetto del quale poi non seppi più nulla. Potete immaginare quale sia stata la mia sorpresa nell'apprendere dell'equivoco [...]» (Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo Gustavo Giovanconi, b. 39, lettera di R. Pane a Giovanconi, Napoli 27 novembre 1940). In proposito è interessante osservare come lo stesso Croce manifestasse grandi perplessità nei confronti di alcuni lati del carattere di Ragghianti: «10 dicembre 1944: [...] a casa è venuto a farmi visita il bravo Ragghianti, ammirevole per la sua vita incontaminata durante il fascismo e dotto e intelligente storico dell'arte, ma che si è cacciato nella politica, e qui ragiona come un bambino [...]» (B. CROCE, *Taccuini di guerra 1943-1945*, a cura di C. Cassani, Milano 2004, p. 251).

62 Cfr. GUERRIERO, *Roberto Pane*, cit., pp. 32-33.

63 Concludendo la lettera prima citata, Pane scrive: «Spero di poterVi salutare presto a Roma. Calza Bini mi ha dato, l'altro giorno, rinnovate assicurazioni circa la richiesta, già pervenuta al Ministero, per la cattedra di Napoli [...]» (Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo Gustavo Giovanconi, b. 39, lettera di R. Pane a Giovanconi, Napoli 27 novembre 1940). E ancora, un anno più tardi: «Eccellenza, Maiuri mi ha comunicato le Vostre buone intenzioni a mio riguardo ed io tengo ad assicurarvi della mia sincera gratitudine e del mio attaccamento costante a quel lavoro del quale Voi rappresentate un così alto stimolo» (ivi, lettera di R. Pane a Giovanconi, Sorrento 28 novembre 1941).

64 R. PANE, *Andrea Palladio*, Torino 1948.

65 R. PANE, *Palladio artista e trattatista*, "Palladio", 6, 1942, 1, pp. 16-24.

66 Già nella lettera precedentemente citata, del 27 novembre 1940, Pane riferisce: «Apolloni mi ha detto della Vostra buona intenzione a mio riguardo per la Storia dell'architettura che De Agostini avrebbe in mente di pubblicare. Ve ne sono profondamente grato [...]». Il 21 marzo 1941 Pane riceve incarico ufficiale dall'editore e scrive al maestro: «Eccellenza, La ringrazio molto per il bel compito che ha voluto affidarmi. Farò tutto il possibile perché possa essere soddisfatto nella mia fatica. Fortunatamente ho potuto condurre a termine il mio studio su Palladio e deciderne la pubblicazione con l'editore Einaudi il quale prepara una collana di volumi di storia dell'arte. Così tutto il mio tempo sarà, sino alla data stabilita per la consegna, dedicato all'architettura barocca. Conto anche di farLe avere presto il materiale, già quasi tutto pronto, per il fascicolo dei monumenti. Le due più interessanti ville pompeiane, quella di Diomede e quella di Loreio Tiburtino, saranno così illustrate oltre che da disegni lineari anche da sei tavole a colori. Poi potranno seguire altre cose e questo senza pregiudizio del libro che preparo con Maiuri e che per la sua complessità è... molto di là da venire. Voglia Eccellenza gradire i miei rinnovati ringraziamenti ed i più affettuosi saluti, suo Roberto Pane» (Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo Gustavo Giovanconi, b. 22, lettera di R. Pane a Giovanconi, Napoli 30 aprile 1941). Il cenno al fascicolo sui monumenti in preparazione, che uscirà solo nel dopoguerra, è relativo al volume A. MAIURI, R. PANE, *La casa di Loreio Tiburtino e la villa di Diomede in Pompei*, Roma 1947. Cfr. RUSSO, *Tra cultura archeologica e restauro dell'antico*, cit., pp. 164-165.

67 Il 20 agosto 1941 Pane scrive da Capri in merito a qualche problema insorto tra Giovanconi e l'editore: «Cara Eccellenza, rispondo subito alla cartolina trovata qui al mio ritorno da Napoli. La lettera, purtroppo, non mi è pervenuta ma Apolloni mi aveva già parlato della questione ed io gli avevo detto che, indipendentemente dalle Vostre notizie, intendevo uniformarmi in modo assoluto alle Vostre decisioni anche se queste comportano la totale rinuncia al lavoro e l'annullamento del contratto. Ora Vi prego di prender nota del mio nuovo indirizzo [...]. Nel caso che aveste comunicazioni urgenti da farmi potreste scrivermi qui a Capri: R.P. presso Vacca Anacapri, dove resterò fino al cinque settembre. Io ho, già, da due settimane, licenziato il mio manoscritto su Palladio per Einaudi e ora studio le chiese di Capri. Con i più devoti e cordiali saluti Vostro Roberto Pane» (Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo Gustavo Giovanconi, b. 22, lettera di R. Pane a Giovanconi, Capri 20 agosto 1941). Come si vede la lettera testimonia anche di vicende personali della vita di Pane, che, sposatosi nel 1939, si era da poco trasferito con la moglie Eugenia Santucci e il loro figlio Giulio nella casa di Palazzo Cimitile in via Santa Teresa degli Scalzi a Napoli e aveva iniziato a villeggiare ad Anacapri, dove di lì a poco avrebbe acquistato una piccola casa. Dopo una battuta d'arresto, il programma sembra riprendere agli inizi del 1942, tanto che Pane scrive: «Cara Eccellenza, Vi ringrazio assai cordialmente per la notizia relativa alla Storia dell'architettura e Vi rinnovo la mia piena adesione. Trovo assai opportuno il rinvio di un anno dei termini già precedentemente fissati perché consente una più lunga applicazione. Intanto io riprenderò subito il lavoro già iniziato. Nell'attesa di incontrarVi onde conoscere i limiti e le modalità di svolgimento che, in via definitiva, dovranno essere determinati, Vi prego di accogliere i miei saluti devoti e cordiali ed i miei ringraziamenti. Vostro Roberto Pane» (Roma, Centro di Studi per la Storia

dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 22, lettera di R. Pane a Giovannoni, Napoli 11 gennaio 1942). Alcuni mesi più tardi Pane scrive: «Eccellenza, rispondo con qualche ritardo alla Vostra circolare relativa alla Storia dell'architettura, perché sono stato alcune settimane nel Veneto e particolarmente a Vicenza. Ho preso nota di tutte le Vostre istruzioni e Vi assicuro che ne terrò debito conto. Al mio prossimo ritorno a Roma Vi pregherò di darmi un appuntamento per discutere alcuni particolari relativi al nostro lavoro. [...]» (Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 22, lettera di R. Pane a Giovannoni, Sorrento 24 agosto 1942). La situazione tuttavia precipita presto per gli eventi bellici, tanto che a fine anno Pane scrive: «Cara Eccellenza, rispondo subito alla Vostra del 22 corrente. Il mio lavoro era abbastanza inoltrato quando i guai napoletani mi hanno costretto, ora è circa un mese, a trasferirmi con la famiglia a Sorrento. Nelle attuali condizioni manco di tutto l'indispensabile a poter proseguire con la serietà che è necessaria l'opera intrapresa. Avevo in animo di venire a trattenermi per parecchi giorni a Roma per completare appunti ed osservazioni ma anche questo è per il momento impossibile. Non posso quindi sapere quando terminerò il mio lavoro potendo ora disporre solo del materiale già raccolto. Tutto questo mi rinceste sommamente né mi consola il constatare che queste fatali circostanze superano i limiti della mia abituale buona volontà! Verso marzo dovrei venire a Roma per una commissione di libera docenza; conto di portarVi allora la parte svolta e intendermi più direttamente con Voi. [...]» (Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 39, lettera di R. Pane a Giovannoni, Sorrento 31 dicembre 1942).

68 «Illustre Professore, rispondo ora con ritardo alla Sua perché sono stato molti giorni fuori di Napoli. Sono assai lieto di apprendere che l'iniziativa da Lei promossa potrà essere ripresa. Io avevo cominciato a scrivere qualche cosa quando le nostre tragiche vicende hanno reso impossibile la continuazione del mio lavoro. Debbo confessarle che non acconsentirei ora se l'iniziativa non partisse da Lei cui mi sento legato da antico e devoto affetto. Circa la consegna del materiale (che non potrebbe, ad ogni modo, essere anteriore a circa la metà del 1947) avrei bisogno di sapere nuovamente i limiti del testo e tutto quanto riguarda il carattere della pubblicazione poiché, purtroppo, le istruzioni che Lei mi mandò a suo tempo sono andate perdute insieme con molte altre cose. [...]» (Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 22, lettera di R. Pane a Giovannoni, Napoli 27 novembre 1945).

69 «Desidero ora esporLe il mio punto di vista per quanto riguarda la stesura del volume affidatomi. Io vorrei far precedere una breve trattazione generale circa il concetto di barocco, le principali sue interpretazioni ed uno sguardo generale alla produzione italiana e straniera. I capitoli successivi li intitolerei alle maggiori personalità, piuttosto che alle regioni, riassumendo poi, in gruppi, l'opera delle personalità minori. In tal modo eviterei l'astratto schematismo del Wolfflin e di tanti altri autori, cercando di distinguere ciò che nel barocco è stato veramente arte da ciò che fu solo moda corrente. Sebbene la trattazione non possa non essere breve, essa mancherebbe per me di un vero interesse ove non potessi impegnarmi in una vera valutazione critica. [...]» (lettera di R. Pane a Giovannoni del 22 aprile 1946, citata in GUERRIERO, *Roberto Pane*, cit., pp. 104-105, riferita dall'autore ai fondi del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura ma non reperita da chi scrive).

70 Cfr. R. PANE, *La Regia Scuola d'arte per la tarsia e l'ebanisteria di Sorrento*, Firenze 1941.

71 Come si evince dalla lettera citata in calce alla nota 67, Pane aveva deciso di rifugiarsi a Sorrento a seguito del tragico bombardamento diurna di Napoli del 4 dicembre 1942, che aveva colpito indistintamente persino Palazzo Gravina, sede della Facoltà di Architettura, dove quel giorno si trovavano anche la moglie e il figlio di soli due anni, rimasti fortunatamente illesi.

72 «Cara Eccellenza, può immaginare l'animo mio in questi giorni, l'intensa commozione di veder rinascere una dignità civile negli italiani ed il ricordo di tutto quello che ho patito per venti anni. [...] Io sono sempre in attesa per il volume di Palladio già pronto da molti mesi e per il fascicolo di Pompei ma ora... ma iora premunt! Appena la guerra sarà finita le prometto che mi rimetterò al lavoro già inoltrato sul barocco. [...]» (Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 39, lettera di R. Pane a Giovannoni, Sorrento 31 luglio 1943). L'incipit così esplicito della lettera di Pane – quasi una professione di antifascismo, rivolta per la prima volta al maestro Giovannoni che invece aveva assecondato il regime, pur se cautamente e in qualche caso *oborto collo* – va ricondotto a quanto lo stesso Pane aveva vissuto personalmente in quegli stessi giorni, partecipando all'assalto della Casa del Fascio di Sorrento dopo il 25 luglio e finendo anche brevemente in prigione, per poi essere liberato su pressione di Croce. Cfr. CROCE, *Taccuini di guerra*, cit., che al 26 luglio riporta: «Sono andato dal tenente qui comandante dei carabinieri per fare rilasciare R.P., arrestato con altri per aver partecipato all'assalto del Fascio di Sorrento, e ho avuto assicurazioni»; GUERRIERO, *Roberto Pane*, cit., pp. 33-34, nonché la stessa testimonianza di Pane, che scrivendo a Neri Pozza nel 1943 riferiva: «Sono stato in carcere per aver organizzato l'insurrezione antifascista di Sorrento» (MAURICE, *Passaggio di Roberto Pane*, "Terraferma", 2, 1946, 3, p. 107).

73 Il dettagliato diario dei giorni trascorsi da Croce a Sorrento – interrotti da una permanenza di circa un mese a Capri tra settembre e ottobre 1943, per sfuggire a un probabile rapimento tedesco, e in seguito da brevi viaggi a Bari, Napoli, Roma ma soprattutto a Salerno, per partecipare come ministro senza portafoglio al secondo governo Badoglio e poi, per breve tempo, al primo governo Bonomi – è in CROCE, *Taccuini di guerra*, cit. Una testimonianza del rapporto di Pane col filosofo durante questo periodo è in R. PANE, *Croce 1942-1944*, "La Rassegna d'Italia", 1, febbraio-marzo 1946, 2-3, pp. 288-293; poi in IDEM, *Architettura e arti figurative*, Venezia 1948, pp. 131-138.

74 R. PANE, *Il restauro dei monumenti*, "Aretusa", 1, 1944, 1, pp. 68-79.

75 Nella ricca bibliografia sull'argomento si rimanda a G. FIENGO, *Il restauro dei monumenti: la riflessione di Roberto Pane del 1944*, "TeMa. Tempo, Materia, Architettura", 1, 1993, pp. 65-67.

76 Cfr. R. PANE, *Architettura e letteratura*, in IDEM, *Architettura e arti figurative*, cit., pp. 63-71.

77 R. PANE, *Napoli imprevisa*, Torino 1949. Cfr. MANGONE, *Roberto Pane e la fotografia*, cit., pp. 166-171.

78 «Con decreto ministeriale in corso la S.V. è chiamata a far parte della Commissione di esperti che, in attesa della completa liberazione del territorio nazionale e del riordinamento dell'organo consultivo permanente dell'Amministrazione Centrale delle Antichità e Belle Arti, assisterà con il proprio parere tecnico l'amministrazione stessa nello studio delle questioni di maggiore importanza relativa alla tutela del patrimonio artistico nazionale. Questo Ministero fa il massimo affidamento sul contributo di dottrina e di esperienza che la S.V. vorrà portare alla complessa e delicatissima opera di ricostruzione e recupero del patrimonio artistico devastato dalla guerra, e alla riorganizzazione e al riordinamento degli istituti d'istruzione artistica» (Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 39, lettera del ministro Vincenzo Arangio Ruiz a Giovannoni, 8 gennaio 1945).

79 Come emerso dalle recenti ricerche di Giovanna Russo Krauss, Roberto Pane prese parte, durante la reggenza Maiuri, a diversi incontri operativi tenuti nel giugno 1944 tra la Sottocommissione alleata e alcuni membri dell'amministrazione delle Belle Arti, tra cui lo stesso Maiuri, Giorgio Castelfranco, Paola Zancani e Sergio Ortolani (cfr. G. RUSSO KRAUSS, *L'alba della ricostruzione. Tutela, restauro, urbanistica negli anni della Direzione Generale di Ranuccio Bianchi Bandinelli (1944-1948)*, tesi di dottorato in "Conservazione dei Beni Architettonici e del Paesaggio", Università degli Studi di Napoli Federico II, tutor prof. Andrea Pane, XXVIII ciclo, Napoli 2016, p. 358).

80 Alla prima riunione Pane risulterà assente, partecipando tuttavia attivamente alle successive, al punto che nel marzo 1945 Petrozziello arriverà a proporgli di vigilare su tutti i restauri dell'Italia meridionale (ivi, pp. 359-360).

81 Cfr. R. FABBRI, *Gustavo Giovannoni nelle vicende ferraresi (1936-1946): sul risanamento del rione San Romano, il palazzo della Ragione e la piazza a lato della Cattedrale*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s., 1, 2017, 1, pp. 47-60.

82 Cfr. D. PAGANO, *La ricostruzione di S. Sossio a Frattamaggiore*, in *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo Novecento*, a cura di G. Fiengo e L. Guerriero, Napoli 2011, pp. 415-426.

83 Sulla vicenda cfr. R. PANE, *La ricostruzione della cattedrale di Teano*, Napoli 1957; A. CAPASSO, S. CAVALLACCIO, *La ricostruzione della cattedrale di Teano ad opera di Roberto Pane*, in *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, a cura di G. Fiengo e L. Guerriero, Napoli 2004, pp. 417-428.

84 Il tono della lettera è risoluto e consapevole della responsabilità di Giovannoni nel respingere il progetto: «Io debbo ritenere che Lei non sia estraneo a questo giudizio, e perciò sento l'opportunità ed il dovere di rivolgermi a Lei per comunicarle quanto segue: anzitutto mi pare assai singolare che la commissione si sia pronunziata in senso negativo senza nemmeno sentire il bisogno di interrogarmi personalmente, cosa che Monsignor Costantini mi disse che sarebbe stata fatta. Dato che non sono l'ultimo venuto poteva anche essermi usato questo riguardo» (Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 39, lettera di R. Pane a Giovannoni, 25 novembre 1946). Già il 4 gennaio 1946, scrivendo delle vicende di San Sossio a Frattamaggiore, Pane aveva riferito a Costantini: «Colgo l'occasione per informare l'Ecc. Vostra che sto lavorando al progetto di Teano e che La informerò di ogni eventuale novità circa la tomba di S. Paride» (PAGANO, *La ricostruzione di S. Sossio a Frattamaggiore*, cit., p. 424 n. 32).

85 Pane prosegue: «Finalmente tengo a far notare che il mio progetto rispettava l'antico impianto basilicale della chiesa, prevedeva la ricostruzione di tutte le arcate con il loro primitivo sesto rialzato e gli antichi capitelli, nonché la ricostruzione dell'arcata trionfale di cui si limitava a mutare l'altezza in relazione alle nuove finestre. L'introduzione di una galleria-matroneo rispondeva, tra l'altro, anche alla necessità di conferire all'interno un'illuminazione omogenea col portare le finestre più in alto rispetto ai numerosi ambienti della curia e del seminario che si addossano ai due lati della chiesa. Né credo che i particolari degli elementi nuovi, da me introdotti, siano tali da determinare una discordanza rispetto ai cosiddetti elementi stilistici che, del resto, nel nostro caso non consistono in altro se non in un'archeggiatura su capitelli corinzi ed un grande arco rinascimentale. Ho creduto, egregio professore, di riferirLe brevemente per iscritto quanto avrei più diffusamente esposto a voce se me ne fosse stata fornita l'occasione [...]» (Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 39, lettera di R. Pane a Giovannoni, 25 novembre 1946).

86 Cfr. A. PANE, *La fortuna critica di Gustavo Giovannoni: spunti e riflessioni dagli scritti pubblicati in occasione della sua scomparsa*, in *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, cit., pp. 207-216.

87 R. PANE, *Paesaggio ed ambiente*, in *La pianificazione regionale*, atti del IV Congresso Nazionale di Urbanistica (Venezia, 1952), Roma 1953, pp. 94-95.

88 R. PANE, *Città antiche ed edilizia nuova*, in *La pianificazione intercomunale*, atti del VI Congresso Nazionale di Urbanistica (Torino, 1956), Roma 1956, pp. 451-469.

89 Significativo, in tal senso, anche quanto scrive in R. PANE, *Restauro e problemi d'ambiente*, "Architettura-cantiere", 6, 1955, pp. 18-25, dove commenta il volume di Giovannoni *Il restauro dei monumenti*, pubblicato «in ben modesta veste per gli studenti di architettura di Roma» nel 1945, segnalando ancora una volta il suo dissenso sulla questione dell'architettura moderna anche alla luce della recente polemica sul progetto di Wright per Venezia.

90 Com'è ben noto quest'ultima precisazione scaturirà dallo studio interdisciplinare coordinato da Pane sul centro antico di Napoli nel 1971, nel quale il "diradamento verticale" sarà inteso come un intervento rispettoso della bimillennaria configurazione planimetrica del tessuto urbano, consentendo esclusivamente la demolizione di sopraelevazioni incongrue con l'isolato originario (cfr. R. PANE *et al.*, *Il centro antico di Napoli*, Napoli 1971).

91 Cfr. in proposito la posizione occupata da Pane nello schema di filiazione della "scuola romana" di storia dell'architettura proposto da Arnaldo Bruschi in *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, atti del convegno (Roma, 1992), a cura di F. Colonna e S. Costantini, Roma 1994, pp. 12-13.

Gustavo Giovannoni e Bruno Maria Apollonj Ghetti. Maestro e allievo attraverso il fondo dell'Accademia Nazionale di San Luca

La disamina della vasta produzione bibliografica, oltre che di numerosi documenti, relazioni di studio e appunti inediti di Bruno Maria Apollonj (1905-1989), contenuti nell'omonimo fondo presso l'Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca di Roma, consente la comprensione delle posizioni teoriche dell'architetto rispetto alle questioni salienti del dibattito sul restauro a partire dalle prime teorizzazioni del metodo scientifico – nelle quali si ravvisano le influenze del maestro Giovannoni del quale fu «braccio destro e prestantissimo collaboratore»¹ – fino alla fine degli anni Settanta del Novecento, cruciale momento di riflessione e autocritica della disciplina e di rilettura a posteriori dei principi giovanili.

Apollonj Ghetti si forma presso l'Istituto Superiore di Architettura di Roma, istituito nel 1919, i cui obiettivi didattici, sviluppati secondo gli indirizzi proposti da Gustavo Giovannoni, sono volti alla formazione dell'*architetto integrale*² che sia *in primis* un'artista e un progettista del nuovo, attento alle esigenze della vita sociale e che detenga, allo stesso tempo, una conoscenza dei periodi artistici del passato tale da essere in grado di condurre un restauro «col più coscienzioso rispetto alla sua storia ed alla sua arte»³. La formazione universitaria di Apollonj Ghetti risentirà molto di questo tipo di impostazione, come si evince dalla poliedricità degli interessi giovanili nei quali, tuttavia, già si ravvisa una spiccata propensione allo studio analitico dei monumenti e delle metodologie per il restauro. Apollonj Ghetti consegnerà la laurea in Architettura nel 1930 e a partire dai primi anni di attività nel campo dell'architettura, le grandi capacità rappresentative oltre che la passione per lo studio puntuale e accurato dei monumenti romani, fanno sì che il giovane architetto arrivi primo *ex-aequo* al Concorso per il pensionato triennale del 1930 avente per tema lo studio dei monumenti romani, e primo al medesimo concorso per il successivo triennio 1933-1935.

La scelta di operare nel campo delle preesistenze monumentali è chiara quindi fin dai primissimi anni successivi alla laurea durante i quali svolge peraltro una fervida attività di collaborazione, dal 1930 al 1933, con la Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, allora diretta da Alberto Terenzio, fornendo sin da queste prime esperienze «prova di solida cultura e di spiccata inclinazione allo studio dei monumenti ed al loro restauro»⁴. Contemporaneamente alle prime esperienze come architetto, inizia la carriera universitaria in qualità di assistente volontario nella Facoltà di Architettura di Roma nell'anno accademico 1932-1933⁵ presso la cattedra di Restauro dei Monumenti tenuta in quegli anni proprio dal suo maestro⁶, il professore Gustavo Giovannoni, coadiuvando l'architetto Luigi Moretti – già assistente dal 1929 – nel guidare gli allievi del corso nelle esercitazioni.

Sarà proprio la vicinanza a Gustavo Giovannoni che consentirà al giovane architetto romano di maturare, nei primi anni Trenta, una serie di interessanti esperienze formative a partire dal primo contatto con un cantiere di restauro sino alla partecipazione alle Mostre di Sistemazioni Urbanistiche presso il Centro di Studi di Storia dell'architettura (fig. 1), per le quali redigerà numerosi progetti di sistemazioni urbanistiche e liberazioni.

L'esperienza condotta presso il cantiere di Santo Stefano degli Abissini a Roma (figg. 2 e 3), affidato a Gustavo Giovannoni tra il 1931 e il 1933, costituisce il primo importante momento di studio e di formazione diretta sul campo per i due giovani assistenti, Apollonj Ghetti e Giorgio Rosi, i quali, come ricorda lo stesso

Giovanoni, «hanno seguito diuturnamente l'andamento dei lavori curando la regolare notazione dei ritrovamenti, e svolgendo un'attività di studio e di sorveglianza con un intelligente zelo e con un affettuoso interessamento, a cui in gran parte si deve la felice riuscita del restauro»⁷. L'occasione di lavorare *in situ* allo scavo e al restauro della fabbrica medioevale, segnerà fortemente l'approccio di Apollonj Ghetti al monumento, indirizzandolo verso un metodo di indagine "materica" e diretta sul manufatto, di tipo quasi "archeologico". Contemporaneamente all'esperienza di restauro romana, al giovane studioso numerose occasioni di crescita professionale derivano dalle collaborazioni con la Reale Accademia d'Italia, per la quale compie dapprima una campagna di studi e di scavi in Libia, nelle regioni della Cirenaica e della Tripolitania tra il 1936-1937, con una ricerca volta all'individuazione delle permanenze archeologiche romane, cui farà seguito la partecipazione, in funzione di segretario, alla spedizione di studio in Dalmazia del 1941, promossa da Gustavo Giovannoni, per lo studio del Palazzo di Diocleziano di Spalato. Rispetto all'approccio retoricamente fascista di liberazione dei monumenti dimostrata nelle esperienze delle Mostre di Sistemazioni Urbanistiche, sarà solo a partire dalle fondamentali esperienze di contatto diretto con il mondo dell'archeologia, attraverso le numerose missioni di scavo condotte in Africa settentrionale, in Dalmazia, e a partire dal 1938 nella fabbrica di San Pietro a Roma, che l'atteggiamento di Apollonj nei confronti della preesistenza storica si indirizzerà verso una ricerca di tipo stratigrafico, volta ad uno studio puntuale delle murature e di tutte le componenti fisiche, strutturali e formali del manufatto architettonico.

Gli appunti redatti per il corso di Restauro dei Monumenti che Apollonj tiene a partire dal 1942 prima a Napoli e poi a Roma ereditando la cattedra che era stata del maestro Giovannoni, costituiscono un fondamentale strumento di comprensione dell'approccio metodologico di Apollonj alla disciplina del restauro, nonché delle influenze mutuate dal maestro. Come docente istruisce gli allievi allo studio del restauro come «scienza propriamente detta»⁸, considerando quale fondamentale preludio nell'approccio alla materia «gli studi di archeologia, meglio che di storia dell'architettura, e le indagini di scavo»⁹, dimostrando ancora un inscindibile legame con l'impostazione scientifica della disciplina, arricchita dall'apporto dell'aspetto archeologico.

Già in uno dei suoi primi scritti del 1938 per la rivista "Palladio", Apollonj Ghetti nell'illustrare gli interventi condotti sul teatro romano di Sabratha, scrive che «del restauro ideale qui si ritrovano infatti tutte le varie fasi dalla liberazione, al consolidamento, alla ricomposizione ed ognuna chiaramente definita e differenziata. Qui si individuano immediatamente le parti che la rinascita vita del monumento ha consigliato di aggiungere: le indicano la diversità del trattamento delle superfici, o la sostituzione dei partiti decorativi con la loro semplice schematizzazione geometrica»¹⁰, mostrando dunque ancora una pedissequa ripresa delle teorizzazioni giovanoniane.

L'impostazione della ricerca sulla preesistenza secondo una metodologia di indagine di tipo scientifico, sarà una concezione alla quale Apollonj Ghetti resterà legato per tutta la carriera. Tale influenza è riscontrabile in tutte le relazioni di studio stilate da Apollonj Ghetti, nelle quali si riscontra un rigido schema che



1. B.M. Apollonj Ghetti, progetto per la liberazione dei resti dell'antico acquedotto Vergine in via del Nazareno a Roma, 1939. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *fondo Apollonj Ghetti*, serie 2, cartella "Mostra di Sistemazioni urbanistiche".

Pagina a fronte

2. B.M. Apollonj Ghetti, chiesa di Santo Stefano degli Abissini, 1930. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *fondo Apollonj Ghetti*. Sul retro della fotografia Apollonj riporta la nota: «Vista della nona prima delle infauste liberazioni».

3. B.M. Apollonj Ghetti, chiesa di Santo Stefano degli Abissini, 1930. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *fondo Apollonj Ghetti*. La chiesa dopo l'intervento di liberazione.

4. B.M. Apollonj Ghetti, foto di via dei Coronari, piazza Lancellotti, 1950 ca. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *fondo Apollonj Ghetti*. Apollonj riporta in didascalia la nota: «Gli slarghi causati dal "diradamento edilizio". È evidente il turbamento all'ambiente di questa strada, dovuto all'irrompere della luce e alla soluzione di continuità delle facciate».



a partire dalla conoscenza storico morfologica dell'edificio, attraverso lo studio delle fonti indirette (bibliografiche, cartografiche etc.), si arricchisce delle fonti dirette – quelle fornite dal riscontro in *corpore vili* sul manufatto stesso – per giungere infine alla proposta di intervento.

La stagione del restauro scientifico, che si esaurirà temporalmente con l'ultimo conflitto mondiale, resterà in realtà un'impronta costante nella produzione di Apollonj che, a distanza di un ventennio, nonostante una forte maturazione critica personale e un distacco da molti dei dettami del maestro Giovanni, utilizzerà ancora la distinzione fatta dal maestro, nell'alveo delle sue teorizzazioni, tra monumenti vivi e monumenti morti¹¹.

Le esperienze di progettazione, maturate nei primi anni di attività per le parti salienti della città storica, grazie alla collaborazione con il Governatorato di Roma e con il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, consentono ad Apollonj di mettere in pratica tutte le teorie acquisite sul restauro negli anni di formazione e in particolare su quello definito quale "d'ambiente". Il contatto con le fabbriche del Quartiere del Rinascimento che rileva puntualmente per redigere i disegni che confluiranno nel testo del 1937 *Fabbriche civili nel quartiere del Rinascimento in Roma*¹², fa sì che l'architetto romano abbia una conoscenza approfondita degli ambienti del quartiere nel quale il maestro Giovanni metterà in atto la sua teoria del *diradamento*¹³. L'occasione di conoscere

in modo così approfondito il quartiere e le sue presistenze consentirà ad Apollonj a posteriori di raffrontare l'assetto del tessuto storico *ante e post* intervento, con una critica puntuale a quanto condotto (fig. 4). Proprio la profonda conoscenza dei presupposti teorici della teoria giovannoniana, unita a quella diretta dei manufatti e del loro ambiente, consentirà ad Apollonj di muovere una critica che, prescindendo dalle questioni di metodo, si incentrerà sugli effetti materiali generati dai tagli nel tessuto storico, con delle considerazioni di carattere prettamente pratico sulle ragioni della defezione sia degli aspetti teorici che di quelli pratici¹⁴.

Note

1 G. ZANDER, *Bruno Maria Apollonj Gheti (necrologio)*, "Studi Romani", 37, 1989, 3-4, pp. 347-349.

2 L. COMPAGNIN, M.L. MAZZOLA, *La nascita delle Scuole Superiori di Architettura in Italia, in Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, a cura di S. Danesi, L. Patetta, Milano 1976, pp. 194-196.

3 «L'architetto deve essere anzitutto – occorre altamente affermarlo – un artista ed il suo intelletto d'arte deve sapersi volgere tanto alle linee grandiose di un monumento quanto all'arredamento spicciolo di un interno; [...] deve infine essere colui che ha dei periodi artistici del passato una conoscenza così completa da poter condurre un restauro di un monumento col più coscienzioso rispetto alla sua storia ed alla sua arte [...]». *Relazione della Commissione per le Scuole di Architettura*, a cura di G. Giovanni, in ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, *Annuario MCMVI-MCMVII*, 1908, p. 19. Il progetto di Giovanni di una Scuola Superiore di Architettura è esposto più ampiamente in un saggio del 1916, nel quale l'autore spiega come insegnamenti tecnici e artistici debbano coesistere per creare la nuova figura di architetto. Cfr. G. GIOVANNONI, *Gli architetti e gli studi di architettura in Italia*, Roma 1916.

4 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *fondo Apollonj Gheti*, serie 5, cartella "Personale".

5 «Al presente certificato nella mia qualità di titolare della cattedra di Restauro dei Monumenti ben volentieri aggiungo la dichiarazione che in questi mesi del presente anno accademico in cui l'arch. Bruno Apollonj ha coadiuvato quale assistente volontario l'arch. Luigi Moretti, ha dato prova di vivo zelo nel guidare le esercitazioni degli studenti e di piena competenza storica, artistica e costruttiva nella detta materia sul Restauro dei Monumenti. Roma, 13 aprile 1933 XI Prof. Gustavo Giovanni». Roma, Accademia di San Luca, *fondo Apollonj Gheti*, serie 5, cartella "Personale".

6 Apollonj Ghetti definisce Gustavo Giovannoni suo “Maestro” in quasi tutti i suoi scritti. Le notizie biografiche e accademiche sono riportate dal curriculum di Apollonj Ghetti. Roma, Accademia di San Luca, *fondo Apollonj Ghetti*, serie 5, cartelle “Curriculum”.

7 G. GIOVANNONI, *La chiesa vaticana di Santo Stefano Maggiore. Trovamenti e restauri*, in *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Roma 1934, p. 25.

8 «All'origine di questo movimento di rivalutazione dei monumenti del passato non si può ancora individuare però tutto quel complesso di provvidenze tecniche che costituiscono i presupposti indispensabili sui quali verrà a formarsi la scienza propriamente detta del Restauro dei Monumenti». Roma, Accademia di San Luca, *fondo Apollonj Ghetti*, serie 1, f. 18, cartelle “Restauro dei monumenti”.

9 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *fondo Apollonj Ghetti*, serie 1, f. 18, cartelle “Restauro dei monumenti”.

10 B.M. APOLLONJ GHETTI, *Sabratha. Il restauro del teatro romano*, “Palladio”, 3, 1938, pp. 93-95. Ancora sull'argomento Apollonj scrive, in riferimento ai progetti presentati alla mostra del restauro dei monumenti in età fascista: «Si videro in altri termini tutti i vari capitoli della scienza del restauro dei monumenti, dal consolidamento alla ricomposizione, alla liberazione, al ripristino, e talvolta anche all'innovazione, ridotti tangibili realtà in centinaia di lavori: si ebbe cioè, la dimostrazione pratica dei risultati raggiunti in questo campo dall'Italia». B.M. APOLLONJ GHETTI, *La mostra del Restauro dei Monumenti*, “Palladio”, 3, 1939, 1, pp. 27-30: 28.

11 Riferendosi alla questione del complesso di Santa Scolastica nel centro storico di Bari, Apollonj afferma: «ora complessi monumentali costruiti come conventi ma non più utilizzabili oggi ai fini del culto, vanno annoverati tra i monumenti morti. Restituire ad essi una funzione vitale deve essere il primo compito del restauratore, la sola possibilità di salvarli da sicura distruzione». B.M. APOLLONJ GHETTI, *Requiem per i centri antichi*, Bari 1979, p. 29.

12 B.M. APOLLONJ GHETTI, *Fabbriche civili nel quartiere del Rinascimento in Roma*, Roma 1937.

13 Per un approfondimento della questione urbanistica e della teoria del diradamento nel pensiero di Gustavo Giovannoni si veda: G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931; all'interno dei numerosi contributi sulla tematica si vedano: E. VASSALLO, *Centri antichi 1861-1974, note sull'evoluzione del dibattito*, “Restauro”, 4, 1975, 19, pp. 3-96; L. SANTORO, *Il contributo italiano alla definizione concettuale e metodologica del restauro*, “Restauro”, 8, 1979, 43, pp. 32-36; G. 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. Spagnesi, Roma 1994, pp. 49-94; A. PANE, *Dal monumento all'ambiente urbano: la teoria del diradamento edilizio*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. Casiello, terza edizione, Venezia 2005, pp. 293-314.

14 A tal proposito la relazione di restauro di Apollonj Ghetti “Lo studio di restauro per l'isolato definito da via dei Coronari, via di Monteverocchio, via della Pace, via delle Vacche, via della Vetrina (prima della pallacorda)”, dei primi anni Cinquanta, fornisce una visione d'insieme degli effetti del diradamento sul quartiere, con delle interessanti considerazioni sulle ragioni della defezione della teoria. Avanza quindi delle proposte che mirano a ricercare una concretezza e una organicità dell'intervento, assenza dei quali è stata, secondo Apollonj, alla base del “fallimento” dell'intervento condotto sul Quartiere del Rinascimento. Apollonj riporterà dunque, nel testo citato, le questioni di carattere teorico a prassi attuative che tengano conto delle condizioni contingenti.

Gustavo Giovannoni ed Enrico Calandra. Il corso di *Caratteri degli edifici* e la teoria del progetto

Tra i programmi didattici che il Regio Istituto Superiore di Architettura di Roma pubblica nell'annuario dell'anno accademico 1930-1931, compare per la prima volta a firma di Enrico Calandra (1877-1946), quello dedicato al nuovo corso di *Caratteri degli edifici*, corso appena istituito e affidato, su proposta di Gustavo Giovannoni, proprio a Calandra¹. Il rapporto tra i due è consolidato già da tempo, Giovannoni ha avuto occasione di apprezzare il rigore e la passione scientifica che animano l'attività dell'ingegnere siciliano: gli studi storici, l'impegno nella scuola e quello altrettanto significativo, nell'esercizio della professione. L'intesa si fonda sulla condivisione di un metodo di lavoro che tiene insieme gli aspetti prettamente didattici con quelli di studio e di ricerca: la storia dell'architettura, il restauro e la progettazione architettonica nel tentativo, dichiaratamente giovannoniano, di delineare e definire la figura del nuovo *architetto integrale* in grado di coniugare arte e tecnica, un architetto «che – scrive Giovannoni – conosce la possibilità dei materiali e sa coniugare gli spazi, che dà ad essi il ritmo, lo *splendor vitae* di una espressione armonica»². In questo contesto si inserisce la chiamata a Roma di Enrico Calandra con l'obiettivo, apertamente dichiarato da Giovannoni, di affidare proprio all'architetto siciliano il ruolo di terzo cardine della scuola romana, insieme allo stesso Giovannoni e a Marcello Piacentini, e completare così quell'impostazione di stampo vitruviano che si vuole imprimere al nuovo percorso di studi.

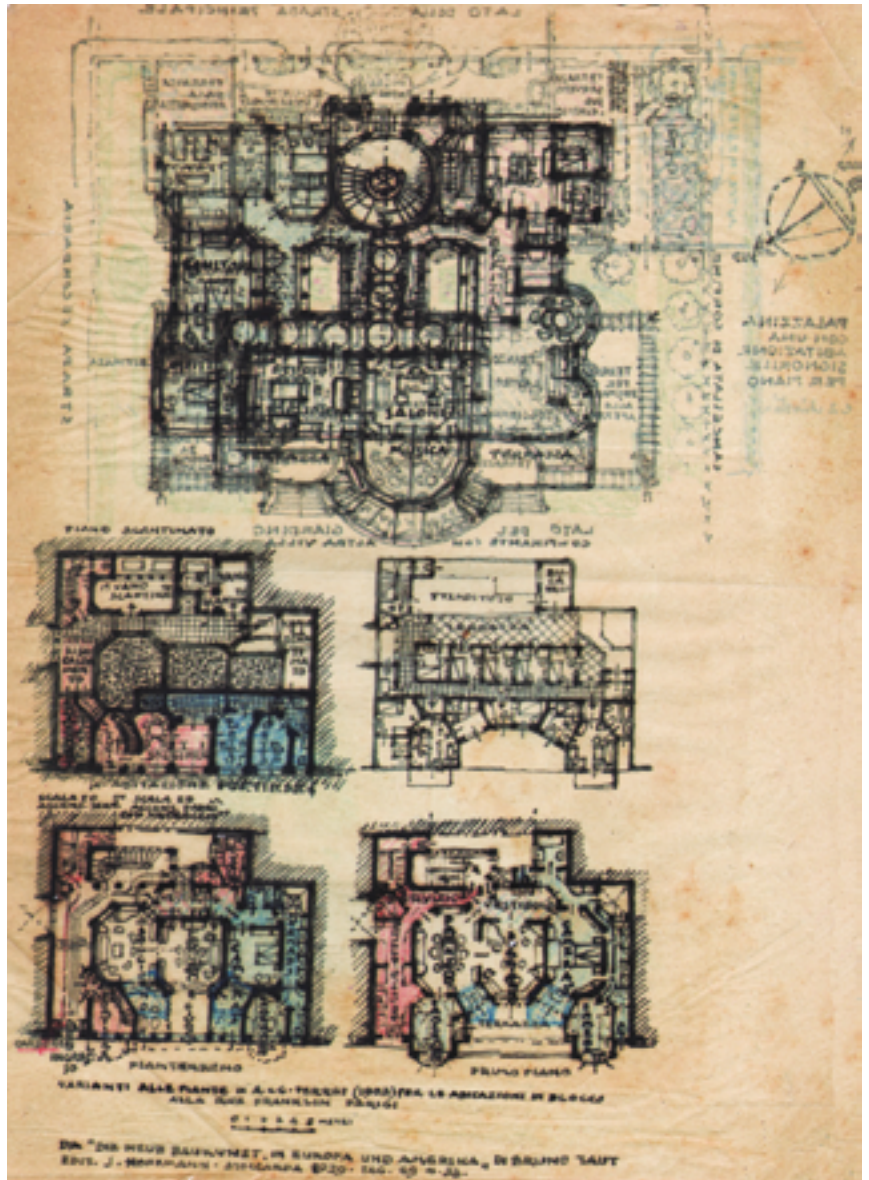
Già nel gennaio del 1929 Giovannoni aveva fatto un primo tentativo per portare Calandra a Roma; sicuro di aver individuato nel collega siciliano «l'uomo adatto al posto adatto»³, Giovannoni cerca di assegnargli la cattedra di Disegno d'Ornato e di Architettura, rimasta libera alla morte di Osvaldo Armanni, per elevarne l'insegnamento ponendo così l'attenzione sull'importanza del «Disegno, inteso non come ordinariamente lo si intende, quale cioè esercitazione manuale accademica, quasi senza scopo, ma come cosa viva, come linguaggio di qualunque tecnico, di qualunque persona colta, e gli accennai ai metodi didattici completamente nuovi da seguire, e gli dissi della necessità di preparare davvero i giovani del biennio alle materie artistiche e tecniche dell'Applicazione. Da questa funzione fondamentale del Disegno, trassi la dimostrazione che non convenisse abbassarne l'insegnamento, ma elevarlo, chiamandovi uomini nuovi, colti e ferventi, e mantenendolo al grado di cattedra di ruolo»⁴. Il tentativo non andrà a buon fine e solamente nel maggio dell'anno successivo si presenterà l'occasione propizia: «Nel nostro Statuto – scrive Giovannoni a Calandra – è stata quest'anno introdotta tra le materie d'insegnamento quella della Tecnica delle costruzioni civili [...]. Inaspettatamente Milani, a cui ho accennato la cosa, mi ha dimostrato il desiderio di assumere lui l'incarico di tale nuovo insegnamento. Rimarrebbe allora vacante la cattedra di “Caratteri degli edifici” ora occupata dal Milani. Non ho bisogno di dirti quanto tale cattedra sia importante. Col fornire le nozioni sulle caratteristiche dei singoli edifici in rapporto alla loro funzione essa rappresenta il fondamento concreto della composizione architettonica, e quasi può dirsi riassunta in sé tutta la teoria dell'Architettura Moderna. Penso ormai che dovrebbe svolgersi in una piena collaborazione col professore di Composizione, che è il Foschini: mente aperta ed animo buono e retto. Finora col nostro buon Milani le cose sono andate assai fiacche: le solite vecchie trattazioni stereotipate da vent'anni in una materia agile e viva, che quasi si rinnova ogni anno. [...] Con un professore di ruolo la disciplina

riprenderebbe in pieno tutta la sua importanza. Ora, credi tu possibile di potertene incaricare?»⁵.

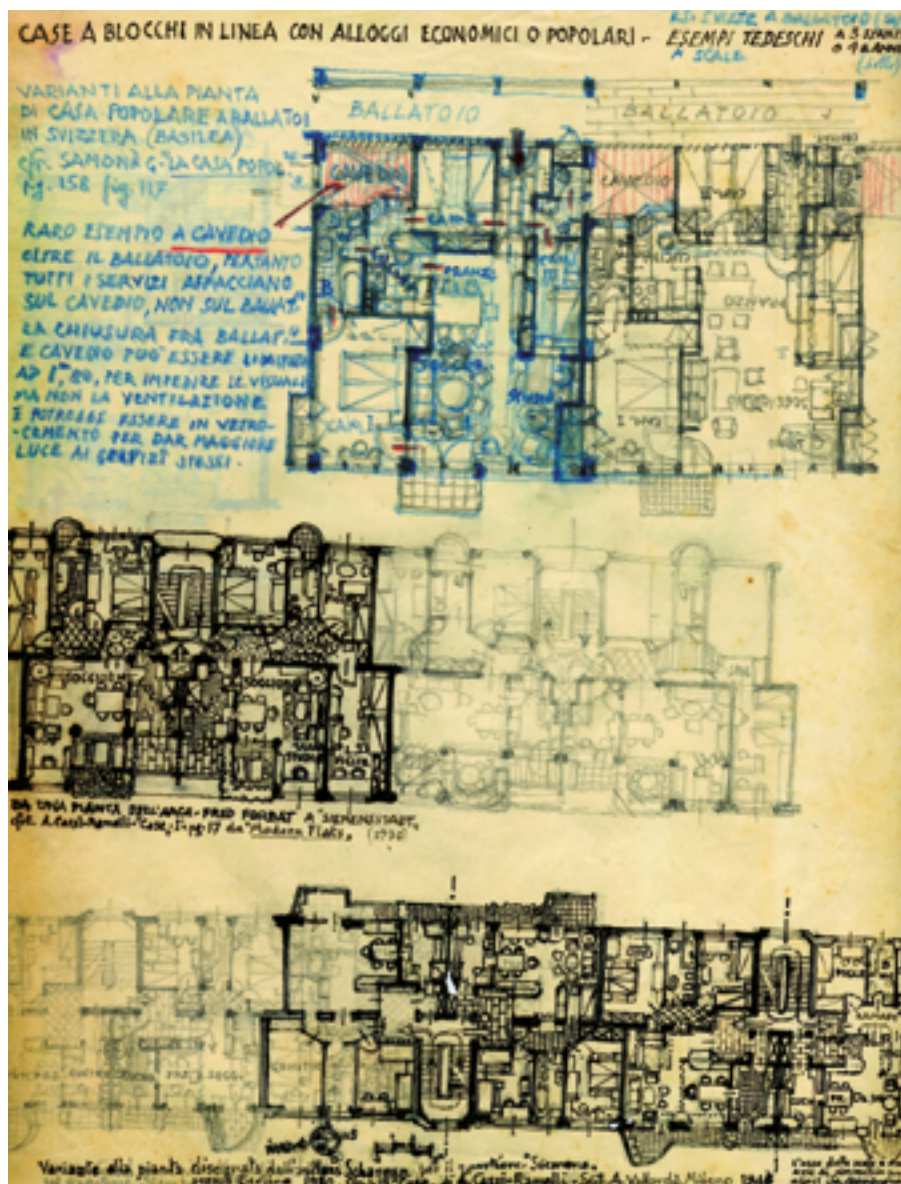
La risposta di Calandra non è immediata e solamente l'8 giugno scrive comunicando la sua decisione: «Carissimo Giovannoni Mi rivolgo così all'amico, non al Direttore della Scuola Sup.^{re} d'Arch.^{ra} in Roma [...] sono orgoglioso della tua designazione, [...] posso perciò [...] dirti pacatamente che farò del mio meglio per non mostrarmi indegno della fiducia che tu mi dai, [...] che darò di me quanto potrò perché quell'insegnamento sia vivo, agile, quasi rinnovantesi ogni anno, come tu giustamente lo vedi e come è veramente ogni insegnamento che ha per base esigenze di vita vissuta. E potessi magari ritrovarmi così giovanile come esige quella cattedra, così immerso nella vita vertiginosa di oggi, con sensibilità così moderna da sentirne all'unisono ogni battito e da trovarvi argomento di esaltazione»⁶. E nella stessa lettera – non trattenendo così l'entusiasmo per la nuova avventura e testimoniando quanto approfonditamente avesse valutata la proposta – Calandra fissa già quelle che secondo lui saranno le direttrici del nuovo corso: «Posso dirti anche – scrive ancora a Giovannoni – che volentieri lo farò, giacché non dubito che quella larghezza di vedute e quella cordialità, che sono in te così ammirabili, le ritroverò anche nei colleghi, segnatamente in quelli di materie strettamente connesse, in modo che non mi si vorrà limitare l'insegnamento nell'esposizione delle pure esigenze funzionali dei vari tipi di edifici, nella elencazione di bisogni da soddisfare nella futura elaborazione architettonica, bisogni che, anche se qualche volta ideali e non sempre materiali, pure costituiscono una materia greggia, non ancora architettonica, necessaria a conoscersi, ma se così isolata arida ed antipatica, capace di rendere odioso l'insegnamento in un ambiente artistico. Non dubito che mi si riconoscerà la necessità oltreché l'utilità di prendere in esame monumenti e materiali didattici comuni ad altri insegnamenti, ma dal mio particolare punto di vista, per mostrare come per avere un'opera d'arte in architettura i bisogni speciali del tema non debbono restare esterni allo spirito dell'architetto, ma questi li deve assimilare, trovarvi materia d'esaltazione, non d'impaccio alla propria personalità, argomento da far cantare la propria umanità in armonia all'umanità del tema o viceversa, ricavarne caratteri originali aspetti dell'opera; oltreché caratteristiche disposizioni planimetriche caratteristiche masse e caratteristiche forme»⁷.

Calandra riconosce e sostiene il primato della composizione – «insegnamento architettonico per eccellenza» – all'interno della Scuola, ma se la composizione architettonica «saggia in concreto le particolari attitudini creative del progettista, avendo principalmente di mira le rivelazioni soggettive»⁸, al corso di caratteri è affidato lo studio e la conoscenza oggettiva del tema.

Il corso è strutturato attraverso la lettura critica e la comprensione di concrete realizzazioni architettoniche, «un insegnamento dato da architetti a futuri architetti» che porta gli studenti ad affrontare lo studio con una *forma mentis* che è quella



1. E. Calandra, *Variante alle piante di A. e G. Perret (1903) per le abitazioni in blocco alla rue Franklin - Parigi*, inchiostro di china e pastelli colorati. Palermo, Archivio Calandra.



2. E. Calandra, *Casa a blocchi in linea con alloggi economici o popolari - esempi tedeschi*, matita, inchiostro di china e pastelli colorati. Palermo, Archivio Calandra.

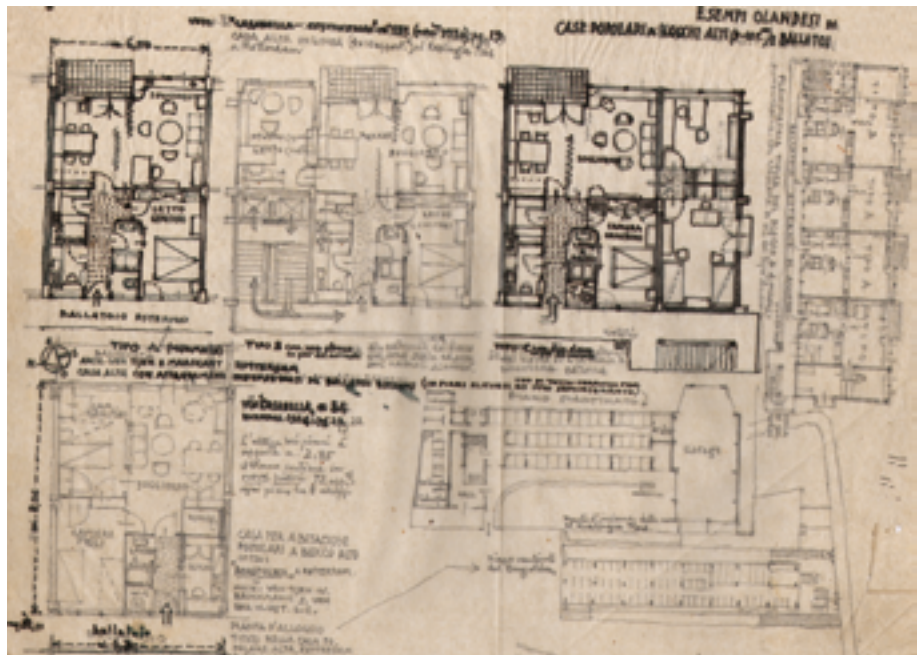
dell'edificio, tenendo sempre presente, scrive Calandra, che si comincia a studiare un'architettura dall'interno verso l'esterno¹⁰. Ad una disamina più approfondita dei temi e delle architetture proposte agli studenti, quello che sorprende non è tanto la completezza della tipologie (alberghi, ospedali, sanatori, musei, teatri, caserme e collegi, scuole, edifici per abitazione...) quanto piuttosto la straordinaria ricchezza degli esempi proposti, con particolare attenzione non soltanto al contesto italiano (Figini e Pollini, Libera, Ridolfi, Tedeschi, Ponti, ma anche Muzio e Piacentini) ma alla più aggiornata produzione architettonica europea e non solo (Wright, Le Corbusier, Lurcat, Neutra, Mies van der Rohe, Gropius, Scharoun) (figg. 1-5). L'interesse per l'architettura contemporanea, il rapporto tra funzione e forma e gli aspetti prettamente tettonici collegati alla costruzione del progetto emergono anche nei due saggi – *Moderna architettura ramo d'ingegneria* e *Il cosiddetto carattere ingegneristico dell'architettura moderna* – pubblicati al principio degli anni Trenta, in cui Calandra affronta le problematiche relative al rapporto tra architettura e ingegneria, all'uso moderno dell'ornamento, all'espressività in rapporto ai nuovi materiali e alle tecniche costruttive, alla soggettività del processo creativo. Con i medesimi strumenti utilizzati per la ricerca storica e partendo dalla centralità dell'architetto nella realizzazione dell'opera d'arte, Calandra guarda al contemporaneo per mettere in luce gli aspetti soggettivi e oggettivi che caratterizzano ogni architettura: «Ancora nello stilismo una persona "di gusto", come

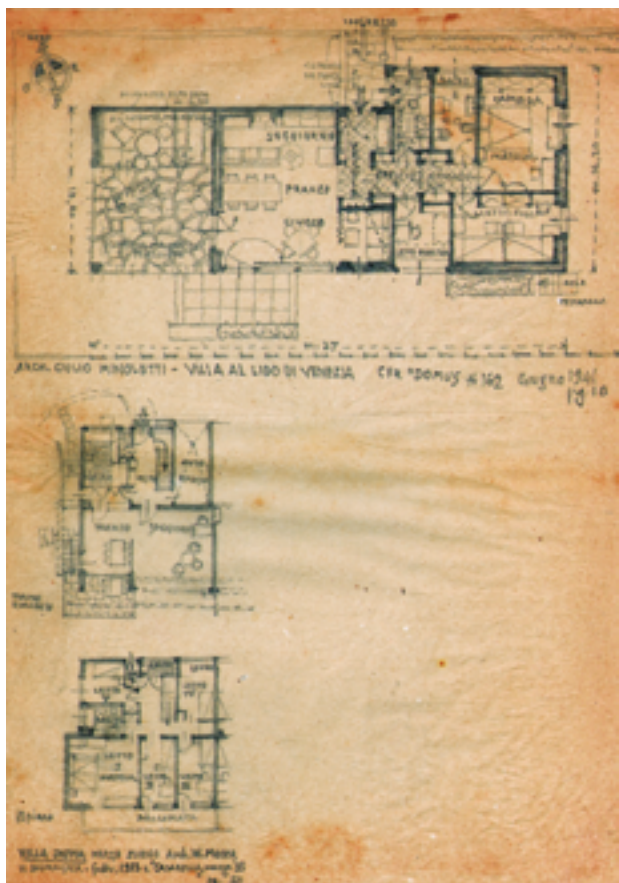
propria dell'architetto, comprendere i caratteri del tema che di volta in volta si affronta per maturare, elaborare e sviluppare, in successive esercitazioni, una propria espressione artistica; gli studenti – afferma Calandra – devono «meditare e ripensare le esigenze complesse del tema da architetti e dar loro modo nelle esercitazioni di esprimere questa *valutazione soggettiva*, perché mostrino quali caratteri del tema siano in prevalenza sentiti da loro e quali siano capaci di quell'esaltazione lirica, senza la quale non c'è espressione architettonica che raggiunga valore di arte»⁹.

Il metodo di indagine è lo stesso che Calandra applica allo studio dell'architettura del passato: non vi è sostanziale differenza nell'affrontare i problemi connessi al progetto sia esso opera contemporanea o antica, il disegno, o meglio il ridisegno, è lo strumento di indagine privilegiato per una lettura critica dell'opera; con grande lucidità Calandra scandaglia la produzione architettonica contemporanea: "Architettura", "Architecture d'aujourd'hui", "Architectural Record", "Casabella", "Domus", "Lo Stile", sono solo alcune delle riviste che insieme a manuali e monografie vengono utilizzati alla ricerca di temi e tipologie da sottoporre agli studenti; esempi – sia in positivo che in negativo – da utilizzare come modelli, secondo uno schema che parte dallo studio dei rapporti tra architettura e contesto urbano per giungere all'analisi delle caratteristiche intrinseche ed estrinseche

si suole dire, può ottenere qualche risultato scegliendo buoni modelli e interpretandoli correttamente. Ma nel nuovo abbisogna un vero lavoro di creazione: non avviene mai che l'opera architettonica discenda in tutte le sue determinazioni planimetriche e altimetriche come corollario dalle esigenze funzionali. Entrano in giuoco molte altre esigenze e la soggettività del tecnico deve intervenire continuamente e volta per volta, non foss'altro che per stabilire fra le varie esigenze una scala soggettiva di valore. Questa soggettività è stata messa a base del mio corso di Caratteri degli edifici»¹¹. Prendendo le distanze dall'impostazione didattica di Milani ma allo stesso tempo da quella portata avanti da Julien Guadet, che si era occupato degli elementi della composizione e del loro carattere in relazione ai diversi programmi, Calandra guarda con maggiore attenzione all'esperienza anglosassone e tedesca e al lavoro di Neufert in particolare. Il corso – di cui Calandra è il primo docente in Italia e che solo in un secondo momento e per ragioni prettamente accademiche si chiamerà *Caratteri distributivi degli edifici* – è inteso come nucleo principale di una teoria dell'architettura strettamente connessa all'insegnamento della composizione architettonica; l'interesse per il progetto contemporaneo la capacità di mettere in luce il rapporto intercorrente tra funzione e forma espressiva superando gli schemi di una visione deterministica legata esclusivamente ad una mera lettura e applicazione dei manuali, rendono il corso di Caratteri¹² unico all'interno della scuola romana, raccogliendo attorno a lui l'entusiasmo di tantissimi giovani allievi: Lina Bo, Pasquale Carbonara, Fabrizio Clerici, Francesco Fariello, Bruno Funaro, Romaldo Giurgola, Claudio Longo, Saverio Muratori, Carlo Melograni, Ludovico Quaroni, Enrico Tedeschi, Bruno Zevi... «Chiamato a Roma dal professore Gustavo Giovannoni, nel 1930 – scriverà Giuseppe Samonà – tenne da allora alla Facoltà di Architettura il corso di “Caratteri degli edifici”, che ricreò per primo in Italia ex-novo. Le sue lezioni brillantissime e significative, per la profonda umanità con cui venivano analizzati tutti i problemi funzionali dell'architettura contemporanea e l'acutissima giustificazione critica fra l'organismo planimetrico e le esigenze spirituali dell'architetto creatore, fecero di questo suo corso il più interessante di tutte le facoltà di architettura d'Italia, e raccolsero intorno a Lui gli allievi più intelligenti, cha dal suo sapere e dal suo spirito critico si plasmarono e sono oggi fra i migliori giovani architetti italiani»¹³.

Da vero maestro Calandra accompagna passo dopo passo gli allievi in un processo di apprendimento continuo, la sua disponibilità è totale dentro e fuori la scuola, la sua biblioteca è a disposizione di studenti e assistenti: «Sin dal primo momento si stabilì una collaborazione viva fra maestro e studenti, e attraverso un lavoro continuo e appassionato di miglioramento, di innovazione, di arricchimento il corso era giunto ad una fisionomia sua propria, ampia nel dise-





Pagina a fronte

3. E. Calandra, *Esempi olandesi di case popolari a blocchi alti e ballatoi*, matita e inchiostro di china. Palermo, Archivio Calandra.

4. E. Calandra, *Ospedali*, inchiostro di china e pastelli colorati. Palermo, Archivio Calandra.

In questa pagina

5. E. Calandra, *Esempi ville unifamiliari: Arch. Giulio Minoletti: villa al lido di Venezia e Villa Doppia presso Zurigo, Arch. W. Moser*, matita. Palermo, Archivio Calandra.

gno, sicuramente impostata nel metodo, personalissimo, pieno di possibilità imprevedute. [...] Coloro che hanno seguito i corsi del professore Calandra ricorderanno come fosse ricco di acquisizioni l'esame che egli faceva anche di una singola pianta. Non si limitava mai all'analisi nuda degli elementi materiali, ma, attraverso una indagine acuta, condotta con metodo e coerenza, risaliva dagli organismi architettonici alle ragioni del loro essere, alle necessità, alle tendenze, alla civiltà che li aveva visti nascere; riviveva, nella parola del professore, il ragionamento e il sentimento dell'architetto che aveva creato l'edificio. [...] Molti ricorderanno, ad esempio, come esaminasse le opere di alcuni moderni, di Le Corbusier o di Mies van der Rohe; era un aprire, dinanzi alle menti ancora inesperte dei suoi giovani ascoltatori, nuove finestre sull'architettura e sul mondo. L'edificio riviveva come un organismo, al di là della sua meccanica, della sua struttura, del fatto figurativo astratto; la personalità dell'architetto era uno degli elementi che Egli più teneva a mettere in evidenza, come quella che traduce lo schema in realtà vivente.

Da un metodo siffatto nasceva naturalmente il senso sociale dell'architettura. Egli era instancabile nel mostrare le relazioni fra l'ambiente e l'edificio, nel fissare i rapporti fra le condizioni del nostro tempo e l'architettura. Il contributo del progresso scientifico, di quello tecnico, l'influenza del fattore economico, l'importanza delle nuove condizioni della produzione industriale venivano costantemente affermate, nei loro rapporti e nei loro contrasti; da esse è nata l'identificazione dei tipi edilizi che si aggiungono a quelli del passato anche recente, e che tante trattazioni dimenticano o confondono, mentre che nella sua sensibilità di critico e di uomo moderno il professore Calandra ne aveva inteso tutta l'importanza, come espressione tipica dei nuovi modi di vita»¹⁴.

Il ricordo che "Metron" dedica ad Enrico Calandra all'indomani della sua improvvisa scomparsa, restituisce non soltanto il senso e la portata del suo insegnamento ma, soprattutto, trasmette la grande carica umana, lo spirito critico, l'assoluta dedizione e l'incessante lavoro che ne hanno segnato il percorso umano e professionale, testimoniando il ruolo centrale nella formazione e nell'affermazione di un'intera generazione di architetti romani. Ciò che più colpisce è la grandissima capacità che ha Calandra di penetrare e trasmettere ogni aspetto del fare architettura lavorando contemporaneamente sulla storia e sulla contemporaneità. Nel suo corso i giovani allievi hanno modo di conoscere e studiare le opere degli architetti moderni di penetrare le diverse tematiche del progetto, l'*utilitas* classica e il funzionalismo contemporaneo, gli aspetti tecnici, costruttivi, tipologici, economici e artistici in una maniera assolutamente nuova.

Grandissima onestà intellettuale ed estremo rigore critico, prima di tutto verso se stesso e il suo lavoro, caratterizzano l'intero percorso umano e professionale di Calandra, un'assoluta dedizione all'arte, alla ricerca scientifica, alla scuola e agli allievi. Non è un caso se il nome di Calandra continuerà a circolare a lungo nei ricordi, pubblici e privati dei tanti allievi; se – al di là delle testimonianze "siciliane" di Francesco Basile, Edoardo Caracciolo, Giuseppe Samonà, Antonio Zanca – tornerà spesso nei ricordi di Carlo Melograni, Pasquale Carbonara, Bruno Furnaro, Saverio Muratori...; se Bruno Zevi ne parlerà come «dell'unico professore di cui conservavo grata memoria», il primo da andare a trovare, ancora in divisa americana, appena sbarcato in Italia, con cui parlare di F. L. Wright, delle sue scoperte americane, del desiderio di una nuova rivista di architettura; se, ed è forse questa la testimonianza più preziosa, Lina Bo Bardi, a distanza di molti anni e in un contesto geograficamente e culturalmente lontanissimo da quello italiano, non potrà fare a meno di scrivere, parlando di architettura, professione e didattica: «È necessario che l'architettura a scuola sia, nella scuola – più che insegnata – trasmessa con l'entusiasmo dei predecessori e dei maestri. In questo senso ci ricordiamo ancora, nell'esercizio della professione, o quando dobbiamo affrontare un

problema difficile, il nostro professore di Teoria dell'architettura dell'università di Roma, il professore Enrico Calandra; la sua intuizione, asciutta essenziale ed antiretorica e il suo metodo apparentemente pedante e privo di facili entusiasmi ma nonostante ciò ricco del profondo senso della ricerca umana, ci accompagneranno per tutta la vita»¹⁵.

I diversi contributi che hanno caratterizzato le giornate di studio dedicate a Gustavo Giovannoni, ne hanno tratteggiato il profilo umano e professionale, il ruolo e la centralità all'interno del dibattito culturale, restituendone la pluralità di interessi e la complessa personalità. Un'assoluta dedizione all'architettura, alla storia dell'architettura, al restauro, al progetto della città ma allo stesso tempo un'assoluta dedizione alla Scuola Superiore di Architettura di Roma. È grazie alla sua intuizione, alle sue conoscenze, al suo carattere se Enrico Calandra ha potuto segnare il percorso di tanti giovani architetti, è grazie anche al "maestro" Giovannoni quindi, al suo "saper vedere", se questi giovani allievi hanno avuto modo di essere divenuti a loro volta "maestri".

Note

1 E. CALANDRA, *Caratteri degli edifici*, in *Annuario del Regio Istituto Superiore d'Architettura di Roma*, anno accademico 1930-1931, Roma 1931, pp. 113-115. Il corso è affidato a Enrico Calandra con delibera dell'Università di Roma dell'8 ottobre 1930. Un profilo biografico su Enrico Calandra è contenuto in *Enrico Calandra. Scritti di architettura*, a cura di P. Barbera e M. Iannello, Palermo 2010, pp. 399-402.

2 *Relazione del Produttore Prof. Gustavo Giovannoni sull'anno accademico 1929-30*, in *Annuario del Regio Istituto Superiore d'Architettura*, cit., p. 22.

3 Lettera indirizzata da Gustavo Giovannoni a Enrico Calandra, Roma, 30 gennaio 1929, Palermo, Archivio Calandra.

4 *Ibidem*.

5 Lettera indirizzata da Gustavo Giovannoni a Enrico Calandra, Roma, 28 maggio 1930, Palermo, Archivio Calandra. In calce alla lettera Giovannoni aggiunge: «P.S. Son lieto di dirti, riprendo la lettera, che accennata la mia proposta anche a Piacentini, l'ho trovato pienamente, entusiasticamente favorevole», testimonianza di come la futura nomina di Calandra sia stata una decisione ampiamente condivisa dall'altro protagonista della Scuola, Marcello Piacentini.

6 Lettera indirizzata da Enrico Calandra a Gustavo Giovannoni, Messina 8 giugno 1930, Palermo, Archivio Calandra.

7 *Ibidem*.

8 Cfr. E. CALANDRA, *Introduzione al corso di caratteri degli edifici*, in *Enrico Calandra. Scritti di Architettura*, cit., p. 43.

9 *Ivi*, p. 171.

10 Secondo Calandra lo studio dei vari tipi va affrontato nel seguente ordine: «Schema del metodo secondo il quale studiare i vari tipi di edifici: 1. Studio preliminare collegato all'urbanistica; 2. Studio analitico della funzione; 3. Cominciare sempre a studiare l'edificio dall'interno verso l'esterno; 4. Determinazione sperimentale del proporzionamento delle superfici; 5. Studio della ripetizione degli ambienti in piani e della aggregazione dei volumi. Esame analitico della funzione: 1. Influenza dell'igiene negli edifici; 2. Bisogno di edifici non affaticanti, semplicità interna ed esterna; 3. Razionalizzazione dei percorsi; 4. Rapidità di rapporti: accentramento e decentramento di funzioni», in E. CALANDRA, *Appunti per il corso di Caratteri degli edifici*, manoscritto, Palermo, Archivio Calandra.

11 E. CALANDRA, *Moderna architettura ramo d'ingegneria*, in CALANDRA, *Scritti di Architettura*, cit., p. 120.

12 Il corso alterna a tre lezioni orali una di esercitazione in cui gli studenti sono chiamati a presentare una relazione su temi loro assegnati in cui scrive Calandra «oltre a fissare il ricordo grafico degli edifici presi in esame, riassumono i dati del problema, le caratteristiche della soluzione rispetto gli schemi teorici e le proprie impressioni in commenti sintetici». Durante l'anno sono poi chiamati a confrontarsi con delle prove in ex-tempore, in cui coniugare, sempre attraverso la pratica del disegno, analisi storica e tipologica, lettura critica dei valori formali e espressivi. Ogni prova veniva poi presentata e discussa in aula. Al momento della sua scomparsa avvenuta a Roma il 5 marzo 1946, Enrico Calandra aveva già in avanzato stato di elaborazione la pubblicazione di un volume didattico dal titolo *Caratteri degli edifici* che sarebbe stato pubblicato a cura dell'editore Remo Sandron.

13 G. SAMONÀ, *Enrico Calandra*, dattiloscritto inedito, Palermo, Archivio Calandra.

14 *In memoria di Enrico Calandra*, "Metron", 6, 1946, pp. 13-14. L'autore del testo che la rivista dedica a Enrico Calandra è, secondo quanto ricordava Roberto Calandra, Enrico Tedeschi. Si veda anche F. BASILE, *Storia e critica dell'architettura in un grande educatore*, "Metron", 15, 1947, pp. 2-6.

15 L. BO BARDI, *Contribuição propedêutica ao Ensino da teoria da Arquitetura*, São Paulo, 1957, ora in *Contribuição propedêutica ao Ensino da teoria da Arquitetura. Um Inédito de Lina Bo Bardi*, São Paulo, 2002, p. 19.

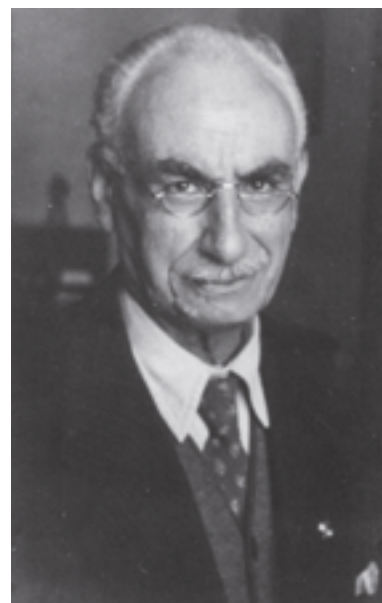
Gustavo Giovannoni ed Enrico Calandra: una storia per gli architetti

Quando ormai erano da molto passati gli anni della giovinezza e anche quelli della maturità volgevano al termine, Gustavo Giovannoni scrisse di sé: «sono poco più di un muratore che ha scambiato la cazzuola con la penna»¹. La stessa immagine, ma con tutt'altro intento e significato ben diverso, è stata ripresa anni dopo da Manfredo Tafuri che, a proposito della visione della storia di Giovannoni, scriveva: «Era una storia dell'architettura fatta per fare architettura [...]. Questa storiografia che si mischiava con la calce, si sporcava di cemento e mattoni, era però a sua volta inconsapevole dei grandi movimenti storiografici che si muovevano nel frattempo [...]. Si stabilì una specie di autonomia, di distacco dalla storia generale, di orgogliosa affermazione dello storico dell'architettura che in realtà ha in mano una cazzuola da muratore, dovuti al conservatorismo architettonico di queste persone [...]»². Se certamente è vero che tra gli anni Venti e gli anni Trenta si afferma l'idea di una storia dell'architettura strettamente collegata al progetto – in un'ottica tradizionalista, ma non solo –, scritti editi e corrispondenze inedite raccontano anche un'altra storia e svelano una progressiva conquista di autonomia della storia dell'architettura che, grazie a Giovannoni e a un gruppo di studiosi tutto sommato eterogeneo che attorno a lui si raccoglie, definisce un fondamento disciplinare sulla cui attualità è ancora opportuno riflettere.

L'accusa di conservatorismo e di isolamento «dello storico dell'architettura che in realtà ha in mano una cazzuola da muratore» va rivista sulla scorta di una documentazione che apre nuove prospettive: infatti sono proprio le questioni legate alla relazione – anche operativa – tra lo studio del passato e il presente a costituire l'ambito di intreccio più interessante con i movimenti storiografici più ampi e non legati alla sola storia dell'architettura, come si vedrà nel contemporaneo dibattito sulla storia che coinvolge personaggi del calibro di Giovanni Gentile, Benedetto Croce, Adolfo Omodeo. Il legame tra la storia e il progetto caldeggiato da Giovannoni non può poi iscriversi unicamente in un'ottica di conservatorismo architettonico, ma è frutto anche della ricerca di uno *status* disciplinare autonomo e distinto dalla storia dell'arte, che ci appartiene ancora oggi e individua i tratti caratterizzanti di quello che è il mestiere di storico dell'architettura nel contesto italiano.

Il punto di partenza scelto per illuminare questa vicenda è la corrispondenza datata dal 1926 al 1946 tra Gustavo Giovannoni e Enrico Calandra³. Queste lettere dai toni franchi e diretti, talvolta ironici, gettano una luce nuova su un momento cruciale per la storiografia architettonica italiana: quello in cui i tecnici, architetti o ingegneri, si propongono di modificare la lettura del passato affidata fino a quel momento agli storici dell'arte. Ma la posizione «eccentrica» dell'interlocutore di Giovannoni, estraneo alla scuola romana⁴ – nonostante egli sia stato uno dei pochi docenti ordinari della scuola dal 1930⁵ e persino preside della stessa in un difficile 1945 –, ci permette di delineare, da un'altra prospettiva, tratti e caratteri della riflessione di Giovannoni sulla storia. I protagonisti principali di questo contributo sono dunque i due colleghi e amici: Gustavo Giovannoni (1873-1947) e Enrico Calandra (1877-1946) che attraversano lo stesso tempo: entrambi condividono la formazione da ingegnere, entrambi praticano la professione di architetto, entrambi sono interessati alle questioni del restauro e rivestono, con peso di-

verso, un ruolo nelle istituzioni preposte alla tutela del patrimonio architettonico; vicini inoltre nella riflessione sulla formazione dell'architetto, compiranno un percorso che li porterà a fare della storia dell'architettura il centro dei propri interessi. Se in questa sede non è necessario spendere nemmeno una parola per delineare il profilo di Giovannoni, una breve introduzione va invece fatta per inquadrare la figura di Enrico Calandra⁶. Laureato nel 1901 presso la Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Palermo, dove ha frequentato i corsi di Giuseppe Damiani Almeyda ed Ernesto Basile, Calandra si trasferisce a Messina alla fine del 1907, come assistente al corso di Disegno d'ornato e architettura elementare. Qui prepara l'esame di libera docenza con un lavoro sulla chiesa di Santa Maria della Valle, detta la Badiazza: si tratta del primo tassello di un percorso all'interno della storia dell'architettura, in gran parte compiuto da autodidatta, che non si chiuderà più. Lo studio della Badiazza è bruscamente interrotto dal terremoto del 28 dicembre 1908. Certamente il terremoto segna il destino, umano e professionale, di Enrico Calandra e contribuisce a indirizzare verso la storia dell'architettura e il restauro i suoi variegati interessi. È tra le macerie della città distrutta e i cantieri per la sua ricostruzione che Calandra costruisce un'intesa salda con Gustavo Giovannoni, più volte chiamato a Messina, in qualità di membro del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti e come commissario in vari concorsi, a dirimere questioni aperte sui restauri dei monumenti. Ma è la figura di Calandra che porta con sé alcune relazioni che segneranno anche la visione storica di Giovannoni. Calandra è profondamente legato ad Adolfo Omodeo⁷, storico di grandissima levatura, prima allievo di Giovanni Gentile e poi, quando dal maestro lo separerà la scelta di adesione al fascismo, principale collaboratore di Benedetto Croce nella redazione de "La Critica" e in molto altro. Adolfo Omodeo ed Enrico Calandra sono cugini e poi, dopo il matrimonio di Enrico con Dina Omodeo, sorella di Adolfo, anche cognati: il legame familiare rafforza un'intesa costante negli anni. Sarà Omodeo a passare nelle mani di Calandra i testi di Croce: prima *Storia, cronaca e false storie*, poi *La critica e la storia delle arti figurative* e infine *L'estetica*. Tutti testi che a sua volta Calandra consiglierà al proprio allievo Giuseppe Samonà, anch'egli impegnato in una riflessione sul metodo storico, e poi a Renato Bonelli⁸. È bene precisare sin d'ora che nel corso di oltre venti anni la posizione di Giovannoni e Calandra sul ruolo della storia dell'architettura muta e si precisa, passando da un interesse per le architetture del passato collegato prevalentemente a un loro uso nell'ambito della progettazione a una distinzione progressiva tra i due ambiti della storia e del progetto⁹. Nel corso degli anni Venti come direttore della rivista "Architettura e Arti decorative", Giovannoni invita Calandra, e altri studiosi, a pubblicare rilievi di monumenti corredati da brevi relazioni e da fotografie, con una finalità didattica e operativa: «nell'educazione dei giovani architetti, volta ad innestare sulla tradizione la ispirazione nuova, la cognizione ordinata e sobriamente illustrata del materiale d'arte e di tecnica (specialmente se attinente a quelli che possono dirsi stili ancora viventi) può riuscire di una efficacia grandissima a rappresentare tutto un repertorio di soluzioni e di forme, ad imprimere nella mente quello che vi è di permanente e continuo nel pensiero architettonico italiano»¹⁰. Calandra propone in prima istanza lo studio della Badiazza, e la risposta di Giovannoni non si fa attendere: «Accoglierò a braccia aperte i tuoi studi ed i tuoi documenti grafici sulla Badiazza e sugli altri monumenti a cui tu accenni, lietissimo di avere finalmente la tua collaborazione»¹¹. Nella stessa lettera Giovannoni ribadisce la raccomandazione di limitare al massimo la parte storica a favore dei disegni, anche se annota: «Ti sembrerà strano che questa preghiera ti venga proprio da me, che ho avuto sempre nell'animo di costituire un serio centro di studi di Storia dell'Architettura»¹². La corrispondenza tra i due in questi anni ci testimonia un legame stretto: ripetuti sono gli inviti rivolti da Calandra a Giovannoni per venire in Sicilia a condividere la prassi di studio delle architetture del passato attraverso sopralluoghi in territori poco noti¹³, mentre Giovannoni risponde sollecitando le consegne di studi più volte promessi: «Carissimo Calandra, [...] E quell'importante studio analitico tuo e dei tuoi allievi sulle Chiese della Sicilia orientale a che punto sta? All'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte sarebbero lieti di pubblicarlo [...] Ma quando potrà esser pronto? E gli articoli tante volte promessi per la Rivista



1. Enrico Calandra nel 1942. Palermo, Archivio Calandra.

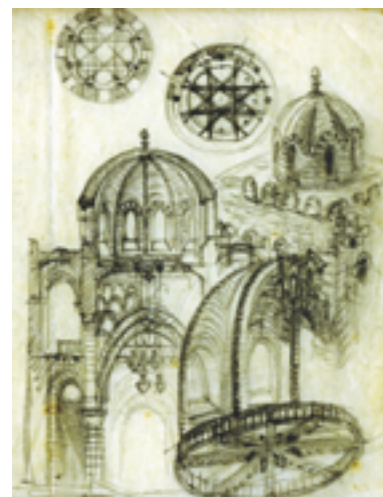
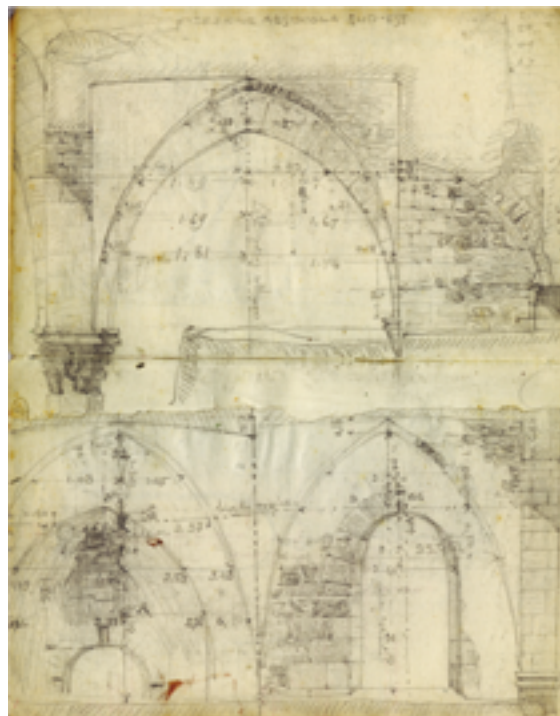
d'Architettura? E quello del Bottari sul palazzo Corvaja, al quale mancava solo il rilievo? Come vedi, la mia lettera ti reca tutta una serie di amichevoli punzecchiature. Ma tu sai quanto io desideri, per la stima che ho del tuo valore, vederti uscire dal tuo isolamento con alcuno di quei studi a cui sei così bene preparato e che recherebbero così importante contributo pel raggiungimento dei nostri fini comuni»¹⁴. I “fini comuni” a cui Giovannoni allude vanno cercati nel campo della ricerca storica e delle pratiche del progetto, e ci sembra possano essere quelli di una storia dell'architettura scritta da chi l'architettura sa disegnarla e costruirla, una storia capace di parlare non solo agli studiosi, ma anche a quella figura di *architetto integrale* che Giovannoni si è impegnato a plasmare. D'altro canto per lo stesso Calandra, almeno fino ai primi anni Trenta, l'interesse per la storia è strettamente connesso alla pratica del progetto; la ricerca convive con la professione e in qualche modo l'una trae alimento dall'altra e viceversa. I problemi del passato sono studiati con la consapevolezza di chi è chiamato ad affrontare analoghi problemi costruttivi, linguistici, funzionali, nel presente; è l'architetto di oggi – non semplicemente lo studioso – a porre le giuste domande al monumento. Si tratta per Calandra di una riflessione nata già negli anni della giovinezza, grazie allo scambio continuo con Adolfo Omodeo sulla legittimità della storia, sul suo rapporto col tempo presente, sul distacco o sul necessario coinvolgimento dello studioso. Se Omodeo matura già ventenne l'idea che «acquistare coscienza di tutto il movimento storico che ci ha creati, significa dominare col pensiero anche il momento presente: la storia mi condurrà dinanzi ai problemi politici dei nostri giorni»¹⁵, individuando già con precisione il nesso tra pensiero storico e agire politico, Calandra applica all'ambito dell'architettura le stesse considerazioni, sperimentandole nel legame fra storia e progetto, riflessione sul passato e ricerca della modernità. Non a caso la questione della storia come scienza viene discussa da Calandra, sul finire degli anni Venti proprio con Adolfo Omodeo, in occasione della redazione di voci per l'*Enciclopedia* Treccani. Adolfo tenta di convincere Enrico che, restio a partecipare all'impresa, gli scrive: «Quel che tu mi dici dell'Enciclopedia Treccani non basta a farmi accettare volentieri la collaborazione. La dovrei pure accettare perché al Gentile e al Giovannoni, che mi stimano e mi dimostrano questa stima, non posso dire di no, ma l'intonazione di esposizione esatta e ordinata di ciò che s'è detto in ogni argomento, escludendo il più possibile le proprie vedute, non è fatta per me, che non sono proprio uno studioso [...] nel nostro campo hanno scorrazzato gli archeologi e gli storici dell'arte. Gente eruditissima sì, la cui erudizione e il cui metodo forma la loro forza e la cui mancanza in noi forma la nostra debolezza, ma gente che non s'è posto il problema architettonico come ce lo poniamo noi che abbiamo cercato con l'aiuto della nostra esperienza tecnica e della nostra intuizione artistica e di ciò che abbiamo visto accadere a noi stessi nella ricerca di nuove forme, di capire ciò che è dovuto accadere ai nostri maggiori precedenti. Lo so. Quella che noi insegniamo non è dunque scienza ma nostre convinzioni che possono essere sbagliate, ma è questo purtroppo lo stato dei nostri studi: tranne qualche contributo particolare (e Giovannoni in ciò è stato benemerito) c'è tutto da fare e mancano le persone che combinino in loro stesse le varie qualità necessarie: conoscenza propria, metodo rigoroso storico, erudizione, sensibilità artistica, larghezza di vedute. Ecco perché siamo restii a pubblicare [...]»¹⁶. Il legame operativo tra storia e progetto non è dunque sperimentato da Calandra in un'ottica conservatrice e tradizionalista; al contrario, gli strumenti del mestiere dell'architetto verranno messi a servizio del mestiere di storico dell'architettura, costruendo progressivamente una rigorosa autonomia disciplinare¹⁷. I passaggi essenziali compiuti nella stessa direzione da Giovannoni sono noti: la creazione del Centro di Studi di Storia dell'Architettura; l'istituzione dei convegni annuali di storia dell'architettura; la fondazione di “Palladio”, prima rivista dedicata esclusivamente alla storia dell'architettura; la direzione della collana dell'Accademia d'Italia dedicata a *I monumenti d'Italia*, fascicoli di grande formato chiamati a raccogliere dettagliati rilievi di monumenti e sintetiche e dense ricerche storiche. In questo contesto lo sguardo di Calandra si spinge fino a sud, dove quello di Giovannoni non può arrivare, per indagare un lungo Medioevo e uno strano e ibrido Rinascimento, con gli stessi strumenti proposti da Giovannoni a scala nazionale. Viene così varato da Calandra un *Pro-*

gramma della collana di monografie architettoniche sui monumenti siciliani e del bollettino di divulgazione¹⁸, mentre un gruppo di giovani architetti-storici siciliani redige un programma di ricerca unitario sul Rinascimento in Sicilia finanziato, con l'accordo di Giovanni, Marcello Piacentini e Biagio Pace, dall'Accademia d'Italia.

Nel 1940 vengono pubblicati proprio nella collana *I monumenti d'Italia* il fascicolo di Francesco Basile, *Chiese Siciliane del periodo normanno*, e quello di Giuseppe Samonà, *Il Duomo di Cefalù*. La recensione dei volumi su "Palladio" è l'occasione per ribadire, in accordo con la concezione di "storia integrale" formulata da Giovanni, che lo sguardo dell'architetto schiude punti di vista nuovi, invisibili agli occhi di altri; infatti, a proposito della nuova datazione del duomo di Cefalù avanzata da Samonà, Calandra nota come: «la revisione totale, operata da questo libro nella storia, nella conoscenza e nella valutazione artistica di questo monumento, non derivi da fortunati ritrovamenti d'archivio, ma dall'attento esame e dall'analisi più profonda, costruttiva, funzionale, estetica fatta da un architetto sensitivo e vigile, edotto dei problemi connessi col tema e dei più recenti aggiornamenti di studi [...] deriva cioè dal lavoro di un architetto e di uno studioso fusi in un sol indagatore assetato di verità»¹⁹. Solo due anni prima, nel 1938, era stata pubblicata presso la casa editrice Laterza, grazie anche all'intervento più che deciso di Benedetto Croce e Adolfo Omodeo, *la Breve storia dell'architettura in Sicilia* di Enrico Calandra, recensita sinteticamente, ma in maniera significativa, da Marcello Piacentini: «il volume del Calandra [...]

è già una pietra angolare di quell'edificio vagheggiato da tanti e mai ancora realizzato, che dovrà essere la storia della Architettura Italiana»²⁰. Quell'«edificio vagheggiato da tanti e mai ancora realizzato», secondo la definizione di Piacentini, non si costruisce per mano di un unico artefice né in un unico luogo, ma è un edificio che prende forma lentamente in cantieri diversi, sparsi su un territorio che per la sua storia (e la sua geografia) rifiuta tenacemente qualunque tentativo di *reductio ad unum*. Non è un caso, come vedremo, che una "pietra angolare" provenga da sud e sia stata sbazzata lungamente, prima di essere posta, insieme ad altre, a fondamento dell'edificio. Va sottolineato che, anche dal punto di vista di Piacentini, non esiste ancora una storia dell'architettura italiana nonostante, esattamente negli stessi mesi in cui è pubblicata la *Breve storia della architettura in Sicilia*, veda la luce uno degli ultimi volumi dell'imponente *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, dedicato all'architettura del Cinquecento.

Evidentemente neanche per Piacentini la monumentale opera di Venturi può costituire una storia dell'architettura italiana. Il libro, come è noto, è l'occasione per una polemica tra Gustavo Giovannoni e lo stesso Venturi, che si svolge sulle pagine delle riviste da loro dirette. «La scarsezza nel testo di piante, di sezioni, di rilievi grafici di particolari architettonici, di notizie sui metodi tecnici ed amministrativi, di studi sull'organismo degli edifici e sulle ragioni intrinseche delle loro costruzioni»²¹ è rilevata da Giovannoni che discute anche sull'opportunità di organizzare il racconto storico per biografie «quasi secondo Vasari, [...] ordinamento, che potrebbe dirsi degli "eroi», che ha i suoi vantaggi e la sua rispondenza ai caratteri del tempo [...]»; tuttavia «La storia architettonica considerata in tal modo è un po' una veduta di alte cime montuose illuminate dal sole, mentre nella nebbia si perdono non solo le vallate, bensì anche le vie che alle sommità adducono e le collegano col mondo»²². Se Giovannoni discute i problemi generali di metodo e le questioni legate ai personaggi che ha più studiato, come nel caso di Antonio da Sangallo il Giovane, Calandra propone all'amico un articolo che ribalti la lettura venturiana del Cinquecento in Sicilia. Anche in questo caso la risposta è immediata: «Caro Calandra, [...] Comincio da quanto mi scrivi circa il tuo articolo sul Rinascimento siciliano, a commento del volume del Venturi. È quasi superfluo dirti che l'accoglierò a braccia aperte per "Palladio", sia per l'importanza del tema, sia per seguire a battere in breccia (non so se hai letto la mia recensione nell'ultimo fascicolo) il sistema di faciloneria e di sport critico che si vorrebbe trasportare anche nella Storia dell'Architettura [...]»²³. Sono proprio



2. E. Calandra, rilievi della chiesa di Santa Maria della Valle nei pressi di Messina. Palermo, Archivio Calandra.

3. E. Calandra, studi sulla cupola della chiesa di Santa Maria della Valle nei pressi di Messina. Palermo, Archivio Calandra.

questi anni, a ridosso della pubblicazione degli ultimi volumi della *Storia* di Venturi, quelli in cui Gustavo Giovannoni vara il progetto storiografico più ambizioso: una storia dell'architettura italiana che abbracci tutte le regioni e le diverse epoche, dall'antichità al tempo presente, scritta a più mani, che avrebbe illustrato la "concezione integrale" della storia dell'architettura, capace di contemperare le «vedute unilaterali quali il positivismo dello Choisy e l'estetismo del Venturi»²⁴. Dopo anni di studi, ma soprattutto di affinamento di un metodo per una storia dell'architettura autonoma e distinta dalla storia dell'arte, Giovannoni si misura con l'impresa più impegnativa, che avrebbe dovuto sancire lo statuto della storia dell'architettura come disciplina scientifica e fornire una risposta diversa alle domande che lo stesso studioso si era posto già nel 1920: «ma a questo punto sento domandarmi: codesta Storia dell'Architettura [...] esiste ancora veramente quale disciplina rigorosamente scientifica?»²⁵.

Adesso, a vent'anni da quel discorso, lo stato delle cose è mutato e, probabilmente, Giovannoni vede l'impresa editoriale della *Storia dell'architettura italiana* come il completamento di un lungo percorso. Non molto si sa di questo progetto, ma dalle poche informazioni presenti nelle corrispondenze private è possibile ricostruire una parte del disegno complessivo ideato da Giovannoni²⁶. La trattazione de *L'architettura dell'Italia antica: dalle origini al principio dell'Impero* viene affidata a Massimo Pallottino, allora giovane archeologo appena divenuto docente all'Università di Cagliari. Il periodo successivo è appannaggio di Carlo Cecchelli, vicino a Giovannoni nell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, nella prima fase di vita di "Architettura e Arti decorative" e nella collaborazione all'*Enciclopedia Italiana*. Il Basso Medioevo è oggetto dei volumi assegnati a Mario Salmi e Enrico Calandra; Giulio Ulisse Arata si occuperà del Trecento, mentre ai due volumi sul Quattrocento e sul Cinquecento Giovannoni si vuole dedicare personalmente²⁷. Gino Chierici è lo studioso individuato per affrontare Seicento e Settecento e di nuovo Arata per l'Ottocento; quest'ultimo, nell'accettare, avanza la richiesta di spingere la trattazione fino al tempo presente: «sono argomenti che per me hanno un grande interesse e pei quali penso di avere una certa preparazione, al volume sull'Ottocento desidererei però aggiungere un capitolo o due sul Novecento»²⁸. Il progetto tracciato da Giovannoni non può non essere letto in relazione alla *Storia* di Venturi: è la risposta – l'unica possibile per uno studioso – a un'opera di cui non si condivide innanzitutto il metodo. Saranno le vicende della guerra a interrompere la pubblicazione della *Storia dell'architettura italiana*, e anche una ripresa dello stesso progetto nel 1945 non giungerà a compimento. Nelle pagine delle lettere, oltre che negli scritti dei protagonisti di questa vicenda, si delineano però una riflessione sulla storia dell'architettura italiana e un metodo storiografico ricco di indicazioni ancora oggi attuali: consapevole della pluralità delle storie, della complessità della geografia, della molteplicità delle espressioni linguistiche dei diversi territori dell'Italia, non riconducibile a una successione univoca di stili né a una sequenza di poche ed "eroiche" figure di maestri.

Note

1 G. GIOVANNONI, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, Roma 1945, p. 94.

2 M. TAFURI, *Architettura: per una storia storica* (intervista a cura di P. Corsi), "La Rivista dei Libri", 4, 1994, 4, pp. 10-12: 10.

3 Presso l'Archivio Calandra a Palermo si conservano ventisette lettere inviate da Giovannoni a Calandra e tre minute di lettere di Calandra a Giovannoni. Inoltre presso l'Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura di Roma, fondo *Gustavo Giovannoni*, serie Corrispondenza, si conservano due lettere inviate da Calandra a Giovannoni.

4 Va segnalato il sostanziale silenzio sulla figura di Calandra dei numerosi e rilevanti studi sulla Facoltà di Architettura di Roma. Si veda tuttavia quanto scrive Giovanni Carbonara, ricordando il periodo di formazione di Renato Bonelli: «In quegli anni, sia per Bonelli sia per Carbonara, il docente di riferimento era Enrico Calandra, messinese trasferitosi a Roma sulla cattedra di 'Caratteri distributivi degli edifici' [...] portatore di "una ventata d'aria nuova" e loro prima 'finestra sul mondo'», G. CARBONARA, *Renato Bonelli, storico dell'architettura e teorico del restauro*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001, pp. 113-132: 113. Si veda inoltre P.

NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999.

5 Sulla vicenda del trasferimento alla Scuola Superiore di Architettura di Roma e dell'insegnamento di Caratteri degli edifici si veda il contributo di Matteo Iannello in questo volume.

6 Cfr. *Enrico Calandra. Scritti di Architettura*, a cura di P. Barbera e M. Iannello, Palermo 2010; P. BARBERA, *L'intelligenza delle passioni. Enrico Calandra e la storia dell'architettura*, Palermo 2014.

7 Sulla figura di Adolfo Omodeo (1889-1946) si veda fra l'altro: M. MUSTÈ, *Adolfo Omodeo. Storiografia e pensiero politico*, Napoli 1999; a questo testo rimandiamo anche per la bibliografia.

8 Come riportato in CARBONARA, *Renato Bonelli*, cit.

9 Su questi temi contributi fondamentali si trovano in *L'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni*, atti del seminario (Roma, 1987), a cura di G. Spagnesi, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 36, 1990 (in part. la IV sessione: *Gustavo Giovannoni, la "storia dell'architettura" e il rapporto con la storia dell'arte*); *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997; *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, atti della giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005.

10 Palermo, Archivio Calandra, lettera di Gustavo Giovannoni a Enrico Calandra, 29 novembre 1926.

11 Ivi, lettera di Gustavo Giovannoni a Enrico Calandra, 29 dicembre 1926.

12 *Ibidem*.

13 Nella stessa lettera Giovannoni scrive: «Carissimo Calandra, è così cara ed amichevole la tua lettera, ed è così simpatico ed attraente il programma che mi hai tracciato, di trovarmi alcuni giorni insieme con te e con altri buoni amici a visitare e studiare monumenti per me nuovi ed interessanti, che se mi fosse stato possibile, ti avrei subito mandato la mia accettazione».

14 Palermo, Archivio Calandra, lettera di Gustavo Giovannoni a Enrico Calandra, 6 giugno 1928.

15 Lettera di Adolfo Omodeo a Eva Zona, 21 novembre 1911, in A. OMODEO, *Lettere 1910-1946*, Torino 1963, p. 16.

16 Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Archivio Omodeo, *Corrispondenza di Adolfo Omodeo*, f. *Enrico Calandra*, lettera di Enrico Calandra ad Adolfo Omodeo, senza data, ma antecedente al 1930.

17 Su questo tema si veda: P. BARBERA, *Construction History: a new point of view in Italian historiography in the first half of the 20th century*, in *Proceedings of the Fifth International Congress on Construction History*, atti del congresso (Chicago, 2015), a cura di B. Bowen, D. Friedman, T. Leslie e J. Ochsendorf, 3 voll., Chicago 2015, I, pp. 131-138.

18 Palermo, Archivio Calandra, dattiloscritto, s.d. Si conserva inoltre il *Programma da svolgere con la collana di monografie illustrate sulla Sicilia*, manoscritto, 22 ottobre 1936.

19 E. CALANDRA, *Chiese siciliane del periodo normanno*, "Palladio", 5, 1941, 5, pp. 232-239.

20 M. PIACENTINI, [Recensione al libro di] *Enrico Calandra. Breve storia dell'architettura in Sicilia*. Laterza, Editore. Bari 1938, "Architettura", 17, 1938, 10, p. 649.

21 G. GIOVANNONI, *L'architettura del Cinquecento*, "Palladio", 2, 1938, 3, pp. 107-114: 108.

22 *Ibidem*.

23 Palermo, Archivio Calandra, lettera di Gustavo Giovannoni a Enrico Calandra, 26 giugno 1938.

24 G. GIOVANNONI, *Il metodo nella storia dell'architettura*, "Palladio", 3, 1939, 2, pp. 77-79: 79.

25 G. GIOVANNONI, *L'architettura italiana nella storia e nella vita. Prolusione inaugurale della nuova Scuola Superiore d'Architettura in Roma letta il 18 dicembre 1920*, Roma 1921. Si veda R. BONELLI, *Gustavo Giovannoni e la "storia dell'architettura"*, in *L'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni*, cit., pp. 117-124: 118.

26 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, Corrispondenza, Carte private e altro, Corrispondenza (1889-1947), fasc. 351. Qui si conservano alcune lettere inviate a Giovannoni dalla casa editrice De Agostini, anche attraverso la mediazione di Costantino Baroni, per discutere del progetto e proporre già alcuni nomi di studiosi per i vari volumi. Altra corrispondenza sul tema si conserva presso l'Archivio Calandra, Palermo. Per una ricostruzione della vicenda si veda BARBERA, *L'intelligenza delle passioni*, cit.; e P. Barbera, *Il progetto di una Storia dell'architettura italiana (1940-1947)*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", 53, 2018, 154, pp. 75-86.

27 Il testo inedito è segnalato in *Gli scritti di Gustavo Giovannoni*, a cura di G. Bonaccorso, in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, cit., pp. 173-238: 228-229: «Opera inedita (1946) – *L'architettura del Rinascimento*, 2 voll. (del vol. I, relativo al Quattrocento, sopravvivono le bozze incomplete elaborate per i tipi dell'Istituto Geografico De Agostini, Novara. Del vol. II, relativo al Cinquecento, sono conservati i dattiloscritti)». Si vedano anche gli elenchi riportati in A. CURUNI, *Riordini delle carte di Gustavo Giovannoni. Appunti per una biografia*, "Archivio di Documenti e Rilievi dei Monumenti", 2, Roma 1979; A. DEL BUFALO, *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Roma 1982, pp. 217-237.

28 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, Corrispondenza, Carte private e altro, Corrispondenza (1889-1947), fasc. 351, lettera di Giulio Ulisse Arata a Gustavo Giovannoni, 8 novembre 1940.

Giovanconi e la ribalta internazionale della riforma Gentile. L'Italia al Congresso sull'Educazione Architettonica del RIBA (Londra, 1924)

La complessa vicenda della partecipazione italiana al congresso sull'educazione architettonica¹, indetto dal Royal Institute of British Architects (RIBA) a Londra nel 1924² (fig. 1), risulta, pur nella limitatezza cronologica dell'evento e dei suoi esiti, un episodio emblematico dell'importanza di Gustavo Giovanconi nel rinnovamento degli studi architettonici in Italia, non soltanto per aver favorito il superamento delle dicotomie che avevano caratterizzato la formazione della figura dell'architetto sino all'approvazione della riforma Gentile; ma anche per aver promosso la ricostituzione di una ideale continuità tra la tradizione accademica italiana e il nuovo sistema degli studi architettonici, tentando così di elevare quest'ultimo ai fasti del passato e di rendere nuovamente l'Italia un modello per le altre nazioni³.

La presentazione sulla scena internazionale della riforma dell'insegnamento avrebbe, altresì, rappresentato una occasione determinante per conferirle un carattere definitivo e irrevocabile, che permettesse di consolidarne l'attuazione, sancita sul piano normativo appena un anno prima, ma già minata dai suoi oppositori, che avrebbero concretamente cercato di metterla in discussione a pochi mesi dalla conclusione del congresso del RIBA⁴. In quella circostanza, ma anche in seguito⁵, il rimando di Giovanconi al convegno avrebbe costituito ben più che uno stratagemma retorico per decantare i meriti della nuova formazione, divenendo piuttosto il simbolo della sua validità incontrovertibile, anche per il plauso dei rappresentanti delle altre nazioni. Recedere dalla via intrapresa avrebbe significato la perdita del prestigio faticosamente riconquistato.

L'inclusione dell'Italia nel novero delle nazioni più importanti nell'ambito del simposio londinese del 1924 non fu, infatti, la concretizzazione di una premessa indiscussa, ma al contrario costituì il risultato di un'acre disputa tra il RIBA e le rappresentanze italiane, tra cui, anzitutto, l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura (AACAT)⁶, che svolse, sotto la guida del suo presidente Giovanconi, un ruolo di primo piano nella risoluzione della complessa diatriba internazionale, profilatasi per via dell'iniziale ridimensionamento del valore della formazione architettonica italiana nell'ambito del congresso. Una così ridotta considerazione era stata certamente determinata dallo stato di prolungata incertezza che aveva caratterizzato l'insegnamento dell'architettura già a partire dal raggiungimento dell'unità del Paese, quando, sottratto alle antiche istituzioni accademiche, era divenuto oggetto di un'aspra contesa tra le Scuole d'Applicazione e gli Istituti di Belle Arti; una controversia formalmente appianata solo nel 1919 con la fondazione della Scuola Superiore di Architettura a Roma⁷ e ufficialmente risolta solo nel 1923, con l'introduzione della riforma Gentile. Ciò rischiava di compromettere definitivamente nel panorama internazionale il ruolo esemplare cui era in precedenza assunta l'architettura italiana, per la quale sembrava invece profilarsi – nella più vasta e profonda crisi dei principi e dei modi tradizionali del costruire per effetto degli avanzamenti tecnici della rivoluzione industriale – una condizione di marginalità rispetto ad altri paesi divenuti economicamente e culturalmente più influenti, come la Francia, la Gran Bretagna e gli Stati Uniti.

Il mutato sentire nei confronti del livello dell'istruzione architettonica italiana era, del resto, comprovato dalla riflessione attribuita da Giovanconi a Fausto Vagnetti, il quale, a seguito della lettura di una relazione, su una coeva esposizione internazionale d'architettura, edita proprio in *The Transactions of the R. Association of*

British Architects, esprimeva preoccupazione per il giudizio piuttosto deludente sugli architetti italiani, ritenuti abili nel disegno, ma non all'altezza della loro tradizione⁸. Le numerose difficoltà incontrate nel tentativo di conciliare gli aspetti costruttivi con quelli stilistici, le istanze di rinnovamento e ampliamento con le problematiche inerenti al restauro e alla conservazione, avevano dimostrato le carenze di una formazione tutt'altro che idonea alla risoluzione dei problemi della modernità; una indeterminatezza che aveva ridotto l'importanza della formazione italiana nel dibattito internazionale. A prescindere dalle divergenze programmatiche, vi era in merito un sostanziale accordo tra le più mature e le più giovani generazioni, che, ora con toni più miti, ora con più aspri giudizi, avevano denunciato questa condizione di marginalità. Dure critiche erano state mosse da Gaetano Minnucci, tra i primi a laurearsi presso la Scuola Superiore di Architettura a Roma, in merito all'esiguità delle rappresentanze italiane ai congressi organizzati dalla International Federation for Housing and Town Planning (IFHTP)⁹ e, in particolare, all'ultimo concesso relativo alla pianificazione urbana, tenutosi ad Amsterdam meno di un mese prima del simposio del RIBA. La medesima preoccupazione era stata espressa in proposito da Mariano Edoardo Cannizzaro, autorevole socio dell'AACAR, che nella vicenda del congresso sull'educazione architettonica avrebbe svolto una importante opera di mediazione¹⁰.

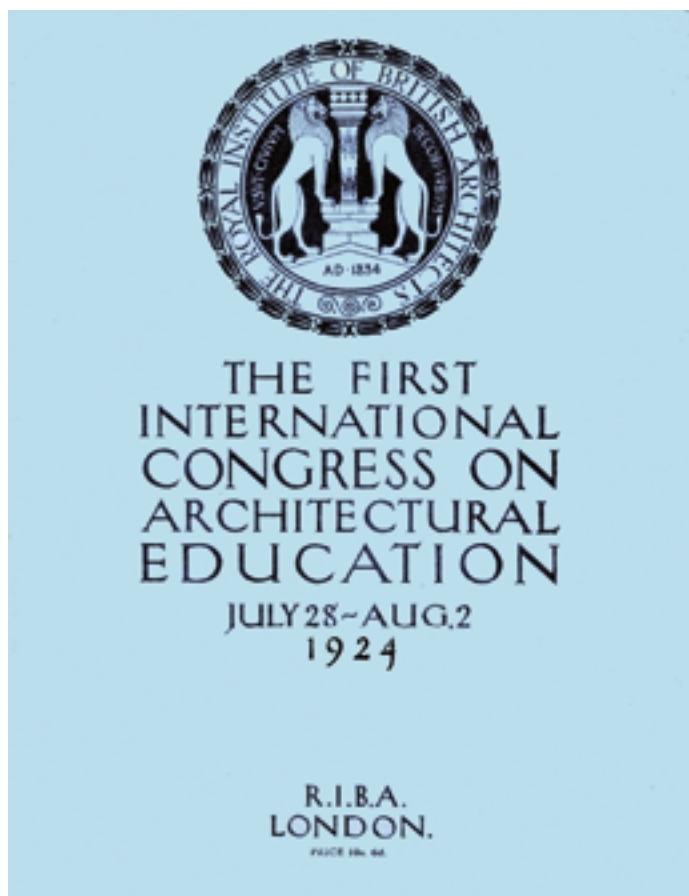
L'organizzazione del congresso e le ragioni della disputa italo-britannica

Decidendo di indire un congresso internazionale sull'educazione architettonica, il RIBA aveva, essenzialmente, due intenti, ovvero, in prima istanza, quello di porsi, a livello nazionale, quale vertice di un sistema unitario, certificato ma non statale, per il conferimento del titolo di architetto, in aperto contrasto con la Society of Architects, sua antagonista, e con i Memorialisti, contrari alla registrazione della qualifica¹¹; in secondo luogo, quello di diventare promotore del confronto tra i sistemi degli studi architettonici nelle diverse nazioni, in modo da conferire dignità alle peculiarità della formazione britannica¹². Le prime disposizioni in merito risalgono al giugno 1922, a opera del comitato istituito dalla Board of Architectural Education, che stabilì, con l'accordo del segretario generale, Everard J. Haynes e della commissione, una prima bozza dei temi da trattare al congresso¹³.

Le scelte compiute tendevano alla promozione di un confronto relativo all'insegnamento dell'architettura nei vari Paesi, in continuità con lo straordinario precedente della conferenza sulla Pianificazione Urbana del 1910¹⁴. Il livello della formazione e le tendenze stilistiche portate avanti nelle singole realtà nazionali, oltre che oggetto del dibattito, sarebbero state illustrate attraverso la definizione di una specifica sezione espositiva, cui le scuole erano chiamate a contribuire inoltrando i migliori elaborati tra quelli presentati dagli studenti delle diverse classi.

Dopo aver inizialmente optato per il settembre 1923, il consiglio approvò il rinvio del convegno, per ragioni economiche e organizzative, all'autunno 1924¹⁵, deliberando anche in merito al programma. Oltre a ribadirne il carattere eterogeneo, che alternava, a conferenze e riunioni informali, visite a scuole, musei e altri luoghi di interesse, e prevedeva un ricevimento e una mostra, il rapporto del comitato annunciò i temi del dibattito. Rilievo preminente assunse, sin da principio, la questione dell'abilitazione professionale, rispetto a cui il congresso avrebbe dovuto delineare e verificare i metodi e i sistemi di conseguimento. Furore, infine, presi in considerazione altri aspetti non secondari, quali l'importanza delle riviste specialistiche, la natura degli studi preliminari, le caratteristiche degli studi di specializzazione, i requisiti dei contratti di lavoro.

Nel canovaccio generale del programma sottoposto nell'aprile 1923 all'attenzione del consiglio¹⁶, insieme alla data definitiva dell'evento, che si sarebbe tenuto tra il 28 luglio e il 2 agosto 1924, fu annunciata la partecipazione di ottantacinque scuole, chiamate a contribuire alla sezione espositiva. Quanto all'Italia, l'invito fu rivolto alla Scuola Superiore di Architettura in Roma, alle sezioni di architettura del Politecnico di Torino, del Politecnico di Milano e del Politecnico di Napoli, nonché alle Scuole Superiori per Ingegneri di Roma, di Bologna e di Pisa. Fatta eccezione per la Gran Bretagna e gli Stati Uniti, per i quali era previsto il contributo di diciassette istituti, la rappresentanza italiana risultava tra le



1. *The First International Congress on Architectural Education: July 28-Aug. 2 1924, London 1925.*

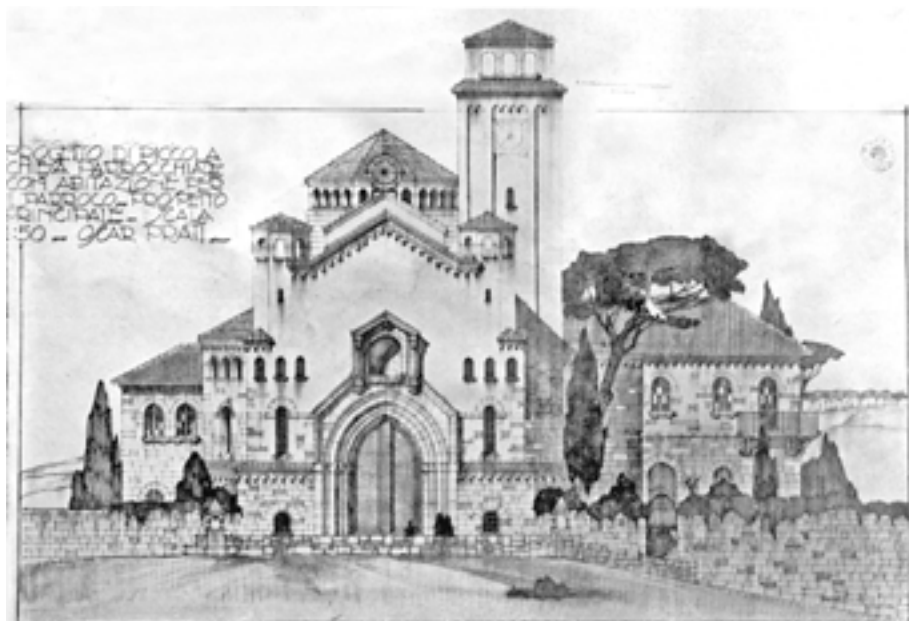
più numerose. Una così grande considerazione non sembrò, tuttavia, trovare corrispondenza sul piano, ben più importante, del confronto teorico sul *Passato, Presente e Futuro dell'Educazione Architettonica*, cui solo l'Inghilterra, la Francia e gli Stati Uniti erano stati chiamati a contribuire compiutamente con le proprie dissertazioni e delegazioni. Gli altri Paesi partecipanti si sarebbero dovuti, infatti, limitare a inoltrare un breve testo riassuntivo sull'argomento, che non sarebbe stato oggetto di dibattito, ma solo di pubblicazione nel volume degli atti relativi al congresso.

Nei mesi precedenti all'approvazione del programma congressuale e del relativo piano economico, il comitato aveva già provveduto a informare dell'evento la AACAR, cui era stato richiesto di coordinare le operazioni di selezione degli istituti, successivamente invitati dallo stesso segretario Haynes, nonché di provvedere alla stesura di un testo che avrebbe dovuto illustrare in modo alquanto sommario le origini, lo stato e i potenziali sviluppi dell'educazione architettonica nazionale¹⁷. Nel contempo, era stata inoltrata una lettera circolare ai soci onorari corrispondenti dell'Istituto, incaricandoli di promuovere l'evento nei rispettivi distretti di appartenenza. In Italia, questo compito era stato affidato a Gorham P. Stevens, direttore dell'Accademia Americana a Roma, che, nella veste di rappresentante del RIBA, aveva informato, nell'agosto 1923¹⁸, la Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, sezione del Ministero della Pubblica Istruzione, dell'imminente incontro internazionale, cui auspicava volesse partecipare con un proprio delegato¹⁹. A questo

invito Gentile aveva risposto accordando la disponibilità del Ministero. Certamente avvertito da Stevens, fu lo stesso segretario del RIBA a mettersi in contatto con il Ministero della Pubblica Istruzione nel settembre 1923, prendendo atto dell'intesa raggiunta e assicurando al ministro che sarebbe stato aggiornato sull'andamento dei preparativi del congresso. Si trattava di una dichiarazione in netto contrasto con le intenzioni, poi palesate, del RIBA di limitare l'evento ai soli docenti di architettura e cultori della materia. Vennero, in tal modo, a crearsi due ragioni di attrito fra l'Italia e il Regno Unito, che diedero luogo a una lunga e profonda controversia. Il primo elemento di dissenso fu determinato dalla espressa volontà del comitato organizzatore del congresso e del consiglio del RIBA di escludere la partecipazione all'evento di rappresentanze governative; decisione che rifletteva la forte indipendenza delle scuole britanniche dallo Stato, ma che mal si conciliava con le caratteristiche degli studi universitari in altre realtà nazionali, soprattutto quella italiana²⁰. Tuttavia emerse, nel volgere di poco tempo, anche la seconda e più significativa ragione di contrasto, ovvero la minore considerazione ottenuta dallo Stato italiano rispetto alla Francia, agli Stati Uniti e alla stessa Inghilterra, nazioni che si ponevano quali indiscusse protagoniste del congresso. Le loro delegazioni avrebbero, infatti, preso parte al confronto sul passato, sul presente e sul futuro dell'educazione architettonica presentando delle lunghe relazioni, lette nelle tre giornate espressamente dedicate all'argomento e oggetto del successivo dibattito.

Il ruolo dell'AACAR e di Giovannoni nella risoluzione della contesa

A contribuire in modo decisivo alla revoca di condizioni così sfavorevoli per l'Italia, oltre che poco congruenti con lo stato dell'insegnamento italiano, fu l'azione decisa di Giovannoni, nella sua funzione di presidente dell'AACAR. Quest'ultima rappresentava, in effetti, la prima organizzazione italiana ad essere stata informata ufficialmente del congresso e fu, dunque, la prima a poter appurare l'iniquità dei presupposti che ne rappresentavano il fondamento. La nota illustrativa sulla

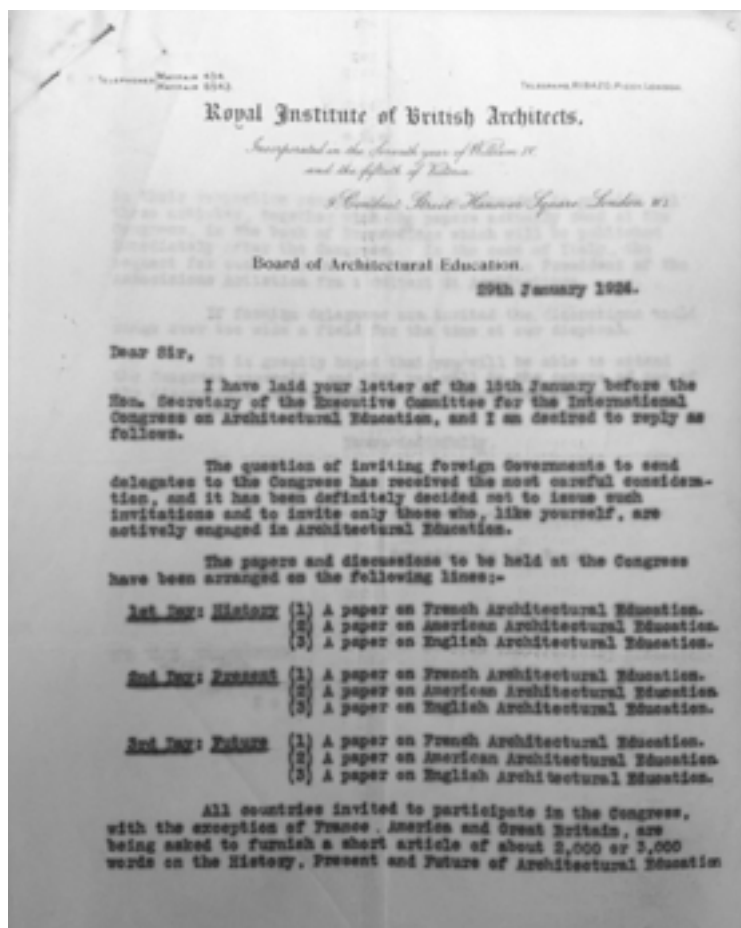


2. Uno tra i disegni presentati alla mostra dei disegni scolastici del congresso da parte della Scuola Superiore di Architettura in Roma, V anno, 1923-1924: Oscar Prati, *Progetto di piccola chiesa parrocchiale con abitazione per il parroco. Prospetto principale.*

specificazione articolazione dell'incontro, che il RIBA aveva trasmesso all'Associazione, dimostrava le profonde diversità dell'insegnamento dell'architettura nelle due realtà nazionali. Data la complessità della materia, furono necessari numerosi confronti²¹ fra gli iscritti dell'importante sodalizio romano prima che si giungesse ad una risoluta presa di posizione nei confronti del programma proposto.

Intermediario nello scambio epistolare col RIBA fu l'ingegner Mariano Edoardo Cannizzaro, che era uno dei membri più illustri dell'AACAR²² e che, in virtù del titolo di socio onorario dell'Istituto britannico, ottenuto nel 1907²³, aveva a sua volta ricevuto la comunicazione ufficiale relativa al convegno. Fu, probabilmente, in ragione dei suoi stretti rapporti con il RIBA, che Giovannoni ritenne opportuno affidargli l'importante opera di mediazione. Sulla base di quanto concordato col presidente dell'AACAR, nel gennaio 1924²⁴, Cannizzaro inoltrò una lettera al segretario della Board of Education in difesa dei presupposti della educazione architettonica in Italia, impartita sotto il diretto controllo statale; elemento che rendeva, a suo avviso, necessaria anche la presenza di delegati ministeriali, in grado di rispondere al primo punto del programma, *Revision of the methods and system of obtaining professional qualification*. La sostanziale indifferenza del RIBA alle specificità nazionali traeva origine, secondo Cannizzaro, dal timore che il forte centralismo alla base della formazione dell'architetto nelle altre nazioni potesse incidere sui criteri di assegnazione della qualifica professionale vigenti nel Regno Unito, dove era appunto lo stesso Istituto a costituire il sommo organo di sorveglianza, senza ingerenze da parte del governo nazionale²⁵. La questione era risultata di tale urgenza da spingere Cannizzaro a rivolgersi personalmente a uno dei più autorevoli rappresentanti del RIBA, Sir Banister Fletcher²⁶, nel corso del viaggio da lui compiuto in quei mesi in Italia²⁷.

Tuttavia, l'istanza sostenuta dall'Associazione Artistica non fu accolta favorevolmente dal RIBA. Il segretario Haynes, dopo aver sottoposto la nota di Cannizzaro al presidente del comitato organizzativo del congresso, riferì come quest'ultimo, malgrado il valore riconosciuto alla proposta avanzata, non intendesse rivolgere l'invito ai governi dei Paesi cui appartenevano le scuole partecipanti, in modo da privilegiare il dibattito fra le figure direttamente coinvolte nell'educazione architettonica²⁸. Si trattava di una decisione probabilmente in linea con le intenzioni iniziali dell'Istituto e che confermava quanto comunicato, nell'ottobre 1923, alla Direzione generale per le Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione italiano dal Foreign Office²⁹, cui il RIBA aveva demandato di inoltrare la notifica relativa alla reale articolazione dell'evento. Il giudizio fortemente critico, suscitato da una simile condotta, finì tuttavia con l'aggravarsi nel momento



3. Prima pagina del programma a stampa dell'*International Congress on Architectural Education*, 1924. Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-1926*, *Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2.

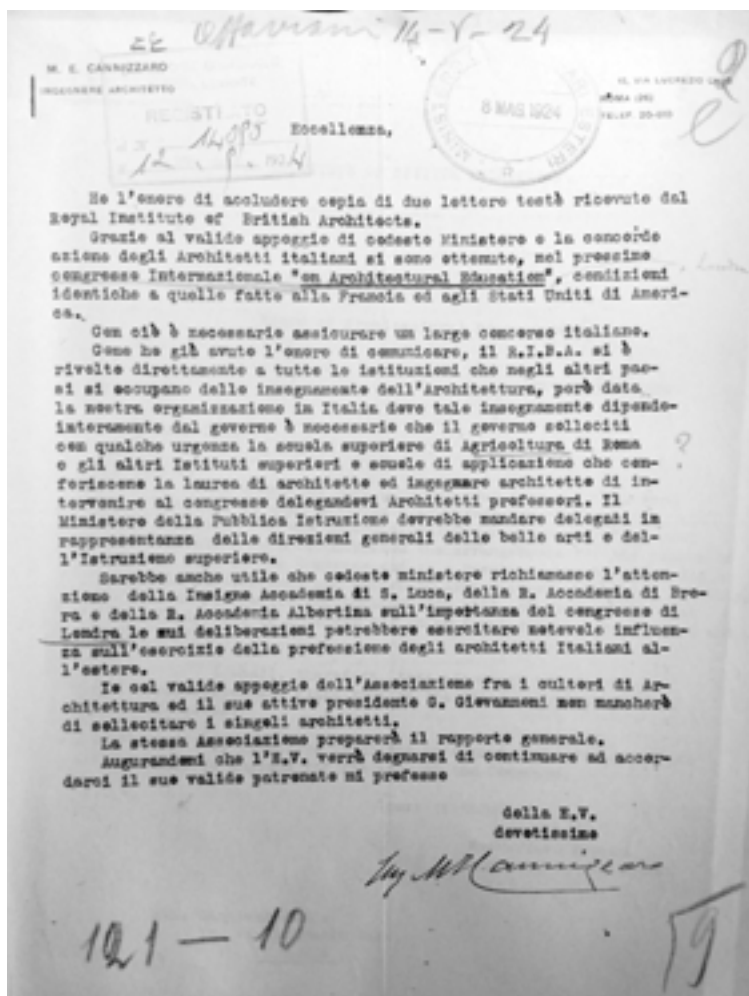
in cui Haynes informò Cannizzaro del fatto che le relazioni su cui si sarebbe svolto il dibattito sarebbero state esclusivamente quelle relative all'educazione architettonica francese, americana e inglese, attribuendo, in tal modo, un ruolo secondario alla corrispondente formazione in Italia.

Dell'effettivo ridimensionamento del valore della tradizione italiana nell'ambito del congresso del RIBA il consiglio dell'AACAR ritenne opportuno informare Benito Mussolini³⁰, non solo in quanto capo del governo, ma anche, e in prima istanza, in virtù del proprio ruolo di ministro degli Affari Esteri³¹. Fu così che il dicastero degli Esteri divenne il tramite di un'ampia opera di consultazione tra le parti coinvolte, in cui, oltre al contributo delle associazioni e delle scuole di architettura, notevole rilievo assunse l'azione del Ministero della Pubblica Istruzione e dell'Ambasciata italiana a Londra³². Quest'ultima fu, in un primo tempo, soltanto messa a conoscenza della vertenza in atto. Il ministro della Pubblica Istruzione, Giovanni Gentile³³, concorde con le posizioni dall'AACAR, ribadì l'insindacabilità per l'Italia della legge del 24 giugno 1923, n. 1395, contenente le norme per la tutela del titolo di ingegnere e architetto, confermando la centralità dello Stato nell'amministrazione della materia e il rigore del regolamento attuativo – di imminente pubblicazione – che avrebbe reso operativi i principi legalmente sanciti. Per dirimere la controversia creata, si rese necessario l'intervento dell'Ambasciata a Londra, cui fu affidato l'incarico di informare le autorità britanniche competenti. La relativa decisio-

ne³⁴ del Ministero degli Affari Esteri fu quella di acconsentire alla via diplomatica, avallando però, nel contempo, un intervento diretto e riservato da parte di Cannizzaro³⁵. Come risulta da un telegramma del 23 aprile allo stesso Mussolini³⁶, l'ingegnere notificò al presidente dell'AACAR il formale assenso ministeriale alla sua proposta di intercessione presso le rappresentanze del RIBA. Ciò a dimostrazione del ruolo di primo piano che Giovannoni deteneva nella vicenda del congresso, non soltanto perché incaricato di redigere il testo sull'educazione architettonica in Italia dallo stesso istituto britannico, ma anche in quanto protagonista indiscusso della decisa azione di contrasto al ridimensionamento subito dalla tradizione architettonica italiana. Cannizzaro aveva, infatti, informato Giovannoni del contenuto delle lettere ricevute dai ministri della Pubblica Istruzione e degli Affari Esteri non per una arbitraria valutazione, ma per il concreto adempimento a uno specifico incarico a lui affidato dallo stesso presidente dell'AACAR, ovvero quello di fare da intermediario con il RIBA, in quanto suo socio onorario. Anche per via dell'imminenza dell'evento, egli non tardò a mettersi in contatto con l'associazione inglese inviando ad Haynes una lettera in cui illustrava le ragioni della divergenza e le relative istanze italiane³⁷. Parallelamente, si concretava l'intervento diplomatico richiesto dal ministro Gentile attraverso l'azione dell'ambasciatore italiano a Londra, il marchese Pietro Tomasi Della Torretta³⁸, impegnatosi a illustrare al primo ministro britannico, Ramsay Macdonald³⁹, le principali ragioni della vertenza, che espone in una lunga lettera, datata 27 aprile 1924⁴⁰. L'azione congiunta delle rappresentanze culturali e politiche italiane determinò un radicale mutamento delle risoluzioni del comitato organizzatore del congresso, che attribuì, pertanto, all'educazione architettonica italiana rilievo pari a quello assegnato alla parallela formazione in Inghilterra, Francia e Stati Uniti⁴¹. Fu lo stesso segretario Haynes a darne comunicazione a Cannizzaro, invitandolo inoltre a far parte del comitato d'onore dell'evento. L'ingegnere trasmise la lettera ricevuta dal RIBA al ministro degli Affari Esteri, unitamente a una nota da

lui stesso redatta⁴², in cui auspicava l'intervento del governo al fine di sollecitare la più ampia partecipazione da parte degli istituti italiani, proponendo altresì, malgrado la mancanza di esplicite indicazioni del RIBA in merito, la selezione di delegati in rappresentanza delle Direzioni generali delle Belle Arti, dell'istruzione superiore⁴³ e – per il loro ruolo nella formazione architettonica attraverso la consuetudine dei concorsi – delle accademie, fra cui, anzitutto, l'Accademia di San Luca⁴⁴. Cannizzaro dichiarò, infine, la propria disponibilità a informare del notevole esito conseguito i singoli architetti «col valido appoggio dell'Associazione fra i cultori di Architettura ed il suo attivo presidente G. Giovannoni»⁴⁵, che avrebbe, inoltre curato il rapporto generale da presentare al congresso. Il Ministero degli Affari Esteri provvide, in breve, a notificare al dicastero dell'Istruzione le informazioni ricevute⁴⁶, che, tuttavia, non valsero una sua disponibilità a intervenire all'importante consesso con una propria delegazione. In un telesspresso del 2 giugno 1924, inviato alla Direzione generale degli Affari politici, commerciali e privati d'Europa e Levante, Arduino Colasanti⁴⁷, caposezione della Direzione generale per le Antichità e Belle Arti, comunicava, difatti, a nome di Gentile, come non vi fosse ragione di credere che il RIBA avesse mutato il proposito di limitare la partecipazione al congresso ai soli professori architetti e a quanti direttamente interessati all'insegnamento architettonico; elemento in virtù del quale il Ministero della Pubblica Istruzione, pur accogliendo positivamente il doveroso riconoscimento reso all'Italia, non concesse l'invio di propri delegati, accordando, al contrario, il proprio consenso alla partecipazione di altre rappresentanze, come quelle della Scuola Superiore di Architettura in Roma e dell'AACAR.

Il protrarsi di una condizione di incertezza in merito all'opportunità di prendere parte al congresso con un mandatario governativo spinse il Ministero degli Affari Esteri a mettere al corrente l'ambasciatore Pietro Tomasi Della Torretta sulle deliberazioni assunte da Gentile, in modo che questi provvedesse ad appurare le reali intenzioni del comitato organizzatore dell'evento⁴⁸. Ciò non richieste, tuttavia, all'ambasciatore italiano la presentazione di ulteriori interpellanze, avendo ricevuto esaustive motivazioni da parte del Foreign Office in replica alle istanze precedentemente esposte nella lettera del 23 aprile. Firmatario della missiva, inoltrata il 12 giugno 1924⁴⁹, era Stephen Gaselee, Librarian and Keeper of the Papers del Foreign Office, che stilò un puntuale resoconto sulla controversia creatasi tra il RIBA e lo Stato italiano. In relazione alla divergenza con il Ministero della Pubblica Istruzione, si attribuiva a un errore di valutazione del socio onorario incaricato di portare a conoscenza del congresso le principali scuole di architettura in Italia, ovvero Gorham P. Stevens, l'idea di estendere l'invito a rappresentanze ministeriali. A dimostrazione della completa estraneità del RIBA a tale iniziativa, Gaselee accluse alla propria lettera la circolare con cui l'Istituto britannico aveva illustrato il programma generale del congresso ai propri soci, dal quale era assente ogni riferimento a delegazioni governative. Quanto alle disposizioni per la lettura degli scritti sull'educazione architettonica nel passato, nel presente e nel futuro, Gaselee dichiarò come fossero state rettifiche ben prima di ricevere la richiesta di Della Torretta, includendo l'Italia tra le nazioni cui si richiedeva la presentazione, attraverso i propri delegati, di tre saggi sul carattere dell'insegnamento dell'architettura nella propria nazione, alla cui stesura avrebbe provveduto il presidente dell'AACAR, già incaricato di stilare il precedente rapporto⁵⁰. Sia



3. Lettera di Mariano Edoardo Cannizzaro a Benito Mussolini, ministro degli Affari Esteri, 8 maggio 1924. Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-1926, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2.

attraverso la mediazione di Cannizzaro, sia personalmente, Giovannoni si era mosso in favore di una partecipazione senza dubbio più significativa di quella che, infine, ebbe luogo; ciò per quanto riguarda, anzitutto, il numero dei delegati, che furono, infine, i professori e architetti Ambrogio Annoni, funzionario della Soprintendenza ai monumenti del Comune di Milano e ivi docente presso la Regia Scuola di Ingegneria; Giuseppe Boni e Antonio D'Achiardi, docenti presso la Regia Scuola Superiore di Architettura a Roma⁵¹. A queste nomine si aggiunsero quelli del professor Antonio Sciortino⁵², direttore della British Academy of Arts in Rome, e Cesare Nava, da poco divenuto ministro dell'Economia Nazionale⁵³, che assunse il ruolo di presidente onorario della delegazione. Tuttavia, Giovannoni riteneva di pari importanza l'adesione del più ampio numero di istituti alla sezione espositiva del congresso⁵⁴; dunque non soltanto le scuole di Roma e Milano, che furono, infine, le uniche a rappresentare il Regno d'Italia, ma anche la Scuola Superiore per Ingegneri di Bologna, inizialmente inclusa nel rapporto presentato al consiglio del RIBA⁵⁵. Ciò nonostante, la partecipazione di quest'ultima alla sezione espositiva del congresso non ebbe luogo, probabilmente per la ridotta disponibilità di fondi⁵⁶.

Le difficoltà di tipo economico non inficiarono, comunque, il risultato ottenuto dalla delegazione che, oltre a ribadire l'alto valore della tradizione degli studi architettonici, pose in evidenza «la profondità e modernità dei metodi italiani»⁵⁷. La riforma Gentile, esposta nella relazione sull'educazione architettonica italiana nel presente, destò l'interesse degli altri partecipanti al congresso, fra i quali lo stesso presidente del RIBA, Gotch, che «ebbe parole di consenso e compiacimento per l'analitico studio del Prof. Giovannoni»⁵⁸, elogiando la riforma e i metodi didattici. Sul tema tornò a pronunciarsi, in modo analogo, il presidente dell'ultima tavola rotonda⁵⁹. Grande parte del merito per la rinnovata considerazione resa agli studi architettonici italiani andava nuovamente riconosciuto all'AACAR e allo stesso Giovannoni, proprio come era avvenuto per la fondazione della Scuola Superiore di Architettura di Roma⁶⁰. A diventarne preside era stato Manfredo Manfredi, ma la personalità di Giovannoni soverchiava i ruoli ufficiali⁶¹, a tal punto che fu lui a pronunciare il discorso di inaugurazione in occasione dell'avvio dei corsi, avvenuto nel dicembre 1920⁶². Su «Architettura e Arti decorative»⁶³, rivista dell'Associazione Artistica, egli dichiarò di essersi speso personalmente, con i membri del comitato dell'Associazione Artistica, giungendo a coinvolgere lo stesso Mussolini, allora capo del governo e ministro degli Esteri, «in difesa del diritto e della dignità italiani»⁶⁴, riuscendo, infine, ad ottenere il trattamento desiderato. Le relazioni da lui elaborate per il congresso rappresentarono un perfezionamento e una sistematizzazione delle tesi che aveva già esposto in articoli, saggi, rapporti per commissioni ministeriali, a partire dai primi anni del Novecento e confermarono per l'Italia un ruolo di rilievo nel campo dell'architettura.

Note

1 La presente ricerca è stata condotta principalmente presso l'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri a Roma, i National Archives e il Royal Institute of British Architects (RIBA) a Londra.

2 Sul congresso si veda, in particolare, *International congress on architectural education*, atti (London, 1924), London 1925.

3 P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999, p. 44.

4 G. GIOVANNONI, *Per le scuole superiori di architettura*, «Architettura e Arti decorative», 4, 1924-1925, 3, pp. 138-130.

5 G. GIOVANNONI, *La figura artistica e professionale dell'architetto*, conferenza (Firenze, 1929), Firenze 1929.

6 Sull'AACAR si veda, in particolare, M.G. TURCO, *L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura a Roma: battaglie, iniziative, proposte*, «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», 45-52, 2008-2015, pp. 165-197, cui si rinvia per una più ampia bibliografia.

7 Si vedano, in particolare, NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini*, cit., pp. 23-45; G. SIMONCINI, *Gustavo Giovannoni e la Scuola Superiore di Architettura di Roma (1920 - 1935)*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001, pp. 45-53; *Gustavo Giovannoni. Dal capitello*

alla città, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, pp. 127-146; C. D'AMATO, *La Scuola di Architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità oggi in Italia*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s., 1, 2017, 1, pp. 33-46; 33-38; M. DOCCI, M. MAGNANI CIANETTI, *Formazione e didattica*, in *Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*, catalogo della mostra (Roma, 2016), Roma 2018, pp. 23-24; 24; M.L. NERI, *Fra teoria e prassi Un profilo biografico di Gustavo Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*, cit., pp. 7-10: 7-8.

8 G. GIOVANNONI, *Discussioni didattiche*, in *Questioni di Architettura nella storia e nella vita*, Roma 1925, p. 70.

9 G. MINNUCCI, *Edilizia cittadina e piani regolatori (Il Congresso d'Amsterdam 2-9 luglio)*, "Architettura e Arti decorative", 5, 1924, 2, p. 64.

10 M.E. CANNIZZARO, *Il Congresso d'Amsterdam (2-9 luglio 1924)*, "Architettura e Arti decorative", 4, 1924, 8, pp. 383-384.

11 Si vedano C. McARTHUR BUTLER, *The Society of Architects: founded 1884, incorporated 1893, amalgamated with the R.I.B.A.*, London 1925; M. CRINSON, J. LUBBOCK, *Architecture: art or profession? Three hundred years of architectural education in Britain*, Manchester 1994, pp. 81, 84-85.

12 T. HOWARTH, *Background to Architectural Education*, "Journal of Architectural Education", 14, 1959, 2, pp. 25-30: 29.

13 RIBA, *Board of Architectural Education Minutes*, vol. 3, 18.7.1919-17.1.1924, pp. 298-299.

14 Ivi, p. 298. La Conference on Town Planning, tenutasi a Londra nell'ottobre del 1910, è considerata il primo incontro a raccogliere i più significativi esponenti della pianificazione in ambito internazionale. Tema principale del convegno fu l'approvazione dell'Housing and Planning Act, del 1909, con il quale si sanciva una uniformità normativa nella pianificazione urbana.

15 Ivi, pp. 326-327; 357.

16 RIBA, *Council Minutes*, 29 (23.4.1923-3.11.1924), Session 1923-1924, 14th April 1924, pp. 275-276.

17 È lo stesso segretario della commissione per l'Educazione Architettonica, E.J. Haynes, a dichiarare il diretto coinvolgimento dell'Associazione Artistica nell'invito rivolto alle scuole italiane. Si veda Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio* (anche denominato *Affari Commerciali*) 1924-1926, *Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2 (Congresso internazionale d'architettura a Londra), copia tradotta dattiloscritta e tradotta della lettera di E.J. Haynes a Manfredo Manfredi, preside della Scuola Superiore di Architettura di Roma, 19 novembre 1923 (l'indicazione 1924 è certamente un errore di battitura).

18 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio* 1924-26, *Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, lettera del ministro G. Gentile al ministro B. Mussolini, 20 marzo 1924, 3 carte; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

19 *Ibidem*.

20 Malgrado l'organizzazione degli studi architettonici in Francia rispondesse al forte centralismo dello Stato, non si ponevano, comunque, difficoltà di natura istituzionale per la partecipazione dei delegati dell'École des Beaux-Arts. Dopo aver ottenuto, nel 1863, una maggiore indipendenza rispetto all'Académie des Beaux-Arts, ricostituita all'indomani della Restaurazione, il Consiglio direttivo dell'École fu finalmente in grado di deliberare autonomamente, oltre che sulle questioni legate alla didattica, anche in merito alla partecipazione a convegni di rilievo internazionale. Sulle analogie e differenze tra la formazione architettonica italiana e quella francese, si veda P. MARCONI, R. GABETTI, *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922)*, Torino 1969 (ristampa in "Controspazio", 3, 1971, 6, 9-11).

21 È Cannizzaro a fare riferimento alla lunga fase di concertazione: «rispondo con parecchio ritardo alla vostra del 1° ottobre avendo voluto consultare altri colleghi in merito a quanto mi avete scritto». Si vedano Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio* 1924-26, *Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, 5 carte; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

22 G. BONACCORSO, *Gli scritti di Gustavo Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, cit., p. 174 n. 2.

23 Si veda M.E. CANNIZZARO, *Ara pacis Augustae*, Roma 1907, seconda di copertina (estratto da "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 1, 1907, 10, pp. 1-16) in cui l'autore menziona i «colleghi [...] del Reale Istituto degli Architetti Britannici per ringraziarli della nomina a Socio Onorario».

24 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio* 1924-26, *Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, Congresso internazionale d'architettura a Londra, copia tradotta della lettera di Cannizzaro a Haynes, 15 gennaio 1924, 5 carte; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

25 Che il RIBA avesse intenzione di rafforzare, attraverso il congresso, la propria posizione per raggiungere il ruolo di organo di sorveglianza sulla verifica del titolo professionale è dimostrato dal suo tentativo di includere Sir Lewis Amherst, Selby Bigge, Baronet e segretario permanente della Board of Education dal 1911 al 1925, tra i rappresentanti del Grand Committee. Si veda London, National Archives, *Reference ED 24/2139, Appointment of Advisory Member of Board of Architectural Education, 1904-1924*: corrispondenza tra Selby Bigge e Haynes: 3 documenti (8-14 aprile 1924).

26 Banister Fletcher (1866-1953), architetto e storico dell'architettura inglese. Ebbe grande notorietà il volume da lui curato *A history of architecture on the comparative method*, verso cui avrebbe mostrato grande interesse anche Giovannoni. Si veda *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*,

cit., p. 23.

27 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, lettera di Cannizzaro a Haynes, 15 gennaio 1924, 5 carte; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

28 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-1926, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, lettera di Haynes a Cannizzaro, 29 gennaio 1924, 2 carte; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

29 Si veda nuovamente Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, lettera del ministro G. Gentile al ministro B. Mussolini, 20 marzo 1924, 3 carte; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

30 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, lettera di Cannizzaro al ministro degli Affari Esteri, Benito Mussolini, 6 febbraio 1924, 2 carte; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

31 Mussolini ricoprì l'incarico di ministro degli Affari Esteri *ad interim* sino al 17 giugno 1924, restandone comunque ininterrottamente titolare sino al 1929.

32 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, minuta telesspresso n. 5606/80 (Min. P.I.) e n. 5607/127 (Amb. Londra) del Ministero degli Affari Esteri al Ministero della Pubblica Istruzione e, per conoscenza, alla R. Ambasciata Italiana a Londra, primo marzo 1924, 1 carta; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, telesspresso n. 5607/127 dal Ministero degli Affari Esteri alla R. Ambasciata Italiana a Londra, primo marzo 1924.

33 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, lettera di Gentile a Mussolini, 20 marzo 1924, c. 3r; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

34 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, minuta telesspresso del Ministero degli Affari Esteri n. 11961/187 (per Cannizzaro) e 11962/161 (per Min. P.I.), 18 aprile 1924, 1 carta; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

35 *Ibidem.*

36 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, lettera dattiloscritta n. 12133 di Cannizzaro al ministro degli Affari Esteri, 23 aprile 1924, una carta; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

37 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, nota dattiloscritta di Haynes a Cannizzaro, 29 aprile 1924; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

38 Pietro Tomasi della Torretta (1873-1962), diplomatico e politico italiano. Dopo aver ricoperto cariche prestigiose, come quella di ministro plenipotenziario a Monaco di Baviera, di ambasciatore in Russia e a Vienna, senatore e ministro degli Esteri e aver fatto parte della delegazione italiana al Congresso di Pace, divenne ambasciatore italiano a Londra, ruolo che lo impegnò dal 1922 al 1927.

39 Ramsay MacDonald (1866-1937) fu tra i fondatori del Labour Party. Grazie all'appoggio dei liberali ricoprì la carica di segretario di Stato e ministro degli Esteri del primo governo laburista da gennaio a novembre 1924.

40 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, nota n. 1357 dall'ambasciatore italiano a Londra, Tomasi della Torretta, a Sir James Ramsay MacDonald, segretario di Stato del Regno Unito, 27 aprile 1924.

41 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, note dattiloscritte inoltrate da Haynes a Cannizzaro, 29 aprile 1924; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copie documenti.

42 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, lettera di Cannizzaro al ministro degli Affari Esteri, 8 maggio 1924; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

43 *Ibidem.*

44 *Ibidem.*

45 *Ibidem.*

46 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, minuta del telesspresso di Mario Arlotta al Ministero della Pubblica Istruzione (n. 19780/216) e, per conoscenza, alla Ambasciata d'Italia a Londra (n. 19781/192), 17 maggio 1924; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

47 17 maggio 1924, lettera n. 10861 di Arduino Colasanti, funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione al ministro degli Affari Esteri, 2 giugno 1924.

48 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, minuta del telesspresso n. n. 18987/1111, di Mario Arlotta alla Ambasciata d'Italia a Londra, 2 giugno 1924; *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, copia documento.

49 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, copia della nota ufficiale n. 2243/1960/405 di Stephen

Gaselee all'ambasciatore Tomasi della Torretta e al segretario di Stato, 13 giugno 1924.

50 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, lettera di Cannizzaro a Mussolini, ministro degli Affari Esteri, 14 giugno 1924.

51 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, telesspresso di Giacomo Paolucci de Calboli, capo Gabinetto del Ministero degli Affari Esteri, all'ambasciatore Tomasi della Torretta, 25 luglio 1924.

52 Non si trattava della prima occasione in cui un rappresentante di una istituzione straniera con sede a Roma partecipava in rappresentanza dell'AACAR. Un importante precedente era infatti rappresentato dalla nomina di Thomas Ashby, direttore della British School at Rome, a delegato del sodalizio in occasione della Town Planning Conference, tenutasi a Londra dal 10 al 15 ottobre 1910 e organizzata dal RIBA.

53 Nava assunse la carica il 1 luglio 1924 e la ricoprì fino al 10 luglio del 1925. Il riferimento alla sua partecipazione, oltre che dagli atti del congresso, risulta in Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, manoscritto e copia dattiloscritta del rapporto sull'evento inoltrato al Ministero degli Affari Esteri, s.d. [primi di agosto], 1 carta.

54 G. GIOVANNONI, *Congresso Internazionale di Educazione Architettonica a Londra*, "Architettura e Arti decorative", 3, 1924, 10, pp. 471-474.

55 Sull'iniziale coinvolgimento della Scuola d'ingegneria di Bologna nell'ambito del convegno, si veda B.M. BERTAZZI, P. LIPPARINI, *Attilio Muggia. Una storia per ingegneri*, Bologna 2010, in part. p. 196.

56 Si veda Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna*, serie 10, fasc. 2, nota n. 670 di Tomasi della Torretta al Ministero degli Affari Esteri, 1 agosto 1924, 1 carta; nota n. 2546/877, *Ibidem*, 25 agosto 1924.

57 Roma, Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, *Ambasciata Londra 1861-1950*, b. 589, manoscritto e copia dattiloscritta del rapporto sull'evento, inoltrato al Ministero degli Affari Esteri, s.d., 1 carta.

58 Ivi, c. 1r.

59 *International congress on architectural education*, cit., p. 83.

60 G. VENTURI, *La Scuola Superiore di Architettura*, "Architettura e Arti decorative", 4, 1924-1925, 3, pp. 107-125.

61 A. CUCCIOLLA, *Vecchie Città, città nuove. Concezio Petrucci 1926-1946*, Bari 2006, p. 21.

62 G. GIOVANNONI, *L'architettura italiana nella storia e nella vita: prolusione inaugurale della nuova Scuola Superiore d'Architettura in Roma letta il 18 dicembre 1920*, Roma 1921 (estratto da "Conferenze e prolusioni", 14, 1921, 2).

63 G. GIOVANNONI, *Congresso Internazionale di Educazione Architettonica a Londra*, "Architettura e Arti decorative", 3, 1924, 10, pp. 471-474.

64 Ivi, p. 471.

I contemporanei di Giovanni: le delegazioni straniere al XIII Congresso internazionale degli Architetti (Roma, 1935)

Il XIII Congresso internazionale degli Architetti tenutosi dal 22 al 28 settembre 1935 (fig. 1) a Palazzo Carpegna a Roma, edificio restaurato da poco sotto la direzione di Gustavo Giovannoni, doveva essere uno dei periodici avvenimenti organizzati dal Comité permanent international d'architectes (CPIA), associazione che si occupava dal 1889 della programmazione di congressi di questo genere. Ma la data in cui si svolse quest'avvenimento ebbe un significato insolito e particolare per la coincidenza di svolte artistiche e politiche in un luogo del tutto straordinario.

Il congresso riunì circa 600 professionisti, tra architetti, ingegneri e urbanisti, provenienti da 34 Paesi e 4 continenti: dall'Argentina al Giappone, dalla Norvegia all'Unione Sudafricana, dalla Gran Bretagna alla Persia sino all'Unione Sovietica, nonché numerose altre nazioni nate dopo il crollo degli imperi prussiano, austro-ungarico e russo¹.

L'Italia fascista si proponeva da alcuni anni come una vetrina per gli eventi internazionali, soprattutto nell'ambito dell'arte e dell'architettura. La *Biennale di Venezia* e la *Triennale* di Monza-Milano attiravano le personalità più singolari del mondo creativo. Ma anche a Roma gli eventi non mancavano: il congresso dell'International Federation of Housing and Town Planning del 1929 e il convegno sul Teatro Drammatico della Fondazione Volta presso l'Accademia d'Italia alla Villa della Farnesina del 1934 videro tra i partecipanti diversi personaggi illustri, tra cui, ad esempio, Patrick Abercrombie, Marcel Poët e Walter Gropius. In particolare a Roma il 1935 fu caratterizzato da una sequela di eventi: venne inaugurata, al Palazzo delle Esposizioni, la *II Quadriennale nazionale d'Arte* e fu predisposta l'inaugurazione della Città Universitaria. Nella Capitale giunse persino Walt Disney per trattare una collaborazione con Cinecittà e per incontrare Mussolini nella sua residenza di Villa Torlonia². Il congresso fu una delle occasioni in cui l'Italia si propose come un centro mondiale di cultura, dove l'architettura rivestiva un ruolo centrale. Sintomatico che la scelta di Roma come luogo del convegno fu l'esito di una coincidenza. L'incontro era in realtà previsto a Washington nel 1933, ma saltò «per la difficoltà di potervi riunire, in quel critico momento economico, molti partecipanti»³. Il Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti non esitò ad approfittare di tale circostanza e nel 1934 inviò la proposta di ospitare il successivo congresso nella capitale italiana, motivandola con «favorevoli condizioni di ambiente e indubbi segni di un singolare risveglio costruttivo e architettonico»⁴, confermato dal successo internazionale della *V Triennale* di Milano, tenutasi poco prima, nel 1933. Tale proposta non poteva non essere accolta: contraddizioni ideologiche, allora quasi ancora non accentuate nella politica internazionale, potevano essere trascurate dall'importanza universale del patrimonio dell'Urbe.

Il convegno romano divenne quindi colmo di importanti scambi culturali, incontri e dibattiti, ma anche di significati politici e propagandistici. Alberto Calza Bini, segretario nazionale del Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti, alla vigilia della riunione del CPIA a Parigi, indirizzò il 23 maggio 1934 una lettera alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, in cui scrisse: «A Roma, dove convennero dopo la visita alla Triennale di Milano, alcuni architetti di vari paesi, e ne riportarono un senso meravigliato di potenza, di ordine e di bellezza. Ricevere solennemente a Roma Imperiale e Mussoliniana gli Artefici delle grandi opere

di architettura del mondo intero e mostrare loro che cosa il Fascismo ha fatto della piccola Roma provinciale e romantica che molti di essi ricordano, sarebbe compito del Sindacato Fascista Architetti che quel Congresso dovrebbe organizzare», terminando la lettera con l'espressione della speranza di avere conferma da «S.E. il Capo del Governo a che il Congresso abbia luogo in Italia»⁵.

Nell'aprile del 1935 fu diffusa la comunicazione dell'accettazione della domanda da parte del CPIA di tenere l'evento a Roma. Tale decisione sarebbe stata l'occasione «per offrire ai Congressisti una visione chiara dell'attività costruttiva ed architettonica dell'Italia d'oggi, per quanto concerne lo sviluppo degli organismi moderni e la valorizzazione del prezioso patrimonio artistico del passato nel quadro dell'urbanistica contemporanea»⁶. Come luogo fu inizialmente prescelto il nuovo fabbricato della Facoltà di Architettura a Valle Giulia⁷ di Enrico Del Debbio, compiuto nel 1934. Probabilmente per dare maggior prestigio all'evento e per facilitare la mobilità dei partecipanti, il convegno fu tenuto, però, «per gentile concessione della Reale Insigne Accademia di San Luca», nei locali di Palazzo Carpegna, dall'aprile 1934 sede dell'Accademia⁸. Negli atti del convegno fu appunto riportato un breve cenno sulla costruzione e sul restauro del palazzo⁹. Calza Bini sperava che il convegno fosse aperto da Mussolini con il suo discorso, ma la richiesta non fu accettata. Perciò fu chiesta l'udienza per i partecipanti: «Domando cioè che voglia fare ai soli delegati ufficiali dei Governi e delle grandi Associazioni culturali straniere l'alto onore di una brevissima udienza a Palazzo Venezia nell'ora e nel giorno che egli crederà opportuno»¹⁰. La richiesta fu accolta e, al posto di Mussolini, in qualità di rappresentante del governo, all'inaugurazione del congresso partecipò Giuseppe Cobolli Gigli, ministro dei Lavori Pubblici¹¹. Il congresso venne solennemente aperto nella Sala Giulio Cesare al Campidoglio da Giuseppe Bottai, allora governatore di Roma e particolarmente attento all'architettura, insieme ad Alberto Calza Bini, Gustavo Giovannoni e Paul Vischer, presidente del CPIA (fig. 2). Quest'ultimo nel suo discorso, constatando le controversie artistiche e politiche del momento, invitò a cercare la soluzione a Roma, da secoli il centro internazionale «delle battaglie intellettuali»¹².

Il congresso, svoltosi nel salone d'onore di Palazzo Carpegna, era organizzato attraverso l'uso di quattro lingue ufficiali: l'italiano, l'inglese, il tedesco e il francese. I Paesi furono rappresentati sia dai membri delle grandi istituzioni sia dai singoli architetti. Il programma del convegno fu caratterizzato da molteplici gite, dove alle visite dei monumenti del passato si avvicendavano quelle delle «opere del regime», in modo tale da esibire le ultime trasformazioni della Città Eterna al mondo intero. Per celebrare l'evento, furono organizzati i fastosi ricevimenti al Campidoglio e a Villa d'Este a Tivoli (figg. 3-4). Dalla Francia arrivò una delegazione con a capo Emmanuel Pontremoli, direttore dell'École Supérieure des Beaux-Arts di Parigi, e Émile Maigrot, segretario generale del CPIA e presidente della Société des Architectes. La Germania fu rappresentata da Eugen Hönig, presidente della Reichskammer der bildenden Künste di Berlino, e da Kurt Frick, direttore della Kunstakademie. Per gli Stati Uniti era presente Stephen Francis Voorhees, presidente dell'American Institute of Architects di Washington D.C. Oltre ai principali Paesi occidentali furono presenti le delegazioni dei nuovi Stati dell'Est Europa. Di queste nazioni, in quel periodo coincidenti con i primi anni d'indipendenza e caratterizzati da un pieno fervore organizzativo, si possono menzionare almeno la numerosa delegazione jugoslava dell'Association des Ingénieurs et Architectes Yougoslaves di Belgrado e i gruppi degli architetti provenienti dalla Cecoslovacchia, Lettonia, Estonia, Polonia, Romania e Ungheria.

Furono diversi gli ospiti dai Paesi asiatici. La Cina fu rappresentata dalla Society of Chinese Architects di Shanghai con Robert Fan Wenzhao, il Giappone dall'Istituto di Architettura Giapponese di Tokio con Seizaburo Hirokawa (professore alla Scuola Superiore di Tecnologia di Nagoya) e la Persia dall'Accademia Asiatica



1. XIII Congresso internazionale Architetti. Roma 22-28 settembre 1935 - XIII. Atti ufficiali, Roma 1936, copertina del volume.

2. Giuseppe Bottai parla durante la cerimonia solenne di inaugurazione del congresso tenutasi nella Sala Giulio Cesare del Campidoglio nel pomeriggio di lunedì 23 settembre 1935 (da XIII Congresso internazionale Architetti. Roma - 22-28 settembre 1935 - XIII. Atti ufficiali, Roma 1936, p. 79).



3. Congressisti in visita alla nuova Città Universitaria, martedì 24 settembre 1935 (da *XIII Congresso internazionale Architetti. Roma 22-28 settembre 1935 - XIII. Atti ufficiali*, Roma 1936, p. 772).

4. Congressisti in visita a Villa d'Este, giovedì 26 settembre 1935 (da *XIII Congresso internazionale Architetti. Roma 22-28 settembre 1935 - XIII. Atti ufficiali*, Roma 1936, p. 783).

di Teheran con Ali Naghi Fassa. La Turchia, in una fase di ampia modernizzazione, fu presente con Dinceraslan Kazim, ministro dei Lavori Pubblici di Ankara, e Burhan Arif Ongun, architetto e urbanista del ministero. Inoltre c'erano i rappresentanti dell'Unione Sud Africa e dell'Uruguay e le delegazioni dei governi di Cuba, Cile, Egitto e Messico, di cui la Società degli Architetti Messicani fu rappresentata dallo stesso Gustavo Giovannoni.

Vennero poi diverse personalità dell'*establishment* architettonico e urbanistico: Henri Prost, autore del famoso Piano regolatore della regione di Parigi e allora direttore della École Spéciale d'Architecture, e Edwin Lutyens, presidente dell'Incorporated Association of Architects and Surveyors, e numerosi architetti, alcuni italiani, come Giovanni Muzio, Piero Portaluppi, Gaetano Minnucci, Gino Levi Montalcini, i giovani BBPR e Giuseppe Nicolosi, ma anche giovanissimi, come Bruno Zevi, futuro protagonista della cultura internazionale dell'architettura "post-regime", che si era firmato nell'elenco dei presenti come "studente architetto", con l'indicazione della sua abitazione in via Nomentana 150 a Roma.

Il grande impatto mondiale, sperato dagli organizzatori, fu confermato anche dall'invito all'Unione Sovietica, nemico ideologico, ma importante *partner* economico dell'Italia fascista¹³. Appena confermato il luogo del congresso, nell'aprile del 1935 il Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti inviò all'Unione degli Architetti Sovietici un invito, firmato da Calza

Bini, in cui si affermava che il sindacato «conta particolarmente alla partecipazione degli architetti dell'URSS al Congresso», allegando 100 programmi-inviti e questionari. L'Unione degli Architetti ne usò solo sette. L'Unione degli Architetti Sovietici era stata istituita solo recentemente, nel 1932, a seguito del faticoso decreto «Sulla ricostruzione delle organizzazioni artistiche e letterarie» con l'intenzione di unificare l'attività degli architetti e urbanisti su tutto il vasto territorio sotto la direzione del Partito e personalmente di Stalin¹⁴. Sempre da poco era iniziato l'abbandono delle tendenze delle avanguardie, sostituite dall'omologo ed eclettico "realismo socialista", incarnato nell'architettura con il concetto della "acquisizione del passato". Anche per l'URSS questa partecipazione ebbe quindi un significato del tutto particolare. L'Unione accettò l'invito al Congresso con "entusiasmo", cercando anch'essa di sfruttare l'occasione per scopi propagandistici, mostrando le realizzazioni del regime rosso all'*establishment* internazionale degli accademici del CPIA, ma anche e forse soprattutto per visitare Roma. Da un lato, nelle condizioni del divieto di libera circolazione dei cittadini all'estero, l'occasione di partire per la Città Eterna, un luogo speciale nell'immaginario culturale russo, fu assolutamente irrinunciabile. Dall'altro lato non mancava l'interesse per le grandi opere del regime opposto su cui, a partire degli anni Trenta, scrissero diverse riviste sovietiche di architettura. «Perché mai siamo interessati all'opera dei maestri italiani, anche di quelli che hanno legato il loro destino con il destino del fascismo?», chiedeva lo storico dell'architettura sovietico Lazar Rempel sulla sua monografia, *Architettura italiana del dopoguerra*, uscita a Mosca nel 1935. La sua risposta fu appunto la fervida attività architettonica intrapresa dal regime. Questo interesse fu condiviso da diverse nazioni, ricordiamoci, ad esempio, le ricerche sulla ricostruzione di Roma dell'urbanista francese Gaston Bardet, allievo di Marcel Poëte¹⁵.

Nelle istanze sovietiche le autorità confermarono i partecipanti e i temi delle relazioni soltanto il 26 agosto. Il 31 agosto l'Unione degli Architetti Sovietici mandò la lettera ad Alberto Calza Bini con la definitiva accettazione dell'invito, la lista dei partecipanti e l'augurio che «la delegazione sovietica sarà molto lieta dell'incontro con i colleghi italiani e del contatto così fecondo per l'architettura»¹⁶. La delegazione fu composta da «M. Karo Alabian, Arch., Sécrétaire Générale, M. David Arkine, Prof., M. Nicolas Kolly, Prof., M. Michel Krioukov, Arch. Recteur de l'Académie d'Architecture, M. Alexis Stchoussev, Architecte, Academicien, M. Serge Tchernychev, Prof., Urbaniste en Chef de Moscou, M. Victor Vesnine, Prof. Architecte en Chef du Commissariat du Peuple pour l'Industrie Luorde»¹⁷, i membri più alti dell'*élite* architettonica sovietica. Tra di loro, uno dei *leader* del costruttivismo, Viktor Vesnin, godeva di una certa fama internazionale. Aleksej Ščusev si ricordava poi di vedere al Congresso «i giovani architetti avvicinarsi a V.A. Vesnin. Lo conoscevano per i suoi progetti, pubblicati nelle riviste straniere»¹⁸.

Contrariamente alle indicazioni degli organizzatori del convegno, la delegazione sovietica portò la mostra fotografica degli edifici e dei progetti del nuovo stile sovietico post-1932, probabilmente seguendo l'esempio della precedente edizione del congresso a Budapest, dove era assente¹⁹. In seguito le riviste sovietiche scrissero: «La mostra è stata unica ed è stata frequentata con grande interesse»²⁰; nelle riviste italiane, invece, non ne abbiamo trovato alcuna menzione. Furono inoltre esibite le nuove edizioni dell'Accademia di architettura, i libri sull'architettura italiana, coerenti alla politica della «acquisizione del passato», ma anche su quella recente – il già menzionato *Architettura italiana del dopoguerra* di Lazar Rempel, di cui poco dopo «Architettura», la rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, pubblicò una recensione, apprezzando la classifica delle tendenze dell'architettura moderna italiana fatta dall'autore sovietico e affermando che la pubblicazione «sarebbe stata interessante», se Rempel non fosse «dominato completamente dall'avversione al Fascismo» e se non spiegasse tutti i difetti della nuova architettura italiana con il «giogo del Fascismo»²¹.

Venne anche presentata la relazione del nuovo Piano generale della ricostruzione di Mosca, tradotta appositamente in inglese, francese e tedesco, approvata pochi mesi prima del congresso – il 10 luglio 1935 – e il cui autore Sergei Černyšev (Tchernychev) fu presente al congresso con un intervento. Una delle tesi espresse fu «Conservare l'immagine storica della città di Mosca è impossibile per Mosca. Mosca è il centro dell'attività e dello sviluppo»²². Possiamo ipotizzare l'impatto dei grandi prospetti tracciati sul tessuto storico moscovita sull'ampliamento delle demolizioni romane nella seconda metà degli anni Trenta: da piazza Nicosia a piazza Augusto Imperatore, sino a via della Conciliazione.

Non mancò, dopo il ritorno in patria, un rapporto alle autorità sovietiche sulle realizzazioni del Piano regolatore di Roma del 1931. Tale rapporto, scritto da David Arkin, fu indubbiamente critico, soprattutto verso la distruzione dei monumenti del passato: «Quello che non hanno fatto i Barberini ha fatto Mussolini»²³. La stampa professionale sovietica aveva seguito però da tempo i piani per la costruzione della metropoli archeologica del regime italiano e i progetti per Mosca recavano chiari segni di un'ispirazione romana. Nelle relazioni redatte dopo il ritorno, solo Viktor Vesnin dedicò un saggio favorevole all'architettura moderna italiana; verso Sabaudia, visitata nell'ambito del congresso, la pubblicazione conteneva un'intonazione critica, assente nel manoscritto originale²⁴. Infatti, il viaggio doveva servire anche alla «riconversione» stilistica di alcuni architetti sovietici al classico. Dopo il ritorno Karo Alabjan, il capo della delegazione, scrisse a Lazar Kaganovitch, allora direttore della commissione del Piano regolatore e ricostruzione di Mosca: «Viktor Vesnin sembra di convincersi della meschinità dell'architettura che lui predica [...] Non sono sicuro se lui riesca a riorganizzarsi in pratica, ma sono già evidenti i suoi dubbi sui principi dell'architettura costruttivista»²⁵.

Il congresso divenne una vera vetrina per mostrare i grandi progetti. Oltre alla mostra sovietica, venne presentato il 24 settembre da Jacques-Henri Gréber il progetto dell'Expo di Parigi 1937, «con copiose proiezioni»²⁶ che probabilmente ispirarono il progetto della futura e mai realizzata *Esposizione Universale di Roma*:



5. Spilla commemorativa del congresso con effigiata la torre littoria di Sabaudia e inciso il motto di Mussolini «Si fondano le città. Si redime la terra» (riprodotta nel frontespizio e nella quarta di copertina degli atti: da *XIII Congresso internazionale Architetti. Roma 22-28 settembre 1935 - XIII. Atti ufficiali*, Roma 1936, p. 1).

la proposta della mostra, presentata da Bottai a Mussolini, fu dello stesso anno. Un'altra relazione, assai più inaspettata, fu quella di Frank Lloyd Wright, consegnata dal figlio dell'architetto, John Lloyd Wright, che presentò il progetto urbanistico *Broadacre City*, per cui «*Italy has a governmental instrument to promptly drive the principles of the new pattern home when convinced of the vast human benefits that wait upon such decentralization and reintegration as Broadacre City represents*», aggiungendo «*Why not for Italy a freedom in this new sense? [...] A Mussolini and his architects will lead their country to a new lease on life by abandoning the old academic order and working to establish this more natural and humane order*»²⁷.

Il caso dimostra l'entusiasmo del mondo intero per l'attività urbanistica del regime, la realizzazione del concetto di "città corporativa", soprattutto per le bonifiche del suolo e la creazione delle città di fondazione che avrebbero dovuto presentare una soluzione moderna per l'insediamento agrario. Le notizie sulla costruzione in tempi brevissimi dell'Agro Pontino, con le sue prime città Littoria e Sabaudia, fin da subito furono diffuse nella stampa internazionale, tra cui la rivista francese dedicata all'architettura moderna, "L'Architecture d'aujourd'hui", che ne scrisse già nel numero 8 del 1933. Lo stesso numero della rivista si aprì con l'appello a Mussolini con le preoccupazioni della comunità professionale internazionale per lo stato dell'architettura moderna in Italia. Queste preoccupazioni non impedirono a Le Corbusier di elaborare il progetto della "fattoria-modello", da proporre al dittatore, pubblicato poi nello stesso 1934 sul numero 13 della rivista "Quadrante", diretta da Pier Maria Bardi e Massimo Bontempelli.

I complimenti al regime (e al suo «grand Chef "il Duce"»)»²⁸ giunsero da diversi partecipanti, dopo il ricevimento degli architetti da parte di Mussolini, tenuto venerdì 27 settembre 1935 alle 17:45 in Palazzo Venezia, secondo un elenco prestabilito con 132 partecipanti²⁹, tra cui anche quelli dall'Unione Sovietica. Paul Vischer, il presidente del CPIA, espresse «ammirazione per le opere compiute in Roma, facendo l'augurio per lo sviluppo ed il trionfo del programma del popolo italiano sotto l'egida del Regime Fascista»³⁰, mentre Mussolini confermò «la sua grande simpatia per gli architetti che sono degli artisti e dei realizzatori, e per l'architettura che egli ritiene la vera regina delle arti»³¹.

Come spiegato, il convegno fu l'incontro dell'*establishment* architettonico internazionale e ciò non poteva non incontrare le critiche del mondo "modernista". Carlo Belli, famoso critico d'arte e promotore del Movimento Moderno in Italia, non esitò a criticare gli accademici, mettendo «in testa [tra] le molte cose inutili accadute nel mese di settembre» non un vero congresso, ma «Feste, riunioni, gite, ricevimenti e discorsi: una settimana di allegria a Roma», «un convegno di borghesi italiani ed esteri, riunitisi per rendere il solito omaggio al luogo comune». Il resoconto: «posizioni sbagliate in partenza; incapacità di risolvere qualche cosa; timore di parlare con precisione; orrore della responsabilità; sospetto del nuovo; incameramento del *moderno* in un compromesso fra la tradizione e il "non saper che pesci pigliare". Risultato generale: soldi sprecati [...]»³².

Gli organizzatori sia italiani sia esteri ebbero un'opinione del tutto diversa. «*Je suis persuadé*» scrisse Vischer a Mussolini tramite Calza Bini «*que les participants au congrès sont rentrés dans leurs foyer avec la meilleure impression de l'activité de leurs collègues italiens et qu'ils ont ramenés dans leurs pays les impressions les plus vives de toute vos belles manifestations*»³³, mentre Calza Bini riassunse al sottosegretario della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Giacomo Medici del Vascello, come «Il Congresso ha avuto una grande e riconosciuta importanza non solo tecnica, ma indirettamente, anche politica»³⁴.

Settembre del 1935 fu l'ultimo mese di pace nell'Italia di Mussolini: in ottobre iniziò la campagna africana e il governatore di Roma, Giuseppe Bottai, partì per l'Abissinia pochi giorni dopo l'inaugurazione del congresso, contribuendo all'avventura coloniale che portò il regime alle sanzioni, all'avvicinamento con la Germania e alla sua infame fine. Il congresso tenuto all'Accademia di San Luca, invece, può essere considerato come un evento che perfettamente rifletté un'epoca complessa e controversa, in un panorama internazionale pieno di sfide e di scoperte, di conquiste e di sconfitte.

Note

- 1 Si veda *XIII Congresso Internazionale Architetti. Roma 22-28 settembre 1935 - XIII. Atti ufficiali*, atti del congresso (Roma, 1935), Roma 1936.
- 2 R. MUSSOLINI, *Benito il mio uomo*, Milano 1958, p. 138.
- 3 *XIII Congresso Internazionale Architetti*, cit., p. 799.
- 4 *Ibidem*.
- 5 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1937-1939*, 14.3.924/1, lettera di Alberto Calza Bini alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, 23 maggio 1934.
- 6 *XIII Congresso Internazionale Architetti*, cit., p. 5.
- 7 *Ibidem*.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Ivi, p. 11. Sulle varie fasi costruttive di Palazzo Carpegna si veda il classico I. SALVAGNI, *Palazzo Carpegna. 1577-1934*, Roma 2000.
- 10 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1937-1939*, 14.3.924/1, lettera di Alberto Calza Bini, 20 settembre 1935.
- 11 Ivi, telegramma n. 57565, 23 settembre 1935, ore 16.
- 12 *XIII Congresso Internazionale Architetti*, cit., p. 87.
- 13 Sulla partecipazione della delegazione sovietica si veda il recente A. VYAZEMTSEVA, *Rim Pervyj – Rim Treťij: sovetskaja delegacija na XIII Meždunarodnom kongresse arkhitektov, 1935*, in *Rossija – Italija: etiko-kul'turnyje zennosti v istorii*, atti del convegno (Mosca, 2009), a cura di M.G. Talalaj, Moskva 2011, pp. 163-179; ripubblicato nel 2016, pp. 214-237. Dopo la stampa del testo furono consultati i materiali conservati a Roma: Archivio Centrale dello Stato, *Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1937-1939*, 14.3.924/1, XIII Congresso internazionale degli architetti, Roma, 1935; ivi, *Ministero della Cultura Popolare, 1930-1943*, b. 195 “Russia», I.62; Archivio Storico Capitolino, *Gabinetto del Sindaco, 1935*, B. 1354, Classe 9, Sottoclasse 3, XIII Congresso internazionale degli architetti.
- 14 *URSS anni '30 - '50. Paesaggi dell'utopia staliniana*, catalogo della mostra (Torino, 1997), a cura di A. De Magistris, Milano 1997.
- 15 *La Rome de Mussolini. Thèse couronnée par l'Institut d'Urbanisme (Gaston Bardet)*, “L'Architecture d'Aujourd'hui”, 3, 1932, 5, p. 117; G. BARDET, *Une nouvelle ère romaine sous le signe du faisceau. La Rome de Mussolini*, Paris 1937.
- 16 Mosca, Archivio di Stato Russo di Letteratura e Arti (RGALI), 674, *Unione degli architetti dell'URSS*, b. 1, fasc. 20, cc. 14-17 («Делегация советских архитекторов [...] будет чрезвычайно рада встретиться со своими итальянскими коллегами и установить с ними личный контакт, столь полезный для развития архитектуры»). Qui e in seguito il testo è tradotto dal russo dall'autrice di questo saggio.
- 17 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1937-1939*, 14.3.924/1, XIII Congresso internazionale degli architetti, Roma, 1935.
- 18 *Autografo della autobiografia di A. Ščusev*, pubblicato in P.V. ŠČUSEV, *Stranizy iz žizni akademika A. V. Ščuseva*, Moskva 2011, p. 337.
- 19 *XII Congrès international des architectes Budapest 1930. Compte-rendu*, atti del congresso (Budapest, 1930), Budapest 1931.
- 20 *XIII Meždunarodnyj arkhitekturnyj congress v Rime*, “Arkhitektura SSSR”, 1936, 2, snp.
- 21 W. W., [Recensione al libro di] L.I. RENPEL - *Architettura Italiana del dopoguerra - (Edizione dell'Accademia di Architettura dell'U.R.S.S.)*, “Architettura”, 15, 1936, 7, p. 349.
- 22 Mosca, Archivio di Stato Russo dell'Economia (RGAE), 377, b. 1, fasc. 2, c. 12, «General'nyj plan rekonstrukcii Moskvy», dattiloscritto, 1935.
- 23 Mosca, Archivio di Stato Russo di Letteratura e Arti (RGALI), 2606, *David Efimovich Arkin*, b. 2, fasc. 118, cc. 52-53.
- 24 Ivi, 2772, *Viktor Aleksandrovič Vesnin*, b. 1, fasc. 9, V.A. Vesnin, *Zamteki o poezdke v Italiju*, manoscritto, 1935.
- 25 K. ALABJAN, *Pis'mo ot 15 oktjabrja 1935 g.*, in *Naše nasledie*, a cura di Ju. Murzin, Moskva 2006, p. 23.
- 26 *XIII Congresso Internazionale Architetti*, cit., p. 773.
- 27 Ivi, pp. 735-736.
- 28 Ivi, p. 790.
- 29 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1937-1939*, 14.3.924/1, telegramma del capo di gabinetto della Presidenza del Consiglio dei Ministri Bianchetti a Calza Bini, 25 settembre 1935.
- 30 *XIII Congresso Internazionale Architetti*, cit., p. 785.
- 31 *Ibidem*.
- 32 C.B. [Carlo Belli?], Congresso internazionale degli architetti, “Quadrante”, 3, 1935, 29, p. 27.
- 33 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1937-1939*, 14.3.924/1, lettera di Calza Bini a Mussolini.
- 34 *Ibidem*.

Roman Lens, Dalmatian Issues: the Exhibition of Dalmatian Architecture at the Accademia di San Luca (Rome, June 1943)

The first comprehensive exhibition on historical Dalmatian architecture opened at the Accademia di San Luca in Rome in June 1943, destined to remain the last propagandistic cultural effort of the Fascist regime¹. Given the prominent, yet a rather concealed role of Gustavo Giovannoni in this endeavour, its close analysis provides a possibility to elucidate the role he had in shaping the policy of the Accademia di San Luca in the 1940s, as well as in the competing early 20th-century visions of the Eastern Adriatic past. The exhibition opened on June 23rd, 1943, while Allied forces had already bombarded Naples. It closed in mid-July, less than a month before the announcement of the armistice on September 8th, 1943. The project is part of the fascist regime's cultural plan, whose purpose was to legitimize Italian administration in Dalmatia between 1941 and 1943². The Italian vision of this annexation was a final union of eastern territories with the mother country, i.e. the coronation of the 19th-century irredentistic aspirations. This narrative also influenced the administrative status of the territory, as Dalmatia became one of the Italian provinces, i.e. legally, it was not part of the colonial possessions such as East Africa and the Italian islands of the Aegean or the annexed Kingdom of Albania³. The interpretation of historical heritage in the national key and daily political situation were closely interrelated during the war years, so it is instructive to look more closely at the protagonists of this project and the image they were trying to fabricate. Recent works by Iris Brock, Ferruccio Canali, and Riccardo de Martino mention the exhibition, but their main goal is to outline the broader context of events related to Dalmatian architectural heritage at the time⁴. By focusing on this single project, primarily through the comprehensive analysis of archival material from the Archive of the Accademia di San Luca in Rome, the present essay works towards highlighting the kaleidoscope of interpretations of the Eastern Adriatic heritage and the formation of Italian war-time cultural policy⁵. Given the high-profile of architectural historians involved in the exhibition project, it also tries to establish the role it played in the long discussion on the architectural history between the two shores.

Protagonists of the exhibition project: Gustavo Giovannoni, Alberto Calza Bini, Bruno Maria Apollonj Ghetti, Luigi Crema

The initiative for the preparation of the exhibition came from Gustavo Giovannoni: on December 8th, 1941, he wrote a letter proposing the project to the President of the Accademia di San Luca, and remained the grey eminence of the endeavour⁶. More in the foreground was the somewhat younger Alberto Calza Bini, who, other than wearing the title of *presidente* of the Roman Academy of painters, sculptors, and architects established in the 16th century, served as secretary of the national union of fascist architects, and was one of the founders of the Faculty of Architecture at the *Università di Napoli*. Therefore, the project evolved around the two protagonists of the Italian architectural scene, creators of the segment of the regime's policies that concerned the history of architecture, restoration, and conservation, as well as urban planning. The exhibition is a continuation of Giovannoni's initiatives for the Eastern Adriatic coast, primarily fueled through his interest for the Diocletian's Palace as the most important Roman monument in the region. On his initiative, in the autumn of 1941, therefore only a few months since the establishment of the Governorate of Dalmatia, the delegation of the

Reale Accademia d'Italia, one of the head government cultural institutions that operated in accordance with Mussolini's imperial efforts, visited the area⁸. Upon their return, Giovannoni wrote a report and gave a lecture in Rome, published with a foreword by the President of the Reale Accademia d'Italia, Luigi Federzoni, under the title *Spalato Romana* [Roman Split]⁹. The text aimed to improve the visibility of the monument and the conditions of life in the palace, also regretting the delay of Italian archaeologists' studies of Salona and Split. During the trip, the delegation also visited the towns of Šibenik and Trogir, and one of Giovannoni's intentions was to make precise architectural surveys of Dalmatian monuments, and then issue a (never realized) monograph on the Šibenik Cathedral in the prestigious series called *Monumenti italiani* [Italian monuments] edited by the *Reale Accademia d'Italia*. «In that direction – Giovannoni ends his essay – an agreement has been reached between ing. Luigi Crema, director of Commissariat for antiquities, fine art, and museums of Dalmatia, and architect Apollonj Ghetti, the secretary of our mission»¹⁰. The two men mentioned by Giovannoni were to become operative agents of the Roman exhibition project in the following years.

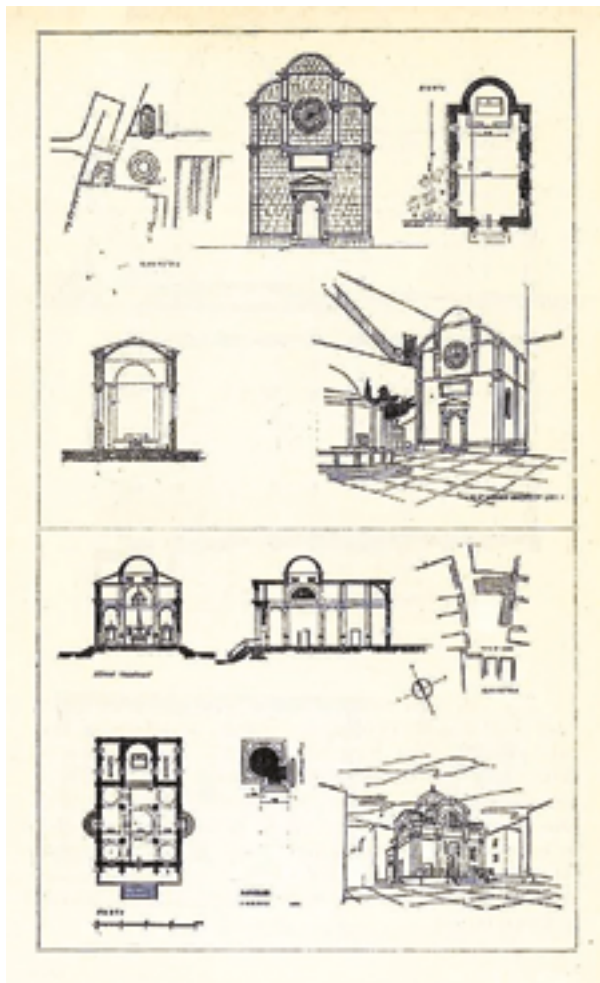
Then thirty-eight-year-old Apollonj Ghetti was Giovannoni's right hand¹¹, who also worked under him as Secretary of the *Centro Nazionale di Studi di Storia dell'Architettura* [National Center for the Study of the History of Architecture], founded by Giovannoni. These circumstances defined his interest in the exhibition, which would present the architectural heritage of the new province on the other side of the Adriatic to the Roman public. His peer and also a Roman, Luigi Crema, who had previously participated in the conservation and restoration projects at the Roman Forum and other projects on the ancient monuments of Rome and Lazio, was nominated in 1941 as the commissioner of Dalmatian monuments¹². Therefore, it should be emphasized that the creators of the exhibition were all Romans who had not previously dealt with Dalmatian monuments, and did not have any particular personal or family relationships with the Eastern Adriatic.

Assembling the Italian vision of Dalmatian heritage: photographs and drawings

The first outline of the exhibition at the Accademia di San Luca, entitled *Mostra di monumenti e del paesaggio della Dalmazia italiana* [Exhibition of monuments and landscape of the Italian Dalmatia], underlines the utmost political importance of the project, but also its cultural and tourist aspects¹³. The very title of this document is significant, as shown by the attention to the landscape, broadening the area of interest of historians of architecture from the monument to its environment, which also becomes a subject of analysis, as Giovannoni specifically advocated.

The Accademia di San Luca accepted the proposal, and the contours of the exhibition at the institutional level soon began to coalesce: on February 23rd, 1942, a proposal was presented to the Council of the Academy, and on March 17th, Calza Bini sent the Government a letter of intent to open, on October 28th of the same year, an exhibition which would «celebrate the most important examples of Italian genius and power that this art made on Dalmatian soil»¹⁴. The Duce's positive response arrived on March 22nd of 1942¹⁵. In a letter Calza Bini wrote on March 28th to the Governor of Dalmatia in Zadar, Giuseppe Bastianini, it is mentioned that the exhibition would be announced at the next Council of the Academy, which would be attended by the King. He also asked the Governor to order his subordinates to begin collecting materials under the guidance of Luigi Crema¹⁶. Bastianini replied on April 10th, and what clearly emerges from his letters is that he was trying to avoid primarily any financial responsibility for the project¹⁷. The letter written by Crema, dated two days later in Split (on the writing paper of the Hotel Bellevue, rechristened with a simple seal in Albergo Belvedere Spalato), informed Calza Bini of the photographic campaign that should have been undertaken for the exhibition. It also mentioned that a plan of Split had been sent to Rome from the planning office of the Dalmatian town¹⁸.

Therefore, preparations for the exhibition and collection of materials started in the spring of 1942, a year after the establishment of the Italian government over Dalmatia. Given the general situation, it was very difficult to obtain authentic material, as emerges from the letters exchanged between Calza Bini and Apollonj Ghetti



1. V. Amicarelli, churches of St. Saviour and of St. Blasius, Dubrovnik (B.M. Apollonj Ghetti, L. Crema, *L'architettura della Dalmazia*, Roma 1943, p. 48).

at the one side, and Luigi Crema and Bastianini on the other. Thus, the backbone of the exhibition consisted of photographs of monuments, partly specifically produced for this purpose, and partly taken from previous funds and publications.

Indeed, the Academy managed to organize a special photographic campaign with the *Istituto Luce*, the film and photographic studios that Mussolini had founded in 1925 for propaganda purposes¹⁹. Their photographer, named De Angeli, arrived in Zadar on May 24th²⁰, and left Dalmatia, as reported by Crema, on June 29th, 1942, after making some three hundred negatives²¹. The correspondence also mentioned some previous photographic material documenting Dalmatian monuments²². Ultimately, the exhibition was assembled with photos owned by the *Istituto Luce*²³, the *Ente Nazionale per il turismo*, ENIT [National Tourist Office], the Alinari archives, the VII Army Corps archives, the Ministry of Education and Conservation Department in Trieste archives, while also using photos by Split photographers Luciano Morpurgo and Studio Stuhler (already featured in Giovannoni's *Spalato Romana*)²⁴. Photographic details and enlargements were made mainly in the laboratory of the *Gabinetto Fotografico Nazionale* [National Photographic Office]²⁵.

It is therefore clear that the authors of the Roman exhibition did not rely on rather rich archives from the period of the Austrian administration of Dalmatia²⁶, using only very few photos from the famous Ćiril Metod Iveković's photographic maps²⁷. Instead, it was decided that a new photo archive among the Roman institutions would be constructed, all in the light of the creation of the modern and specifically Italian view of Dalmatian heritage. In addition to photos, following the postulates of the study of historical architecture advocated by Giovannoni, new sets of measured architectural drawings of historic buildings in Dalmatia were also produced. This campaign was entrusted to then thirty-five-year-old architect Vittorio Amicarelli, Calza Bini's assistant at the University of Naples²⁸. Amicarelli had previously worked with Calza

Bini on several projects, including the renovation of the Palace Gravina (the seat of the Faculty of Architecture), and ambiental valorization of the Island of Ischia (1941)²⁹. Furthermore, in the spring of 1941, he became secretary of the Neapolitan section of the National Center for the Study of the History of Architecture, which in turn was presided over by Calza Bini. Noticing the modesty of the funds destined for Amicarelli's trip to Dalmatia, Calza Bini suggested using some funds the Academy had previously given to Roberto Pane for surveys of temples at Paestum, considering that these drawings were made in the meantime «by one foreign researcher»³⁰. This money was therefore rerouted towards the recording of Dalmatian monuments³¹, and Amicarelli left for Dalmatia on September 22nd-23rd of 1942, via Rome and Ancona³², to return to Naples on October 8th³³. At the end of April of the following year, he officially handed over to the Academy sixteen large ink drawings on paper, representing architectural monuments of Zadar, Šibenik, Trogir, and Dubrovnik, while the original drawings in pencil, on which these are based, are today in the family archive³⁴. Tables with drawings found in the Academy archives represent eight buildings in Zadar (the Cathedral, sacristy and baptistery, the church of St. Donat at the Forum, St. Peter the Old, Loggia of Gran Guardia and the communal loggia, and some large houses), six in Dubrovnik (the Cathedral, St. Blaise, the Franciscan cloister, the Jesuit church, St. Saviour, the Rector's palace), two in Šibenik (the loggia and the Cathedral), and one in Trogir (the loggia). All tables include plans, sections, situational plans and prospects in perspective, and were destined to remain for a long time rare professional, systematic, and relatively precise recordings made by an experienced architect of cited monuments³⁵ (fig. 1). Particularly important is their documentary value, because they show the state immediately before the 1944-1945 bombings, which seriously damaged Šibenik and Zadar.

Creating heritage narratives in “interesting times”: romanità, venezianità, italianità

The scientific background of the project is also very interesting and partly emerges from archival documents. Even the way the curators of the exhibition collected the literature on the area is indicative, as they were set to create a new official narrative on Dalmatian architecture, now (and very shortly) from the perspective of those who rule. Thus, for example, in June 1942, Calza Bini asked Carlo Galassi Paluzzi, President of the *Reale Istituto di Studi Romani* [Royal Institute of Roman Studies] and well-known bibliographer, for help. Galassi Paluzzi provided a note on the most important personalities in the history of relations between Rome and Dalmatia, and, a bit later, a much larger list of references, which did not include any titles by Croatian (or any Yugoslav) authors³⁶. Interest in the Roman heritage of the Eastern Adriatic coast, with an emphasis on the study of Split, already expressed through the mentioned trip made by Giovannoni and his party, was a fundamental reason behind the exhibition. The term *romanità* [Romaness], which describes the territory and the architectural and artistic achievements of Ancient Rome and its derivations, had a clear political connotation, as it equalled the ancient Roman Empire with the aspirations of the Kingdom of Italy after the proclamation of the Empire in 1936. To emphasize this idea, a large exhibition called *Mostra Augustea della Romanità* was opened in Rome in 1937, with Galassi Paluzzi acting as one of the curators³⁷.

The authors of the St. Luke exhibition based their cultural paradigm of Dalmatia on a series of highly politicized publications issued during and towards the end of World War I, such as the Milan edition *Dalmatia monumentale* [Monumental Dalmatia], featuring the fundamental Italian study on Dalmatian monuments written by Adolfo Venturi³⁸. This pioneer of modern Italian art history summarizes in his text the interest in trans-Adriatic art in a nationalistic key, at that moment directed primarily against Austria-Hungary. He identified Istria and Dalmatia as ethnically mixed provinces, but the local artistic and architectural monuments are attributed a purely Italian character. For example, Giorgio Dalmata, Alessi, Laurana and, in particular, Giovanni Dalmata (Duknović), are identified as Italian artists, in the reverse image they had in Croatian historiography from Ivan Kukuljević's *Slovník umjetnikah jugoslovenskih* [Dictionary of Yugoslav artists] published in 1850³⁹. Venturi's authority deeply influenced historical and artistic, as well as cultural determinants of this area, and his definitions became an important argument in the propagation of the Italian national territory.

Furthermore, the official Rome, as the Accademia di San Luca under Calza Bini should be understood, was particularly interested in the monumental publication *La Venetie Julienne et la Dalmatie. Histoire de la Nation italienne sur ses frontières Orientales* by Attilio Tamaro, published in French in 1919 by the Senate of the Kingdom of Italy. The President of the Academy borrowed the three volumes from the library of the *Società Dante Alighieri* [Dante Alighieri Society] in Rome⁴⁰. The important Croatian historiographer Ferdo Šišić, writing in 1927, recognized the work as one of the attempts to instrumentalize history at the time of the Versailles negotiations, though not without historiographical value⁴¹. It should be emphasized that this book focused primarily on the history of the region, not its works of art. The same year Tamaro's book was published, Italian institutions were working on two more, this time visual testimonies on Dalmatia: the first was a military photographic campaign in Dalmatia undertaken by Italian military forces present in the region. The second project were artistic maps entitled *Dalmazia* [Dalmatia] with works by artists Aldo Mazza, Innocente Cantinotti, and Oreste Pisa, issued by Istituto grafico Bertarelli in Milan⁴². As already mentioned, the 1918 photographs were used together with the newly created ones, but the requested cityscapes of Dalmatian cities by Milan artists were not included in our exhibition: namely, Mazza's shipment arrived late⁴³. The organizers of the exhibition, in addition to relying on Tamaro's study that had an official state aura, did not, at least officially, contact any of the famous Dalmatian irredentists, such as the author of the study *La Dalmazia nell'arte italiana* [Dalmatia in the Italian art], published between 1920 and 1922, then Italian Senator Alessandro Dudan⁴⁴. The rhetoric and emotional temperature of the Roman core of professional historians of architecture

during the second year of the Italian administration in Dalmatia was different from the foaming Dudan's anti-Yugoslav discourse, which insisted on authentic Dalmatian elements within the corpus of Italian national art, although most of their interpretative and political objectives coincided. However, in the exhibition catalogue, Dudan's book is marked as the basic study.

During the preparation of the event that lasted for about a year and a half, there was a certain shift in perspective that needs to be addressed. The subtle changes of discourse in relation to the shifting political horizon are particularly visible in the book entitled *Italia e Croazia* [Italy and Croatia], edited by the Reale Accademia d'Italia, printed in February 1942, which already had to have been in preparation when Giovannoni wrote his account of the mission in Dalmatia in the fall of 1941⁴⁵. The purpose of this book was to promote a new alliance between the Nezavisna država Hrvatska [Independent State of Croatia, NDH] and the Kingdom of Italy. It includes chapters on archaeology, linguistic history, literary history, and history of art, elaborating on the very existence of the Croatian nation and its relationship to Italy. The texts were written by experts who had previously conducted scientific research in this area, such as Giuseppe Praga, who wrote about the relationship between the Croats and the Vatican, or Alberto Cronia, who summed up his previous studies on the Croatian language and literature. Nevertheless, the emphasis remained on the much higher specific weight of Italian culture.

The book contains a study with a telling title, *Arte italiana e Arte croata* [Italian art and Croatian art], written by Sandro Bettini and Giuseppe Fiocco, two professors at the Padua University, a fact that implies a different regional horizon in respect to curators of the Roman exhibition⁴⁶. Given the nature of the publication, Bettini and Fiocco are forced to insert the very existence of Croats into Venturi's paradigm of the Italian character of art in Dalmatia, and into Tamaro's and Dudan's notions of cultural *limes*. This results in a claim that the newly acknowledged nation in question has shown no artistic originality because, when operating in Dalmatia, Croats expressed themselves in the forms of Italian art⁴⁷.

The Padua professors defined as explicitly Croatian monuments the Baroque churches in Zagreb, Lepoglava, and Belec, which are nevertheless explained as results of the introduction to Austrian Rococo, an expression that is in turn in itself the result of «soaking in Italian influences»⁴⁸. Therefore, the colonial discourse is enriched with a recognition of the existence of a Croatian national segment, but it does not soften any of its imperialist charges, while borders between territories, which the authors believe to be Italian or Croatian, remained rather vague, just like they were in war-time reality.

The preparation of the exhibition dragged on considerably longer than planned: instead of October 1942 as scheduled, meetings took place and materials were collected throughout the winter of 1943. An interesting meeting at the Academy was held on February 20th, 1943, with, among others, Gustavo Giovannoni, Giulio Quirino Giglioli, and Mario De Renzi⁴⁹. The presence of Giovannoni clearly shows his close monitoring of the project, while Giglioli's attendance is also significant, given that he had been one of the curators, with the already mentioned Galassi Paluzzi, of the 1937 exhibition on the Roman Empire⁵⁰. The architect and member of the Accademia di San Luca, Mario De Renzi, was, with Adalberto Libera, the architect of the 1932 *Mostra della rivoluzione fascista* [Exhibition of the fascist revolution], in which two exhibition rooms were dedicated to Rijeka and Dalmatia⁵¹. He attended the meeting as the author of a display project for the future exhibition on Dalmatia. Clearly, the Dalmatian venture had gathered proven veterans of the regime exhibition projects in the Italian capital.

On the very date of the meeting, Calza Bini wrote letters to archivists and museum curators in Venice, asking for the potential exhibition material. Moreover, the curators discussed the idea to transfer the show to Venice after its Roman edition⁵². Thus, only in the second stage of preparation, after a few-months break, the Roman curators of the exhibition started thinking specifically about Venetian material, thus bringing into the official cultural-historical narrative of Dalmatia they were creating the concept of *venezianità* [Venetianess]. Although in its political connotations, this notion is analogous to the concept of *romanità*, in terms of historical, territorial, and cultural belonging to the Republic of Venice, ergo to Fas-

cist Italy, it is obvious that Giovannoni's circle (as is clear from his text on Split) was much less interested in the architecture not directly inspired by Rome. Only later, and somehow hesitantly, they discussed the heritage distinctively marked by *gotico fiorito*. However, what apparently prevailed was the interpretive value of the concept of *venezianità* for the architectural heritage of the newly incorporated province. Therefore, in their reading of the language of the forms as a sign of historic dominance that legitimized current political efforts, in the second stage of preparation of the exhibition, its curators recalibrated the common denominator to be used within the official cultural-historical narrative of the Dalmatia they were creating: *italianità* [Italianess].

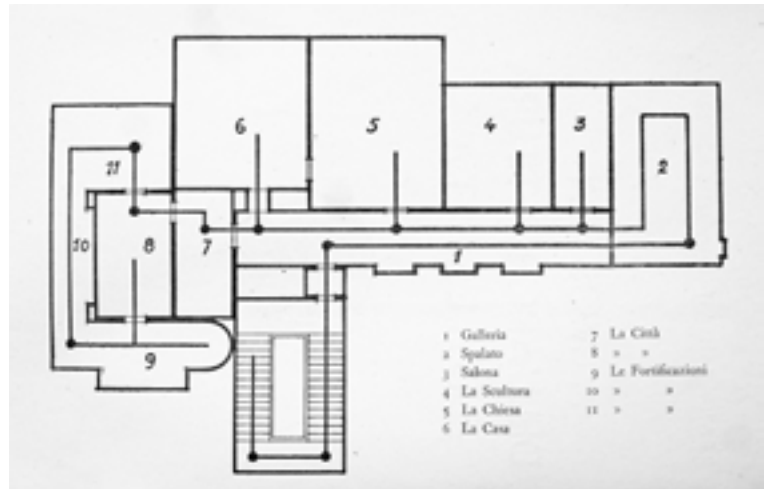
Of course, Venetian fascism, also driven by deep economic interests in the Eastern Adriatic, was much closer to the irredentist ideas that were fed by "the myth of Venice" and legendary fidelity of Dalmatians to the Serenissima⁵³. Still, it should be noted that the curators of the Roman exhibition did not contact, for example, the group gathered around the *Istituto di Studi Adriatici* [Institute for Adriatic Studies] led by Pietro Foscari and Francesco Salata, but officially communicated only with the employees of the institutions that were supposed to send additional exhibition materials. The contacted officials were well-known scholars, such as Giulio Lorenzetti and Rodolfo Pallucchini, but their expertise was not required on the interpretative level.

The correspondence indicates that the most valuable archival and museum material was already evacuated from Venice because of the war, so it was possible to get only a few drawings, prints, portolans, and 17th and 18th-century books depicting Dalmatian monuments. The documents in the San Luca archives do not specify where these materials came from, mentioning only a rather generic illustrative material on Dalmatia. Moreover, eight prints depicting Dalmatian fortifications came from the Roman military archives⁵⁴. On April 15th, 1943, an oil painting by the painter Petrić arrived from Zadar, depicting the door of the Split temple⁵⁵, but in the photographs of the exhibition display, this picture cannot be allocated.

Displaying Dalmatian Heritage: Race Theory and Modernist Elegance

War events have procured for this project a very representative exhibition space, as the works of art from the permanent exhibition at the Palace Carpegna, the seat of the Academy near the Trevi Fountain, were all moved to safety. The exhibition was designed in eight thematic sections (fig. 2).

Although an accurate inventory of the exposed material has not been found, there are photographs of the setup, along with descriptions of specific themes in the text of a short guide through the exhibition written by the president of the Academy, Calza Bini, which was also used as the introduction to the catalogue. From the description emerges the propagandistic character of the exhibition: the first space



2. Plan of the exhibition on Dalmatian architecture (Reale Accademia di San Luca, *Mostra dell'Architettura dalmata*, Roma, giugno 1943, exhibition guide).

3. Exhibition on Dalmatian architecture: entrance corridor (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*).



4-6. Exhibition on Dalmatian architecture. From the top: Split room; Salona room; Sculpture room (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*).

was a narrow corridor which contained an interpretation of racial hierarchy, illustrated [sic!] by photographs of the heads from apses of the cathedral in Šibenik. This idea actually mixes the biological concept of race in terms of facial features with the typical Italian view of race, in the spiritual and cultural sense, that prevailed in the 1920s and 1930s⁵⁶. Furthermore, this space contained a symbol of «animal fury of barbarians from the hinterland», or a cast of one of the Venetian lions from Trogir damaged in the pro-Yugoslav attacks in 1932, which brought Yugoslav-Italian relations to a boiling point⁵⁷ (fig. 3). Furthermore, a separate room was devoted to Split (fig. 4), followed by a small room with casts of archaeological findings from Salona (fig. 5). Medieval and Renaissance art was represented in a room illustrating sculpture and architectural decorations (fig. 6), followed by one dedicated to churches and chapels (fig. 7), then one featuring public and residential architecture (fig. 8). A separate space was devoted to examining the urban form (fig. 9) and, finally, there was a room dedicated to fortification architecture (fig. 10). This thematic and typological approach, inherent to the one cultivated by the so-called Roman school of the history of architecture, brought about certain developments in relation to the chronological and stylistic or geographic criterion of previous publications on the region⁵⁸.

Calza Bini's programmatic pages make several key claims. He recognizes, following Dudan's ideas, a native character of the architectural and sculptural achievements of Dalmatia, therefore, a certain regional identity, although closely related to the Apennine Peninsula. This identity, for Calza Bini, is based especially on the classical Roman tradition, visible even in the composition of the Venetian lions. Furthermore, Calza Bini's text highlights a number of comparative examples from all over Italy, comparing Radovan's Trogir portal with works by Nicola Pisano, or the Trogir chapel of Blessed John Orsini with Rimini works by Agostino di Duccio and Alberti. He recognizes Tuscan influences in Dubrovnik, and a feeling of Umbria and Tuscany in the Dalmatian towns. Furthermore, the exhibition wanted to highlight the works of Dalmatian artists in Italy, a direction that Venturi had already mapped, so he mentioned the works of Francesco Laurana and Giovanni Dalmata⁵⁹.

Calza Bini makes an amusing mistake when comparing the dome of the Dubrovnik Cathedral with the dome of St. Jerome degli Schiavoni (today dei Croati) in Rome, which, in fact, only has a painted dome. Nevertheless, as it will only be established much later, the President of the Academy intuitively guessed the trajectory of the project of the new cathedral of Dubrovnik⁶⁰.

While the main denominator of Calza Bini's pages is *romanità*, with the entire heritage of Dalmatia interpreted through the long shadow of Ancient Rome, in the final phrases of the introduction he also notes the presence of the insignia of the Venetian government at the exhibition, which in turn «assured to the east coast the tradition and right to the Italian and Christian civilization».



7-8. Exhibition on Dalmatian architecture. From the top: Religious architecture room; Domestic architecture room (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*).



The idea of the fidelity of Dalmatians to Italy is repeatedly emphasized, supported by both inscriptions from Salona, and by quoting the famous speech “Ti con nu...” by Perast captain Josip (Giuseppe) Visković from 1797, thus insisting on the *longue durée* of what was read as “Italian” domination. Compared to Bettini and Fiocco’s text from the beginning of 1942, whose task was to find the appropriate colonial discourse in relation to the new small ally, Calza Bini, writing in the early summer of 1943, no longer mentions the Croats, not even as perpetrators of the “Italian” visual language. He operates with the opposition between Dalmatians, seen as promoters of Italic culture, against barbarians from the hinterland. The Panslavic bolshevism, as repeatedly affirmed by Italian regime media of the time, has already become a real-time threat for the Italian government of the Eastern Adriatic.

The designer of the display, as mentioned, was Mario De Renzi, a fact unnoticed by the historiography on this important representative of Italian modernism⁶¹. De Renzi led his professional activity partially tied with Calza Bini’s architectural studio, and was also a professor at the Faculty of Architecture of Naples, and a member of the Accademia di San Luca, so his engagement in the Dalmatian exhibition is not surprising. Furthermore, projects of exhibition displays were not a new task for him: as already mentioned, together with Adal-

9-10. Exhibition on Dalmatian architecture. From the top: Urban features room; Fortifications room (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*).



berto Libera, he created a futuristic look for the 1932 *Mostra della rivoluzione fascista* [Exhibition of the fascist revolution] and the 1935 *Padiglione del Littorio* [Lictor Pavilion] at the World Exhibition in Brussels.

The exhibition on Dalmatian architecture, designed a decade later, abandons the heavy aesthetics of earlier exhibitions; here De Renzi designed a modern and minimalist display: elegant glass showcases are carried by light metal structures placed along the walls or in the centre of the room, thus introducing some dynamism within otherwise visually monotonous black and white photographic exhibits. Carefully designed lighting also needed to enable a fast blackout in case of emergency. The Split room, one of the most spacious in the exhibition, primarily illustrates Diocletian's Palace, with its enlarged plan and romantic views taken from Robert Adam's 1764 books occupying an entire wall⁶².

In the centre of the room stood a scale model of the mausoleum and part of the Peristyle according to Niemann's reconstruction, made for the aforementioned 1937 Exhibition of the Roman Empire. The models and casts of the ancient sculpture and inscriptions probably came from the same source. In addition to the aforementioned materials, the exhibition also presented replicas of Roman military insignia and a model of the Trogir galley from the Battle of Lepanto, suitable reminders of past military victories in war-time reality.

What remains: the catalogue written at a time of war

Apart from Calza Bini's introduction, the catalogue in the octavo format contains a longer discursive text signed by Apollonj Ghetti and Crema. This main narrative is organized into eight chapters in relation to the layout of the exhibition⁶³. It should be noted that its authors were professionally interested in ancient architecture, although Crema, given his education in the field of engineering and conservation, as well as his capacity of Commissioner for antiquities, fine art, and museums of Dalmatia, demonstrated wider interests. Still, the two chapters dedicated to Split and Salona repeat the conclusions (and illustrations) of previous publications from Carrara to Dyggve and Niemann, emphasizing the importance of ancient Roman achievements for later art phenomena⁶⁴.

The chapter on religious architecture brings interesting typological series, from early medieval central churches, with a monumental example of Zadar's St. Donat, recorded after the Italian restoration works, also detecting the phenomenon of Renaissance trefoiled church facades along the coast. Programmatic interest in the Romanesque, where they point out connections with Apulia, lead to claims that the Gothic almost entirely vanished from the religious architecture of Dalmatia⁶⁵. The forms of the Šibenik Cathedral, the work of Giorgio Dalmata and Niccolò Fiorentino, are defined as classical, while Dalmata's genius insertion of the baptistery and sacristy on steep terrain is also noted. Apollonj Ghetti and Crema attribute the realization of the Šibenik baptistery to Aleši, but according to Giorgio Dalmata's designs, as is the case of the baptistery in Trogir, with emphasis on its derivation from the small temple of Diocletian's palace⁶⁶. Dubrovnik's Baroque churches are mentioned very briefly, but are illustrated throughout Amicarelli's drawings. When discussing them, the authors follow Dudan's view, which highlights the role of Roman and Venetian architects⁶⁷.

On the other hand, in their analysis of public and residential architecture, the authors emphasize the Gothic component as a sign of Venetian rule, although noting the lack of delicacy inherent to lagunar architecture. They are delighted to observe an early appearance of Renaissance elements, given their insistence on the classical tradition. Dubrovnik's Rector's Palace is here attributed to Giorgio Dalmata, besides Onofrio de la Cava. They include some elegant examples of private houses, such as the House Bizzaro (today better known as Skočibuha-Bizzaro) in Dubrovnik. The military significance of Dalmatia as the eternal border zone marks the section on fortifications, which lists the most important works in Zadar, Trogir, Split, Korčula, and Dubrovnik, church-fortresses on Hvar and Vis, and emphasizes the importance of Giangirolamo Sanmicheli as an innovator of 16th-century defence systems⁶⁸.

The chapter on sculpture begins with a discussion of early medieval monuments with interlaced ornaments, which Calza Bini completely left out from his preface (the photographs of the display also do not show any). Apollonj Ghetti and Crema emphasized the North Italian and classical origin of these motifs. An interesting observation about the baptistery bearing these ornaments, «which until 1746 was in Nin and now is in Zagreb» is a lead that enables the easy recognition of this object as the Duke Višeslav Baptismal Font, now in the Museum of Croatian Archaeological Monuments in Split⁶⁹. The Croatian historiography at the time considered it one of the key monuments of Croatian statehood, although it was found at the deposits of the Venetian Museo Correr without any traceable indication of its origin⁷⁰. During the preparations for the Roman exhibition, the Croatian authorities put in enormous efforts to obtain the Font, as it bears the inscription with the name of a Slavic duke. Finally, it was exchanged for two Vittore Carpaccio's paintings from Bishop Strossmayer's collection, and was exhibited in Zagreb⁷¹. Notably, Apollonj Ghetti and Crema mention the Baptismal Font, which was changing hands as they were writing their text, but only as an example of classical influences, omitting the name mentioned in the inscription⁷². The emphasis on classical tradition runs through every chapter, also stressing the value of Romanesque art, with comparisons to Venice and Apulia⁷³. Finally, the account of the achievements of Giorgio Dalmata takes up the most space. Although formed in the Venetian Bon workshop in the forms of floral Gothic,



11-14. The cover and, on next page, some pages from exhibition's catalogue: B.M. Apollonj Ghetti, L. Crema, *L'architettura della Dalmazia*, Roma 1943.



Fig. 19. Interior of the Palace of Diocletian, Salona (Dubrovnik).



Fig. 20. Interior of the Church of St. Blaise, Dubrovnik.



Fig. 21. Exterior of the Church of St. Blaise, Dubrovnik.

he soon «turns to the Renaissance», with Aleši and Niccolo Fiorentino. After the Quattrocento, the art of sculpture is judged as being in a constant state of decline, mirroring the general disinterest of the architectural historians writing the text for the later periods, although they mention some imports from Venice, like the Morleiter sculptures in Split.

The last chapter evolves around the analysis of the character of Dalmatian urban centres, which are described one after the other, introducing important historical issues for urban histories, such as the Turkish attacks on Hvar in 1571 with the urban reconstruction that followed, or the characteristics of the Split municipal square in relation to the Peristyle. The interest in the immediate environment of the monument is visible on Amicarelli's situational plans, drawn for all the major monuments. This chapter is peppered with repeated attempts to find analogies with different regions of the Apennine Peninsula, for example, the authors see resemblances of Dubrovnik to Apulia (not Venice). On the other hand, they try to define a regional specificity, which is primarily manifested in the folk architecture built in local stone, with roofs of flat stone laying on cornices held by consoles. In addition, the authors note the use of Roman spolia and ubiquity of sculpted Venetian lions in Venetian Dalmatia, but also statues of St. Blaise, a symbol of Dubrovnik, in the area controlled by the small southern Adriatic Republic. The importance and originality of this chapter lie specifically in these observations, while the choice to devise it as a separate theme in relation to other issues raised by the exhibition was in line with the interests of the so-called Roman school of the history of architecture.

This short text of primarily popular character is an attempt to define the characteristics of Dalmatian heritage within the system of Italian regions, written by professional historians of architecture, unlike Dudan's amateurish studies or popular publications produced by Amy Bernardi in the interwar period⁷⁴. The standing point for their vision is Rome, in terms of focus on the continuity of Ancient Rome and mitigation of the importance of Venetian thalassocracy, in precedence strongly accentuated by Fiocco, while also emphasizing the artistic connections with a number of cross-Adriatic regions. The rhetoric is pro-regime, but the terms *italianità*, *romanità* and *venezianità* do not appear in the main text, whose nationalistic tone is considerably muted compared to Calza Bini's Introduction, and especially in comparison with texts by Alessandro Dudan, from which it still derives most of the attributions and, to some extent, comparisons.

The list of references relies on historical titles, like Farlati, Adam and Jackson, and several editions in German from the period of Austrian rule, as Gurlitt and Von Kowalczyk, Folnesic, Frey and Iveković. It also lists Italian art historians, like Monneret de Villard and Venturi, and "State editions" such as the aforementioned Tamaro's and Bettini and Fiocco's texts. Special attention was paid to the publications on the excavations of Salona, cited in the German and French versions. The only title in the Croatian language is a 1933 survey of Dalmatian art of the 15th and 16th centuries by Ljubo Karaman. The bibliography also includes the text published in French by the same author on the medieval architecture of Dalmatia, which demonstrates the international importance of the Vienna-educated conservator for Dalmatia prior to Crema's arrival. Nevertheless, one should remember that already in 1930, Karaman published the programmatic text *O talijanskim aspiracijama na Dalmaciju, navodno baziranim na spomenicima umjetnosti te zemlje* [On Italian aspirations towards Dalmatia, presumably based on artistic monuments of that country], clearly stating his political standing regarding the issue of national labels and visual language⁷⁵.

Although these buildings are only mentioned in the text, the photographs and Amicarelli's drawings would induce Antonio Muñoz, chief Commissary of fine arts, and author of pioneering studies on Borromini and Pozzo, to write a letter to the Academy asking for photographs of the Jesuit Church in Dubrovnik⁷⁶.

Apollonj Ghetti would not return to Dalmatian topics, while Luigi Crema, who was personally much less involved in the policy of the fascist regime, after the war published several texts and followed from a distance the progress of the reconstruction of Diocletian's Palace, led by Cvito Fisković⁷⁷.

Echoes of the exhibition: immediate impact and lasting reverberations

The Italian press publicized the opening of the exhibition, and the tone of newspaper clippings preserved in the archives of the Academy oscillates from relatively sober, such as Amelia Como's text in *Regime fascista* of June 26th, 1943, which describes the exhibition and quotes Calza Bini on familiar impressions of Dalmatian streets, to very alarming, as was the case with the volunteer newspaper *La volontà d'Italia* of June 28th, 1943, in which, under the description of the exhibition, stands the text under the title *Bolshevism and Pan-Slavism target Adriatic*⁷⁸. The same language is also used in Alessandro Dudan's telegram to Calza Bini with congratulations on the exhibition, who found the idea of the exhibition as a form of «struggle against the crazy, dirty barbaric tendencies of Russian panbolheviks» to be brilliant⁷⁹. The most eloquent illustration of the overall situation in the summer of 1943 is given by the daily paper *Il lavoro fascista* on June 23rd, 1943. Its front page features news on the Allied Forces bombing Naples, while the cultural section contains a presentation of the exhibition and the text on the opening of the Italian Cultural Institute in Budapest in the presence of President Horty.

The exhibition, under the circumstances, was open for a short period, but it was visited by the Minister of "national culture", Gaetano Polverelli⁸⁰, and King Vittorio Emanuele III⁸¹, while Mussolini seems not to have made it. Furthermore, Calza Bini personally guided a tour for foreign academies in Rome, so visitors included representatives and scholars of the Hungarian, Romanian, German, Spanish, and Swedish Academy⁸².

The catalogue was also distributed, although modestly. Copies were sent for sale to the bookstore run by Max Bretschneider in Florence⁸³, and to Dalmatian institutions: there is a thank-you letter from Jerolim Rapanić, director of the Civic Library in Split at the time, and from the painter Ladislao de Gauss, the contemporary civil commissioner of Krk, as well as from Giuseppe Praga in Zadar⁸⁴.

Even in July of 1943, plans to move the exhibition to Venice were still in place; the Ministry of culture had already allocated the sum needed for its transport, and Calza Bini wrote a letter on July 22nd requesting a layout of the Museo Correr⁸⁵. The transfer of the exhibition did not happen, given the difficulties with railway lines that are mentioned in the documents, but what must have certainly influenced the project was the fact that on July 25th, 1943, Mussolini was arrested⁸⁶. A few months later, when the Social Republic of Salò had been established, Rodolfo Pallucchini, director of the Venetian Directorate of Fine Arts and Education, wrote to the Academy in Rome asking for two copies of the catalogue, regretting that the exhibition was not realised in Venice⁸⁷.

Unfortunately, there is no documentation about the fate of the exhibits, the large-scale photos and painted panels. The only clue about borrowed plaster casts and architectural models date from May 17th, 1944, when they were taken over by an officer of the Museum of the Roman Empire, the successor to the mentioned 1937 Augustus exhibition⁸⁸.

The described exhibition, although its curators could not have known it, represented the swan song of the regime, whose propaganda means were already admittedly limited, but still existing, and continued to inject a full-blown colonial theory of racial and cultural superiority into the Eastern Adriatic heritage. The entire exhibition project plainly illustrates cross-Adriatic relations, but also a difference in views and the state of research of particular historical and artistic topics and problems within Italy itself. Moreover, the project has left a long shadow in Italian historiography: the catalogue, for example, represents the base, unfortunately even for some of the rhetoric, for Venetian Giuseppe Maria Pilo and his 2000 book *«Per trecentosettantasette anni»: la gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia*, which uses a good deal of Amicarelli's drawings⁸⁹. On the other hand, for example, the protagonist of the IUAV history of architecture department, Manfredo Tafuri, has never mentioned the Eastern Adriatic coast nor Yugoslavia: his interest lay in redefining the canonical figures and urban centres of artistic production, and not in notions of transfer, periphery, or nationalism.

In Croatian and broader historiography, written by authors of the ex-Yugoslav region, the exhibition catalogue as a reference did not survive the 1940s: in 1947,



15-18. Over and on next page, some pages from exhibition's catalogue: B.M. Apollonj Ghetti, L. Crema, *L'architettura della Dalmazia*, Roma 1943.



it was still cited by Cvito Fisković in *Naši graditelji i kipari u Dubrovniku XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku* [Our builders and sculptors of the 15th and 16th century in Dubrovnik]⁹⁰. Fisković knew Crema personally, and acted as the main conservator for Dalmatia after the war, responsible for the restoration of numerous monuments. Fisković was also an avid researcher and prolific writer, whose archival work was directed towards unearthing thousands of Slavic names among artists and builders active in Dalmatia, thus in direct dialogue with the Italian narratives and methodologies. He would also recognize the importance of urban organisms and landscapes in the construction of identity in the region, and lead the works of demolitions around Diocletian's palace after the war, much in line with Giovannoni's lessons⁹¹.

Ultimately, though careful discernment of interlaced threads of political programs, cultural endeavors and diverse interpretations of Eastern Adriatic heritage are still ahead of us, a more precise definition of the totality of paradigms and attitudes behind certain publications and exhibitions will gradually contribute to this process.

Note

1 I would like to thank the editors on their invitation to publish the research on the *Architettura in Dalmazia* exhibition in the present volume. The research has been presented at the conference *Dani Cvita Fiskovića* (Orebić, 2014) and *Crossing the Adriatic: Networks of Cultural Exchange beyond the Yugoslav Region* (Rome, 2018), and I would also like to thank discussants at both conferences for their challenging questions and observations. On the exhibition, see also J. GUDELJ, *Baština i politika: izložba o dalmatinskoj arhitekturi u rimskoj Akademiji sv. Luke u lipnju 1943.*, in: *Zbornik Dana Cvita Fiskovića 6: Razmjena umjetničkih iskustava u jadranskom bazenu*, ed. J. Gudelj, P. Marković, Zagreb 2016, pp. 173-188.

2 The territory of Zadar, recognised as part of Italy after the 1921 Treaty of Rapallo, has been extended to 1941 in the so-called Governorate of Dalmatia, which included the prefectures of Zadar, Split, and Kotor. Italian troops were present both in this territory directly annexed by the Kingdom of Italy, as well as in the area formally administered by the Independent State of Croatia (NDH), i.e. Dubrovnik. About the Italian administration in Dalmatia, see at least *L'occupazione italiana della Jugoslavia, 1941-1943*, a cura di F. Caccamo and L. Monzali, Firenze 2008; E. GOBETTI, *L'occupazione allegra: Gli italiani in Jugoslavia (1941-1943)*, Roma 2007; T. SALA, *Il fascismo italiano e gli Slavi del sud*, Trieste 2008; N. KISIĆ KOLANOVIĆ, *NDH i Italija, Političke veze i diplomatski odnosi*, Zagreb 2001.

3 On fascist imperial-colonial efforts, see D. RODOGNO, *Fascism's European Empire. Italian Occupation During the second World War*, Cambridge 2006.

4 F. CANALI, *Architettura e città nella Dalmazia italiana (1922-1943): il palazzo di Diocleziano di Spalato: Luigi Crema*, "Quaderni del Centro di Ricerche Storiche Rovigno", 20, 2009, pp. 67-100.; IDEM, *Architettura e città nella Dalmazia italiana (1922-1943): l'arte dalmata e il Palazzo di Diocleziano di Spalato tra istanze nazionaliste e "valori" consolidati nelle riflessioni di Alois Riegl, Alessandro Dudan e Ugo Ojetti*, "Quaderni del Centro di Ricerche Storiche Rovigno", 18, 2007, pp. 221-259; IDEM, *Architettura e città nella Dalmazia italiana (1922-1943): il palazzo di Diocleziano di Spalato. Dai problemi sull'ambientamento dei nuovi monumenti celebrativi (1929) alle previsioni dell'accademia d'Italia (1941-1943)*, "Quaderni del Centro di Ricerche Storiche Rovigno", 19, 2008, pp. 95-140.; I. BROCK, *Spalato Romana. Missione della Reale Accademia d'Italia a Spalato*, "Baština", 34, 2007, pp. 173-228; R. DE MARTINO, *Vittorio Amicarella and Dalmatian architecture*, in *The Presence of Italian architects in Mediterranean Countries*, proceedings of the conference (Alexandria, 2007), Firenze 2008, pp. 267-273.

5 Archival holdings: Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, ff. 1-392. On the Italian cultural politics towards Yugoslavia in 1930s, particularly in the literary-philological sphere, see N. BADURINA, *Hrvatska kao predmet talijanske kulturne politike tridesetih godina*, in *Komparativna povijest hrvatske književnosti-zbornik radova VII*, proceedings of a conference (Split, 2004), ed. C. Pavlović, V. Glunčić Bužančić, Split 2005, pp. 48-61.

6 La lettera di Gustavo Giovannoni ad Alberto Calza Bini: «Roma 8 Dicembre 41 XX. Caro Calza, Apolloni mi da l'unito promemoria per una iniziativa per la conoscenza dei monumenti della Dalmazia; e mi pare ottima l'idea. Egli invero pensava all'Accademia d'Italia come centro d'organizzazione; ma invece a me pare che sia più a posto l'Accademia di S. Luca. Ti trasmetto quindi il promemoria; e tanto io quanto Apollonj siamo a tua disposizione se crederai di avviare la cosa verso l'attuazione. Mille saluti del tuo G Giovannoni. Stamp 9 dic 1941, Visto dal presidente Manuscript note: Al consiglio Accademico; Tenere in evidenza, Timbro 23 feb 1942». Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, f. 1.

7 Alberto Calza Bini (1881-1957) acted as President of the *Istituto Case Popolari Roma* [Institute for Social Housing in Rome] and Chairman of the *Sindacato Nazionale Fascista Architetti* [Fascist Union of Architects]. After the war, he was briefly interned, and later rehabilitated, eventually becoming Dean of the Facoltà d'Architettura in Naples. A. CALZA BINI, *Calza Bini, Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974; V. FASOLO, *Alberto Calza Bini*, "Atti della

Accademia di San Luca”, 3, 1957-1958, pp. 160-161.

8 About this mission, involving Gustavo Giovannoni, archaeologists Amedeo Maiuri and Roberto Paribeni, and engineer Luigi Marangoni, and only nominally writer Ugo Ojetti and architect Marcello Piacentini, see BROCK, *Spalato Romana*, cit. and Elisa Roncaccia in this volume.

9 G. GIOVANNONI *et al.*, *Spalato romana. Relazione della Commissione Accademica di studio*, 22 novembre 1941, Roma 1941. For content analysis see BROCK, *Spalato Romana*, cit.

10 BROCK, *Spalato Romana*, cit., p. 190.

11 On Bruno Maria Apollonj Ghetti (1905-1989) see BROCK, *Spalato Romana*, cit., p. 208, n. 19; A. TOMASSETTI, *Il fondo Bruno Maria Apollonius Ghetti all'Accademia Nazionale di San Luca*, “Atti di Accademia di San Luca”, 1, 2011-2012, pp. 363-368; and Mariaros Villani in this volume.

12 Luigi Crema (1905-1975) graduated from the Faculty of Civil Engineering at the University of Rome, and attended the Italian Archaeological School in Athens. He worked in conservation offices in Rome and, after the war, in Ravenna and Milan, as well as in missions for UNESCO. BROCK, *Spalato Romana*, cit., p. 209, n. 20; CANALI, *Luigi Crema*, cit.

13 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, ff. 2, 2a, f.2.

14 Letter of Alberto Calza Bini to Presidenza del Consiglio dei Ministri, Rome, 17 March 1942, «esaltare le principali manifestazioni del genio e della potenza italiana che l'arte ha affermato sulla terra dalmata». *Ivi*, f. 3

15 «Presidenza dei Ministri, Il sottosegretario dello Stato, Roma, li 22 marzo 1942 anno XX (era fascista), Al Conte Presidente della Reale Accademia di S. Luca, Roma. In relazione alla lettera del 17 corrente, si informa che il DUCE ha dato il Suo alto assenso a che sia aperta, il 28 ottobre p. v., nelle sale della sede accademica, una Mostra delle riproduzioni e delle opere originali illustrative dei principali monumenti italiani della Dalmazia. Il Sottosegretario di Stato (signature); stamp Visto dal Presidente, 23 Mar 1942 XX». *Ivi*, f. 5.

16 Letter by Calza Bini to Giuseppe Bastianini, 28 March 1942. *Ivi*, ff. 6-7.

17 Letter by Bastianini to Calza Bini, Zadar, April 10, 1942. *Ivi*, f. 9.

18 Letter by Luigi Crema to Calza Bini, April 12, 1942. *Ivi*, f. 10.

19 On Istituto Luce see D. CALANCA, *Bianco e nero: l'Istituto nazionale Luce e l'immaginario del fascismo (1924-1940)*, Bologna 2016.

20 Telegram by Calza Bini to Luigi Crema, May 22, 1942, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, f. 13.

21 Letter by Crema to Calza Bini June 29, 1942, *ivi*, f. 25 and telegram by Crema to Calza Bini, June 25, 1942. *Ivi*, f. 26.

22 Crema writes to Rome that the *Gabinetto fotografico nazionale* [National Photographic Cabinet] has good photos of Rab and Pag; Studio Alinari, Istituto Luce and Gabinetto fotografico nazionale of Zadar; Istituto Luce and ENIT of Šibenik; Firms Stuhl and Milišić of Split, Trogir, Salona, Omiš and Brač; ENIT of Hvar and Korčula; VI. Army Corps of Dubrovnik and its surroundings; Istituto Luce of Kotor. Letters from Luigi Crema a Calza Bini, May 28, 1942, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, f. 19; June 29, 1942, *ivi*, f. 25. In addition, there are photographs of archaeological monuments provided by professor Glioli (Calza Bini to Crema, May 8, 1942, *ivi*, f. 21).

23 As early as 1919-1920, Italy organized a photographic campaign in Dalmatia in support of efforts in Versailles, and these photos clearly became part of the archives of the Istituto Luce, because 35 of them are mentioned in the letter by Calza Bini from February 17, 1943, *ivi*, f. 44; and in the response from Istituto Luce of February 23, 1943, *ivi*, f. 45.

24 Calza Bini thanked Luciano Morpurgo for his albums and ordered some enlarged details to be printed for the exhibition, letter by Calza Bini to Luciano Morpurgo, March 12, 1943, *ivi*, f. 42.

25 Letter by Calza Bini to Marino Lazzari, general director of the arts section at the Ministry of Public Education. February 16, 1943, *ivi*, f. 42. Positive response from M. Lazzari, February 26, 1943, *ivi*, f. 43.

26 On editions and photographs of the period of Austrian rule in Dalmatia, see J. BELAMARIĆ, *Dalmatia in the Visual Narrative. Georg Kowalczyk and Cornelius Gurlitt: An Atlas of Photographs of Dalmatian Monuments*, in *Photo Archives and the Idea of Nation*, ed. C. Caraffa, T. Serena, Berlin 2015, pp. 95-117.

27 The catalogue reproduces six of them, see the list of sources of illustrations (*Fonti delle illustrazioni*), B.M. APOLLONJ GHETTI, L. CREMA, *L'architettura della Dalmazia*, Roma 1943, Tavole.

28 Vittorio Amicarelli (1907 - 1971) is one of Calza Bini's collaborators. Since 1931, Calza Bini was the head the Neapolitan School of Architecture, which brought together many of the Roman teachers from the circle of Gustavo Giovannoni (Giovan Battista Ceas, Luigi Piccinato, Mario De Renzi, Giuseppe Samonà), and some Neapolitan lecturers and historians of architecture, such as Roberto Pane, Gino Chierici, Ferdinando Chiaromonte, and Marcello Canino. The teaching program forming future architects was based on the teaching of historical forms of architecture and a study of urban and rural landscapes, closely related to Giovannoni's principles. The school was transformed in 1935 into the Dipartimento d'Architettura of Università di Napoli, see G. MENNA, *Vittorio Amicarelli architetto*, Napoli 2000, pp. 23-24; DE MARTINO, *Vittorio Amicarelli*, cit., pp. 267-273.

29 MENNA, *Vittorio Amicarelli*, pp. 54-55.

30 *Ivi*, p. 136, n. 101. During the 1930s, Paestum was studied by German archaeologists, result-

ing in a series of publications: F. KRAUSS, *Der korinthisch-Dorisch Tempel am Forum von Paestum*, Berlin 1939; IDEM, *Paestum. Die griechischen Tempel*, Berlin, 1941; C. LAMB, L. CURTIUS, *Die Tempel von Paestum*, Leipzig, 1944. The drawings of temples to which Calza Bini and Apollonj Ghetti refer are probably those published by Krauss.

31 Letters by Calza Bini to L. Auricchio, the rector of the University of Naples, August 8, 1942 and the response of the Rector, August 20, 1942, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, ff. 30-32. Letter by Calza Bini to Roberto Pane, Head of the Istituto caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti at the Facoltà di Architettura di Università di Napoli, September 9, 1942, *ivi*, f. 33.

32 Letter by Calza Bini to Vittorio Amicarelli, September 11, 1942, *ivi*, f. 36.

33 MENNA, *Vittorio Amicarelli*, cit.; DE MARTINO, *Vittorio Amicarelli*, cit.

34 Letter by Amicarelli to Calza Bini, October 8, 1942, f. 37. The Amicarelli family archive contains drawings of buildings in Zadar (the House Grisogono, the courtyard in Via Simeone, the house in Calle del Monte, the Cathedral, St. Donatus, the baptistery, St. Peter, and the Military guard loggia), Dubrovnik (the Rector's Palace courtyard, the Cathedral, St. Blaise, the cloister of the Franciscans, the Jesuit Church, St. Blaise), Šibenik (the loggia, the Cathedral) Trogir (the loggia), MENNA, *Vittorio Amicarelli*, cit., p. 136, n. 104.

35 For example, a new section of the Cathedral in Dubrovnik was published only in 2014, see *Kate-drala Gospe Velike u Dubrovniku*, ed. K. Horvat-Levaj, Dubrovnik-Zagreb, 2014.

36 The typescripted document entitled *Principali personaggi storici che hanno avuto rilievo nei rapporti intercorsi nei secoli tra Roma e Dalmazia* mentions Octavian and Tiberius as actors of Romanization of Dalmatia, followed by Illyrian emperors Claudius II, Diocletian, Constantius Chlorus and his dynasty. The document also lists St. Jerome as an important Dalmatian, followed by Pope John IV. It then moves to Pietro II Orseolo, important for his 1000 victory over Croats and Narentines and clearing of the Adriatic of Slavic pirates who supported the Byzantines. King Zvonimir is seen as a turning point with regard to vassalage to the Pope. In the following centuries, no other interesting historical character has distinguished him/herself particularly, and the document is concluded by a reference to Niccolò Tommaseo and Baiamonti. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, f. 22. The typed bibliography on ff. 39 - 40b.

37 About the exhibition, see F. SCRIBA, *The sacralization of the Roman Past and Mussolini's Italy. Erudition, Aesthetics, and Religion and the Exhibition of Augustus' bimillenary and 1937-1938*, "Storia della Storiografia", 30, 1996, pp. 19-29; A. GIARDINA, *Augusto tra due bimillenni*, in *Augusto*, exhibition catalog, a cura di E. La Rocca et al., Roma 2013, pp. 57-72; G. PRISCO, *Fascismo di gesso. Dietro le quinte della Mostra augustea della romanità*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M. I. Catalano, Roma 2014, pp. 225-260.

38 A. VENTURI, E. PAIS, P. MOLMENTI, *Dalmazia Monumentale*, Milano 1917.

39 On Venturi's interest in Dalmatia, see M. G. AURIGEMMA, *Giovanni Dalmata e la Dalmazia nei viaggi e negli scritti di Adolfo Venturi*, "Storia dell'arte", 39, 2014, pp. 5-20, suggesting that the Italian art historian visited Dalmatia. About Schiavoni artists in Croatian historiography, see I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, *Schiavoni: umjetnici, nacija, ideologija*, Zagreb 2018.

40 Letter by Calza Bini to Scodnik, Vice-President of the Society Dante Alighieri, March 15, 1943. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, f. 66.

41 F. ŠIŠIĆ, *Recenzija Tamaro Attilio, La Venetie Julienne et la Dalmatie. Histoire de la nation itali-enne sur ses frontieres orientales*, vol. I. *La Venetie Julienne*, Rim 1918, 1033 str.; vol. II. *La Dalmatie depuis les origines jusqu' li la Renaissance*, Rim 1919, 501 str.; vol. III, *La Dalmatie depuis la Renaissance jusqu' il la guerre europeenne*, Rim 1919, 688 str., "Starohrvatska prosvjeta", 1, 1927, 1-2, p. 126.

42 On the examples of these artistic maps owned by the Ethnographic Museum in Split, see B. VOJNOVIĆ-TRAŽIVUK, *Mapa Dalmazia – I. Cantinotti iz Etnografskog muzeja Split*, "Ethnologica Dalmatica", 18, 2011, 1, pp. 145-160.

43 Letters by Aldo Mazza to Calza Bini, May 15, 1943 and June 17, 1943, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, ff. 117, 118; Letter by Calza Bini to Aldo Mazza June 22, 1943, *ivi*, f. 119.

44 A. DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana. Venti secoli di civiltà*, 2 voll., Milano 1921-1922 (reprint Rovigno 1999). For a critical review of this work, see the introduction in the cited edition, G. CUSCITO, *L'arte e civiltà della Dalmazia nell'opera di Alessandro Dudan*, pp. XXXI-XLIX.

45 REALE ACCADEMIA D'ITALIA, *Italia e Croazia*, Roma 1942.

46 Giuseppe Fiocco chose Istria and Dalmatia for his 1914 final study trip during his specialization with Adolfo Venturi. The voyage, which was cut short due to the outbreak of World War I, was limited to Trieste, Poreč, Pula, Zadar, Šibenik, Hvar, Trogir, and Split, as stated in the preserved autograph report: cfr. A. AMENDOLA, *Giuseppe Fiocco alla scoperta dell'Istria e della Dalmazia (1914)*, in *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925*, a cura di A. Amendola, L. Lorizzo, Roma 2014, pp. 237-251. Amendola does not mention Fiocco's text from 1942.

47 S. BETTINI, G. FIOCCO, *Arte italiana e arte croata*, in *Italia e Croazia*, cit., p. 233.

48 *Ivi*, p. 306.

49 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, f. 46.

50 See note 37.

51 Within this exhibition, rooms dedicated to Rijeka and Dalmatia were marked L and M, where the artistic part was curated by Trieste-Florentine painter Giovannino Marchig and the historical part by Rijeka mayor Riccardo Gigante, see *Guida alla Mostra della rivoluzione fascista*, a cura di D. Alfieri, L. Freddi, Firenze 1933, p. 145. This exhibition was repeated on a smaller scale in 1937 and again in 1942.

52 Calza Bini and Apollinij Ghetti corresponded with the officer for the state archives at the Ministry of Internal Affairs, Achille Alberi (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, f. 47), Mayor of Venice (f. 48, f. 52, f. 53), the honorary curator of Musei Civici di Venice, Count Volpi di Misurata (f. 49), the director of Musei Civici di Venice Giulio Lorenzetti (f. 59), the archivist of the State archives in Venice, Angelo De Benvenuti (f. 58), and the officer responsible for the Trieste monuments and galleries, Fausto Franco (f. 57).

53 «Mostra intesa ad affermare la perfetta italianità dell'arte della Dalmazia», Letter by Calza Bini to Achille Alberti, February 20, 1943, ivi, f. 47. On Venetian fascism see F.M. PALADINI, *Velleità e capitolazione della propaganda talassocratica veneziana (1935-1945)*, in *L'Italia chiamò. Memoria militare e civile di una regione*, «Venetica», 6, 2002, pp.147-172.

54 Confirmation of the receipt of eight prints with Dalmatian fortifications, Calza Bini to General Enrico Clausetti, Director of the Military Historical and Cultural Institute, March 8, 1943. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, f. 56.

55 Letter by Calza Bini to Luigi Crema, April 15, 1943. Ivi, f. 116.

56 S. PUCCINI, *Tra razzismo e scienza: l'antropologia fascista e i popoli balcanici*, «Limes», 1, 1994, pp. 283-294; BADURINA, *Hrvatska kao predmet*, cit., pp. 48-61: 48-49.

57 About the incident with the lions of Trogir, see M. JAREB, *Trogirski incident od 1. prosinca 1932. i mletački lav svetog Marka*, «Časopis za suvremenu povijest», 39, 2007, 2, pp. 419-443.

58 Ljubo Karaman, whose *Umjetnost u Dalmaciji u XV. i XVI. vijeku* [Art in Dalmatia in XV. i XVI. centuries], Zagreb 1933, is the only publication in the Croatian language cited in the exhibition catalogue, also has a partially typological approach, but his analysis of the architecture is still mainly focused on stylistic features of architectural decoration.

59 The plaster cast was borrowed from an elementary school on Via Ostiense in Rome: Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, f. 64.

60 K. PRIJATELJ, *Dokumenti za historiju dubrovačke arhitekture*, «Tkalčićev zbornik», 2, 1958, pp. 117-156, Katedrala Gospe Velike, cit.; J. GUDELJ, *Architettura e diplomazia tra Roma e Dubrovnik: San Girolamo dei Croati e la cattedrale di Dubrovnik nel secondo Seicento*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 40, 2011/12. {i.e. 2016.}, pp. 179-233.

61 On De Renzi see M.L. NERI, *Mario de Renzi: l'architettura come mestiere; 1897-1967*, Roma 1992, and the website www.fondoderenzi.org edited by Accademia Nazionale di San Luca.

62 R. ADAM, *Ruins of the Emperor Diocletian at Spalatro*, London 1764. On the fortune of Adam's book see *Robert Adam and Diocletian's Palace in Split*, proceedings of the conference (Split, 2015), ed. J. Belamarić, A. Šverko, Zagreb 2017.

63 APOLLONJ GHETTI-CREMA, *L'architettura della Dalmazia*, cit. It is likely, as suggested by BROCK, *Spalato romana*, cit., that the text was written by Crema, while Apollonj Ghetti was responsible for the collection of exhibition materials.

64 A very free reconstruction of Salona was taken from Farlati, while plans of archaeological findings of the episcopal center at Marusinac, as well as restitution of the original layout of the amphitheater, from the monumental publication W. GERBER, E. EGGER, M. ABRAMIC, E. DYGGVE, *Forschungen in Salona*, 3 voll., Wien 1917-1939.

65 APOLLONJ GHETTI-CREMA, *L'architettura della Dalmazia*, cit., p. 43.

66 Ivi, p. 50.

67 DUDAN, *La Dalmazia*, cit., II, pp. 345-346.

68 Dudan attributed to Sanmichelis, as «representatives of the Italian genius», not only the Šibenik fortress and Zadar gate, but also the loggias in Zadar, Hvar, and Šibenik (ivi, pp. 352-354). Karaman dedicated to Sanmichelis a chapter in his *Art in Dalmatia* (KARAMAN, *Umjetnost*, cit., pp. 104-106), based on Vasari and archival material published by Šime Ljubić. He confirms the authorship of this family workshop for the Šibenik fortress of St. Nicholas and Porta Terraferma in Zadar, but remains cautious with attributions of the civic loggia and the loggia of Gran Guardia in the same city, and rejects the attribution of the loggia in Hvar. Crema and Apollonj Ghetti returned to Dudan's attribution of the abovementioned Dalmatian loggias, but define more accurately the architectural disposition of «theatermotifs» and the rustification of Zadar and Hvar examples, as well as the alteration of arcades on the ground floor and the upper rows of columns in Šibenik, see APOLLONJ GHETTI-CREMA, *L'architettura della Dalmazia*, cit., p. 74. For an overview of architecture of the 16th century in Dalmatia and Istria, see J. GUDELJ, *Stato da Mar: l'architettura. Il Cinquecento in Istria and Dalmatia*, in *Storia dell'architettura nel Veneto: il Cinquecento*, a cura di D. Battilotti, G. Beltramini, E. Demo, W. Panciera, Venezia 2016, pp. 262-267 and on the attribution of the Šibenik loggia to Jacopo di Bartolomeo da Mestre: EADEM, *La loggia di Sebenico e la costruzione dell'identità locale tra Venezia e l'antico*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 60, 2018, 1, pp. 126-147.

69 APOLLONJ GHETTI-CREMA, *L'architettura della Dalmazia*, cit., p. 64.

67 LJ. DULIBIĆ, I. PASINI TRŽEC, *Die Strossmayer-Galerie Alter Meister and Zagreb in der Zeit des Unabhängiger Staates Croatia 1941-1945*, in *Museums im Nationalsozialismus. Akteure - Orte - politischen*, ed. T. Baensch, K. Kratz-Kessemeier, D. Wimmer, Cologne-Weimar-Wien 2016, pp. 263-274.

- 71 Ivi, pp. 269-270.
- 72 Likewise, the ruler of the Split baptistery, «according to the most plausible interpretation», is a Byzantine ruler of the 10th century «... i plutei con cui e composta la vasca nel battistero di Spalato, in uno dei quali è raffigurato l'omaggio reso a un personaggio in trono, che secondo l'interpretazione più attendibile è un imperatore bizantino del X secolo...», APOLLONJ GHETTI-CREMA, *L'architettura della Dalmazia*, cit., p. 64.
- 73 While DUDAN (*La Dalmazia*, cit., I, p. 127, n. 67) mentions the portal of St. Andrew in Barletta, signed by Simon from Dubrovnik, only in the note, here the example is quoted in the main text. Within the exhibition documentation there is also a photo of the Apulian portal that has been specially requested, although ultimately not included in the catalogue.
- 74 A. BERNARDY, *L'Istria e la Dalmatia*, Bergamo 1915; EADEM, *Istria e Quarnaro*, Bergamo 1927; EADEM, *Zara ei monumenti italiani della Dalmazia*, Bergamo 1928.
- 75 L.J. KARAMAN, *O talijanskim aspiracijama na Dalmaciju, navodno baziranim na spomenicima umjetnosti te zemlje*, "Obzor" (Zagreb), 71, 20 November 1930, 266, pp. 2-3.
- 76 «Caro Presidente, Tu che mi onorasti della tua presenza all'Accademia di Romania, sai quanto io mi interessavo di Fratel Pozzo, sul quale da anni ho raccolto magnifico materiale di fotografie, disegni e documenti. Le due fotografie esterno ed interno della chiesa di Ragusa, esposta alla tua mostra della Dalmazia, mi verrebbero proprio a "faciolo". Potresti farmene avere una copia? O se quelle esposte alla Mostra sono l'unico esemplare che possedete, potresti prestarmele per farne i cliché? Spero non avrai difficoltà tanto più che avendole riprodotte nel catalogo non sono più cose inedite. Grazie e cordiali saluti tuo Antonio Munjoz»; Letter by Antonio Muñoz to Calza Bini, 8 July 1943, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, f. 175.
- 77 BROCK, *Spalato Romana*, cit., p. 209, n. 20.
- 78 *La Volontà d'Italia*, June 28, 1943.
- 79 Telegram from Alessandro Dudan to Calza Bini, June 23, 1943: «Pregoti considerarmi presente inaugurazione mostra dalmatica genialmente ideata curata magnifica documentazione diritti sovrani millenaria civiltà italiana dalmazia contro folli immonde pretese barbarie panbolsevicca russa Alessandro Dudan». Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Mostra Dalmazia*, b. 42, s.n.
- 80 Gaetano Polverelli, the last minister of "national culture" in the fascist government, visited the exhibition on July 5, 1943, ivi, f. 168.
- 81 Letter by the King's secretary to Calza Bini July 8, 1943, ivi.
- 82 Director of the Hungarian Academy, Stefano Genthon, thanked for the invitation on July 16, 1943 (ivi, f. 190) the director of the Swedish Institute, Erik Sjöqvist, on 13 July 1943 (f. 182). A guided tour of the exhibition for foreign academies was held on July 14, 1943 (f. 178).
- 83 Ivi, f. 167.
- 84 Letter by Girolamo (Jerome) Rapanić to Calza Bini July 21, 1943, ivi, f. 191; letter by Ladislav de Gauss to Calza Bini, July 15, 1943 (f. 107), thank-you card for the catalogue, Giuseppe Praga as director of Zadar Library Paravia (f. 109).
- 85 Floorplan of the Museo Correr, Venice. Ivi, f. 126.
- 86 Letter by Calza Bini to Rodolfo Palluchini: «Devo però avvertirvi che, come ho fatto presente allo stesso ministro, e al sottosegretario della cultura popolare, prima di iniziare i lavori di trasloco sarà opportuno attendere lo svolgersi degli avvenimenti per non temere di incontrare troppo gravi difficoltà nei trasporti ferroviari». Ivi, f. 135.
- 87 October 5, 1943, ivi, f. 136.
- 88 Ivi, f. 96.
- 89 G.M. PILO, "Per trecentosettantasette anni": la gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia, Venezia 2000.
- 90 C. FISKOVIĆ, *Naši graditelji i kipari XV. I XVI. stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb 1947.
- 91 On this matter, see Marko Špikić in this volume. For a Slovenian angle on the nationalist discourse in Dalmatian art-historiography, see R. NOVAK-KLEMENČIČ, *Writing art history from a national point of view: the case of Dalmatia*, in *Balkan memories: media constructions of national and transnational history*, ed. T. Zimmermann, Bielefeld 2012, pp. 181-186. (not mentioning the 1943 exhibition).



Giovannoni venne eletto accademico di San Luca durante la seduta della Assemblea generale ordinaria del 9 luglio 1911. Come da Statuto, per l'elezione dei nuovi accademici l'adunanza accademica, guidata dall'allora presidente Giovanni Battista Giovenale, aveva messo a votazione l'esito della selezione delle candidature proposte dalle tre Classi di appartenenza, Pittura, Scultura e Architettura. Nella riunione della Classe di Architettura del 9 maggio 1911 Giovannoni era stato candidato dagli architetti accademici presenti – Carlo Busiri, Filippo Galassi, Augusto Innocenti, Giulio Magni, Raffaele Ojetti, Carlo Tenerani, oltre allo stesso Giovenale – ricevendo 7 voti palesi di proposta (gli altri architetti indicati erano Cesare Bazzani: 2 voti; Guido Cirilli: 1 voto; Marcello Piacentini: 1 voto); nella successiva votazione a scrutinio segreto Giovannoni aveva ottenuto l'unanimità dei voti a favore da parte dei membri della Classe (Bazzani aveva ricevuto 6 voti favorevoli e 1 contrario; Cirilli, 3 favorevoli, 4 contrari; Piacentini, 5 favorevoli, 2 contrari); infine, nell'ultima tornata di votazione, quella “per schede non firmate”, tra i tre candidati selezionati al primo turno, Bazzani, Piacentini e Giovannoni, quest'ultimo ancora una volta aveva ottenuto l'unanimità dei voti della Classe¹. La sua candidatura era quindi giunta alla assemblea di tutte le Classi accademiche il 9 luglio 1911: «Su proposta della Classe di Architettura – si legge nel verbale – il Consiglio ha presentato all'Assemblea il Sig. Ing.re Cav. Gustavo Giovannoni per l'elezione ad Accademico di merito residente. Si procede alla votazione e su 20 votanti risulta: Giovannoni Gustavo voti bianchi 15, voti neri 5. Rimane dunque eletto»². Non sappiamo chi si pronunciò contro, esprimendo, secondo la consuetudine, il voto “nero”; e neanche chi a favore, anche se non è difficile immaginare, nella compagine accademica del tempo, i sostenitori della presenza di Giovannoni nelle sue schiere. Certamente la sua elezione tra altri candidati di pari prestigio fu il riconoscimento a un operato di valore, che già spaziava dall'ambito dell'architettura praticata³, all'insegnamento⁴ e agli studi sull'architettura e sulla città⁵; tuttavia, a determinarla con tale consenso in quel 1911 fu, probabilmente, anche il ruolo da protagonista che Giovannoni ricopriva nell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura⁶ nonché quello di autorevole interlocutore in diverse commissioni ministeriali e comunali⁷, tutte circostanze che nel loro insieme avrebbero potuto assicurare all'Accademia una guida solida anche, o forse soprattutto, nella risoluzione dell'annosa questione del rifacimento, o della temuta demolizione, della sua storica sede situata accanto alla chiesa dei santi Luca e Martina al Foro Romano. E gli eventi avrebbero poi dimostrato l'importanza di tale scelta.

Della possibilità di espropriare una parte dei terreni e degli immobili dell'Accademia si era iniziato a parlare concretamente già nel 1882, quando venne presa la decisione di collocare sulle pendici del Campidoglio il monumento dedicato a Vittorio Emanuele II, interessando nel progetto anche la retrostante area vicina al Carcere Mamertino. La sede dell'Accademia si era trasferita nei pressi dell'antica prigione romana nel 1588, quando Sisto V aveva assegnato alla Congregazione dei pittori di San Luca, fondamento di quella che poi sarà l'Accademia di San Luca, la chiesetta di Santa Martina *in tribus foris*⁸. Negli ambienti di quella piccola chiesa, consacrata poi anche a san Luca, e nella “stanza dell'Accademia”⁹ ricavata negli adiacenti locali di un vecchio granaio affacciato su via Bonella, per anni si

sarebbero svolte le cerimonie religiose, tenute le riunioni, impartite le lezioni e condotte le prove dei concorsi destinati ai giovani, secondo lo Statuto con cui nel 1593 Federico Zuccari aveva riformato l'Accademia riunendo, sotto l'egida del disegno, le tre arti: pittura, scultura e architettura¹⁰. Per quegli spazi, divenuti ben presto insufficienti, diversi furono i progetti e gli interventi architettonici posti in essere¹¹ prima dell'importante rinnovamento della chiesa avviato da Pietro da Cortona per volere di Urbano VIII a partire dal 1634. L'inadeguatezza della sede avrebbe continuato ad essere una questione ricorrente anche nei secoli seguenti, motivando il progressivo acquisto di terreni e immobili nell'intorno della chiesa e la redazione di numerosi progetti di ampliamento e ricostruzione di cui, tra i più significativi, quello attuato da Antonio Asprucci sul finire del XVIII secolo e quello firmato nel 1872 da Vincenzo Vespignani e Salvatore Bianchi. Ma poco dopo, nel 1882, si era dato avvio a quei piani per la sistemazione della zona monumentale e per la prosecuzione di via Cavour che avrebbero per molti anni coinvolto, e in qualche modo stravolto, la vita dell'Accademia: infatti, il sistema di espropriazioni, confermate anche dal Piano regolatore del 1909, interessava direttamente l'area occupata dalla sua sede, prevedendo l'abbattimento di una parte considerevole dell'edificio (figg. 1-2).

Al tempo iniziava ad insinuarsi ancora solo molto debolmente tra gli accademici l'ipotesi dello spostamento della sede in altro luogo; tuttavia, la pubblicazione del progetto di Corrado Ricci per «l'isolamento e la redenzione dei resti dei Fori Imperiali»¹², avvenuta proprio nel 1911, avrebbe presto reso angosciosamente concreta questa eventualità. Sulla scelta del sito e del progetto più idonei si sarebbe discusso molto, sino allo scoppio della Prima guerra mondiale: una prima ipotesi vedeva il trasferimento a Palazzo Corsini alla Lungara, in parte già occupato dall'Accademia dei Lincei, riunite così in un unico insieme «delle Arti e delle Scienze», secondo il progetto di Arnaldo Fortini presentato nel gennaio 1911¹³; ma pochi mesi dopo già si valutava la possibilità di occupare il palazzo del Ministero dell'Agricoltura in via della Stamperia o di trasferire la sede a Palazzo Baleani in corso Vittorio¹⁴. Anche il primo ministro Giovanni Giolitti, interpellato dagli accademici Adolfo Apolloni e Pio Piacentini, aveva offerto una possibile soluzione: realizzare per l'Accademia un nuovo edificio nei pressi dell'erigendo Ministero dell'Interno, in un'area prossima all'Istituto Botanico (di cui si sarebbe potuto utilizzare anche un nucleo preesistente)¹⁵ situata sul prolungamento di via Milano, ossia in quella zona di Roma interessata dalla più recente espansione urbana. Ogni riflessione sulla collocazione più idonea era però destinata a subire uno stravolgimento il 9 maggio 1913, quando l'Accademia ricevette la notifica di esproprio per pubblica utilità della quasi totalità delle aree su cui insistevano le sue proprietà nell'intorno della chiesa dei Santi Luca e Martina. A tale notifica si sarebbe subito opposta con fermezza, facendo rilevare incongruenze tra le richieste e le quantità da espropriare dettate dal Piano¹⁶. Intanto, scartata l'ipotesi «giolittiana»¹⁷, gli accademici valutavano la possibilità di trasferire la sede a Valle Giulia, in uno dei terreni dell'Esposizione del 1911, e affidava a Mario Moretti, che di questa idea era stato il proponente, l'incarico di avviare le trattative per la concessione, accordo che venne firmato nell'aprile 1914¹⁸. Lo scoppio della guerra avrebbe però bloccato gli espropri, il relativo pagamento delle indennità e quindi la costruzione di una nuova sede. Sino al luglio 1918 quando, conclusi i conflitti e tornata di attualità la questione dell'isolamento dei Fori, ma temporaneamente bloccata l'esecutività dell'esproprio, l'Accademia nominava una speciale commissione per lo studio della sistemazione della sede accademica¹⁹: gli accademici non celavano, infatti, la speranza che la sede potesse, completamente rinnovata, rimanere ai Fori, in quel *luogo ideale* «tanto in riguardo alle sue gloriose tradizioni, quanto in riguardo al culto e alla conservazione del Monumenti, che l'Accademia ha tra i principali scopi della sua istituzione»²⁰, come concludeva Piacentini la relazione della commissione. Seguirono ancora anni di proposte, e di altrettanti ripensamenti motivati dalla mancata certezza in merito al prolungamento di via Cavour e alla definizione delle rampe di accesso al Campidoglio dal lato del Carcere Mamertino. In tale clima di indeterminatezza sulle sorti di via Bonella, nel luglio 1924 venivano confermati i termini dell'accordo con il Governatorato di Roma per la cessione di due terreni a Valle Giulia e nel febbraio 1925 la Classe

1. Via Bonella, la chiesa dei Santi Luca e Martina e in continuità la sede dell'Accademia, prima del 1932. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Miscellanea fotografie*.

2. Il portone della vecchia sede accademica in via Bonella. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Miscellanea fotografie*.



3. A. Foschini, progetto per la nuova sede dell'Accademia di San Luca adiacente alla chiesa dei Santi Luca e Martina, 1931 ca., acquarello su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

4. A. Foschini, progetto per la nuova sede dell'Accademia di San Luca, variante del prospetto, 1932. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico.



di Architettura incaricava Giovanni Battista Milani, Marcello Piacentini e Carlo Busiri di esaminare il progetto già elaborato per quelle aree²¹. Contemporaneamente, benché il piano degli espropri fosse decisamente sfavorevole per l'Accademia, Tullio Passarelli progettava il rifacimento della sede ai Fori²². La convenzione con il Governatorato per la ricostruzione della sede

accademica nel suo *luogo ideale* venne ufficialmente siglata il 15 gennaio 1927. Nei mesi seguenti, secondo i propositi municipali, doveva essere portato a compimento il piano degli espropri da avviare nel giorno del Natale di Roma. Sappiamo, tuttavia, che sarebbero passati ancora alcuni anni prima di giungere alla conclusione di questa *vexata quaestio*.

Il Consiglio accademico nella seduta del 6 dicembre 1929 aveva eletto con schede firmate la terna di architetti per la nomina a vicepresidente dell'Accademia: Giovannoni aveva ottenuto 14 voti, 11 Milani, 8 Magni, 8 Passarelli, 7 Foschini e 1 Giovenale. Ritiratosi Passarelli, ex presidente uscente, la terna risultò composta da Giovannoni, Milani e Magni. Durante l'Assemblea ordinaria, tenutasi lo stesso giorno, con scrutinio segreto veniva eletto vicepresidente Giovannoni, riportando, su 23 votanti, 22 voti favorevoli (1 voto andò a Magni)²³. Il 16 marzo 1930 la nuova presidenza dell'Accademia, formata da Umberto Coromaldi pittore, presidente, e Giovannoni architetto, vicepresidente, si insediava ufficialmente²⁴. La solenne cerimonia fu accompagnata da un discorso sull'opera di Anton Raphael Mengs pronunciato da Pico Cellini.

Nel biennio della sua vicepresidenza (1930-1931)²⁵ Giovannoni fu intensamente impegnato nello sviluppo di studi per la costruzione della nuova sede ai Fori,

elaborazioni che riflettevano i dettami sugli espropri del Piano del 1931. Superato il vaglio della Classe di Architettura e ottenuto il plauso del Consiglio accademico, il progetto di massima sviluppato da Foschini (figg. 3-4) passava al Governatorato per l'approvazione e il 7 gennaio 1932, nel primo Consiglio della sua presidenza, Giovannoni poteva comunicare agli accademici l'inizio dei lavori di costruzione del nuovo palazzo, «con lo scavo delle relative fondazioni ormai molto avanzato»²⁶. Dagli sterri nell'area, annunciava lo stesso Giovannoni, non erano inoltre emersi reperti di particolare rilevanza, ma «solo cippi sporadici, colonne frammentarie e resti di un rozzo portico»²⁷ che la Commissione Archeologica del Governatorato, durante il sopralluogo del 6 febbraio 1932, stabiliva dovessero essere conservati in uno spazio museale da ricavare negli ambienti ipogei dell'edificio in costruzione.

L'entusiasmo generale era però destinato a spegnersi di lì a poco, quando dalle colonne de "Il Giornale d'Italia" veniva pubblicamente lanciato un duro attacco contro la scelta di costruire un nuovo palazzo ai Fori. *Un dilemma: Cesare o San Luca? Una questione di opportunità estetica e storica*, intitolava il quotidiano il 28 aprile 1932, dando voce a coloro che già dal gennaio precedente, quando era avvenuto il rinvenimento dei resti del tempio di Venere Genitrice, sostenevano la necessità di uno scavo integrale del Foro di Cesare a scapito della totale demolizione della vecchia e della erigenda sede accademica (i cui lavori erano ormai giunti al piano rialzato dell'edificio), rappresentata come un "ostacolo o turbamento" per la visione degli scavi archeologici. Anche Antonio Muñoz il 21 aprile 1932, giorno del Natale di Roma festeggiato quell'anno con la collocazione della statua di Giulio Cesare al Foro, non aveva perso l'occasione per sferrare da "Il Messaggero" una esiziale stoccata contro la sede accademica in costruzione: «lo scavo eseguito [al Foro di Cesare] in questi ultimi mesi ha posto in luce gran parte di uno dei fronti, interrotto dalla chiesa di S. Luca, e purtroppo dalla nuova fabbrica dell'Accademia»²⁸. Avrebbero ribadito con enfasi questa posizione anche due articoli pubblicati il 1 maggio – *Una discussione feconda "Via Recta" e San Luca*, firmato da A. Bac. su "Il Giornale d'Italia" e il più perentorio *Cesare o San Luca. Sempre Cesare* di M.B. per "La Tribuna" – ai quali Giovannoni rispose da "Il Messaggero" il 3 maggio seguente. Rammaricato per la diatriba e per i ripensamenti avvenuti quando ormai tutti gli organi competenti, compresa la Commissione Archeologica, avevano espresso pareri positivi, Giovannoni nella sua lettera al direttore poneva l'accento sull'importanza, estetica e strutturale, di non isolare la chiesa, condizione che avrebbe alterato sensibilmente la percezione dell'edificio, concepito da Pietro da Cortona tra le costruzioni – «Il liberarlo da ogni lato, abbassandogli il terreno intorno, ponendolo su di uno spazio immenso e completandolo in modo certo non voluto dal suo autore, vuol dire alterarlo, squilibrarlo con un enorme, orribile sviluppo verticale, estraneo alla sua perfetta proporzione, ed insieme squilibrarlo nei riguardi statici»²⁹ – e di non interrompere forzatamente quel «carattere multiplo che riflette il carattere di Roma»³⁰ del quale gli stessi Fori costituivano il più nobile esempio. Secondo Giovannoni la questione non doveva essere espressa dalla contrapposizione "Cesare o San Luca" ma piuttosto dall'unione tra "Cesare e San Luca", poiché «l'uno non contrasta l'altro, e l'uno e l'altro danno la testimonianza unica al mondo di una continuità di pensiero e di arte,



Pagina a fronte

5-7. Interventi di demolizione degli edifici contigui alla chiesa, 1931-1932. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Miscellanea fotografica*.

8. Veduta della chiesa da via dell'Impero dopo la liberazione dagli edifici adiacenti e le opere di consolidamento, 1934. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Miscellanea fotografica*.

In questa pagina

9-10. Le opere del patrimonio accademico disposte nella chiesa dei Santi Luca e Martina durante le fasi di demolizione della sede di via Bonella, 1931. Foto Luglielli. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Miscellanea fotografica*.



quella continuità che appunto è espressa nella tradizione della più antica e gloriosa Accademia artistica che esista, che ha nel Foro Romano le sue radici e nel gruppo delle costruzioni seicentesche la sua sede»³¹. Diverse le repliche che seguirono la pubblicazione della lettera di Giovannoni, tutte incentrate sulla categorica necessità della demolizione. Tra queste, indubbiamente la più autorevole e circostanziata fu quella affidata il 5 maggio 1932 a "Il Giornale d'Italia" da Giuseppe Marchetti Longhi il quale, pur riconoscendo a Giovannoni autorità scientifica, si opponeva alla costruzione della nuova sede poiché la sua mole avrebbe interrotto l'unità del complesso del Foro di Cesare e comunque avrebbe obbligato al mantenimento di via Bonella, sebbene secondo un nuovo tracciamento. La pubblicazione del parere del noto archeologo sollevò aspre polemiche alle quali lo stesso Marchetti Longhi si sentì in dovere di far chiarezza, inviando il 10 maggio 1932 una lettera privata a Giovannoni nella quale, pur ribadendo la propria posizione, manifestava stupore per le controversie che ne erano seguite, del tutto assenti invece in recenti casi nei quali l'archeologo aveva ugualmente dichiarato la necessità di porre in essere radicali disfacimenti, pur senza tuttavia suscitare alcun clamore pubblico. Le polemiche erano però destinate a cessare rapidamente (e definitivamente) con l'intervento diretto di Mussolini il quale, recatosi personalmente in cantiere e sentiti i diversi pareri³², ordinò l'immediata sospensione dei lavori di costruzione della nuova sede accademica, in attesa di decisioni in merito ad una eventuale prosecuzione. Tuttavia, ancora in giugno Foschini presentava un nuovo progetto di massima per la nuova sede ai Fori; nel mese di luglio Giovannoni chiedeva una verifica dei costi per l'eventuale spostamento della sede a via Cremona o in un edificio in piazza dell'Aracoeli oppure a Palazzo Carpegna; e in agosto sempre Foschini predisponne altri elaborati per la soluzione in piazza dell'Aracoeli, a dimostrazione che gli accademici non ritenevano la questione ancora fatalmente conclusa. Ma, quando il 28 ottobre 1932 Mussolini inaugurò via dell'Impero, aprendo a cavallo la lunga sfilata delle camicie nere³³, apparve chiaro e inequivocabile che non era più tempo di contrasti e che presto l'Accademia avrebbe dovuto abbandonare il suo *luogo ideale*. A convincere anche i più riluttanti sarebbero seguite comunicazioni formali da parte del Capo del Governo e del Governatore di Roma. Così il 22 novembre 1932 venne ufficialmente decretato lo spostamento della sede, perché «certe polemiche, pur se esagerate o vane, lasciano sempre una traccia, e sull'Accademia di S. Luca sarebbe sempre pesata l'accusa, pure ingiustificatissima, di aver violato la religione di Roma, di aver danneggiato una sistemazione veramente magnifica, qual è quella che ha per asse la via dell'Impero»³⁴.

Deciso il trasferimento, assumeva rilevanza la questione dell'isolamento, completando le demolizioni già avviate (figg. 5-7), e del consolidamento della chiesa, progetto al quale lavorò lo stesso Giovannoni producendo, con Foschini, Milani e la supervisione tecnica del Governatorato di Roma, alcune ipotesi³⁵ prima di giungere alla soluzione definitiva e iniziare quindi i lavori il 6 settembre, interventi che, condotti con straordinaria rapidità, giungevano alla conclusione il 28 ottobre 1933 (fig. 8).

Da tempo era già iniziato lo sgombero della vecchia sede: dal 1931 i quadri, le sculture, le raccolte di disegni, i documenti, i libri della biblioteca, erano stati provvisoriamente posti negli spazi interni della chiesa, in una sistemazione certo suggestiva, come testimoniano le immagini del tempo (figg. 9-10), ma non idonea alla conservazione, «tra la polvere dei lavori che si compiono all'intorno»³⁶, come riferì lo stesso Giovannoni a Mussolini in una lettera il 3 novembre 1932. Gli uffici erano invece stati trasferiti in un immobile in via del Babuino.

Il 28 dicembre 1932, dopo aver dato lettura della lunga relazione del presidente Giovannoni, il Consiglio accademico prima, e l'Adunanza generale ordinaria poi, decisero l'acquisto di Palazzo Carpegna³⁷, benché questo necessitasse di «lavori straordinariamente complessi»³⁸, secondo il progetto di massima elaborato ancora una volta da Foschini in accordo con Giovannoni e con il parere favorevole della Classe degli architetti³⁹.

Durante tutto il 1933 gli interventi a Palazzo Carpegna procedettero con celerità; e nel mentre i nuovi locali si rendevano disponibili, dalla chiesa iniziava il trasferimento delle opere⁴⁰. Lontana ormai dalla *querelle* sulla sede, l'Accademia poteva

tornare gradualmente alla sua normalità: si decideva di redigere nuovi regolamenti per i concorsi destinati ai giovani artisti e architetti⁴¹, si discuteva dei lasciti e dell'acquisto di nuovi stabili⁴², veniva intrapresa la pubblicazione di un numero speciale dell'*Annuario* e si dibatteva, anche, sul problema dell'acquisto degli "abiti accademici"⁴³.

I lavori a Palazzo Carpegna necessitavano però di tempi lunghi, motivo per cui nel Consiglio del 12 ottobre 1933 era stato decretato che tutti i membri della Presidenza sarebbero eccezionalmente restati in carica anche per l'anno seguente, quando era previsto il completamento delle opere e l'inaugurazione dell'edificio rinnovato⁴⁴.

Il nostro racconto degli anni in cui Giovannoni, «con fermezza di direttive ma con duttilità di metodo»⁴⁵ aveva condotto l'Accademia verso la risoluzione dell'annosa questione della sua sede⁴⁶, si interrompe il 24 aprile 1934⁴⁷, nel momento in cui gli accademici varcano il portone di Palazzo Carpegna, ora ufficialmente sede della Reale Insigne Accademia di San Luca (figg. 11-13).

Sappiamo, tuttavia, che con il trasferimento della sede e la fine del mandato presidenziale non si concluse affatto l'impegno di Giovannoni per l'Accademia: già l'anno seguente proponeva a Alberto Calza Bini la prestigiosa sede rinnovata per ospitare il XIII Congresso internazionale degli architetti⁴⁸, cogliendo così, ancora una volta con straordinario acume, una occasione importante per mostrare al mondo, tra le opere più apprezzabili dell'architettura del tempo, anche la nuova sede accademica.

Note

1 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *anno 1911* (9 maggio 1911: verbale Classe di architettura).

2 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *anno 1911* (9 luglio 1911: verbale Assemblea generale ordinaria).

3 Nel 1911 Giovannoni stava completando i magazzini in via Alessandria del complesso degli edifici per la "Fabbrica del Ghiaccio e Ditta F. Peroni" (del 1909 è lo stabilimento in piazza Bergamo). Negli anni precedenti aveva redatto progetti per diversi edifici dell'Università di Roma e realizzato il Palazzetto Torlonia in via Tomacelli (1908-1909) e il Villino Torlonia in corso d'Italia (1910), solo per citare alcune delle sue opere più conosciute.

4 Sull'attività didattica avviata da Giovannoni già dal 1899 si rimanda a quanto lui stesso ha riportato in un curriculum redatto nel 1913: in M. CENTOFANTI, C. CIFANI, A. DEL BUFALO, *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell'archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, Roma 1985, pp. 191-194: 191-192.

5 Quelle ricerche che di lì a poco troveranno manifesta esplicitazione nella nota teoria del *diradamento* e nella sistemazione edilizia del Quartiere del Rinascimento.

6 Giovannoni diviene membro dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura nel 1903, vicepresidente nel 1906 e presidente nel 1910.

7 Riporta Giovannoni nel già ricordato curriculum del 1913: «Dal 1910 al 1912 una parte notevole della sua attività è stata occupata da incarichi e uffici a lui affidati dai colleghi, nell'interesse dell'Arte e della classe professionale architettonica», elencando a seguire le cariche ricoperte, tra cui: «Vicepresidente del Comitato ordinatore del IX Congresso Internazionale degli Architetti; Membro del Comitato ordinatore del Congresso di Storia dell'Arte; Membro della Sezione di Belle Arti del Comitato per le feste del 1911 ed ordinatore [...] di quella Mostra Internazionale di Architettura; membro della Giuria aggiudicatrice per detta Mostra; Segretario Generale del Comitato nazionale per i Congressi e le Esposizioni di Architettura. In modo particolare in occasione della Esposizione romana del 1911, il sottoscritto ha dovuto organizzare il concorso e la costruzione della sala dei Cultori d'Architettura a Valle Giulia, il complesso di rilievi architettonici di antichi edifici [...]». E, inoltre, Giovannoni riferisce in altri passaggi del testo che dal 1910 ricopre la carica di "ispettore onorario dei Monumenti di Roma" e, non ultimo, che nel 1906 è stato nominato Cavaliere della Corona d'Italia. Erroneamente però riporta "nov. 1911" quale data della sua nomina ad Accademico di merito residente nella Classe di Architettura dell'Accademia di San Luca. Cfr. CENTOFANTI-CIFANI-DEL BUFALO, *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni*, cit., pp. 191-194: 194.

8 Ripercorriamo qui sommariamente alcuni dei momenti più significativi che portarono alla collocazione della sede accademica ai Fori e alla costruzione della chiesa dei Santi Luca e Martina secondo il progetto di Pietro da Cortona, rimandando per approfondimenti a testi specifici, tra cui il fondamentale K. NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969 e gli altrettanto imprescindibili studi di I. SALVAGNI (tesi di dottorato, a.a. 2004-2005, dattiloscritto) in parte confluiti in EADEM, *The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca: From the Installation in San Luca sull'Esquilino to the Reconstruction of Santa Martina al Foro Romano*,



Pagina a fronte

11-13. Palazzo Carpegna, sede della Reale Insigne Accademia di San Luca, 1934. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Miscellanea fotografica*.

in *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, a cura di P.M. Luke-art, Washington DC 2009, pp. 69-121.

9 Si veda A. SPILA, *Allestire accademie: appunti sul mecenatismo culturale del cardinal Francesco Barberini, aggiunte su Bernini e Cortona alle Accademie di San Luca e degli Humoristi*, "Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli archivi. Pittura, Scultura, Architettura", 2, 2016, pp. 67-74: 68.

10 Nel 1704 l'idea di uguaglianza e di unità delle tre arti venne esplicitata in una "impresa" dell'Accademia, costituita da un triangolo equilatero formato da un pennello, uno scalpello e un compasso, accompagnato poi dal motto oraziano "Aequa Potestas". Tale rappresentazione simbolica compare nell'attuale emblema dell'Accademia Nazionale di San Luca.

11 Tra cui si ricordano quelli condotti sul finire del XVI secolo da Francesco Cipriani da Volterra e da Ottaviano Mascherino, secondo la ricostruzione di SALVAGNI, *The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca*, cit. Più recentemente Alessandro Spila ha rinvenuto un documento datato dicembre 1630 nel quale si fa esplicito riferimento a lavori di falegnameria da farsi «nella chiesa di San Luca in Campo Vaccino, stanza dove che si fa l'Accademia così come richiesti dal "Cavalier Bernino"». Cfr. SPILA, *Allestire accademie*, cit., p. 67.

12 «Non v'ha certo chi non vegga che l'impresa più bella e più completa per la "liberazione dei Fori" sarebbe quella di scoprirli del tutto abbattendo interamente le case vecchie e recenti [...]. Ma non v'ha pure chi non vegga e riconosca le enormi difficoltà finanziarie e d'economia cittadina che si oppongono a tale magnifico progetto, sino al punto di confinarlo, per ora e per molto ancora, nel mondo dei sogni!». C. RICCI, *Per l'isolamento e la redenzione dei resti dei Fori Imperiali*, "Bollettino d'Arte", 5, 1911, 12, pp. 445-455: 448. Lo stesso testo verrà poi da Ricci pubblicato nuovamente nel 1913 e nel 1924.

13 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1911 (20 gennaio 1911: lettera di Fortini con descrizione del progetto). Una planimetria del progetto di Fortini per Palazzo Corsini è conservata all'Accademia Nazionale di San Luca, *Miscellanea sede* e un modello di questo progetto si trova alla Galleria Corsini, Roma (ringrazio Fabrizio Carinci per la segnalazione).

14 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1912 (8 luglio 1912: verbale Consiglio accademico).

15 Ivi (31 ottobre 1912: verbale Commissione per la sede accademica).

16 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1913 (20 maggio 1913: lettera indirizzata al Comune di Roma in opposizione all'esproprio).

17 Ivi (12 dicembre 1913: verbale Consiglio accademico).

18 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Miscellanea sede* (20 aprile 1914), con planimetria dell'area concessa.

19 Presieduta da Pio Piacentini, presidente di turno, tra i membri di questa commissione vi erano, oltre a Giovannoni, Rodolfo Lanciani e Corrado Ricci, ovvero due tra i protagonisti dei piani per la liberazione delle antichità romane. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1918 (12 luglio 1918: nomina della Commissione).

20 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1918 (5 novembre 1918: verbale adunanza della Commissione).

21 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1925 (11 febbraio 1925: verbale adunanza Classe di Architettura).

22 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Miscellanea sede* (1927; progetto di Tullio Passarelli per la sede ai Fori, con pianta, prosetpetto e veduta prospettica).

23 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1929 (6 dicembre 1929: verbale adunanza Consiglio accademico).

24 La presidenza dell'Accademia era (e tuttora è) formata da presidente, vice presidente ed ex presidente, eletti in alternanza tra i rappresentanti delle tre Classi. La carica di ex presidente era al tempo ricoperta dallo scultore Angelo Zanelli, assente nella citata riunione.

25 Insieme alla carica di vicepresidente, al momento della nomina Giovannoni assunse anche quella di presidente della Classe di Architettura.

26 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1932 (7 gennaio 1932: verbale Consiglio accademico).

27 *Ibidem*.

28 A. MUÑOZ, *La statua di Giulio Cesare*, "Il Messaggero", 21 aprile 1932.

29 G. GIOVANNONI, *Per la nuova sede dell'Accademia di S. Luca. Una lettera del presidente prof. Giovannoni*, "Il Messaggero", 3 maggio 1932.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

32 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1932. Giovannoni, impossibilitato a causa di "una noiosa infermità", non parteciperà al Consiglio del 28 dicembre 1932, ma invierà una lunga relazione che verrà letta e quindi allegata al verbale della riunione. A quella relazione Giovannoni unì anche lettere precedentemente inviate e documenti utili a ricostruire la storia delle ultime vicende della sede accademica di via Bonella. Nella stessa giornata si tenne anche l'Adunanza generale ordinaria alla quale Giovannoni presentò un'altra relazione, sostanzialmente analoga a quella prodotta per il Consiglio accademico.

- 33 Agli occhi di Mussolini il cantiere della sede accademica venne celato con dei bandoni.
- 34 Come comunicherà Giovannoni nella sua relazione inviata alla adunanza del Consiglio accademico del 28 dicembre 1932. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1932.
- 35 Di una soluzione avanzata del progetto di isolamento testimonia il grande modello in gesso e legno conservato all'Accademia Nazionale di San Luca: presenta dettagli e finiture molto accurate, ma differisce da quanto realizzato per le quote di ingresso, incrementate da più profondi scavi attuati nell'intorno della chiesa, e per la composizione delle bucatore sui corpi laterali aggiunti, risultante da una diversa distribuzione interna. Sulle opere alla chiesa scrive Giovannoni: «Concetto principale che ha guidato tale sistemazione è stato quello di riportare e di ripetere le stesse linee e lo stesso tipo costruttivo che Pietro da Cortona ha adottato nel lato su via Bonella, proseguendo con questo l'autentico concetto originario dell'autore. Ma la realtà è sempre più complessa del pensiero teorico, e non pochi ritocchi è occorso recare a quegli schemi, per adattarli alla inuguaglianza delle dimensioni ed alla irregolarità planimetrica, sia per rispondere alle mutate condizioni di prospettiva» (G. GIOVANNONI, *La chiesa di S. Luca ed il suo restauro*, in *La Reale Insigne Accademia di S. Luca nella inaugurazione della sua nuova sede*, Roma 1934, pp. 19-25: 25).
- 36 Il testo della lettera inviata da Giovannoni a Mussolini è riportato tra una serie di documenti allegati alla relazione consuntiva predisposta per la seduta del consiglio del 28 dicembre 1932. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1932.
- 37 Il palazzo nel 1928 era stato oggetto di un radicale progetto di adattamento a sede del Banco di Santo Spirito, parzialmente attuato. Sulle vicende di Palazzo Carpegna, dal XVI secolo agli interventi di Francesco Borromini sino alle trasformazioni novecentesche, si rimanda al fondamentale testo di I. SALVAGNI, *Palazzo Carpegna 1577-1934*, Roma 2000.
- 38 Come li definì Giovannoni nella relazione presentata al Consiglio accademico del 28 dicembre 1932. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1932.
- 39 Scrive Giovannoni nella già citata relazione di dicembre 1932: «[la Classe degli architetti] ha esaminato il progetto di massima, redatto d'accordo con il sottoscritto dal nostro benemerito prof. Foschini, che sin dall'inizio del nostro dramma edilizio ha dato all'Accademia la sua opera con un disinteresse e un fervore per cui non saranno bastevoli i ringraziamenti e gli elogi». *Ibidem*. Dell'iter progettuale per la sistemazione di Palazzo Carpegna, che indubbiamente fu assai complesso, non vi è testimonianza grafica presso gli archivi dell'Accademia Nazionale di San Luca, ad esclusione di una serie di piante in scala 1:100 di una versione distributiva prossima a quella definitiva, pubblicate già in P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I disegni dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974, 2 voll., II, invv. 3163-3167.
- 40 Nella riunione del Consiglio di presidenza tenutasi il 22 febbraio 1934 Giovannoni comunica che «i lavori [...] procedono sempre verso il loro completamento e che già sono iniziati il trasporto e la collocazione dei libri della Biblioteca Sarti. Si tratta ora di stringere». Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1934 (22 febbraio 1934: verbale Consiglio di presidenza).
- 41 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1933 (9 marzo 1933: verbale Consiglio accademico).
- 42 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1934 (22 febbraio 1934: verbale Consiglio di presidenza e della commissione amministrativa).
- 43 «Il Presidente fa presente ai colleghi che, per l'adozione del costume proposto dalla Commissione incaricata del relativo studio, vi è una questione pregiudiziale di non lieve importanza, quella della spesa». *Ibidem*.
- 44 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1933 (12 ottobre 1933: verbale Consiglio accademico).
- 45 Sono queste le parole con cui Giovannoni definisce l'operato dell'Accademia in quegli anni. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1932 (28 dicembre 1932: verbale Consiglio accademico).
- 46 Così Giovannoni, nella relazione presentata il 28 dicembre 1932 all'Adunanza generale ordinaria, in relazione alla decisione oramai presa di trasferire la sede a Palazzo Carpegna, scrisse: «Ora che finalmente possiamo dire di aver raggiunto, se non il calmo specchio d'acqua del porto, almeno il sicuro bacino dell'antipporto». Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1932 (28 dicembre 1932: verbale Adunanza generale ordinaria).
- 47 Per una descrizione delle opere di rinnovamento effettuate, si rimanda, oltre al già citato testo di Salvagni, a G. GIOVANNONI, *Il Palazzo Carpegna nuova sede dell'Accademia*, in *La Reale Insigne Accademia di S. Luca*, cit., pp. 35-62: 59-62.
- 48 Dal verbale del Consiglio di presidenza del 10 luglio 1935: «Il Prof. Giovannoni comunica che il collega Prof. Calza Bini, al quale egli presentò la proposta dell'Accademia di offrire la propria sede per le adunanze del congresso medesimo, si dichiarò in massima entusiasta. Poi cadde gravemente malato. Sembra tuttavia che egli intenderebbe di far tenere in Accademia le sedute generali, mentre le riunioni delle sezioni avrebbero luogo nella sede della Scuola di Architettura. Ad ogni modo il Prof. Giovannoni, per concludere sulle modalità relative, tornerà a conferire col Prof. Calza Bini, non appena questi si sarà completamente ristabilito». Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, anno 1935 (10 luglio 1935: verbale Consiglio di presidenza). Sul XIII Congresso internazionale degli architetti si rimanda al saggio di Anna Vyazemtseva in questo volume. Sull'impegno di Giovannoni in Accademia fino al suo ultimo anno di vita e sulla gestione commissariale (dal 1945) durante la quale Giovannoni fu investito ancora una volta del ruolo di vicepresidente, si rimanda agli studi di Giuseppe Bonaccorso in parte confluiti nella introduzione dei curatori in questo volume.

L'indagine condotta tra le carte dell'archivio della Reale Accademia d'Italia¹ e del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura², ha consentito di tracciare i lineamenti della figura di Gustavo Giovannoni nella sua veste di Accademico d'Italia, ripercorrendone attività, iniziative e considerazioni personali, evincibili tanto dai documenti ufficiali quanto dalle innumerevoli lettere autografe conservate.

La costituzione della Reale Accademia d'Italia era stata formalizzata con l'emanazione della Legge 496 del 25 marzo 1926, conversione del precedente Decreto Legge di istituzione 87 del 7 gennaio 1926, il cui articolo 2 descriveva la finalità della nuova accademia: «L'Accademia d'Italia ha per iscopo di promuovere e coordinare il movimento intellettuale italiano nel campo delle scienze, delle lettere e delle arti, di conservarne puro il carattere nazionale, secondo il genio e le tradizioni della stirpe e di favorirne l'espansione e l'influsso oltre i confini dello Stato». La Reale Accademia d'Italia si sarebbe infatti composta di 60 accademici afferenti a quattro diverse classi culturali: scienze morali e storiche; scienze fisiche, matematiche e naturali; lettere; arti.

Nonostante l'ufficiale istituzione dell'Accademia fosse avvenuta nel 1926, la sua attività venne inaugurata solo tre anni dopo con il discorso tenuto dall'allora capo del governo Benito Mussolini il 28 ottobre 1929; in questa occasione se ne sottolineò l'obiettivo di rappresentare, tanto in Italia quanto all'estero, la totalità delle attitudini intellettuali della nazione, così da distinguersi dagli altri istituti o accademie esistenti, per i quali si era verificata una sempre maggiore specializzazione in settori differenti: «Nessuna delle Accademie attualmente esistenti in Italia compie le funzioni assegnate all'Accademia d'Italia [...] nessuna ha il carattere di universalità dell'Accademia d'Italia³. [...] Non è l'Accademia d'Italia una vetrina di celebrità arrivate e non più disputabili, non vuole essere e non sarà una specie di giubilazione degli uomini insigni o un riconoscimento più o meno tardivo dei loro meriti; non sarà soltanto questo. Voi vedete tra gli accademici delle quattro categorie uomini di origini, di temperamenti, di scuole diverse; uomini rappresentativi di un dato momento sono al lato di uomini rappresentativi di un momento successivo, o attuale, o futuro. L'Accademia è necessariamente eclettica, perché non può essere monocorde. Nell'Accademia passa così la vita dello spirito, la quale è continua, e complessa, e unitaria: dalla musica alla matematica, dalla filosofia all'architettura, dall'archeologia al futurismo. Nell'Accademia è l'Italia con tutte le tradizioni del suo passato, le certezze del suo presente, le anticipazioni del suo avvenire».

Gustavo Giovannoni venne ufficialmente nominato Accademico d'Italia in occasione della seconda fase di elezioni, avvenuta nel 1934⁴; con questa nomina otteneva una carica vitalizia per la quale, secondo lo statuto dell'Accademia⁵, riceveva il titolo di "eccellenza" e veniva equiparato ai grandi ufficiali dello Stato. Coerentemente con quanto espresso al capitolo III dello statuto, la nomina dei nuovi accademici avveniva a seguito di una seduta segreta nel corso della quale gli accademici delle singole classi designavano alcuni candidati, ne valutavano i titoli e, con votazione a scrutinio segreto, determinavano una graduatoria che si sarebbe discussa in assemblea generale. La successiva adunanza avrebbe determinato per ciascuna carica una terna di nomi da inviare segretamente al capo del governo, il quale era responsabile diretto delle definitive nomine.

Il Regio Decreto con il quale Giovannoni otteneva la nomina fu firmato da Vittorio Emanuele III nella tenuta di San Rossore il 29 marzo 1934⁶. Su proposta di Mussolini e del ministro dell'Educazione Nazionale Francesco Ercole (1884-1945), erano stati designati tre nuovi accademici: Gustavo Giovannoni per la Classe delle Arti; Emilio Bianchi (1875-1941) e Pietro Rondoni (1882-1956) per la Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali.

La comunicazione delle nomine al presidente dell'Accademia d'Italia Guglielmo Marconi (1874-1937)⁷ venne inviata da Mussolini due giorni dopo l'emanazione del decreto, il 31 marzo 1934: «partecipo all'E.V. che Sua Maestà il Re, con decreto del 29 corrente, su mia proposta, di concerto col ministro dell'Educazione Nazionale e in seguito alle designazioni fatte dalla Reale Accademia d'Italia, ha nominato Accademici d'Italia: per la Classe di scienze fisiche, matematiche e naturali Bianchi Emilio e Rondoni Pietro; per la Classe delle arti Giovannoni Gustavo»⁸. Mussolini inviò un'ulteriore comunicazione, tramite telegramma, allo stesso Giovannoni, che gli rispose esprimendo tutta la propria gratitudine per l'essere stato da lui ritenuto «degnò dell'alto onore» e promettendo che con ogni energia avrebbe onorato il suo nuovo incarico⁹.

Tra le carte dell'archivio della Reale Accademia d'Italia è conservato l'elenco dei nomi di tutti i nuovi accademici eletti nel 1934, accompagnati dalle relative date con cui furono convocati al giuramento¹⁰. Da qui si evince che Giovannoni giurò il 14 maggio 1934; tale informazione è riscontrabile anche nel documento ufficiale firmato da Giovannoni e dai due testimoni al suo giuramento, gli accademici Carlo Formichi (1871-1943) e Alfredo Panzini (1863-1939)¹¹: «L'anno millenovecentotrentaquattro, il giorno quattordici del mese di maggio, alla presenza di S.E. il Cav. di Gr. Cr. Sen. March. Guglielmo Marconi, Presidente della Reale Accademia d'Italia [...] S.E. Gustavo Giovannoni, Accademico d'Italia, ha prestato, nelle forme prescritte dal Regio Decreto Legge 1333, 21 settembre 1933, il seguente giuramento: "Giuro di essere fedele al Re, ai suoi Reali successori e al Regime fascista, di osservare lealmente lo Statuto e le altre leggi dello Stato e di esercitare l'ufficio affidatomi con animo di concorrere al maggiore sviluppo della cultura nazionale"».

Il titolo di Accademico d'Italia si aggiunse, nel 1934, ad una molteplicità di altre qualifiche che Giovannoni aveva già conseguito nel corso degli anni precedenti al suo ingresso nell'Accademia d'Italia: professore ordinario di Architettura presso il Regio Istituto Superiore di Ingegneria di Roma già nel 1913, era divenuto nel 1927 Direttore del Regio Istituto Superiore di Architettura, dove insegnava Restauro dei Monumenti; aveva ottenuto la presidenza della Reale Accademia di San Luca ed era membro del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti dal 1915. Con la nomina di Giovannoni la Reale Accademia d'Italia, che per dichiarata finalità si proponeva di promuovere un approccio intellettuale integrato alle scienze, ne riconosceva il valore e la personalità eclettica emersi in numerosi settori, i quali spaziavano dall'architettura alla storia, dall'ingegneria all'urbanistica. L'articolo pubblicato sulla rivista "Architettura" in occasione dell'elezione di Giovannoni ad Accademico d'Italia riportava infatti che «a lui si deve tanta parte dell'approfondimento e dell'interiorizzazione della cultura presso gli architetti italiani», e gli attribuiva il merito di aver innescato, nella mentalità degli architetti del tempo, «quella forma [di attitudine] più soda, completa di coltura umanistica e tecnica, che è oggi indispensabile»¹².

Consultando le numerosissime lettere con cui personalità del mondo intellettuale, economico e politico del tempo gli porsero le proprie congratulazioni per l'avvenuto ingresso nella Reale Accademia d'Italia¹³, si evince che non solo Giovannoni era considerato meritevole di tale carica, ma addirittura che, per molti, l'avrebbe meritata fin dalla prima istituzione dell'Accademia. Di tale opinione è, tra gli altri, Luigi Parpagliolo (1862-1953), il quale scrive, nella lettera inviata a Giovannoni il



1. Escursione del CAI di Roma. Giovannoni è il terzo da sinistra, al centro della fotografia, prima metà anni Venti. Roma, Archivio CAI.

Pagina a fronte

2. Giovannoni in una escursione ai Piani di Pezza, seconda metà anni Venti (da *Novant'anni della sezione di Roma del Club Alpino Italiano*, Roma 1963).

25 marzo 1934, «Meglio tardi che mai! Ma il tardi si è fatto molto aspettare per lei, che avrebbe dovuto essere tra i primi ad entrare nella palazzina affrescata di Raffaello»¹⁴. Parole simili erano state spese due giorni prima sia da Ettore Pais (1856-1939), «Avrebbero dovuto pensarci prima ma meglio tardi che mai!», che da Enrico Del Debbio (1891-1973), «Fervido compiacimento nel saperla finalmente partecipe di quell'Alto Consesso al quale fin dalla sua costituzione Ella di diritto avrebbe dovuto essere chiamato».

Nel carteggio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura sono conservate lettere autografe, o bozze di lettere, con cui Giovannoni rispondeva alle congratulazioni ricevute¹⁵. Ne è esempio la lettera rivolta a Giuseppe Bottai (1895-1959) l'11 aprile 1934, nella quale Giovannoni si rivela non solo nella propria dedizione all'arte e agli studi, ma anche nella propria passione per la montagna e nel proprio senso di appartenenza al Club Alpino Italiano (fig. 1)¹⁶. Nel ringraziare Bottai, le cui congratulazioni si erano associate alle «manifestazioni amichevoli del colleghi del Club Alpino», dei quali erano stati insieme «capi-cordata», Giovannoni dichiara la propria duplice indole scrivendo: «Ella sa che unica mia ambizione è quella di essere utile a tutte le belle associazioni delle cose e delle istituzioni: a quelle del Club Alpino, come a quelle dell'Arte e degli studi, che valorizzino e difendano il sentimento italiano». Tale dualità nella figura di Giovannoni è riscontrabile anche in un biglietto da lui scritto, in cui, ringraziando per le congratulazioni ricevute da un mittente anonimo, afferma: «Naturalmente io rimango sempre l'uomo che va in montagna col sacco sulle spalle e cerca come può di essere utile agli alti interessi dell'Arte del nostro Paese».

Giovannoni si mostra quindi sì dedito alla propria attività di uomo di cultura, ma al tempo stesso profondamente legato alla semplicità e all'umiltà della vita di montagna (fig. 2). Ne è testimone la nota autoironica con cui Giovannoni stesso descrive la propria reazione alla notizia della nomina ad Accademico d'Italia: «Quando mi è giunta la nomina di Accademico d'Italia (ed io ne sono stato lieto e onorato) io mi son domandato se con questo dovesse mutarsi qualcosa della mia vita e del mio carattere, se dovessi diventare un uomo importante vestito elegantemente che fa dei discorsi forbiti; ed ho concluso che in questo caso non sarei stato più io e che Pirandello e Malipiero avrebbe dovuto scrivere la favola dell'alpinista cambiato. L'altro giorno io ho dovuto misurarmi dal sarto il nuovo vestiario accademico, tutto ricami d'oro e fasce d'argento, e la feluca e lo spadino, e, con tutto il rispetto dell'alta istituzione a cui mi onora di essere stato chiamato, mi pareva di essere tornato alle mascherate di Carrara. Subito dopo, per contrappeso, ho voluto mettermi il mio vecchio scalcinato abito di montagna, e gli scarponi e il sacco [...] e me ne sono andato al Morra, tanto per rimettermi in forma [...] per riaffermare quello che è il vero Gustavo Giovannoni e quello che sarà finché muscoli e fiato gli basteranno»¹⁷. Nello stesso discorso Giovannoni, attribuendone il merito alla montagna e all'alpinismo, dichiarava che «uno dei [suoi] pochi meriti» fosse il «vigore al lavoro», e in effetti, insediatosi all'interno della Reale Accademia d'Italia a maggio 1934, mostrò fin da subito la propria «instancabile volontà di promuovere studi ed opere»¹⁸.

La prima testimonianza della sua attività all'interno dell'istituzione, risalente al Natale dello stesso anno, è costituita da una lettera autografa¹⁹ in cui Giovannoni proponeva la pubblicazione, per riproduzioni fotografiche, dei disegni di artisti e architetti italiani conservati nelle varie raccolte italiane, prima fra tutte quella della Galleria degli Uffizi di Firenze. Ciò avrebbe permesso di rivelare il «pensiero, talvolta nascente, talvolta maturo, che ha precorso o accompagnato tante opere d'arte, [che] ce ne afferma la paternità e ce ne rivela il processo creativo». Tale iniziativa avrebbe affiancato non solo il progetto, già approvato dall'Accademia, di pubblicare tutti i manoscritti conservati nelle diverse biblioteche italiane, ma anche il *corpus* dei Monumenti architettonici italiani²⁰. Si sarebbero delineate in questo modo «tre imprese di grande portata e di alto significato, ben degne di far parte del programma [dell'Accademia], quasi indefinito nel tempo, di esplorazione e di valorizzazione che nobilmente si propone l'Accademia».

All'interno della Reale Accademia d'Italia Giovannoni ebbe più volte modo di esprimere la propria molteplice e vasta dottrina²¹ nell'ambito della storia dell'architettura, soprattutto in occasione dei discorsi solenni da lui pronunciati e oggi





3. Filippo Marinetti e altri accademici d'Italia applaudono durante il VI Convegno Volta (Roma, 27 ottobre 1936). Si noti in primo piano, a sinistra, Le Corbusier. Roma, Istituto Luce-Cinecittà, Archivio Storico.

raccolti nell'archivio dell'Accademia. Ne è esempio il discorso: "L'architettura e le arti decorative negli stili dei vari tempi" tenuto nel VI Convegno Volta del 1936 organizzato dalla Classe delle Arti sul tema: "Rapporti dell'architettura con le arti figurative" (fig. 3)²². Ma anche il successivo intervento tenuto nell'adunanza solenne del 15 novembre 1936²³, con il quale Giovannoni assolveva sia all'incarico di inaugurare la sessione accademica 1936-1937, sia di ricordare la figura di Baldassarre Peruzzi nel quarto centenario della sua morte. Tale discorso, in cui l'ampia descrizione della figura di Peruzzi si affianca ad un puntuale quadro storico relativo al Rinascimento e i suoi stilemi architettonici, è occasione non solo per riscontrare la competenza storica di Giovannoni, ma anche per attingere alle sue personali considerazioni sull'architettura. Nell'*incipit* del discorso infatti egli esalta il rapporto tra l'architetto e le proprie costruzioni, affermando che «Nelle opere plasmate dall'Arte creatrice di spazi forse l'anima immortale dell'artista che, emulando l'opera divina, le ha prodotte dimora quasi genius loci ed "in sé stessa lieta" si indugia». Nei passi conclusivi del proprio discorso, Giovannoni si slega nuovamente dalla figura di Peruzzi e torna ad affrontare il tema più ampio dell'architettura, descrivendone il controverso rapporto con l'arte. Giovannoni afferma l'esistenza di una scissione che «da oltre un secolo tende a determinarsi [...], dapprima con le sterili e male imitazioni di stili passati, ben diverse dall'alta ispirazione che gli artisti del Rinascimento liberamente traevano dall'antico; ed ora con lo spostarsi dell'architettura verso la materia, verso le realizzazioni concrete del funzionalismo e del costruttivismo. Suo principale scopo attuale è il materarsi nel campo tecnico della pura estensione, mentre l'arte è continua tensione dello spirito verso finalità che sembrano inutili e che sono invece le più vere per abbellire la vita, le più degne per tramandare il carattere di un'era e di un popolo». Giovannoni auspica quindi una maggiore interrelazione tra gli aspetti artistico e tecnico, confidando che, dopo la forse necessaria bufera, sia giunto quel momento di alba rosea nel quale «sia per ritornare nell'architettura la unione serena tra spirito e materia, tra schematizzazione tecnica ed alata invenzione, tra le espressioni dei temi, dei mezzi, della energia del nostro tempo e la tradizione classica; intesa non quale gretta copia di elementi e di motivi, ma quale savia guida di logica, di euritmia, di chiara semplicità, di nobile ampiezza».

L'esigenza di coniugare arte e tecnica è concetto ulteriormente espresso nel discorso di commemorazione per Cesare Bazzani (1873-1939)²⁴ tenuto ancora nell'Accademia d'Italia da Giovannoni il 14 maggio 1939²⁵. In occasione di tale discorso, dopo aver diffusamente ricordato l'attività di Bazzani, Giovannoni ribadisce le

considerazioni emerse nel discorso del 1936: «Fino a circa un secolo fa i due elementi che si incontrano a comporre il complesso organismo architettonico, cioè la tecnica volta a ben definiti scopi pratici, e l'Arte, che è armonia di spazi, di proporzioni, di ornato, erano strettamente legati come corpo e anima, nascevano da uno stesso pensiero e da un'energia unica, si evolvevano insieme lentamente, trasmettendo i principi della costruzione e dell'estetica da una generazione all'altra. [...] Invece ora i due elementi sembrano appartenere ad un organismo che abbia perduto il suo equilibrio fisiologico. [...] Nei riguardi della tecnica e di quella che Vitruvio chiamava l'utilitas si è avuto l'irrompere delle nuove esigenze [...], cioè il substrato materiale di uno stile d'Ingegneria più che d'Architettura. Nei riguardi estetici il troncarsi del filo di una tradizione e l'assenza di norme ben definite si sono risolte in esperimenti mancanti di ogni continuità e di ogni carattere organico. [...] Ed ecco allora l'Arte, "nave senza nocchiero in gran burrasca", chiamare in sussidio il razionalismo; il che è un assurdo in termini in quanto che è debole per definizione sentimento ed intuizione e non può senza inaridirsi poggiare sul rigido sillogismo; come, d'altro lato, non può cadere nell'arbitrio nell'invenzione individuale, che è non meno assurdo, poiché, come ha detto Leonardo, "ove non è regola non è Arte"».

Il discorso per la commemorazione di Cesare Bazzani fornisce a Giovannoni l'occasione non solo per trattare diffusamente i temi dell'architettura e della sua duplice natura tecnico-artistica, ma anche di esprimere le proprie posizioni nei riguardi di alcune correnti architettoniche. Sono quindi citati «il materialismo meccanico del Le Corbusier, le proporzioni astratte dello Zeising e del Thiersch, l'Einfühlung del Wölfflin e del Beltcher, l'ambientalismo del Fischer», che Giovannoni definisce «teorie unilaterali [in quanto] ciascuno di questi principi considera una parte del vero per tutto il vero, che è complesso come la vita sociale dell'uomo». Egli denuncia al tempo stesso un sempre più diffuso "empirismo", a cui imputa di aver generato il «cosiddetto liberty e poi il cosiddetto Novecento, cioè due mode effimere che nulla hanno a che vedere col silenzioso e serio progresso delle forme architettoniche moderne verso espressioni essenziali, di armonia spaziale semplice e sobria». Giovannoni conclude la propria dissertazione sulla pratica architettonica del tempo con una punta di sarcasmo, menzionando «le tante riviste straniere o quelle italiane finanziate dall'industria che intendono imporre una moda e mutarla ogni anno, quasi che l'Architettura abbia serietà e durevolezza paragonabili a quelle degli abiti e dei cappelli femminili».

Se i discorsi di cui si è fatta menzione permettono di comprendere il pensiero di Giovannoni nei primi anni della sua attività da Accademico, ulteriori documentazioni consentono di tracciarne iniziative e incarichi, testimoniandone un ruolo sempre più articolato all'interno della Reale Accademia.

Nel 1938 Giovannoni fu nominato membro della Commissione per l'esame e l'approvazione delle pubblicazioni dell'Accademia, unitamente ad Alessandro Luzio, Filippo Bottazzi, Carlo Formichi, Francesco Severi, Ugo Ojetto, Romano Romanelli e Federico Panetta²⁶. La questione delle pubblicazioni accademiche fu per Giovannoni motivo di malcontento, insorto inizialmente a proposito dell'opera *Monumenti italiani*²⁷. Per tale opera, che egli definiva²⁸ «raccolta di materiale di primissima importanza e [...] lavoro di fondamentale utile degli studi storico-artistici e di alto onore per l'Accademia», egli lamentava l'esclusione «da ogni cura, da ogni propaganda, da ogni menzione negli elementi delle pubblicazioni accademiche», attribuendo ciò al fatto che il volume fosse stato edito dall'Istituto Poligrafico dello Stato e non dalla Casa Bardi²⁹. Nessuna motivazione poteva, secondo Giovannoni, giustificare questa disparità e prevalere rispetto alla necessità di tutelare gli interessi dell'Accademia, «la quale non è una casa editrice, ma istituzione di studio e di valorizzazione delle nostre energie nazionali, tra cui l'arte occupa un piccolo posto». Giovannoni pertanto dichiarava: «A nome della Classe delle Arti io domando in modo esplicito che questo stato di cose abbia termine», richiedendo che l'opera *Monumenti Italiani* fosse equiparata alle altre pubblicazioni accademiche e che gli uffici amministrativi ne curassero la diffusione. Perseguendo la sua volontà di divulgare in modo puntuale ed efficace gli studi dell'Accademia, Giovannoni segnalava contestualmente la necessità che si adottasse, per le opere della Classe delle Arti, un formato diverso da quello degli

altri ambiti, poiché la documentazione illustrativa sarebbe rimasta penalizzata dal formato ufficiale dell'ottavo. In riferimento a una pubblicazione edita poco prima, nella lettera dell'11 maggio 1938 Giovannoni lamentava che essa fosse rimasta storpiata dall'uso del formato editoriale imposto e proseguiva affermando: «non vedo alcuna ragione perché il male prosegua, se non quello di un formalismo (che quasi chiamerei “formatismo”) facilmente superabile».

Un'ulteriore proposta formulata da Giovannoni fu successivamente adottata nel corso dell'adunanza della Commissione per le pubblicazioni della Reale Accademia d'Italia avvenuta il 13 giugno 1938 in presenza dell'allora presidente Luigi Federzoni (1878-1967) e degli altri membri della commissione Formichi, Romanelli e Panetta. In questa occasione si approvava infatti la richiesta che, nei cataloghi delle pubblicazioni dell'Accademia, fosse «aggiunto l'elenco delle opere edite, a cura dell'Accademia, da altri editori, distinguendo quelle edite a cura dell'Accademia e quelle edite col suo solo patrocinio»³⁰.

Che Giovannoni abbia avuto sempre a cuore la diffusione delle opere accademiche si riscontra anche negli anni successivi; ne è esempio la lettera inviata al presidente Federzoni³¹ il 9 gennaio 1941, in cui con tono curiosamente ironico Giovannoni commentava un ritaglio di giornale che riportava: «L'Accademia della Crusca aveva pubblicato una parte del suo celebre *Dizionario*. L'opera appena alla metà e costava trecentotrentadue lire, cifra notevole per quei tempi (1875). Le copie invendute ammuffivano tranquillamente, in qualità di merce demaniale, nei depositi dell'Intendenza di Finanza. Uno degli Accademici, l'illustre dantista Isidoro Del Lungo, compose per l'occasione questo epigramma:

La farina del diavolo va in crusca,
ma, allorquando il demonio è demaniale,
il proverbio antichissimo non vale:
va al diavol la farina della Crusca.

Ruggero Bonghi, allora ministro della Pubblica Istruzione, lesse i versi, ne rise...ed ordinò che le scorte di deposito fossero svincolate e messe a disposizione dell'editore Le Monnier, che ne curò la vendita». Nel commento a tali parole Giovannoni instaurava un parallelismo tra le pubblicazioni dell'Accademia della Crusca e quelle della Reale Accademia d'Italia (RAI), lamentando in particolare una minorità della Classe delle Arti rispetto alle altre: «mi sembra che l'epigramma ed il rimedio potrebbero convenire a molte delle pubblicazioni della nostra Accademia, ed in particolare a quelle della nostra Cenerentola, la Classe delle Arti».

Tutti i diversi documenti che, tra le carte dell'Accademia, afferiscono al tema delle pubblicazioni accademiche concorrono nel delineare la figura di un Giovannoni assolutamente dedito all'obiettivo di promuovere la diffusione di opere e studi. Ne è evidente infatti il desiderio di renderli il più possibile divulgabili e fruibili, non solo curandone il contenuto, ma anche il più piccolo dettaglio. Egli stesso infatti, riferendosi ad un errore di stampa presente nel proprio discorso “Nell'ottavo centenario della Cattedrale di Ferrara” ne chiede la correzione su tutte le copie depositate presso l'Accademia, sostenendo che «è, in fondo, una ben piccola cosa; ma quando si può anche alle piccole cose bisogna badare»³².

Il 29 giugno 1939 venne emanata la Legge sulla difesa delle bellezze naturali³³, alla cui stesura, come è noto, Giovannoni aveva personalmente contribuito. La commissione ministeriale incaricata di redigere il disegno di legge era composta da Giovannoni (presidente), M. Piacentini, M. Lazzari, O. Amato, M. Di Tommaso, E. Parisi e G. Cianetti (rappresentanti della Confederazione della proprietà edilizia), C. Aru, M. Bertarelli, V. Calligaris, G. Pedrocchi e L. Severi³⁴.

Tra le carte dell'archivio della Reale Accademia d'Italia è conservata la bozza della comunicazione che Giovannoni lesse nell'adunanza del 15 dicembre 1939³⁵. In quell'occasione Giovannoni delinea il quadro della società del tempo nei termini di una progressiva sensibilizzazione al tema del paesaggio: «La necessità di perfezionare le armi per la difesa delle bellezze naturali italiane, [...] si è manifestata in questi ultimi tempi sempre più urgente e viva man mano che la vita moderna ha reso più intenso il suo ritmo in due ben diverse, ma tra loro complementari, manifestazioni: man mano cioè che lo sviluppo urbanistico, gli impianti di offic-

ne, la formazione di vie, [...] hanno creato problemi nuovi e suscitato formidabili interessi economici; man mano che, d'altro lato, quasi come reazione contro questa vita meccanica, si è sviluppato vivace nel popolo il sentimento della natura, il desiderio di ritorno alla visione serena delle cose belle e grandi prodotte da Dio». Giovannoni prosegue descrivendo i fattori che minacciano il patrimonio naturale: da un lato la "meccanica civiltà moderna", per la quale le campagne vengono gradualmente occupate dalle città in espansione; dall'altro «l'ignoranza, la superbia e la neghittosità di tecnici che non vogliono studiare soluzioni più agili e vive». Dal commento che Giovannoni fa alla legge emanata emerge la volontà di tutelare il paesaggio nella sua veste di patrimonio pubblico, delineando un «diritto collettivo al godimento della bellezza naturale prevalente su ogni interesse privato». Oltre alle bellezze paesistiche "individue" (identificabili nei loro confini e nei loro particolari) e "d'insieme" (visuali e scorci panoramici), Giovannoni stesso definisce un'interessante novità della legge del 1939 la contemplazione dei «complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto estetico e funzionale», poiché divengono oggetto di tutela anche «cose che sono opera non della natura ma del lavoro umano, quando abbiano assunto nel tempo e nella inquadratura degli elementi circostanti, talvolta del mimetismo con l'ambiente naturale, un valore paesistico di bellezza e di tradizione». In un interessante passo della comunicazione Giovannoni, dopo aver descritto le tematiche affrontate dalla legge, rivolge il pensiero alle successive generazioni e alla formazione dei futuri architetti: «A questi magnifici temi dovranno, insieme con la progressiva applicazione della nuova legge e con la rispondente formazione della nuova coscienza nazionale, essere atti con sicura competenza i giovani architetti: ed è da auspicare la preparazione, nelle Facoltà di Architettura, di architetti paesisti, analoghi agli "architectes paysagistes" francesi ed agli inglesi "landscape architects"». Ancora una volta quindi si delinea, per Giovannoni, il profilo di una personalità propositiva e lungimirante. Le successive tracce dell'attività di Giovannoni all'interno dell'Accademia risalgono al 1941, quando il presidente Federzoni gli comunicò di averlo designato membro della Commissione giudicatrice del premio ministeriale per le Scienze Storiche, unitamente all'Accademico Francesco Ercole e all'Aggregato Giuseppe Cardinali (1879-1955)³⁶.

Allo stesso anno risale una ricca documentazione relativa all'attività che Giovannoni condusse per la Dalmazia³⁷. Con una lettera del 9 giugno 1941³⁸, Federzoni comunicava che la Classe delle Arti aveva approvato la proposta di Giovannoni di inviare una missione accademica a Spalato, così da condurre uno studio accurato del palazzo di Diocleziano e indagare i problemi urbanistici della città (fig. 4). Insieme a Giovannoni si sarebbero occupati della campagna dalmata Marcello Piacentini, Luigi Marangoni e Roberto Paribeni³⁹. Circa un mese più tardi, il 10 luglio 1941, Federzoni inviò una seconda lettera a Giovannoni⁴⁰, riportando che l'allora Governatore della Dalmazia, Giuseppe Bastianini (1899-1961), aveva dato le disposizioni necessarie affinché la missione accademica svolgesse il suo compito nelle migliori condizioni. Federzoni proseguiva: «sono d'accordo con voi nel ritenere opportuno fissare fin d'ora la data della partenza verso la metà del mese di

settembre. Sarà bene che voi prendiate, prima di tale data, gli opportuni accordi con gli altri componenti della missione, al fine di recarvi tutti insieme a Spalato». In una terza lettera⁴¹, inviata dal presidente il 2 settembre 1941, Giovannoni era descritto quale «illuminato promotore della nobile e opportuna iniziativa della Classe delle Arti» e pregato di assumere la presidenza della missione accademica diretta a Spalato. Federzoni proseguiva nel proprio attestato di stima nei confronti di Giovannoni rivolgendogli le seguenti parole: «Sono certo che la vostra altissima competenza e la grande autorità che tutti vi riconoscono assicureranno il felice risultato di cotesta impresa destinata ad assumere un importante significato scientifico, artistico e sopra tutto patriottico». Tre giorni dopo (5 settembre 1941) Giovannoni rispose al presidente

4. Spalato, Palazzo di Diocleziano prima dei lavori di diradamento, estate 1943. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Miscellanea fotografie*.



accettando di presiedere la commissione per gli studi su Spalato⁴², aggiungendo che quasi certamente la partenza sarebbe avvenuta il 22 settembre. In verità la commissione partì il 29 settembre, arrivò a Spalato il giorno seguente ed ebbe una permanenza di 5-6 giorni⁴³.

Risale ai primi giorni di ottobre la stesura della relazione con cui Giovannoni presentò all'Accademia d'Italia gli esiti della campagna di studio condotta in Dalmazia⁴⁴. In particolare, nella parte della relazione riguardante il Palazzo di Diocleziano, Giovannoni si sofferma a considerare l'abitato minuto sorto al suo interno a seguito di quello che egli definisce il commovente «rifugiarsi delle popolazioni fuggiasche per l'invasione dei barbari nell'antico edificio». Tale abitato, incrementato sia all'interno che all'esterno della cinta muraria durante la sovranità veneta, secondo Giovannoni, deve essere preservato, poiché «l'arte di Venezia è venuta [qui] a imprimere il suo carattere inconfondibile, sicché nelle viuzze ristrette e tortuose appaiono ogni momento porte, finestre, loggiati, piccole corti porticate». La serie di interventi di bonifica e valorizzazione del territorio spalatino, che sono enunciati e descritti nella relazione, hanno tutti la finalità di permettere che Spalato divenga «non morto rudero, ma città viva» e che «il suo quartiere racchiuso nell'antico monumento [conservi] le espressioni d'Arte che vi si sono sovrapposte in tutti i tempi spontaneamente e che ne costituiscono il carattere più suggestivo». La lettura della relazione tecnica sulla Dalmazia permette di attingere al pensiero di Giovannoni urbanista, per il quale la qualità della struttura urbana è definita dal funzionamento integrato delle varie componenti della città. Egli afferma infatti che «Un organismo cittadino è non dissimile da qualunque altro organismo vivente, in cui la vita dei singoli membri è direttamente connessa con quella degli altri ed a sua volta lo sviluppo generale reagisce sullo sviluppo delle singole parti»⁴⁵. Dalla relazione affiora anche quel desiderio che Giovannoni aveva già precedentemente mostrato, di promuovere la diffusione e la fruizione «condivisa» del sapere. Non è un caso che egli concluda la propria trattazione sulla questione dalmata auspicando di «veder presto ripresa la pubblicazione del vecchio e glorioso Bollettino Dalmata, che raccolse per lungo tempo in lingua italiana il frutto delle ricerche nella Dalmazia romana in benintesa e fruttuosa collaborazione di studiosi italiani e croati, volti gli uni e gli altri al diligente e amoroso studio delle vestigia più gloriose della terra illirica»⁴⁶.

La prima persona a cui Giovannoni inviò la relazione su Spalato fu il presidente Federzoni, al quale scrisse⁴⁷: «Eccovi la relazione della nostra visita a Spalato e delle nostre proposte relative al grande monumento romano e alle zone archeologiche. Se lo credete, essa potrà formare oggetto di una comunicazione nelle prossime riunioni; e le numerose fotografie, che abbiamo ordinato a Spalato e che spero arriveranno in tempo, potranno, tradotte in diapositive, illustrarla». La relazione scritta da Giovannoni fu notevolmente apprezzata: in una lettera inviata l'8 novembre 1941⁴⁸, Francesco Pellati⁴⁹ la definiva «veramente pregevole e interessantissima», tanto che essa sarebbe stata oggetto di una speciale adunanza delle Classi riunite delle Scienze Morali e Storiche e delle Arti, convocata per il 22 novembre. Il 24 novembre Federzoni inoltrò a Giovannoni un telegramma del governatore della Dalmazia⁵⁰, da cui si evinceva «chiaramente il senso della somma utilità della missione a Spalato»; egli proseguiva aggiungendo che un riassunto della relazione sarebbe stata data ai giornali, il testo integrale sarebbe stato pubblicato sul Bollettino della RAI e la relazione, unitamente a piante e fotografie, avrebbe costituito una nuova pubblicazione. Lo stesso giorno Federzoni si rivolse a Mussolini⁵¹, trasmettendo la copia della relazione di Giovannoni e riportando che Bastianini si era vivamente interessato ai risultati della campagna di studio condotta. L'approvazione che il duce esprime nei confronti della relazione fu riferita dal presidente della RAI, in due lettere distinte, a Giovannoni e ad Alessandro Pavolini (1903-1945) il 26 novembre 1941⁵²: il duce l'aveva definita «molto importante» ed esortava a darne un riassunto ai giornali. Risale al giorno seguente la risposta di Giovannoni a Federzoni⁵³: «nulla avrebbe potuto riuscirci più gradito delle notizie che mi date con le vostre cortesi lettere, sul nostro lavoro di Spalato: dapprima dell'adesione piena del Governatore della Dalmazia, Ecc. Bastianini, alle nostre proposte, le quali così vengono a costituire un programma per il lavoro futuro; ed ora dell'alta approvazione del Duce». Della pubblicazione sui giornali si trova effettivamente

riscontro nelle carte dell'archivio RAI, nel quale una pagina conservata del "Meridiano di Roma", risalente al 10 maggio 1942⁵⁴, riporta l'articolo *Il palazzo di Diocleziano a Spalato*, in cui è trascritta la parte della relazione di Giovannoni che ne propone gli interventi di restauro⁵⁵.

Parallelamente alla divulgazione della relazione, si era diffuso nella Reale Accademia il desiderio di promuovere ulteriori pubblicazioni che riguardassero la Dalmazia. In una lettera del 25 novembre 1941⁵⁶, Ugo Ojetti (1871-1946) riferiva a Federzoni di aver proposto a Giovannoni la redazione di una guida in lingua italiana sui monumenti italiani a Spalato e Salona, senza però aver da lui ricevuto alcuna risposta. Il parere di Giovannoni giunse a Federzoni con una lettera del 28 novembre 1941⁵⁷: egli considerava "ottima" la proposta di Ojetti, ma ne valutava le difficoltà (probabilmente a seguito di perplessità dello stesso presidente), «le quali consistono piuttosto nel trovare l'autore o gli autori che nell'avere i mezzi finanziari». Non mancavano tuttavia numerosi altri progetti editoriali: Giovannoni comunicava nella lettera che Luigi Crema (1905-1975)⁵⁸ aveva promesso un rilievo del Duomo di Sebenico, così che sarebbe stato pubblicato in *Monumenti italiani* e che il collega Giovanni Muzio (1893-1982) aveva proposto una raccolta di piante delle diverse città dalmate, da attuarsi con il sistema della fotogrammetria mediante aerei. La raccolta di piante sarebbe stata, secondo Giovannoni, particolarmente interessante in quanto le città «conservavano quasi incontaminato il carattere urbanistico veneto» e la pubblicazione avrebbe potuto svolgersi in collaborazione con il Consiglio delle Ricerche, che aveva a quel tempo già iniziato una serie di monografie di città italiane⁵⁹.

Successivamente all'importante ruolo assunto da Giovannoni nell'ambito degli studi sulla Dalmazia, un ulteriore incarico gli fu affidato nel 1943. Il verbale dell'adunanza della Classe delle Arti del 9 aprile 1943 riporta infatti che «dietro proposta di Piacentini la classe approva dopo ampia discussione lo stanziamento di una somma [...] per far eseguire nelle città maggiormente colpite dalle barbare incursioni nemiche i rilievi dei più importanti monumenti delle città stesse. Viene nominata una commissione nelle persone di Piacentini, Giovannoni e Muzio per organizzare al più presto tale lavoro»⁶⁰.

Il verbale del 1943 costituisce l'ultima testimonianza relativa a Giovannoni nel suo ruolo di Accademico d'Italia. Di lì a poco, infatti, le vicende della Reale Accademia sarebbero state fortemente influenzate dagli accadimenti politici. A seguito della caduta del fascismo, il 25 luglio 1943, il presidente Federzoni rassegnò le proprie dimissioni; l'Accademia, che fino ad allora aveva avuto sede nella Villa Farnesina di Agostino Chigi a Roma, venne trasferita a Firenze, dove tentò di ricollocarsi dopo la nascita della Repubblica Sociale italiana con l'elezione del nuovo presidente Giovanni Gentile (1875-1944). Testimonianza di questo complicato momento per la Reale Accademia d'Italia è una lettera inviata a Giovannoni il 25 gennaio 1944, in cui il cancelliere della RAI, ormai trasferito nella sede del Palazzo Serristori a Firenze, comunica la propria partenza da Roma, «che per desiderio dell'Eccellenza Gentile è avvenuta molto frettolosamente» e afferma: «sto coadiuvando il Gentile nel far sì che l'attività dell'Accademia stessa possa continuare con un ritmo per quanto è possibile normale. Speriamo che vengano presto giorni migliori»⁶¹. In realtà l'attività dell'Accademia sarebbe comunque giunta al proprio epilogo di lì a poco: nell'aprile 1944 Gentile fu assassinato da un partigiano comunista e a lui successe Giotto Dainelli (1878-1968), il quale, a seguito dell'avanzata degli alleati, decise di trasferire nuovamente l'Accademia, questa volta a Villa Carlotta, nei pressi di Tremezzo sul lago di Como. Il Decreto Legge 363 del 28 settembre 1944 sopprime la Reale Accademia d'Italia, che tuttavia continuò di fatto ad esistere fino al 25 aprile 1945.

Note

1 L'archivio della Reale Accademia d'Italia è contenuto oggi nel fondo dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Questo perché, quando la Reale Accademia d'Italia [spesso individuata con l'acronimo RAI] fu soppressa con Decreto luogotenenziale 363, 28 settembre 1944, il suo patrimonio e le sue funzioni culturali furono devoluti all'Accademia dei Lincei, che, precedentemente annessa all'Accademia d'Italia nel 1939, riacquisiva nel 1944 la propria autonomia.

- 2 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*.
- 3 Nella stessa Accademia dei Lincei mancavano ad esempio le Classi di Arti e Lettere.
- 4 Il primo gruppo di Accademici, in numero iniziale di trenta, venne designato il 13 marzo 1929 dal Consiglio dei Ministri, attingendo ad un elenco di nomi compilato dall'allora presidente del Senato Tommaso Tittoni, successivo presidente della Reale Accademia d'Italia, e dal sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, Francesco Giunta. Nel corso dell'attività dell'Accademia la nomina di nuove cariche venne ripetuta due sole volte, nel 1934 e nel 1939.
- 5 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo XV, b. I, Statuto della Reale Accademia, approvato con Regio Decreto 164, 4 febbraio 1929 e successive modificazioni.
- 6 Archivio della Reale Accademia d'Italia, *Accademici*, b. 9, fasc. 35, Regio Decreto di nomina.
- 7 I presidenti della Reale Accademia d'Italia furono: Tommaso Tittoni (1929-1930); Guglielmo Marconi (1930-1937); Luigi Federzoni (1938-1943); Giovanni Gentile (1943-1944); Giotto Dainelli (1944-1945).
- 8 Archivio della Reale Accademia d'Italia, *Accademici*, b. 9, fasc. 35, lettera autografa di Mussolini a Marconi.
- 9 Tra le carte dell'Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 39, sono presenti il telegramma inviato da Mussolini a Giovannoni per comunicargli la sua nomina ad Accademico d'Italia, una bozza di lettera con cui Giovannoni si preparava a rispondere a Mussolini e la lettera autografa inviata da Giovannoni a Mussolini il 2 aprile 1934 in risposta al telegramma da lui ricevuto.
- 10 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo II, b. 9, fasc. 40.
- 11 Carlo Formichi e Alfredo Panzini furono entrambi nominati Accademici per la Classe delle Lettere il 18 marzo 1929.
- 12 *Architetti all'Accademia d'Italia. Gustavo Giovannoni, nuovo accademico*, "Architettura", 1934, p. 255.
- 13 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 39. Tra i mittenti delle lettere di congratulazioni rivolte a Giovannoni si segnalano: G. Agnelli, C. Calzecchi, F. Carena, C. Cecchelli, C. Ceschi, B. De Finetti, E. Del Debbio, L. Moretti, G. Nicolosi, E. Pais, R. Papini, L. Parpagliolo, G. Pensabene, I. Sabbatini, I. Santinelli. Oltre alle lettere sono presenti anche i numerosi telegrammi, inviati, tra gli altri, da A. Calza Bini, F. Boncompagni Ludovisi, P. De Francisci, F. Ercole, L. Marangoni, G. Niutta, U. Papini, G. Vallauri, Umberto di Savoia.
- 14 Villa Farnesina, all'epoca sede della Reale Accademia d'Italia è oggi proprietà dell'Accademia dei Lincei.
- 15 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 39. Tra le minute di ringraziamento scritte da Giovannoni si segnalano quelle rivolte a F. Boncompagni Ludovisi, G. Caetani, A. Calza Bini, E. Del Bufalo, G. Niutta. Nell'Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura sono poi conservati numerosi biglietti di ringraziamento scritti da Giovannoni, nei quali però non è dichiarato il destinatario; si tratta di biglietti listati a lutto, in quanto la nomina di Giovannoni ad Accademico d'Italia era avvenuta contestualmente alla perdita della zia.
- 16 Per quanto riguarda il tema della relazione tra Giovannoni e il Club Alpino Italiano [d'ora in poi: CAI] si rimanda al contributo di Adele Fiadino e Claudio Varagnoli in questo volume.
- 17 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovannoni*, b. 39. Bozza di discorso probabilmente pronunciato da Giovannoni in occasione del rancio d'onore offertogli dai Soci del CAI della Sezione di Roma la sera del 10 aprile 1934 per festeggiare la sua nomina ad Accademico d'Italia.
- 18 *Architetti all'Accademia d'Italia. Gustavo Giovannoni, nuovo accademico*, "Architettura", 13, 1934, 4, pp. 255-256.
- 19 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 3, fasc. 25.
- 20 Collana varata nel 1934 dalla Reale Accademia d'Italia, costituita da fascicoli di grande formato chiamati a raccogliere dettagliati rilievi di monumenti e sintetiche e dense ricerche storiche.
- 21 *Architetti all'Accademia d'Italia. Gustavo Giovannoni*, cit., p. 255.
- 22 Sul convegno si veda almeno: *I temi del VI Convegno Volta*, "Corriere della Sera", sabato 24 ottobre 1936, p. 2.
- 23 Archivio della Reale Accademia d'Italia, *Ufficio pubblicazioni*, b. 37, fascicolo 162.
- 24 Cesare Bazzani era stato Accademico d'Italia per la Classe delle Arti dal 27 settembre 1929.
- 25 Archivio della Reale Accademia d'Italia, *Ufficio pubblicazioni*, b. 37, fascicolo 163.
- 26 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 9, fascicolo 42, lettera prot. 17256 datata 19 febbraio 1938.
- 27 Cfr. n. 20.
- 28 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 9, fascicolo 42, lettera autografa di Giovannoni datata 11 marzo 1938.
- 29 La Bardi Edizioni si occupava delle pubblicazioni della RAi; ancora oggi è editore e distributore ufficiale dell'Accademia Nazionale dei Lincei.
- 30 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 9, fasc. 42, Verbale dell'adunanza della Commissione per le pubblicazioni della Reale Accademia d'Italia, 13 giugno 1938.
- 31 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo XI, b. 5, fasc. 43, lettera autografa di Giovannoni.

- 32 L'errore era alla "pag.13 nella terza riga dell'iscrizione è scritto *artifices* invece di *artificem*" (AAI, *Ufficio pubblicazioni*, b. 1, fasc. 3, lettera autografa di Giovanni al Prof. Bruers).
- 33 La Legge sulla difesa delle Bellezze Naturali del 1939 subentrava alla precedente Legge 778, 11 giugno 1922, *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*.
- 34 Nel corso della preparazione del disegno di legge alla commissione si aggiunsero L. Biamonti, L. Parpagliolo, B. Genco e V. Testa.
- 35 Archivio della Reale Accademia d'Italia, *Ufficio Pubblicazioni*, b. 37, fasc. 163.
- 36 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 9, fasc. 42, lettera di Federzoni a Giovanni datata 6 marzo 1941. Nell'archivio è conservata anche la risposta autografa che Giovanni inviò a Federzoni l'8 marzo 1941, in cui ringrazia per la sua designazione a membro della commissione e accetta ufficialmente di farne parte.
- 37 Avvenuta con la Seconda guerra mondiale l'annessione delle province della Dalmazia all'Italia, la RAI si pose l'obiettivo di diffondere la conoscenza del patrimonio culturale dalmata.
- 38 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 15, fasc. 67, lettera autografa di Federzoni a Giovanni (9 giugno 1941).
- 39 Successivamente subentrò alla commissione anche Ojeti.
- 40 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 15, fasc. 67, lettera autografa di Federzoni a Giovanni (10 luglio 1941).
- 41 Ivi, lettera autografa di Federzoni a Giovanni (2 settembre 1941).
- 42 Ivi, lettera autografa di Giovanni a Federzoni (5 settembre 1941).
- 43 Sulla missione di Giovanni a Spalato per la RAI, si vedano i recenti: I. BROCK, *Spalato romana. La missione della Reale Accademia d'Italia a Spalato 29.9. - 3.10.1941*, "Kulturna Baština", 34, 2007, pp. 173-228 (178); IDEM, *Spalato romana. Die Mission der Königlichen Akademie Italiens nach Split (29. Sept. - 3. Okt. 1941 - XIX)*, "Römische Historische Mitteilungen", 50, 2008, pp. 557-649. Sul Piano di diradamento della città di Spalato, cfr: *Gustavo Giovanni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997, pp. 59-63, 158-162. Da ultimo si veda pure il contenuto di Marko Špikić in questo volume.
- 44 La relazione dattiloscritta è firmata da Giovanni, Marangoni, Paribeni e Maiuri: cfr. AAI, Titolo X, b. 15, fasc. 67). La bozza di stampa risale al dicembre 1941 e la pubblicazione con il titolo di "Spalato romana" al marzo 1942.
- 45 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 15, fasc. 67 (p. 12), relazione dattiloscritta.
- 46 Ivi, p. 21, Relazione dattiloscritta.
- 47 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 15, fasc. 67, lettera autografa di Giovanni a Federzoni datata 3 ottobre 1941.
- 48 Ivi, lettera autografa di Pellati a Giovanni.
- 49 Pellati fu direttore dei "Bollettini d'informazione della Reale Accademia d'Italia".
- 50 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 15, fasc. 67, lettera autografa di Federzoni a Giovanni.
- 51 Ivi, lettera autografa di Federzoni a Mussolini.
- 52 Ivi, lettera autografa di Federzoni a Giovanni.
- 53 Ivi, Lettera autografa di Giovanni a Federzoni.
- 54 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 15, fasc. 67.
- 55 L'inizio delle operazioni di restauro avvenne nel 1943 con i lavori di liberazione del lato orientale del palazzo di Diocleziano, come riscontrabile da una lettera inviata a Giovanni il 9 giugno 1943. Cfr. Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 15, fasc. 67.
- 56 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 15, fasc. 67.
- 57 Ivi, lettera autografa di Giovanni a Federzoni.
- 58 L'ingegner Crema era direttore del Commissariato dell'Arte della Dalmazia.
- 59 Da rammentare che nel giugno 1943 anche l'Accademia di San Luca promosse una mostra sull'eredità architettonica della Dalmazia, ultimo evento culturale di rilievo prima delle dimissioni di Mussolini. All'uopo si veda il significativo saggio di J. GUDELJ, *Baština i politika: izložba o dalmatinskoj arhitekturi u rimskoj Akademiji sv. Luke u lipnju 1943. / I beni culturali e la politica: la mostra dell'architettura della Dalmazia presso la Reale Accademia di San Luca nel giugno del 1943*, in *Razmjena umjetničkih iskustava u jadranskoj bazenu*, VI. Zbornik Dana Cvito Fiscovića, a cura di J. Gudelj e P. Marković, Zagreb 2016, pp. 173-188.
- 60 Archivio della Reale Accademia d'Italia, Titolo X, b. 22, fasc. 118.
- 61 Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, *fondo Gustavo Giovanni*, b. 39, lettera del 25 gennaio 1944.

CONCLUSIONI



Gustavo Giovannoni durante una gita

Gustavo Giovannoni: un bilancio a settant'anni dalla sua morte e a trent'anni dal suo “scongelamento”

Guido Zucconi

Trent'anni dopo

Il convegno del 2015, organizzato dall'Accademia Nazionale di San Luca e dedicato a “Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale”, è la prova tangibile di quanto sia cresciuta, in questi ultimi anni, l'attenzione nei confronti di Giovannoni: come questa si sia ampliata tanto in Italia quanto all'estero, a dispetto di chi pensava (e forse continua a pensare) alla sua opera e al suo insegnamento come una questione unicamente romana. Con un pizzico di compiacimento, possiamo oggi affermare che sono stati compiuti grandi passi in avanti, da quando tra gli anni Sessanta e Settanta qualcuno, come Paolo Portoghesi, cominciò a nominarlo nelle sue lezioni al Politecnico di Milano. Nelle poche occasioni in cui era costretto a pronunciarne il nome, abbassava leggermente il tono della voce, quasi come se volesse scusarsi per questo “anomalo” riferimento. Fedele all'interpretazione fornita da Bruno Zevi nel 1947¹, Portoghesi lo chiamava in causa nella doppia veste di “nemico dell'architettura moderna” e di studioso dell'arte romana, tra Cinque e Seicento. Nel 1972, nel suo testo *La cultura architettonica tra le due guerre*², Cesare de Seta aveva abbondantemente citato Giovannoni rischiando l'accusa di empietà per averlo accostato a campioni dell'architettura razionale come Giuseppe Terragni e Giuseppe Pagano. Prima del suo si colloca il contributo di Manfredo Tafuri che, nel lontano 1966, all'autore della voce *Architettura* nella *Enciclopedia Italiana* attribuì il ruolo di padre non-riconosciuto della cultura architettonica nel dopoguerra italiano³. Si trattava di un'intuizione, per alcuni addirittura di una provocazione ancora non suffragata da ricerche approfondite. E non poteva che essere così, dal momento che il fondo Giovannoni giaceva da decenni ibernato nei recessi del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura. Ai responsabili di quel centro, e in particolare a Gianfranco Spagnesi, va riconosciuto il merito di avere tolto nel 1987 i sigilli all'archivio, aprendo così la strada ad una serie di ricerche (compresa quella che ha poi dato origine al volume di Giuseppe Bonaccorso e del sottoscritto). Nel novembre di quell'anno ha luogo un seminario in cui, per la prima volta, si parla a lungo di Giovannoni e del suo “lascito”. Allora, negli spazi della Casa dei Crescenzi affluiscono specialisti di differenti provenienze, studiosi di scuole e di orientamento diversi. Il clima generale è cambiato, meno partigiano rispetto agli anni Settanta e propizio per un inedito confronto tra “destra” e “sinistra”, tra crociani e marxisti, tra romani e non-romani (tra cui spiccano veneziani di osservanza tafuriana). A questo processo di “scongelamento” partecipano storici

dell'architettura, esperti di restauro, studiosi dell'urbanistica e di storia della città. Il tema del seminario ufficialmente doveva riguardare le vicende delle associazioni artistiche, ma in realtà si focalizzò soprattutto sulla figura di Gustavo Giovannoni; alla fine il tipo e la quantità della partecipazione sorprenderà gli stessi organizzatori i quali, per la prima volta offrono l'occasione di discutere, in forma collettiva, di un tema fino ad allora considerato *off limits*⁴. Nel novembre del 1993, il Centro di Studi cerca di bissare il successo della prima iniziativa, organizzando un convegno nazionale sul tema dell'insegnamento⁵: anche in quel caso, in modo più o meno esplicito, Giovannoni rappresenta il centro di una riflessione che coinvolge un'ampia rappresentanza delle diverse scuole italiane. In quella occasione interviene anche un tonitruante Bruno Zevi che, in contro-tendenza, vede nel recupero del pensiero giovannoniano il segno di una crisi vissuta, a suo avviso, in quel frangente dall'architettura italiana. Poco prima il regesto di Alessandro Curuni⁶ aveva fornito le coordinate archivistiche, oltre che bibliografiche, dei fondi giovannoniani che apparvero in un'ampiezza fino ad allora soltanto sospettata. Patrocinati dallo stesso Centro di Studi⁷ seguiranno altri utili volumi, offrendo nuove opportunità a lavori non più basati su intuizioni, ma su ricerche di archivio⁸; a dire il vero, la possibilità di accedere ai fondi avrà un carattere intermittente nei decenni successivi. Non a caso, per quanto riguarda gli studi giovannoniani, gli anni Novanta sono stati significativi e hanno segnato un allargamento degli orizzonti ben oltre le Mura Aureliane e addirittura oltre le Alpi. Se guardiamo alle esperienze transalpine, non possiamo non iniziare da Françoise Choay, la prima “voce straniera” ad affrontarne l'opera di Giovannoni teorico. Con la sua missione di *talent scout* in paesi culturalmente vicini⁹, la studiosa francese ha affrontato in sequenza i casi di Camillo Boito e di Giovannoni dopo quelli di Ildefons Cerdà e Arturo Soria y Mata; nel 1998 vedeva la luce una sua edizione commentata di *Vecchie città ed edilizia nuova*¹⁰, preceduta da un lungo e corposo saggio introduttivo che ben coglie gli intrecci tra le indagini sulla città storica e le proposte di restauro alla scala urbana. In generale, l'interesse dei francesi si è andato concentrando sui nessi tra la legge Giovannoni-Severi del 1939 e la *Loi Malraux* del 1964 che, con la nozione di *secteur sauvegardé*, introduce il principio della tutela a scala urbana. Dopo i transalpini, in tempi assai più recenti è stata la volta dei colleghi di lingua tedesca come Katrin Albrecht, Christine Beese, Carmen Maria Enss e Klaus Tragbar, in gran parte presenti in questa miscellanea. Tocca poi agli spagnoli come

Belén Calderón Roca, infine agli americani sia del Nord che del Sud. In Brasile vi si forma un nucleo particolarmente nutrito di studiosi giovannoniani che recentemente hanno dato vita ad un'antologia di saggi¹¹. Da menzionare quindi Renata Campello Cabral e gli statunitensi Steven Semes e Randall Mason¹². Cito infine la slovena Emilija Kastelic, la russa Anna Vyazemtseva, nella certezza di avere dimenticato un gran numero di altri specialisti. Non tutti questi studiosi sono stati presenti al convegno del 2015, ma l'eco dell'iniziativa è arrivata comunque, attraverso citazioni e testimonianze indirette. Alcuni hanno incontrato Giovannoni indirettamente, partendo da altre angolazioni, altri come il croato Marko Špikić lo hanno posto al centro dei propri interessi scientifici¹³. Alcuni lo hanno "incamiciato" entro una dimensione mono-specialistica, altri ancora lo hanno collocato in una prospettiva talmente ampia da perdere di vista l'oggetto dell'iniziale interesse.

Tra restauro e storia urbana

Pur nella diversità dei singoli contributi, emerge un interesse generale per gli aspetti legati alla città storica, ai criteri di analisi, alle modalità di intervento e alle proposte di leggi per la tutela. A partire da qui, Giovannoni viene inserito in un filone che nella cultura anglosassone prende il nome di *Civic Art* e che si contrappone ai modelli fondati sulla griglia geometrica. Pur legato ad un interesse spiccatamente italiano per la città storica, il suo insegnamento trova posto in una galleria di illustri esponenti internazionali, con Camillo Sitte e Werner Hegemann. In questa prospettiva, le teorie giovannoniane avrebbero offerto un antidoto efficace al rigore funzionalista e ai prevaricanti modelli urbanistici proposti dagli architetti del Movimento Moderno. Si veda, a questo proposito, il senso che emerge dal volume collettaneo *Sitte, Hegemann and the Metropolis: Modern Civic Art and International Exchanges*¹⁴.

C'è chi è andato oltre, collocando Giovannoni nell'alveo di un filone che in seguito prenderà il nome di *altra Modernità*¹⁵. Con toni e accenti di tipo sempre più militante, sono stati presi a bersaglio gli eccessi dell'ortodossia funzionalista: la *grille CIAM* come epitome visiva e, come vero antagonista, le teorie di chi, come Le Corbusier, ha bandito dall'orizzonte dell'architetto i concetti di tradizione e di *genius loci*. Dietro una spinta sempre più forte in questa direzione, l'autore di *Vecchie città ed edilizia nuova* ha finito per diventare il campione di una tendenza passatista. Il fenomeno ha avuto all'inizio una dimensione italiana ma ben presto, come vedremo, ha ricevuto una serie di *input* di na-

tura internazionale. Alla fine, questa lettura di Giovannoni si è dilatata ben oltre i patri confini. Pur partendo da una sincera volontà di valorizzarne la figura, si è corso il rischio di ribadire il medesimo giudizio che, per oltre quarant'anni, lo aveva tenuto al confino e comunque nell'oblio. In altre parole, pur da una prospettiva totalmente ribaltata, viene confermata la sentenza emessa nel secondo dopoguerra: visto da destra o visto da sinistra, Giovannoni resta pur sempre un baluardo dell'Antimodernità.

Venti anni fa, con il volume *Dal capitello alla città*¹⁶, Giuseppe Bonaccorso ed io abbiamo cercato di mettere in evidenza la centralità degli studi urbani, ma abbiamo anche messo in guardia dall'esaurire la sua opera in questo solo campo d'indagine. Per quanto nodale, questo non era che uno tra gli altri settori che, all'inizio del Novecento, apparivano in promettente sviluppo: soprattutto le questioni del restauro architettonico, letto in una dimensione urbana e posto nell'ottica di chi intende valorizzarne sia i singoli episodi, sia l'ambiente costruito. L'ambizione nostra è stata quella di affrontarli in forma interrelata e a scale diverse riuscendo, se possibile, a comprenderli all'interno di un'unica visione. Come emerge anche da molti interventi presentati in questo volume, l'interesse per Giovannoni ha preso in Italia soprattutto due strade le quali a volte si sono incrociate, ma più spesso hanno proceduto in forme separate: l'attenzione si è prevalentemente rivolta ai temi legati da un lato alla storia urbana e dall'altro al restauro. Se nel primo caso si registra il riflesso di una tendenza che assume un carattere internazionale, nel secondo emerge una specificità che appartiene soprattutto al nostro paese. Assai meno sviluppato appare il terreno dell'urbanistica, propriamente detta, se si esclude il contributo di Francesco Ventura sia nella cura della riedizione critica di *Vecchie città ed edilizia nuova*, sia nel sostegno offerto alla versione francese dello stesso volume (di cui abbiamo già parlato). Eppure, quando uscì nel 1931, *Vecchie città ed edilizia nuova* si proponeva come testo indirizzato soprattutto agli urbanisti¹⁷. A questi principali assi di studio, dovremmo poi aggiungere un altro, forse il più negletto, legato alla trasmissione del sapere e alla formazione dell'architetto, da intendersi come figura intermedia tra ingegnere civile e diplomato delle Belle Arti. Per misurarne l'importanza in quel contesto, è sufficiente pensare al ruolo determinante di Giovannoni nella definizione di un percorso didattico *ad hoc* per il nuovo "architetto" a partire dalla nascita della Scuola Superiore di Architettura di Roma avvenuta cento anni fa, nel 1919. Nell'ambito della tutela e del restauro, tutti gli specialisti del ramo sembrano

consapevoli del peso decisivo che l'*ingegnere umanista* ha avuto nell'affinamento di una teoria, di una legislazione, di una prassi riguardante quella che noi chiamiamo, sbrigativamente, "conservazione dei beni architettonici e ambientali". Il dato non riguarda soltanto la legge del 1939 che porta il suo nome accanto a quello del giurista Severi, quanto piuttosto ad un modo di guardare ai problemi della conservazione e del restauro, non più circoscritto al singolo episodio. Un'attenzione particolare si registra da parte dei teorici del restauro, specie laddove Giovannoni viene indicato come autore di una *Carta* che egli avrebbe elaborato nei primi anni Trenta. Sarebbe impossibile elencare tutti i riferimenti che, su questa traccia, pullulano in un gran numero di prontuari, trattati, manuali, profili riguardanti i temi del restauro e della conservazione. In non pochi casi, questa doverosa opera di riconoscimento si è però tradotta in affermazioni di desolante banalità; specialmente laddove Giovannoni e la sua *Carta* sono stati collocati in una galleria di antenati che inizierebbe con Camillo Boito. L'uno e l'altro fondatori e padri nobili di una "scuola italiana del restauro" che alla fine comprenderebbe anche chi ne sta stilando la genealogia: nei casi peggiori (e purtroppo non rari) si è perciò trattato di un modo strumentale per "auto-legittimarsi" e di un filone che non può, a nostro avviso, essere inserito in una credibile bibliografia riguardante gli studi giovannoniani. Della storia urbana abbiamo già illustrato alcune chiavi interpretative che, come detto in precedenza, non riguardano soltanto gli studiosi italiani. Anche, a questa latitudine, non mancano banalizzazioni e strumentalizzazioni che nascono soprattutto dall'idea di accreditare Giovannoni come nemico dell'*isomorfismo* tanto caro agli architetti modernisti: egli viene presentato, in questo modo, come uno strenuo difensore della tradizione civica e del *genius loci* da contrapporre alla furia vandalica di un Le Corbusier, in particolare del *Plan Voisin*, con i suoi propositi di demolire l'intero centro di Parigi. Nel convegno, di cui ai testi raccolti in questo volume, si è parlato dei molti aspetti legati alla ricerca e al metodo storiografico, così come di ciò che si riferisce da un lato alla formazione dell'architetto e dall'altro alla legislazione in materia di beni architettonico/ambientali: molto si è detto sulla storia della città, sia in generale che in rapporto a specifici casi di studio. L'opera e l'insegnamento di Giovannoni sono stati finalmente inseriti in un sistema di relazioni, virtuale e/o reale, a scala nazionale e internazionale: questo ha permesso di sottrarre la sua figura al *cliché* dello studioso isolato e coperto da un velo di polvere. Su questa falsariga, è stato anche toccato il tema del

progetto architettonico concepito *ex-novo*, sia *en solitaire* sia in un ideale confronto con l'edilizia storica.

Pericoli e prospettive di ricerca

Ciascuno dal suo campo specifico ha portato il suo quantitativo d'acqua al mulino della conoscenza. Qualcuno ha invocato una sorta di priorità (o di *primogenitura*) per il proprio ambito di studi: punto privilegiato di osservazione per potere metterne meglio in luce gli aspetti più specifici e più caratterizzanti. Il rischio è che, lungo questo tipo di traiettorie interpretative, finisca per ridurre nuovamente la figura e l'opera di Giovannoni ad una sola dimensione. In quel caso, ne soffrirebbe la sua visione che non appare mai riduttiva; quel suo continuo appellarsi ad una necessaria circolarità tra pensiero e azione all'interno di un circuito che dovrebbe legare l'analisi della città (meglio se storica) al processo di conservazione/tutela. Il circuito è da attivarsi a tutte le scale (meglio se a partire dalla dimensione urbana) e, a monte di questa circolarità tra il conoscere e l'operare, vi è per lui l'obiettivo prioritario di formare una figura adeguata a questi compiti: l'*architetto integrale*. Dal complesso delle ricerche degli ultimi trent'anni, emergono le linee di un progetto che sembra articolarsi attorno a tre principali ambiti del pensiero giovannoniano: lo studio e l'analisi della *città storica* anche in relazione ad un progetto urbanistico o ad un programma di conservazione/restauro, lo studio e l'analisi del *singolo manufatto architettonico* in rapporto a progetti di diversa scala (ma con un costante riferimento alla dimensione urbana) ed infine il rilancio della figura di un *architetto onnivale*. Ciascuno dei tre potenziali poli è da concepirsi in forma sinergica e indivisibile rispetto agli altri due: analogamente, uno studioso non dovrebbe prescindere da questa necessaria premessa, anche quando affronta un caso limitato nel tempo e nello spazio. Già nella parola "integrale" è contenuto il richiamo ad operare su scale e ambiti diversi ma interagenti, in un rapporto di consequenzialità tra teoria e prassi. Nei casi migliori, è attorno a questo prisma multi-colorato e poli-specialistico che si articola oggi la parte più promettente della ricerca. Pur provenendo da ambiti diversi, molti partono dalla consapevolezza che "il caso Giovannoni" debba essere affrontato in una dimensione multipla e comunque non circoscrivibile entro i confini del proprio *hortus conclusus*. Di fronte a noi, oggi vi sono anche possibili rischi di beatificazione impliciti nella sempre più diffusa tentazione di dare a Giovannoni la palma di "profeta inascoltato". Accanto ai rischi virtuali ci sono pericoli reali di strumentalizzazione come quelli messi in atto

da chi intende demolire l'ortodossia modernista. Su questo fronte convergono ovviamente sensibilità e obiettivi molto diversi che vanno da una critica all'ortodossia modernista ad una visione di stampo dichiaratamente reazionario: c'è chi, come Rafael Moneo, Kenneth Frampton, Colin Saint John-Wilson, ha voluto allargare la galleria dei personaggi di spicco, finora limitata ad una rosa ristretta di nomi. Con toni e sfumature diverse, tutti leggono, sulla falsariga di Behrendt e di Zevi⁸, una sorta di incompiutezza nel progetto implicito nei CIAM dell'anteguerra⁹, altri intendono demolire dalle fondamenta l'idea stessa di architettura moderna. Sono soprattutto questi ultimi, sia in Italia sia all'estero, ad usare strumentalmente la figura di Giovannoni. Più che di "altra modernità" sarebbe il caso di parlare di *other Modernity*, visto il successo ottenuto a scala internazionale, e in particolare negli Stati Uniti dove si registra una curiosa convergenza con il cosiddetto movimento *New Urbanism*. Già prima di diffondersi nel resto del paese, questo filone ha preso il via, all'ombra della Miami University, ad opera di Andrés Duany, e di Elizabeth Platek-Zyberk con intenti dichiaratamente "operativi": trarre dal passato gli elementi per legittimare il progetto che si vuole proporre. Direttamente citato o meno, Giovannoni è incluso d'ufficio in una "compagnia di giro" che, sotto le insegne della *Civic Art*, è autorevolmente guidata da Camillo Sitte e Werner Hegemann. Membri effettivi del club sono anche Gaston Bardet, Albrecht Brinckmann, Raymond Unwin e tutti coloro che si sono battuti contro quel modello di urbanistica euclidea, affermato prima dagli ingegneri igienisti poi da Le Corbusier e da Hilbersheimer nel periodo tra le due guerre²⁰. Pur se ridotti a poco più di un simbolo, Giovannoni e gli altri esponenti dell'arte civica avrebbero fornito l'antidoto alla monotonia della *grille CIAM*, secondo una varietà di forme fondate sulla tradizione, sulla storia e sul *genius loci*. A partire da questo genere di catalogo debitore del passato, i progettisti/teorici del cosiddetto "etero-modernismo" avrebbero poi disegnato sobborghi residenziali di aspetto mosso e variato, ove viene ribadita la rinuncia all'uniformità e a qualsiasi pretesa di tipo universalistico. Lungo questa linea, negli anni a cavallo del secondo millennio, prende però forma un paradosso; non solo ad opera dei corifei del *New Urbanism*, vengono impiegate e ribaltate le stesse ragioni che avevano relegato Giovannoni in un quarantennale oblio. Ricordiamo che, all'origine della condanna, non furono tanto le apparizioni in orbace, quanto il suo convinto e inflessibile atteggiamento nei confronti dell'architettura moderna, a cominciare dallo stesso Le Corbusier.

Ormai in una dimensione non più legata al solo contesto nazionale, gli "anti-modernisti" finiscono per condividere le ragioni dei paladini del moderno, come Zevi²¹, trasformando però un disvalore in un valore. Vi gioca un ruolo anche la sempre più diffusa teoria del complotto, in questo caso ordito dalle bieche avanguardie del Novecento le quali avrebbero deliberatamente messo il nostro eroe in naftalina. Oltre l'uso strumentale, l'ondata di interesse aumenta con un'intensità crescente mano a mano che ci si allontana dalla sua scomparsa. Nel 2016, una mostra a Roma ha ricordato il quasi-anniversario, a sessantanove anni di distanza dal 1947. Con il titolo "Gustavo Giovannoni, tra storia e progetto", quell'esposizione si articolava in quattro distinte sezioni: la prima sulla storia dell'architettura, la seconda su architetture, città, paesaggio; la terza sulla scienza dei monumenti; la quarta, infine, sulle istituzioni²². Pur restando circoscritta al solo ambito romano, l'iniziativa ha dimostrato, una volta di più, la necessità di inquadrare il lascito di Giovannoni in una cornice molto ampia. È indubbio, infatti, che il suo insegnamento – pratico e teorico – assuma un valore universale impattando su una serie di temi fondamentali ancora oggi, in questo inizio di millennio: questi riguardano da un lato l'analisi storica dei monumenti, dall'altro la teoria e la prassi della conservazione con particolare riguardo allo studio e alla valorizzazione della città storica. A riprova di una crescente ondata di interesse c'è anche il numero di contributi che, in questo volume, sono stati progressivamente aggiunti agli interventi originali, nel periodo intercorso tra il 2015 ed oggi, tra la celebrazione del convegno e la pubblicazione degli atti. Questa tendenza alla crescita sta a dimostrare che si sta ormai consolidando una tradizione di studi; e non si tratta soltanto di quantità ma anche di qualità, perché le ricerche abbracciano un'ampia gamma di campi diversi, anche poco esplorati, come i rapporti con gli archeologi, i legami con la tradizione *Beaux Arts* francese, la partecipazione a congressi finora ignorati. In generale, questa nascente filiera assume – a volte direttamente, altre volte indirettamente – l'opera di Giovannoni come *pivot* di una serie di ambiti in mutamento, nel periodo compreso tra il 1900 e il 1945: uno dei più travagliati della storia contemporanea. In particolare, si tratterebbe di quei due grandi filoni che trovano, nell'Italia di allora, un importante campo di applicazione e di verifica. Alludiamo, in questo caso, al consolidamento di un sistema di conservazione non più riferito a singoli episodi storico-artistici ma allargato a contesti e a nozioni come città e paesaggio, fino a quel momento esclusi dall'ambito della salvaguardia. Il se-

condo filone riguarda la definizione della figura dell'architetto, del suo (vastissimo) raggio d'azione e, soprattutto, del suo curriculum formativo. In entrambi i casi, Giovannoni ha operato su versanti differenti impegnandosi in prima persona: ha agito a livello sia teorico sia operativo, seguendo l'intero processo che va dall'impostazione concettuale fino alla sua formulazione giuridica e alla sua applicazione pratica. Credo che, oggi, questo ruolo polivalente di Giovannoni possa essere riconosciuto da tutti, sia dagli ultimi paladini del cosiddetto Movimento Moderno, sia dai partigiani dell'Altra Modernità.

Note

- 1 B. ZEVI, *Gustavo Giovannoni*, "Metron", 18, 1947, pp. 2-8.
- 2 Pubblicato da Laterza (Roma-Bari), il libro è stato oggetto di una lunga e fortunata serie di riedizioni.
- 3 M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari 1966.
- 4 Parte degli atti sono stati pubblicati nel "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 36, 1990. Il titolo del libro registrava lo spostamento da un più generale "Le associazioni artistiche in Italia", al più specifico "L'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni".
- 5 Si veda *L'insegnamento della storia dell'architettura*, atti del seminario (Roma, 1993), a cura di G. Simoncini, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'architettura", 37, 1995. Il volume uscì quasi in contemporanea con: *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, atti del convegno (Roma, 1992), a cura di F. Colonna e S. Costantini, Roma 1994.
- 6 Cfr A. CURUNI, *Riordino delle carte di Gustavo Giovannoni. Appunti per una biografia*, "Archivio di Documenti e Rilievi dei Monumenti", 2, Roma 1979.
- 7 A. DEL BUFALO, *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Roma 1982; M. CENTOFANTI, G. CIFANI, A. DEL BUFALO, *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell'archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, Roma 1985; L. BARELLI et al., *Catalogo dei disegni di architettura conservati nell'archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, Roma 1987; *Catalogo generale dei disegni di architettura 1890-1947*, a cura di G. Simoncini, C. Bellanca, G. Bonaccorso, T. Manfredi e M.O. Zander, Roma 2002.
- 8 A tale proposito si veda pure: *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, atti della giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (Roma, 2003), a cura di M.P. Sette, Roma 2005.
- 9 Il testo in francese segue a distanza di pochi anni la riedizione di G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, ed. a cura di F. Ventura (con prefazione di F. Choay e introduzione di M. Cusumano), Milano 1995 (Torino 1931).
- 10 G. GIOVANNONI, *L'urbanisme face aux villes anciennes*, ed. a cura di F. Choay, Paris 1998.
- 11 Tra questi, figurano Renata Campello Cabral, Carlos Roberto de Andrade e Manoela Rossinetti Rufinoni, autori di contributi – insieme

con Andrea Pane e la curatrice Beatriz Mugayar Kühl – nel volume *Gustavo Giovannoni, Textos Escolhidos*, São Paulo 2013. In quel volume, il primo in lingua portoghese, è contenuta un'antologia di scritti, a cominciare dai due articoli apparsi nel 1913 su "Nuova Antologia": *Vecchie città ed edilizia nuova* e *Il diradamento edilizio dei vecchi centri. Il Quartiere della Rinascenza in Roma*.

12 Si veda, a questo proposito, il mio contributo alla conoscenza del pensiero giovannoniano nel contesto statunitense: *Gustavo Giovannoni: A Theory and A Practice of Urban Conservation*, "Change Over Time. An International Journal of Conservation and the Built Environment" (USA), 4, spring 2014, 1, pp. 76-91.

13 Cfr: *Gustavo Giovannoni. Spomenici i ambijenti*, a cura di M. Špikić, Zagreb 2018.

14 Si veda *Site, Hegemann and the Metropolis: Modern Civic Art and International Exchanges*, a cura di C. Bohl, J.-F. Lejeune, London/New York 2009, con contributi – tra gli altri – di Stanford Anderson, Christiane Crasemann Collins, Jean-Louis Cohen e Donatella Calabi.

15 Si vedano i due volumi pubblicati dall'editore Gangemi, *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo*; il primo a cura di Maria Luisa Neri (Roma 2011) e il secondo a cura di Laura Marcucci (Roma 2015). Nei due volumi, nati all'indomani del convegno del 2007, "Ripensare la modernità", non si affrontano di petto i nodi di carattere critico, ma si analizzano una serie di casi di studi: lo spirito di Giovannoni aleggia su tutto, anche quando non è direttamente citato.

16 Cfr. *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, Milano 1997. Cfr. in particolare il saggio introduttivo, "Dal capitello alla città". *Il profilo dell'architetto totale*, pp. 9-64.

17 Si veda, a questo proposito, il mio testo, *Gustavo Giovannoni, Vecchie città ed edilizia nuova*, 1931. *Un manuale mancato*, in *I classici dell'urbanistica moderna*, a cura di P. Di Biagi, Roma 2002, pp. 57-69.

18 Il riferimento è a W. KURT BEHRENDT, *Modern building: its nature, problems and forms*, New York, 1937 e a B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950.

19 Si veda, a questo proposito: K. FRAMPTON, *L'altro movimento moderno*, a cura di L. Molo, Milano 2015; R. MONEO, *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Milano 2012 (1 ed. spagnola 2007); C. SAINT JOHN-WILSON, *The Other Tradition of Modern Architecture: The Uncompleted Project*, London 2007.

20 Si veda A. DUANY, E. PLATER-ZYBERK, R. ALMINANA, *New Civic Art: Elements of Town Planning*, New York 2003.

21 Si veda ZEVI, *Gustavo Giovannoni*, cit.

22 Tenutasi presso il Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano tra febbraio e marzo 2016, la mostra è stata realizzata a cura del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura. La stessa esposizione è stata poi riproposta nel marzo 2018 a Napoli, presso Palazzo Gravina. Cfr. *Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*, catalogo della mostra (Roma, 2016), Roma 2018. Degno di nota il testo introduttivo di C. LENZA, *La fortuna critica di Gustavo Giovannoni traccia per un bilancio a settant'anni dalla scomparsa* (Ivi, pp. 13-20). Sulla scia della mostra, recentemente sono stati pubblicati anche il primo numero della nuova serie del "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura" nel 2017, dedicato ancora a Giovannoni, e il volume di S. BENEDETTI, R.M. DAL MAS, I. DELSERE, F. DI MARCO, *Gustavo Giovannoni: l'opera architettonica nella prima metà del Novecento*, Roma 2018.

Appendice



La Fabbrica del Ghiaccio e della Birra Peroni in piazza Alessandria, Roma, lo châlet birreria, 1901

a cura di
Arianna Carannante
Alberto Coppo
Lorenzo Grieco

Gustavo Giovannoni e il suo tempo: note biografiche e cronologia dei principali eventi

Per il lettore

In nero sono state riportate le principali informazioni sulla vita, personale e professionale, di Gustavo Giovannoni (GG); in grigio e in corsivo, le più importanti notizie storico-politiche; solo in grigio, gli eventi culturali, sociali e artistici più rilevanti del tempo

1873

1 gennaio: Gustavo nasce a Roma da Elena Rossi, aristocratica romana, e Leonida Giovannoni, medico originario di Macerata; ha un fratello maggiore, Ernesto, nato nel 1870; fino alla morte del padre, avvenuta il 25 dicembre 1873, la famiglia vive in via dei Sediari 81, a Roma; madre e figli si trasferiranno poi in via di Torre Argentina 34 dove probabilmente già risiedono altri membri della famiglia Rossi, tra cui Quirino, anch'egli medico chirurgo

10 luglio: Mario Minghetti è eletto Presidente del Consiglio (Minghetti II - Destra Storica)

Alessandro Viviani redige il Piano regolatore di Roma

5 marzo: nasce a Roma Cesare Bazzani

1874

Pio IX pronuncia il non expedit con il quale invitava i cattolici italiani ad astenersi dal partecipare alle elezioni politiche del Regno d'Italia

1876

25 marzo: Agostino Depretis è eletto Presidente del Consiglio (Depretis I-II - Sinistra Storica)

A Roma prende avvio la costruzione dei muraglioni lungo il Tevere

1877

Pio Piacentini vince il concorso per il Palazzo delle Belle Arti a Roma

1878

Inizia a frequentare al Collegio Romano la Scuola elementare preparatoria al Ginnasio e alle Tecniche

9 gennaio: muore Vittorio Emanuele II di Savoia; gli succede il figlio, Umberto I

7 febbraio: muore Pio IX; 20 febbraio: viene eletto papa Leone XIII

24 marzo: Benedetto Cairoli è Presidente del Consiglio (Cairoli I - Sinistra Storica)

19 dicembre: A. Depretis è eletto Presidente del Consiglio (Depretis III - Sinistra Storica)

1879

14 luglio: B. Cairoli è nominato Presidente del Consiglio (Cairoli II-III - Sinistra Storica)

1880

Viene bandito il primo concorso per il monumento a Vittorio Emanuele II

1881

29 maggio: A. Depretis è eletto capo del governo (Depretis IV-VIII - Sinistra Storica)

Lo Stato acquista i diritti territoriali in Eritrea, avviando la politica coloniale italiana

Giulio Podesti e Gaetano Koch progettano i portici di piazza Vittorio a Roma

8 dicembre: nasce a Roma Marcello Piacentini

1882

A novembre inizia a frequentare la Regia Scuola tecnica "Pietro Metastasio" di Roma

20 maggio: trattato della Triplice Alleanza (con Germania e Austro-Ungheria)

2 giugno: muore Giuseppe Garibaldi

Vengono banditi il secondo concorso per il monumento a Vittorio Emanuele II e quello per la costruzione di piazza Esedra a Roma

1883

29 luglio: nasce a Predappio Benito Mussolini

A. Viviani redige il secondo Piano regolatore di Roma

A Milano è inaugurata la prima centrale elettrica italiana

26 dicembre: il Teatro alla Scala è illuminato con l'energia elettrica

1884

Giuseppe Sacconi vince il concorso per il monumento a Vittorio Emanuele II a Roma

26 settembre: nasce a Roma Arnaldo Foschini

1885

Non ammesso all'esame del terzo anno della Scuola tecnica, in ottobre per motivi di salute sarà costretto a interrompere questo percorso di studi, completato, si suppone, privatamente

5 febbraio: occupazione di Massaua, Eritrea

5 luglio: nasce a Spalato Vincenzo Fasolo

1886

Si iscrive al Regio Istituto tecnico di Roma sezione fisico-matematica

A Roma ha inizio la costruzione dei nuovi ponti sul Tevere

1887

26 gennaio: un reparto militare italiano è sterminato a Dogali, in Eritrea

29 luglio: Francesco Crispi è eletto Presidente del Consiglio (Crispi I-II - Sinistra Storica)

1888

Guglielmo Calderini vince il concorso per il Palazzo di Giustizia di Roma

1890

31 luglio-12 agosto: effettua con la madre un viaggio in Russia

Inizia il biennio fisico-matematico alla Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri

5 gennaio: è istituita la Colonia Italiana d'Eritrea

23 gennaio: viene fondata a Roma la Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura (AACAR)

1 giugno: viene inaugurata la stazione ferroviaria di Trastevere a Roma

1891

6 febbraio: Antonio Starabba di Rudinì è eletto Presidente del Consiglio (Partito Liberale Costituzionale PLC)

1892

Si iscrive al triennio della Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma

15 maggio: Giovanni Giolitti è eletto Presidente del Consiglio (Giolitti I - Sinistra Storica)

Promosso dall'AACAR, ha inizio il restauro della chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Roma

7 settembre: viene fondato il Genoa, prima società calcistica italiana

1893

dicembre: volontario alla leva, verrà congedato nell'aprile 1894 per problemi alla vista

15 dicembre: F. Crispi è eletto Presidente del Consiglio (Crispi III-IV - Sinistra Storica)

Scoppia lo scandalo della Banca Romana

1895

20 dicembre: si laurea in Ingegneria Civile alla Università di Roma; tema della tesi: progetto di un mercato coperto; voto finale: 94/100 [tesi pubblicata in M.A. Boldi, *Per i mercati coperti*, Torino 1899]

dicembre: scoppia il conflitto in Abissinia, prima guerra italo-etiopea

A Venezia inaugura la I Biennale internazionale d'arte

8 dicembre: Guglielmo Marconi effettua la prima trasmissione radio

1896

Consegue il diploma di perfezionamento in Igiene Pubblica sull'Ingegneria sanitaria e Fisica tecnica applicata all'Igiene

Si iscrive alla Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani

1 marzo: disfatta di Adua; in ottobre viene firmata la pace di Addis Abeba: l'Italia rinuncia all'Etiopia ma mantiene l'Eritrea

10 marzo: A. Starabba di Rudinì è eletto Presidente del Consiglio (Di Rudinì II-V - PLC)

1897

Per due anni frequenta all'Università di Roma il corso di Storia dell'Arte medievale e moderna tenuto da Adolfo Venturi

1898

Per migliorare la conoscenza delle lingue si reca in Francia, Inghilterra e Germania (dove dal 1895 vive e lavora il fratello Ernesto, anch'egli ingegnere)

Viene pubblicato il suo primo saggio: *La porta del Palazzetto Simonetti in Roma*, in "L'Arte", 1, 1898, 6-9, pp. 368-373

29 giugno: Luigi Pelloux è eletto Presidente del Consiglio (Pelloux I-II - Militare)

Giacomo Boni avvia lo scavo del Foro Romano

1899

Consegue la specializzazione in Storia dell'Arte medievale e moderna

È assistente presso la cattedra di Architettura tecnica di Enrico Guj alla Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma

Realizza la Cappella Brocchetti a Roma

Viene fondata la Fabbrica Italiana Automobili Torino (FIAT)

1900

7-24 aprile: partecipa al II Congresso internazionale di Archeologia cristiana

Redige il progetto per la Sala dell'Ercole a Palazzo Corsini, Roma

Realizza il Villino Venturi a Baiso (RE)

24 giugno: Giuseppe Saracco è eletto Presidente del Consiglio (Sinistra Storica-PLC)

29 luglio: Gaetano Bresci uccide a Monza Umberto I; gli succede Vittorio Emanuele III

Nonostante l'opposizione dell'AACAR, viene demolito palazzo Torlonia in piazza Venezia a Roma per la costruzione del monumento a Vittorio Emanuele II

Viene fondata a Roma l'Associazione Podistica Lazio, di cui GG diviene socio

1901

Realizza la Tomba Occhini a Roma

Elabora i primi studi per lo *châlet* birreria in legno per la Birra Peroni in piazza Alessandria a Roma

15 febbraio: Giuseppe Zanardelli è eletto

Presidente del Consiglio (Sinistra Storica-PLC)

L'area di Villa Borghese a Roma diviene parco pubblico cittadino

1902

Inizia la costruzione dello *châlet* birreria per la Birra Peroni in piazza Alessandria a Roma

14 gennaio: Charles Buls, borgomastro di Bruxelles, tiene in Campidoglio una conferenza sulla *Estetica delle città*

14 luglio: crolla il campanile di San Marco a Venezia

Terminano i lavori per la sistemazione di piazza Esedra a Roma

1903

Inizia la costruzione della Galleria in cemento armato per la Fabbrica del Ghiaccio e della Birra Peroni in piazza Alessandria a Roma

Realizza il Villino Clarini in via dell'Arancio a Roma

Dopo il Congresso internazionale di Scienze Storiche, tenutosi in aprile a Roma, pubblica: *I restauri dei monumenti e il recente congresso storico*, in "Bollettino della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani", 2, 1903

25 aprile: Roberto Grimani, sindaco di Venezia, durante la posa della prima pietra del cantiere per la ricostruzione del campanile di San Marco, pronuncia più volte la frase "come era, dove era"

20 luglio: muore Leone XIII; 4 agosto: Pio X sale al soglio pontificio

3 novembre: G. Giolitti è eletto Presidente del Consiglio (Giolitti II - Sinistra Storica-PLC)

Vengono fondati gli Istituti per le case popolari

Ernesto Basile è incaricato dell'ampliamento del Parlamento

Nascono Gino Pollini (19 gennaio), Luigi Figini (27 gennaio), Piero Bottoni (11 luglio) e Adalberto Libera (16 luglio)

1904

Realizza la Tomba Hausmann a Bari e la Tomba Hermanin a Roma

Viene pubblicato: *L'architettura dei Monasteri Sublacensi*, in *I Monasteri di Subiaco*, a cura di P. Egidi, G. Giovannoni, F. Hermanin, V. Federici, Roma 1904

Nascono Giuseppe Terragni (18 aprile) e Mario Ridolfi (5 maggio)

1905

Inizia il restauro del monastero di San Benedetto a Subiaco (terminato nel 1930)
Inizia la costruzione della Tomba Colasanti al Verano a Roma
È eletto socio della Reale Società Romana di Storia Patria
Entra nella Commissione tecnica della Cooperativa Case ed Alloggi per Impiegati, dove resterà fino al 1912
16 marzo: Tommaso Tittoni è eletto Presidente del Consiglio (PLC-Sinistra Storica)
28 marzo: Alessandro Fortis è eletto Presidente del Consiglio (Sinistra Storica-PLC)
23 luglio: muore Giuseppe Sacconi

1906

È nominato Cavaliere della Corona d'Italia
8 febbraio: Sidney Sonnino è eletto Presidente del Consiglio (PLC-PR)
29 maggio: G. Giolitti è eletto Presidente del Consiglio (Giolitti III - Sinistra Storica-PLC)

1907

Redige i primi studi per due edifici di abitazione in piazza Caprera a Roma
Redige progetti di risanamento per edifici del Comune di Monterotondo, tra cui il palazzo comunale e l'asilo infantile
Realizza il Villino Luzi a Vetralla
È pubblicato il saggio *Per le Scuole d'Architettura*, in "L'Edilizia Moderna", XVI, 12
2 gennaio: nasce a Roma Luigi Moretti

1908

Inizia la costruzione del Palazzetto Torlonia in via Tomacelli a Roma (terminato nel 1909)
Svolge lo studio per in nuovo Quartiere Nomentano
Collabora con G. Botto, G.B. Milani, D. Ruggeri e E. Bovio al Piano per l'Università di Roma (fino al 1912)
Viene pubblicata la *Relazione della Commissione per le scuole di Architettura*, in "Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura", MCMVI-MCMVII
28 dicembre: un sisma colpisce le aree di Messina e Reggio Calabria

1909

Inizia la costruzione della Cappella Luzi a Vetralla (terminata nel 1913)
Progetta e realizza i nuovi edifici per la Fabbrica del Ghiaccio e della Birra Peroni in via Bergamo (nuova fabbrica) e in

via Alessandria (edificio per le caldaie e magazzini)
Insegna Stili architettonici alla Facoltà Fisico-Matematica di Roma
È socio dell'Imperiale Istituto Archeologico Germanico
11 dicembre: S. Sonnino è eletto Presidente del Consiglio (PLC)
Viene approvato il Piano regolatore di Roma redatto da Edmondo Sanjust di Teulada

1910

Elabora il progetto definitivo per gli edifici in piazza Caprera a Roma (realizzati nel 1911)
Svolge lo studio per la sistemazione del Palazzetto di Venezia in piazza Venezia a Roma
Progetta il Villino Torlonia in Corso d'Italia a Roma (completa trasformazione di un edificio preesistente)
È eletto presidente dell'AACAR di Roma (fino al 1911)
Ottiene la medaglia d'oro all'*Esposizione internazionale di Quito* (Ecuador)
È nominato Ispettore onorario dei monumenti di Roma
È membro della commissione tecnica dell'Istituto per le case popolari di Roma
31 marzo: Luigi Luzzatti è eletto Presidente del Consiglio (Sinistra Storica-PLC-PR)
Si inaugura l'*Esposizione internazionale di urbanistica* di Berlino
È indetto il concorso per la sistemazione dell'edera nord di piazza Navona a Roma
Rudolph Eberstadt pubblica a Jena *Handbuch des Wohnungswesen und der Wohnungsfrage*

1911

Progetta la sistemazione di via dei Coronari a Roma
Inizia il progetto per la sua casa, in via San Martino 8 ai Monti, a Roma
È membro del comitato organizzativo della *Esposizione internazionale* di Roma per le celebrazioni del cinquantenario della proclamazione del Regno d'Italia
Viene eletto Accademico di merito nella classe di Architettura della Insigne Reale Accademia Romana di San Luca
Viene rieletto presidente dell'AACAR
29 marzo: G. Giolitti è eletto Presidente del Consiglio (Giolitti IV)
29 aprile: inaugura a Torino l'*Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro*
Si apre la *Mostra internazionale di Belle Arti* a Vigna Cartoni a Roma

1912

Redige il progetto per le Scuderie della Peroni in via Reggio a Roma
Assume, subentrando a Calderini, la cattedra di Architettura generale nella Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri a Roma
Introduzione in Italia del suffragio universale maschile
Annessione al Regno d'Italia della Tripolitania e della Cirenaica
25 aprile: è inaugurato il nuovo campanile di San Marco a Venezia
La AACAR pubblica il primo volume dell'*Inventario dei monumenti di Roma*

1913

Svolge il restauro della chiesa di San Pietro e del Tempio di Ercole a Cori
Redige il piano per il Quartiere del Rinascimento a Roma (fino al 1918)
Realizza l'edificio per l'amministrazione della Fabbrica Peroni in via Mantova, a Roma
Realizza la Villa Torlonia a Formia
È nominato membro della commissione provinciale per la Conservazione dei monumenti del Lazio
È eletto Accademico della Congregazione Artistica dei Virtuosi del Pantheon
Ottiene la docenza universitaria
Vengono pubblicati i saggi:
Vecchie città ed edilizia nuova, in "Nuova Antologia", 249, 1 giugno 1913;
Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma, in "Nuova Antologia", 250, 1 luglio 1913;
Restauro di Monumenti, in "Bollettino d'Arte", 1-2;
e il volume: *Attraverso la storia dell'architettura. Note bibliografiche*, Roma

1914

Svolge lo studio per il Quartiere di Tor di Nona (Roma)
È nominato presidente della Commissione preposta alla vigilanza della Scuola preparatoria delle Arti ornamentali
21 marzo: Antonio Salandra è eletto Presidente del Consiglio (Salandra I-II)
28 luglio: inizia il primo conflitto mondiale a seguito dell'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando d'Asburgo-Este avvenuto il 28 giugno a Sarajevo
20 agosto: muore Pio X; 3 settembre: sale al soglio pontificio Benedetto XV
28 giugno: muore Camillo Boito

1915

In gennaio presenta, quale presidente della commissione preposta dall'ACAR, la relazione per il Piano regolatore del Quartiere di piazza d'Armi a Roma

Durante gli anni del primo conflitto mondiale, alla Scuola per gli Ingegneri tiene corsi integrativi agli studenti militari

Per il Comune di Roma presiede la Commissione edilizia, la Commissione di storia e di arte e la Commissione per lo studio del Piano regolatore

13 gennaio: il terremoto colpisce la Marsica
23 maggio: l'Italia entra nel primo conflitto mondiale

Nel volume *Costruzione, trasformazione ed ampliamento delle città: compilato sulla traccia dello Städtebau di J. Stübben*, Aristide Caccia riassume le teorie urbanistiche di Stübben, Sitte e Buls

1916

Dopo il terremoto nella Marsica è incaricato di progettare asili infantili antisismici, il nuovo villaggio presso Celano, l'Istituto geodinamico edilizio e di condurre uno studio di casette rurali

Progetta il restauro del Santuario della Madonna del Piano ad Ausonia

Partecipa alla commissione dell'ACAR per il Piano di Nuova Ostia

Elabora con Piacentini il Piano della zona industriale di Roma

È nominato relatore nella commissione presieduta da Filippo Galassi per la sistemazione del Quartiere del Rinascimento di Roma (lavori conclusi nel 1918)

Viene pubblicato *Gli architetti e gli Studi di Architettura in Italia, Roma e Case civili*, in "L'arte moderna del fabbricare", parte II, "Costruzioni civili", Milano

18 giugno: Paolo Boselli forma il nuovo governo di unità nazionale dopo le sconfitte italiane ad opera dell'esercito austriaco

12 febbraio: muore Guglielmo Calderini

1917

È incaricato del restauro del santuario di Santa Maria del Piano ad Ausonia

8 marzo: riceve la medaglia d'argento per le azioni svolte dopo il terremoto del 1915

È nominato vice presidente della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani

È eletto Accademico di merito all'Accademia di Belle Arti di Perugia

24 ottobre: l'esercito italiano subisce la disfatta di Caporetto

30 ottobre: Vittorio Emanuele Orlando è eletto Presidente del Consiglio (governo di unità nazionale)

Giacomo Mattè Trucco progetta lo stabilimento FIAT Lingotto a Torino (terminato nel 1922)

1918

Redige il primo progetto per il ripristino e il restauro della Colleggiata di Sant'Andrea ad Orvieto (realizzazione 1927-1929)

Redige il Piano generale delle comunicazioni cittadine di Roma

30 giugno: presenta al Comune di Roma *Proposte di sistemazione edilizia del Quartiere del Rinascimento in Roma*

1 settembre: è nominato membro della Commissione reale per il monumento a Vittorio Emanuele

È nominato accademico corrispondente nella Accademia delle Arti e del Disegno in Firenze

È presidente della Commissione archeologica, III sezione Escursionismo, della Associazione Podistica Lazio

10 febbraio: Luigi Rizzo, Costanzo Ciano e Gabriele D'Annunzio compiono la Beffa di Buccari

24 ottobre: l'Italia ribalta le sorti della guerra nella battaglia di Vittorio Veneto

3 novembre: l'esercito italiano entra a Trento e a Trieste, mentre viene firmato l'armistizio; il giorno seguente il generale Armando Diaz annuncia la vittoria

20 novembre: viene inaugurata la nuova ala della Camera dei deputati nel palazzo di Montecitorio rinnovata da Ernesto Basile

1919

Attua la sistemazione del piazzale del Belvedere a Rocca di Papa (Roma)

È titolare dell'insegnamento di Restauro dei monumenti nella neo istituita Scuola Superiore di Architettura a Roma; continua ad insegnare Elementi delle fabbriche e Architettura generale alla Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma

23 marzo: si formano a Milano i Fasci Italiani di Combattimento

23 giugno: Francesco Saverio Nitti è eletto Presidente del Consiglio (Nitti I-II)

10 settembre: avviene l'annessione del Trentino e l'Alto Adige, Venezia Giulia, Istria e solo parte della Dalmazia: è la vittoria "mutilata"

12 settembre: Fiume viene occupata da parte dei legionari guidati da D'Annunzio che costituisce la Città-Stato di Fiume, nota come Reggenza Italiana del Carnaro

31 ottobre: con Regio Decreto è istituita la Scuola Superiore di Architettura di Roma

Giovanni Muzio inizia la costruzione della cosiddetta Ca' Brutta in via Moscova a Milano (terminata nel 1922)

1920

Partecipa alla commissione per la sistemazione edilizia del colle Capitolino (con C. Ricci, M. Manfredi, A. Muñoz e P. Piacentini); Piano approvato e reso esecutivo nel 1924)

Coordina per l'ICP la progettazione della borgata giardino della Garbatella, a sud del centro di Roma, e progetta la Città Giardino di Montesacro, a nord del fiume Aniene
18 dicembre: alla nuova Scuola Superiore di Architettura in Roma tiene il discorso inaugurale dal titolo *L'architettura italiana nella storia e nella vita*

Pubblica la *Relazione sulla sistemazione edilizia del colle capitolino e delle sue adiacenze*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione", XIV, 5-8 (maggio-agosto), pp. 49-72

15 giugno: G. Giolitti è eletto Presidente del Consiglio (Giolitti V)

12 novembre: viene firmato il trattato di Rapallo tra Italia e Jugoslavia: alla prima va Zara, alla seconda la Dalmazia, mentre Fiume è dichiarata città libera; durante il "Natale di Sangue" l'esercito italiano costringe alla resa le truppe di Gabriele D'Annunzio contrario all'accordo

1921

Elabora il progetto per piazza Sempione e per la chiesa degli Angeli Custodi nella Città Giardino Aniene a Roma

Dirige con M. Piacentini la rivista "Architettura e Arti decorative. Rivista d'Arte e di Storia" (primo numero: maggio-giugno 1921)

Con M. Piacentini e Vittorio Morpurgo organizza nell'ambito della *I Biennale Romana* al Palazzo delle Esposizioni la *Mostra di Arte Rustica*

È nominato presidente della sezione romana del Club Alpino Italiano (CAI; fino al 1926)

21 gennaio: è istituito il Partito Comunista d'Italia (PCI) in seguito a una scissione del PSI durante il Congresso di Livorno

4 luglio: Ivano Bonomi è eletto Presidente del Consiglio (Bonomi I)

7 novembre: durante il III Congresso dei Fasci di Combattimento a Roma viene fondato il Partito Nazionale Fascista (PNF)

1922

Sviluppa il progetto della chiesa del Sacro Cuore a Salerno

Realizza il Villino e l'Osteria Rossi a Monteverde, a Roma

Inizio dei lavori di restauro del Santuario della Madonna del Piano ad Ausonia

12 marzo: tiene il discorso per la inaugura-

zione della AACAR di Napoli, distaccamento della sezione romana

22 giugno: è confermato vice presidente della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani

26 febbraio: Luigi Facta è eletto Presidente del Consiglio (Facta I-II)

11 giugno: entra in vigore la Legge 778 – “Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico” – presentata il 25 settembre 1920 da Benedetto Croce al Senato

28 ottobre: avviene la “marcia su Roma” manifestazione eversiva organizzata dal PNF

31 ottobre: Mussolini è nominato Presidente del Consiglio

1923

È membro della Commissione preposta alla scuola preparatoria alle arti ornamentali e della Commissione direttiva per le scuole comunali di disegno

È nominato presidente della Commissione ministeriale per lo studio dei resti medievali delle chiese di Roma

giugno: sono istituiti gli albi professionali e inizia la pubblicazione di “Critica fascista. Rivista quindicennale del fascismo” fondata e diretta da Giuseppe Bottai

5 luglio: viene istituito il Ministero della educazione nazionale

La festività del 1 maggio è sostituita dalla celebrazione del “Natale di Roma” (21 aprile)

Numerosi gli episodi di violenza squadrista a Ferrara, Milano e Roma; vengono arrestati i membri della dirigenza PCI e sono chiusi giornali della stampa di sinistra

19 maggio: sotto la guida di Guido Marangoni inaugura a Monza la I Biennale di arti decorative

18 novembre: è istituito il Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR): il primo presidente sarà Guglielmo Marconi (dal 1929)

1924

Realizza la chiesa degli Angeli Custodi alla Città Giardino Aniene

Gli viene confermato l'incarico per l'insegnamento del corso di Elementi delle fabbriche alla Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma

È nominato da Giovanni Gentile Ispettore onorario del Comune di Roma per le opere integrative nella scuola

28 luglio-2 agosto: al First International Congress on Architectural Education a Londra invia le comunicazioni *L'educazione architettonica nel passato in Italia* (con

P. D'Achiardi), *L'educazione architettonica nel presente in Italia e L'educazione architettonica nell'avvenire in Italia*

È pubblicato *Il Piano Regolatore di Roma. Relazione della Commissione per la parte edilizia, e Architettura ed Elementi decorativi*, in C. Huelson, C. Cecchelli, G. Giovannoni, U. Monneret de Villard, A. Muñoz (a cura di), *S. Agata dei Goti* (“Monografie sulle chiese di Roma”, I), Roma, pp. 95-146

27 gennaio: firma del Trattato di Roma tra Italia e Jugoslavia che porta Fiume sotto la sovranità italiana

12 febbraio: Antonio Gramsci fonda a Milano il quotidiano “l'Unità”

6 aprile: le elezioni nazionali sono segnate da violenze e episodi di illegalità; la legge Acerbo permette una netta vittoria del PNF

10 giugno: durante un attacco squadrista è sequestrato e ucciso il deputato socialista Giacomo Matteotti

27 giugno: si consuma la secessione dell'Avventino delle opposizioni

13 luglio: esce il primo numero della rivista satirica “Il Selvaggio” diretta da Mino Maccari

1925

Realizza il Mercato coperto a Cosenza

Completa la Casa Purificato a Formia

Progetta la trasformazione dell'Albergo e Padiglione del CAI ad Ovindoli e diversi rifugi nel Parco Nazionale d'Abruzzo

Redige con M. Manfredi, M. Piacentini e G. Venturi la variante al Piano Sanjust per Roma (non attuata)

È fra i redattori del “Bollettino di bibliografia romana”, rassegna delle pubblicazioni italiane e straniere su Roma

Viene pubblicato il volume *Questioni di Architettura nella storia e nella vita*, Roma

21 aprile: è pubblicato il Manifesto degli intellettuali fascisti, redatto da Giovanni Gentile

1 maggio: Benedetto Croce in risposta pubblica il Manifesto degli intellettuali antifascisti

1 maggio: viene istituita l'Opera Nazionale Dopolavoro (OND)

24 luglio: viene ripristinato il dazio sul grano: è l'inizio della “battaglia del grano”

Viene fondato l'Istituto Giovanni Treccani: sotto la guida di G. Gentile prende avvio il progetto della Enciclopedia Italiana

31 dicembre: viene istituito il Governatorato a Roma, sotto la guida di Filippo Cremonesi; Mussolini nel discorso inaugurale traccia le sorti urbanistiche della capitale

19 maggio: è inaugurata la II Biennale di arti decorative a Monza

Antonio Muñoz dirige le demolizioni lun-

go il Tevere per la liberazione dei templi di Vesta e della Fortuna virile

M. Piacentini pubblica lo studio *Grande Roma*

1926

Cura la sistemazione del Foro Boario e del Velabro a Roma

È chiamato a esprimere il suo parere sulle condizioni del Teatro Verdi di Salerno e sul ripristino dell'edificio

4 febbraio: riforma delle amministrazioni locali; viene istituito il Podestà

3 aprile: la legge 536 abolisce il diritto di sciopero e vieta le occupazioni di fabbrica. Viene istituita l'Opera Nazionale Balilla (ONB)

I Congresso Nazionale dell'Urbanismo a Torino

Esce il primo volume della *Architettura minore in Italia*, a cura dell'AACAR di Roma (il secondo è pubblicato nel 1927: entrambi sono dedicati a Roma; il terzo, *Lazio e suburbio di Roma*, uscirà nel 1940)

Il gruppo di architetti guidato da Pietro Aschieri vince il concorso per il Quartiere dell'Artigianato a Roma

Si forma il Gruppo Urbanisti Romani (GUR) capeggiato da Gaetano Minnucci e Luigi Piccinato

Alberto Calza Bini dirige i lavori per l'isolamento del Teatro di Marcello

Viene inaugurata la Scuola di Architettura a Venezia, diretta da Giovanni Bordiga

Sono fondati l'Istituto Centrale di Statistica e l'Accademia d'Italia

Giuseppe Capponi realizza la Palazzina Nervi-Nebbiosi a Roma (terminata nel 1929)

Viene approvato il Piano regolatore di Bari ad opera di Arrigo Veccia; inizia la costruzione del lungomare a est del centro storico

Da dicembre escono su “Rassegna Italiana” gli articoli del Gruppo 7 (L. Figini, G. Pollini e G. Terragni e poi A. Libera, in sostituzione di U. Castagnoli)

1927

Svolge il progetto per la sistemazione della Tomba di Dante a Ravenna (realizzato in difformità)

È chiamato a dirigere la Scuola Superiore di Architettura di Roma

La rivista “Architettura e Arti decorative” dal fascicolo 1-2, settembre-ottobre 1927, diventa organo del Sindacato Nazionale Fascista Architetti; è costituito un consiglio direttivo presieduto da A. Calza Bini, segretario generale del sindacato: ne fanno parte anche Giovannoni e Piacentini

21 aprile: il Gran Consiglio del Fascismo vara la Carta del lavoro

26 maggio: Mussolini pronuncia il "discorso dell'Ascensione" dove presenta la nuova politica di controllo e gestione del territorio

31 maggio: inaugura la III Biennale di arti decorative a Monza, rinnovata per la presenza nel direttorio di Margherita Sarfatti, Carlo Carrà, Mario Sironi e Gio Ponti

23 luglio: inaugura a Stoccarda l'esposizione del Deutscher Werkbund; è realizzato il quartiere sperimentale Weissenhof

1928

Predispose il progetto per la ricostruzione in piazza Campitelli della chiesa di Santa Rita da Cascia, già collocata in prossimità della scalinata dell'Aracoeli (completato nel 1940)

Redige il nuovo Piano regolatore di Formia

Viene pubblicato il volume *La tecnica di costruzione presso i romani*, Roma 1928

gennaio: escono il primo numero della rivista "Domus" diretta da Gio Ponti e il primo numero della rivista "La casa bella" diretta da Guido Marangoni

22 aprile: apre il I Congresso Nazionale di Studi Romani dove vengono poste le basi per l'Istituto Nazionale di Urbanistica; per lo sviluppo della capitale si propone la sua espansione verso il mare

1 marzo: inaugura la I Esposizione italiana di architettura razionale al Palazzo delle Esposizioni di Roma, promossa da Adalberto Libera e Gaetano Minnucci; viene fondato il Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR)

1 maggio: a Torino inaugura l'Esposizione nazionale nel Parco del Valentino

L'ONB promuove la costruzione di una cittadella dello sport, poi denominata Foro Italico, con i lavori affidati a Enrico Del Debbio

La direzione della *Biennale di Venezia* è assunta da Antonio Maraini

Antonio Gramsci scrive i *Quaderni dal carcere*

1929

Elabora il Piano regolatore generale di Formia

18-25 agosto: partecipa alla XVIII riunione della Società Italiana per il Progresso delle Scienze a Firenze con la comunicazione *La tecnica delle costruzioni romane a volta*

12-21 settembre: partecipa al XII Congresso internazionale delle Abitazioni e dei Piani Regolatori a Roma con la comunicazione *Lo sviluppo storico del Piano Regolatore della città di Roma ed il suo significato nella moderna Urbanistica*:

viene presentato il Piano del gruppo "La Burbera" (capogruppo GG) alla *Mostra dei Piani Regolatori* promossa in occasione del congresso

Vengono pubblicati:

La sistemazione del quartiere del Rinascimento, Roma;

La figura artistica e professionale dell'architetto, Firenze;

Questioni di Architettura nella storia e nella vita, Roma (seconda edizione)

Redige le voci "Architetto", "Architettura", in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, 4, Milano-Roma

11 febbraio vengono firmati i *Patti Lateranensi tra lo Stato italiano e il Vaticano*

28 ottobre: Marcello Piacentini, Cesare Bazzani e Armando Brasini sono nominati membri dell'Accademia d'Italia

Viene realizzato un quartiere modello nel lotto 24 della Garbatella

Esce il primo volume dell'*Enciclopedia Italiana* (l'ultimo uscirà nel 1937)

È istituita la Scuola Superiore di Architettura a Torino, diretta da Mario Ceradini

È approvata la sistemazione della zona ovest al Vittoriano e l'apertura della via del mare: se ne occupano C. Ricci, A. Muñoz e A. Calza Bini

Il concorso per il palazzo di Giustizia a Milano si conclude senza vincitori; l'incarico è affidato direttamente a M. Piacentini (l'edificio è terminato nel 1941)

1930

31 marzo: è iscritto nel Gran Libro della Riconoscenza Nazionale per aver versato somme di denaro per la diminuzione del debito pubblico

26 maggio: elabora un progetto sommario di sistemazione della Regia Università di Roma

6-13 settembre: partecipa al XII Congresso Internazionale degli architetti a Budapest con la comunicazione *L'insegnamento dell'architettura in Italia*

ottobre: è membro, con A. Brasini, C. Bazzani, A. Calza Bini, M. Piacentini, A. Muñoz e altri, di una commissione per la presentazione a Mussolini del nuovo Piano regolatore di Roma (approvato)

Viene pubblicato il saggio *I più recenti progetti di piano regolatore di Roma*, in "Rivista Italiana di Edilizia e Lavori Pubblici", 4, 1930

10 aprile: è inaugurata la scuola di mistica fascista

24 aprile: *Edda Mussolini sposa Galeazzo Ciano*

11 maggio: la IV Biennale di arti decorative a Monza diventa *Esposizione triennale internazionale delle arti decorative e industriali moderne* sotto la guida di G. Ponti,

A. Sironi e G. Alpagò Novello; alla Villa Reale sono realizzate case-modello sul tema dell'abitazione moderna

Sono istituite le Scuole Superiori di Architettura a Napoli e a Firenze

È costituito l'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU), presidente A. Calza Bini

M. Piacentini pubblica *Architettura d'oggi*

1931

Redige il Piano particolareggiato del Quartiere del Rinascimento

Conduce il cantiere per il restauro di Santo Stefano degli Abissini a Roma (fino al 1933)

20-30 ottobre: partecipa alla Conferenza internazionale di Atene per il restauro dei monumenti da cui deriverà la *Carta di Atene*

Sono pubblicati i saggi:

Gli studi urbanistici in Italia e la classe degli ingegneri, in "L'Ingegnere", 5, 1931, 6, pp. 387-390;

Sull'applicazione dei mezzi costruttivi moderni ed in particolare del cemento armato nel restauro dei monumenti, in "L'Industria Italiana del Cemento", 3, 1931, 12, pp. 363-367;

Saggi sull'architettura del Rinascimento, Milano;

Vecchie città ed edilizia nuova, Torino

18 giugno: è promulgata la legge sul cinema per le sovvenzioni alle produzioni italiane

28 ottobre: il regime impone ai professori universitari un giuramento di fedeltà; si rifiutano, tra gli altri, Benedetto Croce e Lionello Venturi

7 novembre: iniziano le operazioni di bonifica dell'Agro Pontino

7 dicembre: Achille Starace è nominato segretario del PNF (fino al 1939)

1 gennaio: inaugura la *Prima Quadriennale d'Arte* a Roma diretta da Cipriano Efisio Oppo

30 marzo: promossa dal MIAR, inaugura la *II Esposizione italiana di architettura razionale* alla Galleria d'Arte di Roma

Viene fondato il Raggruppamento Architetti Moderni (RAMI)

È approvato il nuovo Piano regolatore di Bari redatto da Concezio Petrucci

Mario De Renzi realizza il complesso di abitazioni convenzionate in via XXI aprile a Roma (terminerà nel 1937)

23 novembre: inaugura la nuova sede romana della Scuola d'Architettura a Valle Giulia progettata da Enrico Del Debbio

dicembre: esce l'ultimo fascicolo della rivista "Architettura e Arti decorative"

1932

1 gennaio: è eletto presidente della Reale Insigne Accademia di San Luca

19 aprile: tiene una conferenza alla Regia Scuola di Ingegneria di Palermo dal titolo *L'urbanistica e l'arte moderna*

Inizia a curare la rubrica sui monumenti nella rivista "Rassegna di Architettura"

25-30 settembre: partecipa al Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana con un intervento dal titolo *Trovamenti e restauri nella chiesa di S. Stefano degli Abissini nella Città del Vaticano*

9-15 ottobre: partecipa a Roma alla XXI riunione della Società Italiana per il Progresso delle Scienze con un intervento dal titolo *Nuovi sviluppi dell'urbanistica in Italia*

Cura, con Arnaldo Foschini e altri, il trasferimento della sede dell'Accademia di San Luca dalla storica sede al Foro Romano a Palazzo Carpegna (inaugurato il 24 aprile 1934) e redige il progetto dei lavori di consolidamento della chiesa dei Santi Luca e Martina (lavori conclusi il 28 ottobre 1933)

È pubblicato il volume *La Regia Scuola di Architettura di Roma*

gennaio: esce il primo numero di "Architettura" rivista diretta da M. Piacentini

4 aprile: hanno ufficialmente inizio i lavori alla Città Universitaria di Roma (direttore M. Piacentini)

6 agosto: sulla terrazza dell'Hotel Excelsior di Venezia si apre la prima edizione della *Mostra internazionale d'Arte Cinematografica*

28 ottobre: inaugura al Palazzo delle Esposizioni di Roma la *Mostra del decennale della rivoluzione fascista*

28 ottobre: inaugura a Roma via dell'Impero

18 dicembre: viene inaugurata la città di Littoria (attuale Latina) nell'Agro pontino. Viene redatta dal Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti la *Carta italiana del restauro*

L'insegnamento di Urbanistica è inserito nei programmi didattici delle scuole di architettura

Viene indetto il concorso per la Stazione di Santa Maria Novella a Firenze (vincitore Giovanni Michelucci)

Luigi Moretti progetta la Casa del Balilla a Trastevere, Roma (1932-37); Giuseppe Terragni la Casa del Fascio a Como (1932-36)

Viene scritto da Cesare Andrea Bixio e Ennio Neri il brano *Parlami d'amore Mariù* interpretato da Vittorio De Sica nel film "Gli uomini, che mascalzoni"

1933

È incaricato del progetto della Chiesa di San Giovanni a Formia

22-27 aprile: partecipa al III Congresso nazionale di Studi Romani con un intervento su *La chiesa di S. Stefano degli Abissini nella Città del Vaticano*

È membro della commissione giudicatrice del concorso per l'edificio postale di Roma Nomentana (piazza Bologna)

gennaio: la *Consulta approva una risoluzione che sancisce l'obbligatorietà di stesura di Piani regolatori paesistici*

24 gennaio: viene fondato l'Istituto per la ricostruzione industriale (IRI)

7 giugno: viene firmato a Roma il "Patto a quattro" per la non belligeranza tra Italia, Francia, Germania e Gran Bretagna

11 dicembre: viene soppresso l'Ente Autonomo del Parco Nazionale d'Abruzzo, costituito nel 1921; la gestione del Parco è affidata alle milizie forestali

Viene indetto il primo grado del concorso per la realizzazione di quattro edifici postali a Roma (Aventino: vincitori A. Libera e M. De Renzi; Nomentano: M. Ridolfi e M. Fagiolo; Appio: G. Samonà; viale Mazzini: A. Titta)

1934

29 marzo: con Regio Decreto è nominato Accademico d'Italia per la classe delle Arti. Promuove la collana "I Monumenti italiani" varata dalla Reale Accademia d'Italia

1-16 settembre: partecipa ad Ancona alle Celebrazioni marchigiane con un intervento su *Donato Bramante*

10-12 novembre: interviene al I convegno della sezione storica del Sindacato Nazionale Fascista Architetti di Napoli una relazione dal titolo *Mete e metodi nella storia dell'architettura italiana*

Sono pubblicati:

La Reale Insigne Accademia di S. Luca nella inaugurazione della sua nuova sede, Roma;

L'espansione di Roma verso i colli e verso il mare, in "Roma", 12, 1934, 1, pp. 9-20; 2, pp. 65-77;

Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne, in "Mouseion", 8, 1934, 1-2, pp. 17-23

27 maggio-10 giugno: si disputano in Italia i campionati mondiali di calcio; a Roma le partite si svolgono nello Stadio nazionale, opera di Marcello Piacentini

10 giugno: Mussolini convoca a Palazzo Venezia i progettisti di Sabaudia e della Stazione di Firenze per congratularsi con loro

15 giugno: Mussolini e Hitler si incontrano per la prima volta a Venezia

15 aprile: Mussolini inaugura la città di Sa-

baudia (progettisti Luigi Picciniato, Gino Cancellotti, Eugenio Montuori e Alfredo Scalpelli)

28 aprile: è inaugurata la nuova sede dell'Accademia di San Luca in Palazzo Carpegna

8 novembre: Luigi Pirandello vince il premio Nobel per la letteratura

1935

È membro, con Vincenzo Fasolo, Arnaldo Foschini, Antonio Muñoz, della Commissione per lo studio dei problemi per la bonifica e il diradamento dei rioni del Rinascimento

Lascia la direzione della Scuola di Architettura di Roma; gli subentra Marcello Piacentini

30 maggio-2 giugno: partecipa a Trieste al III Congresso Nazionale degli Ingegneri Italiani con un intervento dal titolo *Sul movimento dell'Architettura contemporanea*

12-18 ottobre: alla XXIV riunione della Società Italiana per il Progresso delle Scienze tenutasi a Palermo presenta la relazione *L'urbanistica e la deurbanizzazione*

19-25 ottobre: al IV Congresso Nazionale di Studi Romani presenta una relazione dal titolo *La cupola di S. Costanza e le volte romane a struttura leggera*

13-20 ottobre: alla III Settimana d'Arte Sacra per il clero svoltasi a Ferrara tiene la relazione *I temi dell'architettura religiosa moderna e gli esempi dell'architettura romanica*

Vengono pubblicati:

Saggi sull'architettura del Rinascimento, Milano (seconda edizione); *L'espansione di Roma verso i colli e verso il mare*, in *Il piano regolatore provinciale di Roma*, Roma, pp. 139-162;

Per la storia dell'architettura in Italia, in "Pan", 3, 1935, 2, pp. 239-251; *Il momento attuale dell'urbanistica italiana*, in *Conferenze di Urbanistica*, Torino, pp. 9-28;

Giovanni Battista Giovenale, in "Archivio della R. Deputazione Romana di Storia Patria", 58, v. I, 1-4, pp. 226-229;

voce *Piano regolatore*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, 27, Milano-Roma

febbraio: inizia la mobilitazione dell'esercito italiano per la spedizione in Africa Orientale

3 ottobre: le truppe italiane di stanza in Eritrea, senza dichiarazione di guerra, varcano il confine dell'Etiopia; ha inizio la Guerra d'Etiopia (conclusa il 5 maggio 1936)

18 novembre: la Società delle Nazioni impone le sanzioni economiche all'Italia

4 febbraio: inaugura a Roma la *II Quadriennale romana* diretta da Gino Severini, Virgilio Guidi, Mario Mafai

31 marzo: si inaugura la Città universitaria di Roma

Arnaldo Foschini progetta e dirige i lavori per l'apertura di Corso Rinascimento a Roma

22-28 settembre: si svolge a Roma il XIII Congresso Internazionale degli Architetti

18 dicembre: viene inaugurata Pontina, nuova città dell'Agro

Giuseppe Samonà pubblica *La casa popolare*

1936

Partecipa alla fondazione della rivista "Palladio", edita per la prima volta nel 1937

20-26 settembre: al III Congresso Internazionale di Studi bizantini tenuto a Roma presenta una relazione dal titolo *Volte romane e volte bizantine*

14 settembre-14 ottobre: al convegno Celebrazioni campane organizzato dalla Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti presenta una relazione dal titolo *Gianlorenzo Bernini architetto*

29-31 ottobre: promuove il I Congresso di Storia dell'Architettura a Firenze nel quale presenta la relazione *La cupola della Domus Aurea Neroniana*

25-31 ottobre: al VI Convegno delle Arti dedicato alle relazioni tra l'architettura e le arti figurative, presenta la comunicazione *I rapporti tra l'architettura e le arti della pittura e della scultura nei vari periodi dell'arte italiana*

15 novembre: pronunzia nella Reale Accademia d'Italia il discorso per il quarto centenario della morte di Baldassarre Peruzzi

Sono pubblicati:

In onore di Baldassarre Peruzzi, Siena; *Bramante e l'architettura italiana*, in "Saggi sull'architettura italiana del Rinascimento", Roma;

voci *Restauro (dei Monumenti)*, *Rinascimento (Architettura)*, *Roma (Architettura, Sviluppo topografico)*, *Sangallo Antonio da, Sangallo Antonio da (Il Giovane)*, *Sangallo Giuliano da, Sangallo (Storia e Monumenti)*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, 29-30, Milano-Roma

5 maggio: le truppe italiane entrano ad Addis Abeba: quattro giorni dopo Mussolini annuncia la rinascita dell'Impero

9 giugno: Galeazzo Ciano diventa ministro degli Esteri; successivamente stringerà gli accordi dell'Asse con la Germania

3-15 agosto: si svolgono a Berlino i giochi della XI Olimpiade

18 novembre: nella Guerra civile spagnola, l'Italia e la Germania riconoscono il governo di Francisco Franco

All'Italia viene assegnato il compito di realizzare l'Esposizione Universale di Roma del 1941 (poi slittata al 1942)

A Milano si tiene la VI Triennale con allestimenti che nascono dalla collaborazione di architetti, pittori e scultori

Luigi Moretti sostituisce Enrico Del Debbio nella direzione dei lavori del Foro di Mussolini

Adriano Olivetti pubblica su "Casabella", *Architettura al servizio sociale*

A giugno viene presentata la Fiat 500 Topolino, prima "microvettura" popolare

1937

1 ottobre: tiene la prolusione al II Convegno nazionale di Storia dell'Architettura (Assisi, Convento di S. Francesco, 1-4 ottobre)

È membro della giuria al concorso di secondo grado per il Palazzo del Littorio (con P. Aschieri e G. Muzio)

Presiede la commissione di studio per la definizione della Tomba di Giacomo Leopardi

Sono pubblicati:

Urbanistica rurale, in *Atti del I Congresso Nazionale di Urbanistica* (Roma, Palazzo della Sapienza, 5-7 aprile 1937);

I piani regolatori e la fondazione di nuove città, in G. Bardi (a cura di), *Dal regno all'Impero*, Roma;

La Mostra Augustea della Romanità, in "Palladio", I, 6, pp. 204-210

9 marzo: viene varato l'obbligo di iscrizione al Partito Fascista

27 aprile: muore Antonio Gramsci

27 ottobre: viene fondata la GIL (Gioventù Italiana del Littorio)

dicembre: l'Italia esce dalla Società delle Nazioni

Vengono compiuti i lavori di liberazione dell'Arco di Augusto a Rimini

5-7 aprile: si svolge a Roma il I Congresso Nazionale di Urbanistica

10 aprile: viene bandito il concorso di secondo grado per il Palazzo del Littorio a Roma (progetto vincitore di E. Del Debbio, A. Foschini e V. Morpurgo)

5 novembre: si inaugura a Roma la Casa del Balilla, opera di Luigi Moretti per l'ONB

1938

È nominato membro della Commissione per l'esame e l'approvazione delle pubblicazioni dell'Accademia d'Italia

Fonda a Roma il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura

24-30 aprile: al V Congresso nazionale di Studi Romani partecipa con una relazione dal titolo *L'impero di Roma e la tecnica delle costruzioni*

4-11 settembre: alla XXVII riunione della

Società Italiana per il Progresso delle Scienze tenutasi a Bologna presenta la relazione *Lo stato attuale dell'architettura e dell'edilizia italiana*

9-13 ottobre: tiene il discorso inaugurale al III Convegno nazionale di Storia dell'Architettura svolto a Palazzo Carpegna, sede dell'Accademia di San Luca

18 ottobre: organizza e inaugura la *Mostra del Restauro dei Monumenti nell'Era Fascista* allestita nelle sale dei Mercati Traianei

dicembre: viene chiamato ad esprimere un criterio di indirizzo in merito agli antichi resti romani dell'Anfiteatro di Lecce dal Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti

Sono pubblicati:

La sistemazione urbanistica della zona tra Roma e il mare, in *Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Romani*, II, Roma, pp. 59-65;

Roma. Reale Accademia Romana di Belle Arti denominata di S. Luca, in *Accademia e Istituti di Cultura. Cenni Storici*, Roma;

Piani regolatori paesistici, in "Urbanistica", VII, 5 (settembre-ottobre), pp. 276-280; *Relazione della Commissione per le Borgate Satelliti*, Roma;

Metodi e metodi nella storia dell'architettura italiana, in *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Firenze, pp. 273-283

5 settembre: viene pubblicato il R.D.L. 1340, la prima delle leggi razziali italiane firmata da re Vittorio Emanuele III e voluta da Benito Mussolini: ordina l'esclusione delle persone ebraiche dalle scuole; nei mesi successivi seguono altri decreti con cui ai cittadini italiani di religione ebraica vengono negati prima i diritti politici e poi quelli civili

9-10 novembre: si scatena la furia antisemita; è la "Notte dei Cristalli" che i nazisti istigati da Joseph Goebbels metteranno in atto in Germania, Cecoslovacchia e Austria contro sinagoghe e proprietà ebraiche

dicembre: viene scoperta la Fissione nucleare dell'Uranio (di Otto Hahn), la base scientifica e tecnologica delle bombe atomiche e dei reattori nucleari, cioè l'inizio dell'era atomica

10 dicembre: Enrico Fermi vince il Premio Nobel per la fisica.

1 marzo: muore Gabriele D'Annunzio

Esce il primo numero de "Le Arti", rassegna dell'arte antica e moderna.

31 ottobre: viene inaugurata la città di Guidonia

Mussolini annuncia la fondazione di Pomezia

1939

25 febbraio: viene inaugurata la nuova sede del Centro di Studi di Storia dell'Architettura nella Casa dei Crescenzi a Roma

14 maggio: tiene un discorso commemorativo per la morte di Cesare Bazzani all'Accademia d'Italia

18 giugno: tiene la prolusione del IV Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura (Milano, Palazzo Marino, 18-25 giugno)

16-22 ottobre: al IV Congresso di Archeologia Cristiana tiene una relazione dal titolo *Basiliche cristiane in Roma*

È pubblicato il suo saggio *L'opera del Pellegrini nel duomo di Milano*, Roma

7-12 aprile: l'esercito italiano occupa l'Albania

22 maggio: Mussolini firma il Patto d'Acciaio, una alleanza con Hitler che prevede, in caso di guerra, l'intervento armato dell'Italia al fianco della Germania

20 luglio: nel secondo anniversario della morte di Guglielmo Marconi, viene inaugurato a Roma presso Monte Mario, il primo trasmettitore "radiofonovisivo" dell'EIAR (*Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche*)

1 settembre: la Germania attacca la Polonia: inizia il secondo conflitto mondiale

18-25 giugno: si svolge a Milano il IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura

A settembre viene pubblicato il R.D. 1326 concernente le Nuove disposizioni che vietano l'impiego del cemento armato e del ferro nelle costruzioni

Viene fondato l'Istituto Centrale del Restauro da Cesare Brandi e dal ministro Giuseppe Bottai

A giugno vengono varate la Legge 1089 sulla "Tutela delle cose d'interesse artistico e storico" e la Legge 1497 relativa alla "Protezione delle bellezze naturali"; GG aveva avuto il compito negli anni Trenta dal ministro Bottai di presiedere alla commissione incaricata della stesura della nuova legge sulle bellezze naturali

1940

Sono pubblicati:

Il Centro di Studi di Storia dell'Architettura, Spoleto;

Premessa, in Architettura minore in Italia. III: Lazio e suburbio di Roma, Roma, pp. VII-VIII;

Gli studi di storia dell'architettura medievale e moderna negli ultimi cento anni, in Un secolo di progresso scientifico italiano: 1839-1939, VII, Roma, pp. 299-320;

Lineamenti fondamentali del piano regolatore di Roma imperiale, in *Quaderni della Roma di Mussolini (Il Piano Regolatore di Roma Imperiale, I)*, Roma;

La nuova legge sulla difesa delle bellezze naturali, comunicazione letta il 15 dicembre 1939 nella Reale Accademia d'Italia, Roma

6 maggio: entra in vigore la legge che asse-

gna a ciascun cittadino una razione fissa di generi alimentari o di uso quotidiano, allo scopo di disciplinarne i consumi

10 giugno: Mussolini annuncia l'entrata dell'Italia in guerra al fianco della Germania, contro Francia e Gran Bretagna

19 giugno: viene varato il R.D. 953 che istituisce il blocco temporaneo dell'edilizia edilizia privata civile e industriale

27 settembre: viene firmata a Berlino un'alleanza difensiva, "Patto tripartito" (Asse Roma-Berlino-Tokyo), tra la Germania nazista, l'Italia fascista e il Giappone

28 ottobre: l'esercito italiano, muovendo dall'Albania, attacca la Grecia

11-12 novembre: nella notte la flotta navale della Regia Marina italiana viene attaccata nel porto di Taranto dagli aerei inglesi della Royal Air Force (RAF), decollati da una portaerei

6 aprile: inaugura la VII Triennale di Milano

dicembre: Giuseppe Pagano tiene una relazione al convegno del Centro per le Arti di Milano sulle *Sconfitte e vittorie dell'architettura moderna*

1941

È membro della commissione finale del concorso per il Piano regolatore generale di Palermo

Con un gruppo di accademici si reca a Spalato per studiare i problemi archeologici e architettonici e per suggerire gli interventi necessari

Viene designato membro della Commissione giudicatrice del Premio ministeriale per le Scienze Storiche

È pubblicato *Spigolature nell'Archivio di S. Pietro in Vaticano*, Roma

10 aprile: viene istituito, dopo l'occupazione militare delle forze congiunte italo-tedesche, lo Stato Indipendente di Croazia; lo Stato, alleato delle Potenze dell'Asse, diviene ufficialmente una monarchia e un protettorato italiano dalla firma dei Trattati di Roma del 18 maggio 1941 fino all'8 settembre 1943

27 giugno: Radio Mosca comincia a tramettere il programma "Discorsi agli italiani"

30 ottobre: l'Ente Nazionale Metano e l'Agip creano la SNAM, Società Nazionale Metanodotti

11 dicembre: l'Italia e Germania dichiarano guerra agli Stati Uniti

6 gennaio: viene pubblicato il Piano regolatore di massima per l'espansione di Roma verso il mare

10 giugno: muore Adolfo Venturi

18 ottobre: viene inaugurato l'Istituto Centrale per il Restauro

1942

Vengono pubblicati i saggi:

Spalato italiana, relazione della commissione accademica di studio del 22 novembre 1941 (a cura della Reale Accademia d'Italia), Roma;

La cupola di San Pietro, in *Michelangiolo Buonarroti nel IV Centenario del "Giudizio Universale" (1541-1941)*, Firenze, pp. 8-31

febbraio: nasce l'ARMIR (*Armata Italiana in Russia*)

ottobre: viene fondata clandestinamente la Democrazia Cristiana da alcuni dirigenti del Partito Popolare di don Sturzo e da esponenti dell'Azione Cattolica

17 agosto: viene varata la legge urbanistica generale (L. 1150)

1943

aprile: viene nominato membro di una commissione per organizzare il lavoro di rilievo dei più importanti monumenti delle città colpite dalla guerra (con M. Piacentini e G. Muzio)

Sono pubblicati i saggi:

L'ultima lezione di Gustavo Giovannoni alla scuola di ingegneria, in "Urbanistica", XII, 3 (maggio-giugno), pp. 1-2;

L'urbanistica del Rinascimento, in G. Giovannoni, G. Lugli, V. Mariani, R. Paribeni, C. Petrucci, C. Piccinato, A. Salmi, *L'Urbanistica dall'antichità ad oggi*, Firenze, pp. 91-115

febbraio: Giuseppe Bottai è rimosso da ministro dell'Educazione e Alessandro Pavolini da quello della Cultura Popolare

10 luglio: gli alleati sbarcano in Sicilia liberandola dai tedeschi che il 27 luglio lasciano definitivamente l'isola

19 luglio: Roma viene bombardata dalle forze aeree alleate del Mediterraneo guidate dal generale James Doolittle

24-25 luglio: il Gran Consiglio del Fascismo approva l'ordine del giorno che esautorava Mussolini dalle funzioni di capo del governo; il maresciallo Pietro Badoglio viene nominato dal re capo del governo

25 luglio: Mussolini viene arrestato all'uscita di Villa Savoia (ora Villa Ada)

8 settembre, ore 19.42: al microfono dell'EIAR il maresciallo Badoglio proclama l'entrata in vigore dell'armistizio di Cassibile (accordo siglato segretamente il 3 settembre) tra Italia e Alleati; questo atto segna la cessazione delle ostilità verso gli Alleati e l'inizio della resistenza italiana contro il nazifascismo; Vittorio Emanuele III lascia la capitale e il governo italiano e si trasferisce a Brindisi, in territorio non occupato dai tedeschi

10 settembre: con la nascita del CLN (Comitato di Liberazione Nazionale) prende il via la lotta partigiana al centro-nord

12 settembre: Mussolini viene liberato dai tedeschi a Campo Imperatore

23 settembre: a Salò viene costituita la Repubblica Sociale Italiana

13 ottobre: Badoglio stabilisce un accordo con Dwight Eisenhower (comandante in capo delle forze americane in Europa) per garantire la piena cooperazione delle truppe italiane nell'operazione alleata per riprendere Roma occupata dai nazisti

16 ottobre: viene rastrellato il ghetto di Roma, circa 1.259 persone di religione ebraica vengono deportate nei campi di concentramento

Viene fondato il "Bollettino del Centro Nazionale di Studi di Storia dell'Architettura", periodico di notizie, studi e relazioni dell'attività sociale

"Palladio", "Architettura" e altre riviste cessano le pubblicazioni

15 maggio: si inaugura l'ultima edizione della Quadriennale romana

giugno: iniziano le operazioni di restauro del Palazzo di Diocleziano a Spalato; l'Accademia di San Luca promuove una mostra sull'eredità architettonica della Dalmazia

19 luglio: muore a Como Giuseppe Terragni. M. Piacentini lascia la carica di preside della Scuola di Architettura

1944

Pubblica *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città d'Italia*, in "Nuova Antologia", LXXIX, 1726, pp. 218-223.

20 gennaio: durante la fase di permanenza del governo a Brindisi, con i R.D. 25 e 26 vengono abrogate le leggi razziali

22 gennaio: gli alleati sbarcano ad Anzio

24 marzo: in via Rasella a Roma i partigiani attaccano un battaglione di soldati tedeschi; ne vengono uccisi 33; la rappresaglia nazista sarà feroce: 335 uomini di diverse età verranno prelevati dalle prigioni politiche e condotti alle Fosse Ardeatine, dove saranno trucidati

15 aprile: Giovanni Gentile viene assassinato da un partigiano comunista

4-5 giugno Roma viene liberata dall'arrivo delle truppe anglo-americane

18 giugno: Ivanoe Bonomi è nominato Presidente del Consiglio (Bonomi II-III - Comitato di Liberazione Nazionale)

31 luglio 1944: A. De Gasperi è eletto segretario politico della Democrazia Cristiana

Il Partito Comunista organizza alla Galleria di Roma una prima esposizione dal titolo "Arte contro le barbarie"

Vengono sciolti il Sindacato nazionale fascista architetti e la Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti

28 settembre: con Decreto legge 363 è soppressa la Reale Accademia d'Italia (che

continuò di fatto ad esistere fino al 25 aprile 1945)

È istituita a Roma la nuova Commissione Urbanistica

settembre: dopo la Liberazione viene scoperto il luogo dell'eccidio alle Fosse Ardeatine

settembre: il Comune di Roma bandisce un concorso in due fasi per commemorare le vittime dell'eccidio nazista alle Fosse Ardeatine (vincitori Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini; opere di Mirko Basaldella e Francesco Coccia)

1945

Sono pubblicati:

Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura, Roma;

Il restauro dei monumenti, Roma; *Per la ricostruzione di Montecassino*, in "Ecclesia", IV, 4, pp. 175-177

15 gennaio: viene fondata l'ANSA (Agenzia nazionale stampa associata)

28 aprile: Benito Mussolini e Claretta Petacci vengono uccisi a Dongo

9 maggio: fine de facto del Secondo conflitto mondiale

19 giugno: Ferruccio Parri del Partito d'Azione è il Presidente del Consiglio (Comitato di Liberazione Nazionale)

10 dicembre: viene formato l'ultimo governo del Regno d'Italia; A. De Gasperi della Democrazia Cristiana è Presidente del Consiglio, P. Nenni vice Presidente, G. Romita ministro degli Interni (PSIUP) e P. Togliatti ministro della Giustizia

1 marzo: con la Legge 154 vengono istituiti i Piani di ricostruzione

27 settembre: esce nelle sale il film *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

1946

Sono pubblicati:

Il quartiere romano del Rinascimento, Roma; *Della necessità di organizzare la difesa dei monumenti*, in "Le vie d'Italia", LII, 9, pp. 693-694

9 maggio: Vittorio Emanuele abdica a favore del figlio Umberto

2-3 giugno: si vota per il referendum: monarchia o repubblica; vince la repubblica; si svolgono le prime elezioni politiche a suffragio universale

14 luglio: A. De Gasperi forma il nuovo governo di coalizione con democristiani, socialisti, comunisti e repubblicani; De Gasperi sarà a capo del governo di diverse coalizioni sino al 17 agosto 1953

febbraio: viene pubblicato a Milano il *Manifesto del realismo*

11 maggio: Arturo Toscanini, tornato in

Italia dagli Stati Uniti, dirige il concerto di riapertura della Scala di Milano

Con il patrocinio del CNR e dell'USIS viene pubblicato il *Manuale dell'architetto*

"Costruzioni-Casabella" riprende le pubblicazioni dopo l'interruzione del 1943

Esce nelle sale il film *Sciuscià*, diretto da Vittorio De Sica

1947

Sono pubblicati:

L'Abbazia di Montecassino, Firenze; *Relazione sull'anno 1946*, in "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura. Sezione di Roma", 5, pp. 2-3

15 luglio: Gustavo Giovannoni muore a Roma nella sua casa di via San Martino ai Monti 8

10 febbraio: l'Italia sottoscrive gli Accordi di Parigi, perdendo le colonie in Africa, le isole greche del Dodecaneso, Zara, Istria e parte della Venezia Giulia

5 giugno: viene varato il piano Marshall, aiuto economico degli Stati Uniti per la ricostruzione

maggio: A. De Gasperi presiede il primo governo formato esclusivamente da membri della Democrazia cristiana

L'Italia entra a far parte del Fondo monetario europeo

22 dicembre: viene approvata la Costituzione della Repubblica Italiana

A Milano inaugura la VIII Triennale sulla "ricostruzione come problema sociale"

Primo Levi pubblica *Se questo è un uomo*, Cesare Pavese *Il compagno*, Italo Calvino esordisce con *Il sentiero dei nidi di ragno*

Scritti di GG pubblicati postumi

1958

Roma dal Rinascimento al 1870, in F. Castagnoli, C. Ceccheli, G. Giovannoni, M. Zocca, *Topografia e urbanistica di Roma*, Bologna 1958, pp. 343-547

1959

Antonio da Sangallo il Giovane, a cura del Centro di Studi di Storia dell'Architettura e della Facoltà di Architettura di Roma, Roma 1959

ENGLISH TEXTS

a cura di Carla Trovini

Giovannoni and His Teaching

Paolo Portoghesi

By way of introduction to this multi-authored volume on Gustavo Giovannoni (1873-1947), I should like to dwell on one significant aspect of his own sizable literary output, focusing not so much on his best-known writings – the famous essay of 1914, *Vecchie città ed edilizia nuova* [New Buildings in Old Cities] (republished in an expanded edition in 1931), or the 1928 handbook, *La tecnica di costruzione presso i romani* [The Building Techniques of the Romans], or his posthumously published monograph on Antonio da Sangallo the Younger – but rather on the lecture notes written for student architects, which remained in use for many years after Giovannoni's death. I never met Giovannoni, but through his lecture notes I came to appreciate the value of some of his compositional choices and the clarity of his vision of a new professional figure, which would eventually be labelled the “integral” architect, combining technical know-how, an awareness of aesthetics, and the ability to exploit technology in architecture and to note and respond to societal changes. Above and beyond certain design solutions which, within the context of early-twentieth-century eclecticism, are anything but insignificant, Giovannoni is to be remembered for the key part he played in defining the notional figure of the *integral architect* and, like Selvatico and Boito before him, for having imagined a “new” professional figure who would be capable of combining art and technique, architecture and ancient city centres, the natural environment and the urban fabric, teaching and history. Giovannoni, who began teaching at the Faculty of Engineering in Rome in 1913, is to be credited above all with having perfectly integrated the teaching of history and the profession of architecture. Whether involved in a conservation project, plans for historical city centres or new buildings, an architect must consider what is known as “contextualization”; and an education which involves familiarity with the relevant literature, the ability to read [the relevant] documents accurately, and analysis in the form of surveys, all form part of a fertile general “alluvium” which is reflected in the professional training of an *integral architect*. Such ideas had given rise to an interesting phenomenon: practicing architects began to produce profitable research in the field of architectural history. The story is a long one which began with Pietro Selvatico (1803-1880), a native of Padua, whose writings emphasized the importance of Gothic architecture and who was simultaneously both an architect and a conservator-restorer, in some ways establishing a tradition that would be carried forward by Camillo Boito (1836-1914). Boito had an unquestionably decisive influence on Italian culture, not only thanks to the fact that he designed very significant works of architecture, but also because he lay the theoretical foundations for a national style for the (finally) re-unified Italy – a style that looked to Romanesque architecture for its inspiration and therefore represented a reaction against the hegemony of the academies, whose learning had always focused on classicism. Boito had been born in 1836, at a particularly important moment in the reunification of Italy. From [Boito's base in] Milan, the idea that history should be studied for the sake of its practical applications was picked up and developed [in Rome] by Giulio Magni (1859-1930), an architect who was particularly open to change and fully engaged in what could be defined a

European architectural culture. He contributed to the history of architecture above all via the publication of three albums of exempla (*Il Barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa*, Turin 1911-1913). While the form these took makes it very clear that he was anything but a philologist, the albums were undeniably influential and offered early-twentieth-century architects stimulating food for thought. Giovannoni himself was born in 1873. An engineer, his teaching career began at the faculty where he himself had studied and where, as a tenured professor, he taught a very interesting course: “General Architecture”. The course title is significant – invoking a unitary architectural culture even here, at an institution, such as the Faculty of Engineering, where the cultural focus was, in contrast, technological. For Giovannoni, the point of teaching General Architecture lay in helping architects to construct the city on the basis of past experience and, in particular, on the basis of experiences that had defended the [urban] environment as a value in and of itself, almost in competition with monuments. In introducing this issue, Giovannoni unquestionably taught us a very great lesson: architecture is not made up exclusively of grandiose monuments; it is much more than that. Its backdrop is the city, not just in the sense of a conglomeration of buildings, but also as a landscape. And the city is an ever-present lesson in architecture, because it reveals a community growing, developing and changing. Whenever I am asked to define architecture, I reply that it is a field of human endeavor. The building site, even if nowadays largely industrialised, has effectively always been the place in which cultures reach their maturity; even the culture of humanism had to take the building site into account. And Giovannoni importantly addressed the problem of providing architects with general guidelines regarding the actions required of them, both in terms of design and in terms of construction. His lecture notes, which I advise young architects to read, were written precisely in order to illustrate how the architect's job might be approached and, at the same time, to suggest sources of advice and inspiration relative to the building of the city. It was Giovannoni, via his teaching (including his work at the Scuola Superiore di Architettura in Rome, the foundation of which he energetically championed), who led this shift in sensibilities, from an academic approach that gave absolute priority to monuments, to a focus on the urban context, of which monuments were one part. Obviously, this was a cultural approach that originated outside Italy (the contributions made by Camillo Sitte spring to mind, along with many others), but Giovannoni successfully adapted it to suit Italian culture. Leafing through the lecture notes for General Architecture, one is surprised to find drawings, three or four of which offer, in my opinion, the key to understanding the Roman architecture of the 1920s. The engineers and architects who studied under him were aware of the difficulty of giving dignity and an aesthetic value to buildings that also needed to obey the laws of the marketplace; but while respecting such laws, a margin of safety for the city did perhaps exist: it lay in generating interest in a handful of elements that formed part of an historical tradition. So Giovannoni employed his historical sensibility (resulting in works of great cultural significance), and he also was the founding father, in Italy, of an aesthetic sensibility which was not concerned exclusively with questions of style, but aimed to look beyond that and acknowledge other more material, constructive rationales. Alongside Giovannoni, an important role was also played by Giovanni Battista Milani (1876-1940). An architect inclined to focus on architecture's stylistic/aesthetic aspects, Milani was the author of a very charming book – *L'ossatura murale* (1920) – in which he explored the importance of structural design in historical works of architecture. At a point in time in which, thanks to the invention of reinforced concrete, structural design was acquiring a certain freedom, knowledge of the art of masonry was still fundamentally important – an art governed by a series of principles and rules that effectively render it a “culture”. In other words, the result of an uninterrupted process of cultivation. Another figure who has a rightful place among the fathers of the *integral architect* is Vincenzo Fasolo (1885-1969), a supportive colleague who always took Giovannoni's side at critical moments in the founding of the Scuola di Architettura in

Rome. Fasolo had a gift for evoking architecture in drawings, and had an extraordinary ability to use chalk and a blackboard to make axonometric sketches that the rest of us would have needed two or three days at the drafting table to produce. He instantaneously captured a building's organicism – that architectural quality thanks to which a building resembles a living organism. The term organicism was first used by Leon Battista Alberti (1404-1472) and, all told (albeit centuries earlier), Alberti, too, belongs to this tradition of architects interested in history, and historians ineluctably committed to architecture. Fasolo thus unquestionably infected an entire generation with his overwhelming passion for architecture – which he loved almost as though it were human. With modesty and humility. After all, humanism is modesty in the face of the grandeur of history. Leon Battista Alberti, who was a man of extraordinary culture, a very great communicator and a person of enormous *dignitas*, was also humble: reading his writings, it is precisely this humility which emerges – a humility that may sometimes be rather ostentatious, but which is authentic nonetheless. A humility which was, effectively, also one of Giovannoni's fundamental characteristics. It could be said that Calderini, Magni, Milani, Giovannoni and Fasolo were the pillars of an architectural tradition rooted in history which found that the written word offered the fittest means for expressing and conveying – with humility – an integrated [architectural] culture capable of incorporating technology, the building site, art and the urban environment.

[Translation by Julia MacGibbon]

Giovannoni's Centrality

Giorgio Rocco

Two years after the 70th anniversary of his death, the *Accademia Nazionale di San Luca*'s decision to organise a conference dedicated to Gustavo Giovannoni provides an opportunity to initiate a new analysis of the role he occupied, the complexity of which has always hampered any attempts to make an adequate assessment of his contributions to the numerous fields of study in which he was an active participant and, frequently, a key figure. In this regard, the obvious reference is to the international seminar organised thirty years ago by Gianfranco Spagnesi, the then president of the *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*. The seminar was entitled *L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni* and it, too, aimed to initiate a fruitful conversation regarding diverse aspects of Giovannoni's multifaceted career, although it was perhaps only partially successful, despite the participation of numerous scholars from Italy's major universities. In fact, it failed to generate what it had been hoped might be an ongoing debate, and a further ten years would pass before Guido Zucconi's general survey of Giovannoni's career finally saw the light of day. I hope and believe that the current renewal of interest in Giovannoni as a figure will prove more productive. That this might be the case certainly seems to be suggested by the results of the conference *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, with nearly sixty contributions spanning the many fields in which Giovannoni was an active protagonist, including architectural and urban design, conservation, the history of architecture, methodological research, applied criticism, and activities that ranged from the academic to the institutional. That the conference – the proceedings of which are presented here – is not destined to remain an isolated event seems clear from the other important initiatives that accompanied and followed it. Of these, it is worth mentioning: the exhibition *Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*, organised, in February and March 2016, by the *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura* at the Baths of Diocletian in Rome; the exhibition's accompanying catalogue, which was published in 2018; the single-topic issue of the *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*'s new *Bollettino*, entirely dedicated to Gustavo Giovannoni and published by Edizioni Quasar in 2017 to mark the anniversary of his death; and, more recently, the publication, in 2018, of *Gustavo Giovannoni. L'opera architettonica nella prima metà del*

Novecento by Simona Benedetti, Roberta Maria Dal Mas, Ilaria Delsere and Fabrizio Di Marco. My personal opinion is that the anticipated reassessment of Gustavo Giovannoni's influence needs to be based on a more thorough awareness of his wide-ranging achievements, and it seems to me that all the most recent contributions confirm this. Increased access to the archive documents is thus of fundamental importance and, while the catalogue which accompanied the aforementioned exhibition is of significant help in this regard, in my role as President of the *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, I can confirm that notable progress has been made – thanks, above all, to the efforts of colleagues who are involved in the organisation of the Archive – and that the *fondo Gustavo Giovannoni* will shortly be available for consultation online. The complexity of Giovannoni as a figure is, among other things, the result of the heterogeneity of his interests, which developed in the context of the profound cultural transformations that marked the passage from the 19th century to the 20th. His educational background – characterised by a dualism combining positivistic culture and art criticism – seems to have been tempered, over time, by contact with mediating figures. Of particular relevance from this point of view are the possibilities suggested by the fact that his contemporaries included major exponents of research regarding the archaeology of time, whose cultural outlook combined a solid grounding in the humanities with a scientific approach to knowledge in which an emphasis on material data prevailed over the temptations of formalism. A role of particular importance was surely played by Giovannoni's frequentation of the Roman *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, of which he became president in 1910. Effectively an inner sanctum of great prestige, the institution welcomed into its ranks some of the most important scholars of the period, including numerous art historians and archaeologists, Italians and foreigners, in a felicitous amalgam of expertise. This was, in fact, the context in which plans for a school of architecture were elaborated – plans with which Gustavo Giovannoni is indissolubly associated and which would eventually lead to the birth of Italy's first faculties of architecture and thus, via a series of (not always opportune) modifications and transformations, to our current system of architectural education. Those original plans envisaged a training process that would combine the artistic education which at that time was offered by the Academies of Fine Arts, and the technical-scientific education offered by the Schools of Engineering, but without neglecting the important role of fields of study traditionally associated with the humanities – considered essential if the figure of the architect was to be anything more than a merely technical role. Indeed, in the conservation work that the association itself carried out on some of Rome's most important monuments (and despite a frequent focus on restoring what were perceived to be the most significant phases of a building's structural history) the methodologies adopted were indicative of a scientific approach which suggested that the association's members were far from unfamiliar with the historical, philological and archaeological principles that demand prior analysis and thorough knowledge of a building as prerequisites for any physical intervention. Such exemplary methodological approaches must surely have influenced the emerging plans for a new professional figure, the foundations of which were being laid by the association itself, as is evident from the debates that preceded the founding of the first "School of Architecture" and from the composition of its inaugural teaching staff. It is, I believe, equally important to remember that an interest in the nation's built heritage was a central theme right from the start, and architectural history and conservation were therefore considered key disciplines. Their perceived centrality clearly emerges in the first syllabi proposed for the nascent School of Architecture, which opened definitively in 1921. In addition to courses in History of Art and Archaeology, the intention was, even then, to offer a «Special course in the study of monuments, in association with the *Scuola Superiore di Architettura*», where the disciplines to be taught included the historical, technical and artistic analysis of monuments, archaeology and techniques of archaeological excavation, and the surveying and conservation of monuments. It was an initiative en-

tirely in line with the principles that Giovannoni suggested should underline the study of architectural history: «the methodological foundations of the History of Architecture must rest not on one pillar, but on all of them: [the architectural historian] must scrutinize the archive and epigraphs, structural frameworks and silhouettes, masons' marks and ornamental designs; [he] must embrace palaeography and stratigraphic analysis; [he] must make artistic and structural comparisons and examine finishings; [he] must search for evidence of local topographical features and seek out indirect references to the monument in its various [historical] phases». These are the suggestions made at the preliminary Conference on the History of Architecture held in Naples in 1934, and with which I fully agree – with due deference to those who are currently (re)exploring the “archaeology of architecture” as though it were a novel idea. At the same time, the importance increasingly attributed to the issues of built heritage (especially, it seems, in the context of post-graduate studies, where it has acquired a somewhat spasmodic centrality) means that a determined and convincing defence of the role of the “cultured” architect is needed in a field currently crowded with extempore protagonists. In conclusion, and given the present situation (a moment of profound crisis, with the inevitable transformation of the traditional role of the architect, and with themes such as the redefinition of scientific/disciplinary fields or the reform of the Italian degree system coming into play), a dispassionate reconsideration of Giovannoni's vision, which eventually led to the founding of the School of Architecture, is – I am convinced – as relevant as ever. In fact there is, it seems to me, a need for us to rediscover our roots and to recognise the urgent priority of ensuring that architects have a background in the humanities, as well as technical, scientific and practical expertise, thus guaranteeing that the role of the architect amounts to more than the merely professional one which – in even the very best of cases – seems to have become the ultimate goal of today's degree courses.

[Translation by Julia MacGibbon]

Giovannoni's Politically and Culturally Controversial Legacy

Giuseppe Bonaccorso, Francesco Moschini

Re-examining the figure of Gustavo Giovannoni in the context of Italian and European twentieth-century architecture is no easy task. As many of us are aware, the difficulty lies in conclusively summarising a combination of professional interests that branched off in a thousand different directions, continually diverging, crisscrossing and combining to generate ulterior lines of research. And yet a summary should be attempted, as much as anything else because Giovannoni's own aim was to create what would eventually be a unified body of theoretical work. But for what reason should Giovannoni be (re)included among the protagonists of twentieth-century architecture and urban planning, even in negative terms? And where did this negativity originate? There has been enough of it to discourage or, alternatively, to provide the basis for a multifaceted discussion of Giovannoni's right to a place in the variegated history of western architecture. In reality an answer has already emerged, given that the past two decades have seen an unprecedented and unflagging interest in his research and, as a result, an exponential growth in the number of publications dedicated to his work. A quick glance through their titles and content offers a very clear picture of his interests and reasoning. Giovannoni, an engineer, made a decisive contribution to the development of a new professional figure best described as the *integral architect*. Under this broad indicative title we find a wide variety of skills and areas of expertise (with subsystems of their own) which form part of a rich general portfolio. They range from legislation (building regulations) to urban planning (city plans, interventions regarding historical city centres, and *diradamento* [thinning-out]), the environment (urban design, regional planning and landscape planning), architectural conservation (integration, safeguarding and regulation), architectural design (Roman *barocchetto* and building techniques), the history of architecture, teaching, technology (hydraulic engineering, concrete technology and its urban applica-

tions, and traditional building techniques), and [even] hiking and the landscape. These interests, which at first glance seem so diverse, are in fact closely interwoven (and amply explored) in Giovannoni's work, and his own efforts to encapsulate them continued throughout his working life, right up until his death in 1947 – in other words, two years after the end of the Second World War, a year after the referendum thanks to which Italy ceased to be a constitutional monarchy and became a republic, and a few months after the ratification of the Paris Peace Treaties which would define the boundaries of post-war Europe. The profound political and social changes that Italy experienced from 1943 to 1947 forced Giovannoni to reflect on everything he had previously theorised and on how post-war reconstruction might be approached. During this period he produced a conspicuous number of publications (some of which were published posthumously), aiming on one hand to clarify his own positions and, on the other, to relaunch and shape a national architectural strategy with new plans of action. Therefore any idea that an elderly Giovannoni might have resigned himself to accepting a marginal role in the shaping of post-war cultural trends would be a long way from the truth. With over forty publications to his name, seven books, numerous radio interviews, newspaper articles and conferences, and as a very active participant in the social activities of the nation's scientific [and cultural] institutions, Giovannoni had clearly not abandoned the ring of cultural politics, but continued to critique, to make proposals, and to encourage younger professionals, opening up new avenues for architectural historians and urbanists. All of this illustrates the fact that Giovannoni himself had already attempted to piece together a summary of his work when, during the last few years of his life (and in particular, following the Italian armistice in 1943), he sought to frame a testament that would rebut architectural, urban and social theories (including those of Le Corbusier, Gropius and Wright) that he considered potentially harmful for city life. In some ways, his book of 1945, *Architetture di pensiero e pensieri di architettura*, can be considered a (successful) attempt to outline the most important elements of his research, and at the same time an expression of his desire to influence the direction being imposed on post-war reconstruction, and to ensure that Italian society remained alive to the importance of art. In spite of this, from the day of his death, on 15th July 1947, his cultural influence began to wane. To understand this sudden reversal of fortune, it is perhaps necessary to look at what was happening at the time of his death through the prism of the recollections and critiques which combined to dim the reputation of a figure who, at that particular moment in history, became “unfashionable” because his name was associated with various initiatives promoted by the recently defeated Fascist regime. In the present volume an attempt has been made to examine Giovannoni's professional and cultural output in all its many facets, but to fully understand the scale of his contribution to Italian and international architectural culture it is perhaps necessary to reopen the wounds of the past and analyse in depth his political involvement during the fascist dictatorship and the degree to which he exploited the possibilities offered by a place within the advisory apparatus of the State. Or perhaps the exact opposite. In other words, we should perhaps be seeking to assess the degree to which his influence as a critic was substantially independent of all this, despite the fact that Giovannoni participated in and was encircled by a political moment that he endeavoured to manipulate and to guide onto neutral terrain. Some answers are clearly offered by the new Italian State's post-war initiatives, when Giovannoni's name did not (as far as is yet known) feature in the various anti-fascist purges that took place. Indeed, he seems to have avoided overt political affiliations, although it must be remembered that by 1943 Giovannoni had already officially retired (nonetheless continuing to teach at the Faculty of Architecture until 1945), despite remaining deeply involved in academic life. However, if our aim is to provide a concise introduction to Giovannoni's critical reflections, we must inevitably return to the question of the cultural legacy that he chose to hand down via *Architetture di pensiero e pensieri di architettura*. Superficially, this book might appear to be an impassioned self-defence, but is really something quite different. It is,

instead, an attempt to resurrect and revitalise ideas regarding architecture and the city which remained entirely relevant in the context of reconstruction and reformulation. But also telling, in terms of the text's intended focus, is Giovannoni's decision to divide it into three sections which he (significantly) entitled "Opinions and Hopes" (I); "Questions of Town Planning and of Art" (II); and "Architectural Aesthetics" (III), although in reality the book as a whole contains a profound reflection on the consequences of war and, more specifically, the new mood that was emerging in Italy. (The book was published in 1945, but one chapter was very pointedly dated 30th May 1944 – in other words, five days before the liberation of Rome.) This allowed him to express his "ideas in total freedom" (*Architetture di pensiero e pensieri di architettura*, p.6), and to discuss politics, the post-war reconstruction effort, restoration and conservation projects, and issues related to urban design, architecture and the city, judging himself – in all of this – to be a modern(!), although frequently complex and contradictory, man. In the book's introductory section, while underlining his own uncertainties regarding the future, Giovannoni looks forward to prejudices being abandoned along with the self-interest engendered by the yoke of war, hoping that this will usher in common values of brotherhood and solidarity. Unequivocal criticism is meanwhile reserved for advances in industry, technology and atomic physics, which, rather than being employed to improve the human condition, have instead become means of destruction, laying waste to people and cities. The theme of industrialisation was one of the topics closest to Giovannoni's heart, and in the book's second paragraph, entitled "War and Peace" (and dated, as we have mentioned, 30th May 1944), he reiterates his opposition to the automation of manufacturing processes which paves the way for a notable reduction in the number of workers and a gradual increase in unemployment. Giovannoni also addresses the question of the colonies, of emigration and of new working-class communities in the city. His opposition to war is categorical: war does not create new equilibriums, "but chaos" (*ibid.*, p. 31). He goes on to ponder the culpability of the politicians who started a conflict the scale and dangers of which they had poorly understood. Above all, according to Giovannoni, "the state of tension between the various powers" should have been avoided along with the intensification of nationalistic and racist rhetoric. From this point of view he is ferocious in his criticism of Adolf Hitler, to whom most blame is to be apportioned for the histrionic and bellicose atmosphere that fuelled the onset of war. Giovannoni's criticism focuses on politicians (including Mussolini, although he is never named directly) who failed to learn from history "that violence has never borne healthy fruit and that acts of aggression and invasion are stupid as well as criminal" (*ibid.*, p.33). Giovannoni never refers overtly to "*Il Duce*", perhaps because (if the chapter, as its writer claims, really was written in 1944) Mussolini was still at the head of the Italian Social Republic. Further on, however, when Giovannoni cites a series of dictatorial military leaders, his description of Napoleon Bonaparte seems to be a description of Mussolini. Giovannoni defines Napoleon as a modern man, "of the moment in many ways" (*ibid.*). He goes on to affirm that, "the empire he built on bayonets", was not destined to last: how could anyone have believed that "the audacity of his exploits would forever prevail against a coalition uniting the whole of Europe" (*ibid.* p.34)? In other comments the parallels between Napoleon and Mussolini seem even clearer, above all when the military leader (Napoleon/Mussolini) is harshly criticised: "but he too, like many modern autocrats, lost sight of reality and justice, driven mad by a vanity which was out of control and fuelled by the cheers of his courtiers. He believed himself master of all things and abandoned all politesse. Famously, he sent an imperious and churlish reply to Metternich [...] who had made proposals for a stable peace". In this particular case, salient parallels with Galeazzo Ciano and Dino Grandi could well be drawn: it should be remembered that Ciano had been executed in Verona on 11th January 1944. To make the point even clearer, Giovannoni describes himself as a "militant pacifist" and, in the role of historian, repeats a comparison between Napoleon and Edward Jenner (the inventor of the smallpox vaccine) which had already been suggested by

Massimo d'Azeglio in his posthumously published memoirs of 1867, underlining the fact that between a dictatorial despot (in this case, Napoleon) and a doctor (Jenner), his automatic preference would be for the latter: "between a man who, for his own sake, caused the deaths of a million men and broke the hearts of so many fathers and mothers," and, "one who saved God-knows how many millions from death and who dried the tears of their families," there should be no doubt as to whose example should be followed (*ibid.*). Criticism of the war is a recurring theme, as is a preoccupation with the new weapons of mass destruction, capable of causing terrible devastation in cities and suburbs, killing their "impotent and harmless" inhabitants and destroying an "artistic heritage accumulated over centuries". Giovannoni reveals his worry at news that has reached him of the removal and loss of precious works of art, and of historical town centres damaged or razed to the ground. He asks himself whether the "much-vaunted" modern architecture will be capable of replacing historical buildings when the time comes for reconstruction, and he concludes this long reflection on the ravages of war by describing himself as an idealist and a believer in human progress leading to a "fraternal union of men and of races" (*ibid.*, p.38). His ideas regarding the modern nation state run along similar lines; he believes it should be based on an inclusive human solidarity and the mutual tolerance of opinions, and capable of guaranteeing an equitable distribution of wealth. He even suggests that one possibility – although not feasible in the short term – might be that of adopting the principles of Christian communism which were put into practice by the Jesuits in eighteenth-century Paraguay. His criticisms of the war are extended to include the failure of the Geneva-based League of Nations, which, over time, had increasingly espoused the economic interests of individual nations rather than seeking to guarantee a climate of constructiveness and peace. A similar criticism is made of the Hague Convention, which was never respected and had in no way diffused the ongoing military tensions. Perhaps a greater stability might only be achieved via a new association of European states, coordinated by Great Britain because the British had the most experience in politically uniting populations that were often diverse in character. Giovannoni's astute predictions, not all of which turned out to be accurate (the current Brexit process comes to mind), included a calculation of the time it would take to complete Italy's post-war reconstruction, which he thought would be at least fifty years. This was the length of time Giovannoni presumed necessary for the rebuilding of cities, the removal of unexploded munitions and war debris, the relaunching of the economy and for offering new guarantees to the working classes. Even from this point of view, however, the return to what were essentially normal living conditions took much less time than he had envisaged. Consider, for instance, the Italian economic boom of the 1960s, which effectively marked the end of the [final] phase of reconstruction. Giovannoni once again dons the hat of the organiser and legislator when, concerned to avoid the possibility of a "despotic president" ever again controlling the nation's parliament, he suggests a suitable post-war structure for Italy's organs of state. The future State, which could be either a republic or a constitutional monarchy, should take precautions by reinforcing the supervisory powers of the senate, an organ of state charged with arbitrating and invigilating – to be made up of wise and honest politicians who would steer the country's foreign policy. Here too, Giovannoni looks to history for precedents: in ancient Rome, alongside the emperors, it was the Senate that guaranteed the conditions necessary for national stability. With yet another swipe at the recent past, Giovannoni spells out the need for a powerful senate capable, if necessary, of removing "hot-tempered dictators" from power. Mussolini is not named, but the reference is abundantly clear. Further on, Giovannoni speaks of "Freedom and democracy" as the future values of the new society, although it is not yet clear what form he expects them to take in real terms. His words appear to echo the programme for Christian Democracy which Alcide De Gasperi read out in January 1945. That year, as is well-known, the same phrase also featured in the mottoes and programmes of the anti-fascist movements and of the Resistance movement in Friuli (and throughout

north-eastern Italy). In all probability, Giovannoni's use of the words was spontaneous – an emotional response to the political mood in post-war Italy. In any case, in his lengthy argument in favour of the rule of freedom and democracy, he identifies a trio of qualities indispensable in the future leaders of the new nation state: wisdom, competence and honesty (ibid. p. 54). The remaining paragraphs of the first section of the book describe his passion for hill walking in central Italy. The final segment is more interesting, and artfully entitled “Abstruse Words and Clear Ideas”. Here he returns to the theme of architectural research, condemning the contemporary critics who give too much weight to facile stylistic labels rather than making objective and well-justified judgements. Giovannoni reiterates the importance of texts being accompanied by relevant graphs and illustrations. The second section of the book is undated but it seems likely that it was in part assembled using previously published and widely known texts – here, in any case, heavily revised. Dedicated to “Questions of Town Planning and of Art”, it explores the applicability of Giovannoni's theories to the contemporary situation. It therefore addresses the issue of public housing being located too far from the city centres where residents often work: the distance is obviously acceptable in the case of urban settlements near industrial sites, but in other cases the most desirable solution is that of satellite towns and suburbs connected to the city centre via rapid transit systems and provided with amenities (radio, television and the telephone) that make life outside the city easier and more pleasant. Giovannoni also points to the fact that the housing problem could have been solved entirely had the money spent on war instead been used to build new homes. He also discusses questions associated with public hygiene and the environment, guaranteed and safeguarded by new neighbourhoods being laid out not on linear grids but with curved streets (as advocated by Camillo Sitte) to improve airflow, to offer varied vistas and to increase green space. Additional paragraphs focus on other arguments connected with the research for which he was best known: they range from Roman architecture old and new (making interesting points about Piacentini's unhappy decision to demolish the Spina di Borgo), to an appeal for the preservation of small old city-centre churches suddenly threatened with demolition, and they include the application of the principles laid out in the Charter for the Restoration of Historic Monuments. Giovannoni looks forward to the application of the [existing] laws regarding natural heritage and hopes that, after the war, Italy's future will involve a reevaluation of the country's vast monumental heritage and a steering of the economy towards “international tourism” (ibid., p.176). In the paragraph entitled “Italy's Monuments and Old Cities Post-War”, Giovannoni returns to discussing the present day, once again lamenting the damage the war has wreaked in historical city centres across Europe: this is the “bloodiest” wound inflicted by the conflict. That this paragraph, too, was written (or updated) before the end of April 1945 is clear from Giovannoni's dramatic observation that, “the urgency and the importance of these problems will emerge when the war ends” (ibid., p.202). Even when considering the near future, Giovannoni never stops suggesting formulas for [possible] interventions: he maintains, for example, that the principles of *diradamento* [thinning out] can be applied to the healing and repairing of gaps left in the urban fabric by bomb damage, and that this would ideally involve the building of new city squares and new street fronts that respect the principles of contextualism. The danger is that such interventions might feature new buildings that are Rationalist in spirit and therefore ill-cohere with the historical urban context – an argument he takes up again in the final section of the book. Here again, Giovannoni suggests that history offers an example to be followed, pointing out that even a “madcap” architect such as Borromini had thought of his buildings as having evolved out of ancient architecture. The final part of the book, entitled “Architectural Aesthetics”, instead presents texts previously published elsewhere (sometimes enriched with additional material that had also already been published) but no less interesting as a result, because they outline the key principles underlying Giovannoni's poetics. In the bombastic declamatory style of the first paragraph – which is dedicated

to the “Italian architectural tradition” (and which had already been published in 1939, as is clearly indicated in a footnote) – there are traces of a certain kind of fascist rhetoric: phrases such as “defence of our traditions” or “the Italian race” had formed part of a repertoire recently abandoned but are used here, suggesting that the regime's cultural policies had in fact been reflected in Giovannoni's own thinking. His shift in thinking during the war does not relieve us of the obligation to ask questions about the extent to which he had agreed with those policies, nor should it stop us from considering the possibility that there might perhaps have been opportunistic motives for this wartime change of heart. Still, Giovannoni does seem to be more concerned with architecture than with party interests. However, in many ways the most interesting paragraph is the one dedicated to the architecture of the moment, where he attempts to identify the qualities that might come to characterise the architecture of the post-war rebuilding effort. Here Giovannoni complains of a decline in the teaching of architecture, which has become increasingly theoretical, and a consequent decline in the “culture” of the building site. In opposition to the excesses of a significant wave of modish modern architecture, blame for the spread of which is reserved chiefly for Le Corbusier, Giovannoni takes up the defence of the qualities typical of the integral architect. In attacking Le Corbusier he pulls no punches. Clearly intimately familiar with *Vers une Architecture* (Paris, 1923), Giovannoni fears that the Swiss architect's theories will be adopted by many of the young students frequenting Italy's faculties of architecture. As a counterpoint to architectural internationalism, Giovannoni emphasises the importance of localism. He labels some of Le Corbusier's projects absurd and irrational and criticises the most significant of them: “When, in the master plan for Algiers, [Le Corbusier] proposes enormous curvilinear buildings laid out on vermicular footprints, he respects none of the practical norms regarding the harmonious external relationships between spaces, or the harmonious distribution of internal spaces, or the appropriate orientation of rooms” (ibid., p.269). The same criticism is made of Walter Gropius and Erich Mendelsohn and concludes with the affirmation that modernist architecture is pure theatre and the “amateurish focus on technique” needs to be “countered with genuine [technical know-how] based on practical experience of statics, of the economics and of the effective function of buildings” (ibid., p.273). His criticisms do not spare Frank Lloyd Wright and Wright's young Italian acolytes, in particular Bruno Zevi, whose *Architettura organica*, which had been published in Rome in 1944, is mentioned in a footnote (further proof that Giovannoni's own text was indeed written in 1944). Giovannoni's assessment of Wright and his “organic architecture” is harsh. On one hand he describes the American as “a romantic architect who has endeavoured to set his buildings harmoniously within the natural environment”, on the other hand Wright is condemned for failing to appreciate “the classical forms of Rome or the Renaissance, which he calls inorganic and academic simply because, lacking culture, he is incapable of understanding their rationale, their skilful construction and their aesthetic significance” (ibid., p.275). In a fit of unsupported rage, Giovannoni also aims his barbs at rationalists of the Lombard school, Giuseppe Terragni first and foremost (although Terragni is never mentioned by name), “the fervent champions, in Italy, of the new architecture – in other words of so-called Rationalism, of the naked exteriors of pared-down buildings, of a spirit of seriality [which] they have sought to inflict on a public drunk on verbose nationalism but profoundly ignorant of matters artistic” (ibid., p.271). The book ends with thoughts on teaching, in the hope of consolidating a method of training focused not on originality at all costs, but on minor architecture, on architectural vernaculars, on harmonious relationships between architecture and the natural environment, and on artisanal construction techniques. Giovannoni defends the vitality of classical architecture, which he sees as a fount of inspiration for architectural designs, very different from mere imitation: in comprehending the characteristics of a “classical” building, it becomes possible to grasp its essence and, through this, to find a rhythm that can be used in new buildings. In 1945 Giovannoni's cultural commitments were still in-

tense. On 8th January he was invited to form part of the panel of experts who, in anticipation of Italy's liberation, would concern themselves with the urgent need to safeguard the national artistic heritage. In April he was nominated honorary member of the Associazione di Archeologia Cristiana [the Christian Archaeology Association], and in June he was made an honorary member of the Sodalizio artisti cattolici riuniti [the United Fellowship of Catholic Artists]. In 1944 and in 1945 he taught Restoration of Monuments at the Faculty of Architecture in Rome. From 1945 onwards Giovannoni's critical output became less prolific. This was the period in which he produced studies of the Abbey of Montecassino, the architecture of the Renaissance and Antonio da Sangallo the Younger. His monograph on Sangallo was published posthumously in 1959 and its introduction represents another of Giovannoni's intellectual testaments, in this case concerning the method of research to be adopted in studying the history of architecture and restoration, [a method] which "should be dextrously eclectic and not based on a merely one-dimensional approach [...]" (*Antonio da Sangallo il giovane*, Rome 1959, pp. XIV-XV). Giovannoni had always considered Sangallo the Younger to be the forefather of the integral architect thanks to his unflinching commitment to all aspects of the discipline of architecture. On 25th November 1946 Giovannoni held a conference at the Accademia di San Luca to mark the four-hundredth anniversary of Sangallo's death. During the event, which was hailed as marking the return of cultural activities in Italy "after the storm", Giovannoni drew parallels between Sangallo and his own vision of what a modern architect should be, imagining Sangallo coordinating a tight-knit group of qualified associates involved in every stage of each project, allowing for rapid progress in the construction of numerous buildings all over Italy, and the members of the "studio" applying themselves to surveys of monuments and fortifications, to "comments on Vitruvius" and to the study of physics and astronomy. The training of apprentices was considered fundamental by Sangallo and his circle, of which Giovannoni affirms the importance not only in terms of the architectural results achieved, but also in terms of the significance they attributed to urban strategies, which were an essential feature of their more ambitious projects (the plan for the city of Castro, for example). Sangallo's merits are therefore multiple: on one hand that of "restoring the centrality of technique in architecture", and on the other that of unflinchingly measuring himself against the demands of reality. This conference effectively marked the end of Giovannoni's intense relationship with the Accademia di San Luca, of which – from September 1944 to (roughly) the end of 1946 – he had been one of the government-appointed interim presidents. However 1946 was also busy with activities connected with and promoting monuments and the reconstruction of Italian architecture, and which saw him collaborating with RAI (Radio Audizioni Italiani, formally known as EIAR) on an Italian-American [cultural] exchange programme called "*Università via radio*". Giovannoni contributed with an initial discussion entitled "Recent Views on Imperial Roman Architecture", broadcast on 15th November. It is worth remembering that the same month also saw the inaugural broadcasts of *Università internazionale Guglielmo Marconi* – a fusion of the earlier radio programmes *Attualità scientifica* and *Università via radio*. The series featured leading figures from the worlds of science and culture – Italians and foreigners – and Giovannoni was naturally invited to take part on several occasions. Relatively little information is available regarding his work as an educational broadcaster, which is thought to have been prolific, but it certainly continued into 1947, when we know he presented a programme dedicated to Vitruvius' *Treatise on Architecture* (2nd April) and another dedicated to the restoration of monuments (broadcast on 19th May 1947), both for RAI's "Rete Rossa". On 6th February 1947 he gave his last university lecture (on the restoration of monuments) at the Faculty of Architecture in Rome. On 15th July he died at home, in his house in Rome's Monti district. Some of the documents conserved in the archives of the Accademia di San Luca are indicative of how, following his death, many people distanced themselves from [what had become] an embarrassing friendship. In October 1947 the President of the

Academy, Giuseppe Tonnini, contacted Marcello Piacentini to invite him to give the memorial speech in honour of Giovannoni, but on 20th October Piacentini firmly declined the invitation: "Dear Tonnini, Foschini tells me that you had thought of me for the commemoration of the dear departed Giovannoni. I would have been truly honoured and very happy to make this fitting gesture of admiration and devotion, which we all feel our great Maestro merits, but I do not believe that my involvement would be opportune either for the Academy or for myself [...]. Di Fausto, Fasolo or De Angelis d'Ossat would, I think, all be perfectly suited to the task. I beg you to understand and accept the intentions that move me to reply as I have." In the end Vincenzo Fasolo gave the official memorial speech on 19th December. In the invitations sent out to the academicians, Tonnini recalled Giovannoni as one of "the most celebrated figures in the field of architectural studies and of the history of architecture and a man who deserves to be honoured and remembered as an example of virtuous living". Many [academicians] failed to attend the event (justifying their absence), including Florestano Di Fausto and Piacentini. The reminiscences of his contemporaries which appeared in newspapers and journals at the time offer varied portraits, however all were in agreement as to his human qualities and his intellectual honesty. Mario Salmi emphasised Giovannoni's "tireless, uninterrupted and varied" industry, pointing out his passionate work as a teacher and champion of the Scuola Superiore di Architettura, and dwelling at even greater length on the role Giovannoni played in defining a method for the History of Architecture based, as we know, on the study of documents in combination with physical surveys of buildings. While examining Giovannoni's proposals for the safeguarding of the urban environment, for interventions in historical city centres, for legislation regarding town planning and for the landscape, Salmi's attention focuses principally on the moral qualities of a figure who died "in the dignified poverty of a State pensioner [...] despite having always been quietly charitable". His passion for hillwalking is also underlined, Salmi recalling walks in 1940 and 1943 in the Tuscan Apennines and the hills of Latium. Another significant tribute was read by Guglielmo De Angelis d'Ossat on 23rd April 1948 at the Istituto di Studi Romani: looking back Giovannoni's professional activities, he noted Giovannoni's role as a scholar, university lecturer and legislator. From the unsuccessful battles to save the "Borghesi" in Rome [also known as the Spina di Borgo or Spina dei Borghi] to his actions in favour of the conservation of the Quartiere del Rinascimento [the area surrounding Palazzo della Sapienza in Rome], Giovannoni's competence as an historian and urbanist enabled him to develop and refine the theory of *diradamento* which was to be applied to historical city centres, adapting them to the demands of modern city life. Urbanism, the conservation and restoration of monument, the science of building and the history of architecture were his passions, and for these reasons his name featured in many commissions, discussions and significant deliberations, as a guarantee of experience and rectitude. Perhaps the only "critical" tribute to Giovannoni was the one published immediately after his death in 1947 by Bruno Zevi in "Metron" (18, 1947, pp. 2-8). A careful re-reading reveals the esteem in which the young critic held Giovannoni, thanks – for example – to initiatives such as the founding of "Palladio", which was, at the time, the only journal dedicated to the history of architecture anywhere in the world. But one also notes what is perhaps a degree of regret at the fact that the Roman engineer never fully appreciated the modernist architecture (or the organic architecture) which had enthused young European and American architects since the mid 1920s. The essay begins with a dutiful acknowledgement of the valour of a loyal enemy, whose sound moral judgement is recognised, so that Giovannoni as a figure seems to be "redeemed and absolved". Zevi recalls how Giovannoni, who died in extreme poverty, "lately made his way on foot, ill and limping, as far as the Centro di Studi per l'Architettura, or the radio station, or a publisher's offices, or friend's house. Above and beyond any intellectual egocentricity, or any sour polemics, there remain – to be admired, missed and respected by all of us – Giovannoni's honesty and goodness. If proof of his honesty was offered by the modesty of his financial

situation, his goodness is attested by the hundreds of acts of generosity and humanity that all who knew him remember. Abandoning his work to spend days and nights at the bedside of an ailing friend, appreciating a study made by a young architect even when disagreeing with its hypotheses, rebelling against the [government] campaign of racism by openly and immediately defending the persecuted: these are but a few examples, among many, of Giovannoni's disinterestedness, goodness and humanity" (ibid., p. 3). That said (and it is no small thing), in the light of certain rather hasty criticisms of Giovannoni (some of them recent), Zevi focuses his attention on the points of conflict connected with differing views of the history of architecture and, above all, differing views of modern architecture. Summarizing, very briefly, the two controversies, Zevi maintains that, despite having analysed and attentively studied the characteristics of and techniques employed in Roman architecture, Giovannoni was wrong in nursing a theory that all western architecture was demonstrably derived from that of the Romans, "including Byzantine and Gothic [architecture]." The second point, and what most upset Zevi, concerned the possible and desirable relationship that new buildings should have with the elements of symmetry and regularity that characterised classical and Renaissance architecture, and, similarly, [Giovannoni's insistence on] the imperative for new buildings to obey the principles of contextualisation and of recognisability with regard to their destined settings. Much has already been written of Giovannoni's approach to a new history of architecture, and the present volume includes ample reflections on the theme. Zevi is undoubtedly right in arguing that in some of Giovannoni's essays there is a tendency to re-evaluate the significance of ancient Roman and Renaissance architecture in an indirect response to various theories regarding Greek architecture's primacy over that of the Romans, or the idea that Byzantine architecture spawned Gothic architecture and was not, on the contrary, itself born of the Roman architecture of late antiquity. In reality, if the "mythological" element in some of the essays is ignored, Giovannoni's positions seem less defensive and more in keeping with the kind of objective architectural criticism that Zevi himself considered profitable. Zevi defended Giovannoni all the same, reminding us that, "even when exploiting a dubious political/cultural situation, Giovannoni never sacrificed his independence of judgement, [and] a fundamental sense of reasonableness. At the very least, he sided decisively against the shameless vulgarity of fascist monumentalism, he responded to the policy of street clearances with the theory of *diradamento*, he fought against the demolition of the Spina dei Borghi [...] Confronted with hordes of demolishers, and with those mercenary architects who were prepared to commit all kinds of crass atrocities for the sake of stimulating or, better yet, whipping up Fascism's frenzied rhetoric of Roman traditions and monuments, Giovannoni, the very man who had launched the re-evaluation of Roman architecture, rose up in opposition (ibid., p. 5). Zevi does, however, criticise a teaching of the history of architecture that ignored the architectures of distant lands, and above all he condemns the lack of any serious university courses on the history of contemporary architecture. This is Zevi's central criticism: Giovannoni rejected every aspect of contemporary architecture. He refused to comprehend not only German or French Functionalism, but also the Italian Rationalism of Terragni and Pagano, and even the "monumental pseudo-modernism of Piacentini and circle, which seemed to him too modern" (ibid., p.6). The reason for this refusal is ironically pinpointed very accurately by Zevi himself when he affirms that, "Giovannoni had a potential for greatness that he did not fulfil. I suspect that his initial hostility towards modern architecture derived not so much from a taste judgement, as from a profound disapproval of a modernising and revolutionary impulse that lacked any clear cultural motive. Echoing stock phrases borrowed from Le Corbusier, and merely utilitarian in nature, the modern architecture that first emerged here [in Italy] must have been repugnant to a cultured man who, after the interlude of late-nineteenth-century eclecticism, sought to reconnect Italian architecture with its traditional roots. All of this was logical and easily explained. But, ideally, once the controversial birth of modern architecture had been successfully nego-

tiated, the resistance to it should also have come to an end. Had Giovannoni chosen to reflect at greater length on these initial experiments and then on these contemporary buildings, not only would he have understood them, but having understood them he would surely have infused them with the solid cultural foundations the lack of which had motivated his opposition to them" (ibid.). In reality Giovannoni had criticised not only the geometric and rational appearance of modernist facades and floorplans, but above all their failure to dialogue with the city. More specifically, his criticism focused on the new architecture's frequent lack of the characteristics common to city architecture. He decried, in particular, the fact that the isolated blocks of modern buildings were often distant from their neighbours, creating insurmountable difficulties for residents without cars, who had to make their way from one end to another on foot. Giovannoni also lamented the lack of services (such as shops, bars and restaurants) within easy reach of residents' homes, and – in general – the lack of any of the characteristics of the traditional city, which was profoundly threatened by these new urban settlements. He therefore rejected any idea of compromise or of the possibility that these new housing developments might be improved, criticising not only their aesthetic appearance but also, and above all, their disjointed relationship with the city. Giovannoni believed that the elderly would find it difficult to live in such homes and would be unlikely to want to. One wonders if Giovannoni and Zevi ever spoke face-to-face. The emotional engagement that pervades this essay suggests that the possibility should not be entirely discounted. Quite the contrary...

In conclusion, a few words regarding the conference celebrating Giovannoni and his work, organised by the Accademia Nazionale di San Luca in November 1915 in collaboration with the Centro Studi per la Storia dell'Architettura and with the support of the Università di Camerino, and marking the eightieth anniversary of the official inauguration of the Accademia's current headquarters in Palazzo Carpegna on 24th April 1934. The conference, of which the present volume is a direct continuation, explored not only the role played by Giovannoni as a champion of and innovator in the fields of architectural conservation and restoration and architectural history and criticism, but also his influence on architectural design in the form of so-called "regionalism" and Roman *barocchetto*, and via his early work in the fields of structural engineering and earthquake-proofing. Therefore, in addition to the areas of research traditionally associated with Giovannoni, the conference also addressed themes directly connected with the field of engineering and with that of traditional architectural design, in an attempt to evaluate his real (or presumed) contribution to the architecture of the first half of the twentieth century. Speakers also explored Giovannoni's interest in the city and the natural landscape and his role as mentor and inspiration to a long line of contemporary and posthumous pupils, with a constant focus on the variety of interests that characterised the architecture, the teaching and the programmatic and propositive thinking of Giovannoni the *integral* architectural designer. Alongside the speakers who participated in the conference, this volume brings together other specialists who have, in recent years, interested themselves in Giovannoni and in the Roman engineer's various fields of expertise. While addressing many of the most important questions regarding Giovannoni, this book does not claim to be exhaustive, but does hope to offer a significant basis from which further research might evolve. Finally, in addition to the many authors who have contributed essays, the editors would like to thank the other friends and colleagues who, via exchanges of opinion prior to and following the conference, have helped shape this publication. Particular thanks are due to (among others): Federico Bellini, Simona Benedetti, Harald Bodenschatz, Donatella Calabi, Francesco Cellini, Giorgio Ciucci, Claudia Conforti, Maarten Delbeke, Sabine Frommel, Berthold Hub, Giuseppe Losco, Tommaso Manfredi, Paolo Nicoloso, Werner Oechslin, Massimiliano Savorra, Davide Spina and Franz Wanner.

[Translation by Julia MacGibbon]

GIOVANNONI AND THE RESTORATION

Urban philology in an *ambientista* key: an Italian perspective in the first quarter of the twentieth century. Gustavo Giovannoni and the theory of “*espressioni semplici*”

Elisabetta Pallottino

The theory of “*espressioni semplici*”, thus named by Giovannoni in 1913, can be considered one of the most efficient interpretative keys of his production. It suggests reactivating the architecture of the past in a simplified and *ambientista* form in the historic city and new building and, according to its promoters, it allows not abandoning the language of architectural tradition, particularly in Italy. In the first quarter of the twentieth century, the *ambientista* path acknowledged the regular and spontaneous capacity for the vital evolution of so-called minor architecture and elementary forms. This approach was endorsed and developed by many of Giovannoni’s colleagues in the new *Scuola di Architettura* in Rome, including Marcello Piacentini. The text retraces the coexistence of the different theories of *ambientismo* in the first twenty-five years of the twentieth century. In the subsequent decades Giovannoni’s contribution, that was unitary and organic, underwent a fragmentary and non-contextual reading that contributed to erasing some of its most specific meanings also in the field of restoration.

Giovannoni and the Ministerial Commission for the study of the structures of the Pantheon

Luigi Veronese

Between 1922 and 1930 Gustavo Giovannoni was involved in a great number of public commissions. On 31 March 1928 the Minister of National Education, Pietro Fedele, appointed the Commission for the study of the structures of the Pantheon, composed by Gustavo Giovannoni, Antonio Muñoz and Roberto Paribeni, to solve the problem about the dating of the Roman temple. In those years the engineer Giuseppe Cozzo expressed a new theory that changed the date of the construction of the Pantheon. He affirmed that the present building was not built under the emperor Hadrian (117-138 AD) but by Agrippa in the first century BC and, in his *Ingegneria Romana* (1928), he argued that the porch had a different foundation from that of the *Rotonda*. The investigations on the foundations also revealed the existence of an original south entrance, in line with the great hall regarded as the *laconicum* of the Baths of Agrippa and called Basilica of Neptune. The paper aims to investigate the criteria used by the commission and the relationship between its protagonists and the professionals engaged in the complex question of the Pantheon with the help of archive documents.

The Athens Conference of 1931. Critical reading of some documents kept in the Gustavo Giovannoni Archive

Maria Grazia Turco

The Gustavo Giovannoni Archive, housed in the *Centro di Studi per la Storia dell’Architettura* (Casa dei Crescenzi, Rome), has an extensive collection of documents about the architectural debate and events occurred at the Athens Conference (October 1931), that ended with the presentation of *The Athens Charter of Restoration*. During the conference, hundreds of experts debated several important problems regarding the protection and restoration of architectural monuments. Most of Giovannoni’s material is unpublished: photographs and documents with in-depth considerations on issues such as the restoration of monuments, the context of architectural works, environment, parks, gardens, urban problems and juridical aspects. The contribution aims to review the activities performed in Italy in the early decades of the twentieth century through the most significant examples presented at the conference. Accordingly, this contribution is also an opportunity to rethink, reassess or question the conceptual basis of the culture of that period and focus on the effects triggered by the international meeting.

Giovannoni and the restoration of the Athens Acropolis eighty years after the International Conference of 1931

Stefano Gizzi

In this essay, the guidelines of the restoration discipline are analysed more than eighty years after the 1931 Athens International Conference, of which Gustavo Giovannoni, together with Nicolas Balanos and others, was one of the greatest inspirers. Have the ideas and the theoretical-practical concepts that Giovannoni indicated and underlined in that occasion, fixing an indelible imprimatur of the restorations that were then being carried out in Athens, been confirmed until today? Is there still a link between the vision of the one who was, perhaps too simplistically, referred to as the continuator or the main interpreter of the so-called scientific-philological restoration and what the culture of restoration has developed in many respects, especially in the Mediterranean area? We will try to provide an answer to these questions by looking again at the Acropolis and its most recent restoration interventions.

Gustavo Giovannoni and Paul Léon. Ideas and “doctrines” compared in the process of internationalization of the preservation and restoration culture

Franca Malservisi, Maria Rosaria Vitale

Gustavo Giovannoni and Paul Léon were two of the main actors during the early stages of the “codification” of a “preservation and restoration international culture”. They represented the Italian and French approaches to restoration during the cultural season, which led to the adoption of the first international document at the 1931 Athens Conference. They did not approve the formal approaches that were renewing the architectural language, but they were interested in technological innovations. They only considered that such new technical solutions needed to be concealed. The paper provides a critical review of the “official” reports presented by Léon and Giovannoni at the Athens Conference, highlighting similarities and divergences in their positions. It also wants to consider their discourses in relation to the actual practice of restoration, in order to understand what they shared and the different approaches that still mark the two national traditions. Ironically, indeed, the two cultures of restoration started to diverge during this phase of intense institutional and intellectual exchange.

Giovannoni and the *Mostra del Restauro dei Monumenti nell’Era Fascista*

Antonella Clementoni

The *Mostra del Restauro dei Monumenti nell’Era Fascista*, set up in Trajan’s Market in 1938, is the least known of the different initiatives promoted by Gustavo Giovannoni. The exhibition was a fundamental part of the Third National Conference on the History of Architecture since it aimed to show the Fascist regime’s actions in the field of architecture in the last sixteen years through drawings, models, publications and photos, underlining the conditions of the monumental heritage before and after conservation-restoration. A considerable number of documents came not just from the whole of Italy and referred to the monuments of each epoch, without any distinction of relevance. We are able to identify the list of documentations presented to the Ministry of National Education, the ones actually shown and the criteria to exhibit the materials, such as the dimensions of the drawings and photos. The main point of this report is to demonstrate the success of the exhibition and the role of collaboration between Giovannoni and the Minister Giuseppe Bottai during the organization of the *Mostra*.

Social reform and revision of scientific restoration in Split between 1945 and 1950

Marko Špikić

Diocletian's Palace in Split passed through a long history of conservation and transformation. Before 1945 there existed two major conservation traditions, Austrian and Italian; the former was more inclined to the discreet maintenance of the *status quo*, the latter favoured corrective interventions, tending towards aesthetic integrity and emphasizing ancient Roman and Venetian monuments. Concepts of Giovannoni's scientific restoration, undiscussed by Croatian experts between the Two World Wars, were adopted during the visit of Italian academics to Split in 1941. This paper discusses the Yugoslav part of contesting Giovannoni's scientific restoration after the war or obscuring of concepts expressed in his *Spalato romana* published in 1942. It compares the proposals of Italian experts and post-war proceedings of the art historian Cvito Fisković (1908-1996), who became director of the Conservation Office in Split, supervising major interventions in Diocletian's Palace.

The critical fortune of Giovannoni in the writings and works of Angiolo Mazzoni in Colombia for the architectural and urban restoration of La Candelaria in Bogotá

Olimpia Niglio

An international research activity in collaboration between the *Facultad de Artes y Diseño* of the *Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano* and the MART Museum of Rovereto (Italy) has allowed the analysis of the extensive archival documentation, preserved between Colombia and Italy, about the design activity of the engineer Angiolo Mazzoni after his arrival in Bogotá in March 1948. For the first time, this paper proposes the analysis of the results of this international research project, illustrating and analysing texts and notes in which the cultural contribution of Gustavo Giovannoni, teacher and friend of Mazzoni, is clearly evident. This cultural support is very strong in the projects that Angiolo Mazzoni suggested mainly for the restoration of the colonial monuments and for the urban restoration of the historical centre (*Candelaria*) in Bogotá.

Brandi vs Giovannoni: from the theory of restoration to that of conservation. The "fatal" 1964

Claudio D'Amato Guerrieri

The paper concerns the analysis of the 1964 Venice Conference, in which Pietro Gazzola and Roberto Pane proposed the update of the 1931 Italian Restoration Charter, promoted by Giovannoni with reference to the Athens Restoration Charter of 1930. This contribution analyses the motivations that the promoters of the review led to support their theses, with wide reference to the theses of Cesare Brandi, who had edited his *Teoria del restauro* in the previous year, and the implications of this change both in the professional and academic field. Some concluding remarks are made on today's teaching of restoration in degree courses in architecture and on their perspectives.

GIOVANNONI BETWEEN RESEARCH AND HISTORIOGRAPHICAL METHOD

«Io ormai... entro nella Storia». Giovannoni, the *Enciclopedia Italiana* and the prelude of the integral architect

Giuseppe Bonaccorso

Starting in 1929, Giovannoni inaugurated a close collaboration with the *Enciclopedia Italiana*, for which he wrote some important entries, including the architect, the architecture, Bramante, Antonio da Sangallo, Domenico and Carlo Fontana. These choices do not

appear to be random. Following Vitruvius' definition, all these architects prefigured a comprehensive designer who possessed skills in all fields: from building to hydraulics, from historical knowledge to representation, from restoration to urban and territorial planning. He was practically an integral architect *ante litteram*. The essay follows the evolutionary line delineated by Giovannoni in describing the figure of this new polyspecialist designer placed within the realm of the Italian artistic and historical tradition. The integral architect, prefigured by Giovannoni and exemplified through various members of Sangallo and Fontana clans, was a designer halfway between an engineer and an artist and was endowed with a great knowledge of history and construction techniques. The new architect therefore had to propose new buildings that had to blend in with the environment and be respectful of the city's history.

Thoughts on Giovannoni's "scuola romana" and the methodological roots of the Bibliotheca Hertziana

Christoph Luitpold Frommel

Giovannoni developed a method for the history of architecture that links the study of architectural survey with historical sources. The essay compares his method with the nineteenth-century beginnings of the history of architecture as an academic discipline, starting from its true founder, Franz Theodor Kugler, and its evolution, consolidated in the German-speaking countries. In 1855 Jacob Burckhardt published *Der Cicerone*, "a guide to the enjoyment of Italy's works of art", in which he attempted a direct and emotional approach to the artwork. Heinrich von Geymüller, restorer architect, Burckhardt's pupil and author of well-known studies about St. Peter's, used Dörpfeld's method of archaeological survey. Around 1885 the main methodological tools of the history of architecture were created and became fundamental to the teaching of the discipline in the *Scuola di Architettura* in Rome thanks to Giovannoni. These methods were then further refined, among others, by Richard Krautheimer and Franz Graf Wolff Metternich.

At the origins of Giovannoni's historiographical method: the debt to *beaux-arts* culture and the legacy of Paul Marie Letarouilly

Antonio Bruculeri

This paper focuses on Giovannoni's relationship with the work of Paul Marie Letarouilly – from *Les Édifices de Rome moderne* (1840-1857) to *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre à Rome* (1882) – and more widely with the method of investigation of this French *beaux-arts* architect, immersed in the rediscovery of Italian Renaissance architecture. In the eyes of Giovannoni, the work carried out by Letarouilly exalted the requirements of architectural survey, an instrument of material knowledge of the building, to be crossed with the data of archival knowledge. Letarouilly's pioneering attention to the original drawings of the Italian Renaissance architects, first of all Antonio da Sangallo the Younger, must be placed in this perspective. After decades, the interest in the role of the architect of the Renaissance and his way of conceiving architecture brings together the paths of these two scholars. The boundary between historical analysis and the use of history to understand the project practice is subtle, but in this sense the origins of Giovannoni's thought can be associated to Letarouilly.

Gustavo Giovannoni and the historiographical reform

Luca Guido

The paper analyses the historiographical debate promoted by Gustavo Giovannoni and Adolfo Venturi during the first decades of the twentieth century. They represented two visions that investigate different aspects of the history of architecture. These two visions are compared with the approaches developed by the philosophers Giovanni Gentile and Benedetto Croce. The paper examines the relationship between

positivism and Giovannoni's historical method and the connections between Venturi's ideas on art and Croce's idealism. The concept of history and its significance are the main focus of the paper. The elements of architecture and aesthetic requests are discussed in the light of the polemic between Giovannoni and Venturi. The general intent is to highlight the ethic contents of the historiographical debate. The paper clarifies the struggle for a modern aesthetics supported by Venturi, who was interested in the role an artist plays in society, and the old categories promoted by Giovannoni.

The influence of the French archaeologists of the first half of the nineteenth century on the thought of Camillo Boito and Gustavo Giovannoni

Vittorio Foramitti, Federico Bulfone Gransinigh

In the writings of Camillo Boito and Gustavo Giovannoni there are several references to the principles of the conservation of monuments elaborated in France in the first half of the nineteenth century. The paper examines the relationship between some concepts expressed by Boito and Giovannoni and the writings of Jean-Philippe Schmit, *Les églises gothiques* (1837) and *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux* (1845), which collects the principles enunciated by Victor Hugo, Didron and the French "archaeologists" within the *Comité historique des arts et monuments*. These publications are mentioned by Boito, who takes up the principles expressed by Schmit in the final document of the Fourth Congress of Engineers and Architects (1883), and Giovannoni, who makes reference to Schmit regarding the distinction between living and dead monuments and the isolation of monuments. The analysis of Schmit's writings confirms that the fundamental matters of the last two centuries on architectural restoration had already been defined in France in the first half of the nineteenth century.

A tenacious constructive daring. Gustavo Giovannoni and the question of the origins of medieval architecture in Italy

Giovanni Gasbarri

At the turn of the twentieth century, the question of the origin of early medieval architecture aroused a debate among European scholars. In the wake of the archaeological discoveries in Turkey, Egypt and the Middle East, Josef Strzygowski's *Orient oder Rom* (1901) and *Kleinasien* (1903) challenged the conventional narrative that considered medieval architecture a direct descendant of Roman construction. Specialists began to analyse the influence of the "Oriental schools" on architecture in the West. Many reviewers accused Strzygowski of basing his conclusions only on stylistic analysis. Among them, Giovanni Teresio Rivoira published *Le origini dell'architettura lombarda* (1901-1907) and Gustavo Giovannoni emphasized the urgency of studying historical buildings from a technical perspective in some short articles (1900-1902). In Giovannoni's view, the development of late antique and early medieval architecture was determined by masons, bricklayers, carpenters and blacksmiths, who had inherited the Roman building traditions and had transmitted them over the centuries without contribution from the East.

Gustavo Giovannoni historian of Italian Renaissance architecture

Adriano Ghisetti Giavarina

Until now, Gustavo Giovannoni has not been sufficiently considered as an architectural historian. Moving from positivist assumptions, he based his studies on the analysis of documentary sources, including archival drawings, and on the interpretation of the stylistic features and the structural and distributive aspects of buildings. In the space of fifty years, he obtained such knowledge of the sixteenth-century architecture, which led him, consciously or not, to formulate new attributions based on stylistic data, sometimes also putting in question his previous opinions. Therefore, Giovannoni represented a kind

of scholar that is not easy to place among the twentieth-century art historians; but his studies are essential methodological reference where, as the most wise contemporary architectural historiography suggests, you want to join data relating to the design problems and the constructive and distributive aspects of buildings to the most strictly stylistic ones. Ultimately, it is the program that the same teacher insistently invited to pursue in the development of architectural historical studies.

An unresolved knot. Giovannoni and the legacy of the nineteenth-twentieth-century debate on the training of the architect

Angela Marino

Almost a century after the establishment of the *Scuola Superiore di Architettura* in Rome, the broken threads of a debate and a training project that did not have the desired results can be resumed to try to better understand the terms of conflicts and knots still not completely solved today. The essay examines the situation of the teaching of technical-scientific disciplines in Italy, from the pre-unification situation – from Consalvi's reform (1817) to the contribution of Giuseppe Venturoli (1825) and then to the theories of Camillo Boito (1860), who set up the debate on polytechnic culture, the most important discussion on higher education on the eve of the Unification of Italy. Then, the essay analyses the acts that led to the establishment of that *Scuola di Architettura* in Rome and the importance of Giovannoni's studies and thought for that institution, wondering again, without rhetoric, if in the end the Roman choice of a School for Architects, neither the Academy of Fine Arts nor the Polytechnic, was correct.

Giovannoni and the didactics of architecture at the Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri in Rome

Edoardo Currà, Fabrizio Di Marco

The essay concerns the long didactic experience of Giovannoni in the teachings related to architecture at the *Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri* in Rome at the beginning of the twentieth century and is based on largely unpublished sources: the documents of the Gustavo Giovannoni fund, kept at the *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura* in Rome, and the news extracted from the yearbooks of the *Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri*, consulted at the Faculty of Engineering in Rome. The contribution studies in depth three aspects of Giovannoni's teaching, centred on the axiom of architecture understood as a synthesis of art and technique: sources and method, by analysing course programs, lecture notes, booklets, visits to Roman sites, study tours, exam exercises; lecture notes and publications, by linking the production of Giovannoni with the Italian manuals of the twenties and thirties clearly influenced by German technical literature; academic relationships with other teachers and students (future assistants or collaborators in other fields of the profession).

The genesis of Giovannoni's historiographical method and his legacy to the Faculty of Architecture in Rome

Marianna Brancia di Apricena

The paper illustrates the genesis of Giovannoni's thought and the method he created and pursued in his research, conferences and publications. He improved his thought and method initially based on his independent approach to the history of architecture with the purpose of understanding technical constructions and fabric with a view to restoration. He devoted his energies to founding the Faculty of Architecture in Rome and developed his didactic activity within the autonomy of the history of architecture, developing instruments such as metrological and drawing analysis, surveys and the critical studies of the drawings of the most important Italian architects. The analysis of his publications is completed with the examination of an unpublished work concerning the Italian architects of the Renaissance preserved in the *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura* in Rome. Lastly, the

paper analyses the method Giovanni bequeathed to his students, who transformed his lesson in a wide range of researches which are the pillars of the Italian School (St. Peter's, Vatican Palaces and palace patronage).

The magazine “Architettura e Arti decorative”: a story within the story

Laura Bertolaccini

The first issue of the magazine “Architettura e Arti decorative” was published in May 1921: it concluded a long journey undertaken by the *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* and Giovanni for the formation of the architect *integrale*, an aim strongly intertwined with the establishment of the new *Scuola di Architettura*, inaugurated in Rome on 18 December 1920. Marcello Piacentini was called to manage the magazine alongside Giovanni, in a comparison between “old” and “new” destined to animate the pages of the magazine and to stimulate multiple interests in readers, at least in the initial intentions. The essay tries to reconstruct the history of a significant story of one of the most important architectural periodicals of the twentieth century, through the reading of archival documents, from the first acts that led to its foundation up to those that determined the turning point in 1927, when it became the organ of the fascist union, and therefore the “conversion” into the new magazine directed only by Piacentini, “Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti”, in 1932.

The historiographical method for architectural restoration and the enhancement of the historic city in the Italian and Spanish twentieth century: the contribution of Gustavo Giovannoni and Leopoldo Torres Balbás to the didactics of heritage

Belén Calderón Roca

The work tackles the fertile interaction between the academic and professional Spanish and Italian field at the beginning of the twentieth century; a context where the maturation of the historiographical method allowed it to be applied systematically as a methodology for the knowledge of the monumental architecture and the urban environment and to the praxis of restoration. Two outstanding personalities of this process were Gustavo Giovannoni and Leopoldo Torres Balbás, who favoured that the discipline of monumental restoration evolved from eclectic positions and stylistic criterion precedents to reach a full critical awareness and strong scientific basis for the study of the city. The legacy of Gustavo Giovannoni resounds through Torres Balbás, who inherited a particular appreciation of the history that led him to develop a syncretic approach to the study of architecture, based on respect for the monuments and the adjacent architectural contexts constituted by “minor” architectures. The work further addresses the cultural link between these two intellectuals, as can be deduced from their correspondence.

GIOVANNONI AND THE CITY

Buls, Sitte, Stübben and the others. Gustavo Giovannoni in the European context

Klaus Tragbar

During the nineteenth and twentieth centuries, town planning evolved in Europe as an independent scientific discipline dealing with issues such as the rapid growth of cities due to industrialisation and the relationship between the historic town and modernity. Problems such as the adaptation of historic city centres to the modern needs of traffic and hygiene, the building of new structures in old settings and the preservation of monuments were discussed. With its distinctive urban culture and its rich architectural heritage, Italy played a unique role in these discussions. In 1913 Gustavo Giovannoni first published his concept of *ambientismo*, which understands architecture and urban

planning as a historical and topographical continuity and allows ambience to exert a direct influence on design. Even if his articles on *ambientismo* laid the foundation for modern architectural theory in Italy, his idea was closely connected with contemporary European movements, mostly concerned with traditional values like the *künstlerischer Städtebau* of Camillo Sitte or the esteem of the preservation of monuments.

Producing Heritage. Gustavo Giovannoni and Theodor Fischer as town planning pioneers and preservers of the historic city

Carmen Maria Enss

At the turn to the twentieth century, architects, artists and intellectuals were inspired by pre-industrial city quarters. Camillo Sitte and Charles Buls interpreted beautiful old squares, their shapes and adjacent main buildings as paradigms for a return to traditional aesthetic goals in town planning. Town planners applied their new vision for the city's appearance to changes within the old town by means of street openings across the city centre. This artistic approach conflicted with existing physical structures. Theodor Fischer and Gustavo Giovannoni strived to support historic structures by applying an artistic approach to urban regeneration. Fischer relied on the architects' creative skills to bridge the gap between the buildings that required protection and modern necessities. Giovannoni suggested a course of action for thinning overcrowded old quarters (*diradamento*), based on the knowledge of the historic built fabric, and formed the concept of *architetto integrale*, which included decisions on historic buildings and the implementation of modern hygiene standards in old town quarters.

Gustavo Giovannoni and the Garden City: from Letchworth to Garbatella

Steven W. Semes

The problems of adapting historic cities to modern needs and expanding the modern city to house growing populations occupied Gustavo Giovannoni throughout his long career. He advocated a model of new development that he viewed as humane, dignified, sustainable, and economically feasible: the “Garden City”. It had been defined by the English writer Ebenezer Howard in the 1890s as a city designed for healthy living, with the density and industry needed to sustain social life and a belt of rural territory surrounding it. Howard himself founded two garden cities: Letchworth (planned by Raymond Unwin and Barry Parker, 1903-1904) and Welwyn (planned by Louis de Soissons, 1920). During the 1920s Giovannoni himself master-planned two such projects in Rome – *Città Giardino Aniene* and *Garbatella* – in both cases adapting the original Anglo-Saxon model to Italian conditions and architectural traditions. While his proposals (like their counterparts beyond Italy) had only limited application at the time, they continue to present themselves as worthy alternatives to the crisis of contemporary “sprawl”.

Under the sign of complexity. Gustavo Giovannoni and the French urban planning theorists in the interwar period

Luigi Manzione

As a protagonist of the European debate in the first half of the twentieth century, Gustavo Giovannoni proposed an original vision of the city, at the confluence of science, technique and art, as a synthesis of heterogeneous contributions (starting from Camillo Sitte and Josef Stübben). This essay focuses on the relationship with French urban planning theorists, particularly Marcel Poëte and Gaston Bardet, and examines some aspects of Giovannoni's reflection in a comparative key, such as the theory of *diradamento*, the city as an organism, the transformations of the historical cities, the centre-periphery relations, the rationality and shape of the urban plan, the knowledge and analysis of the city, and the definition of *architetto integrale*. The comparison of his elaboration on “old cities and new buildings” with the “science of the cities” according to Poëte and with “urbanism as a social science” according to Bardet reveals that he introduced some themes in line

with the French theories: the idea of permanence of the plan, the city as a collective work of art, the urban evolution, and the relationship between history and project.

Cultural roots of Italian urban planning in the legacy of Giovanni

Luca Gulli

Since it has always been focused on governing a wide range of processes, urban planning is composed of various instruments, referred to different research fields. This eclectic nature of urban planning is apparent in the starting period of the Italian planning culture, where this particular composition was a consequence of the debate in which this discipline became a main part of the public and political activities. Gustavo Giovannoni played a main role in the institutional process that shaped the Italian discipline of planning, but his cultural and scientific heritage was neglected by most of the scholars and practitioners during the years after World War II. In spite of this, some of the main concepts and ideas from Giovannoni have survived and performed a fundamental role in guiding many research and practical experiences, in important and particular issues of urban studies. This fact not only could be referred to the shaping of regulatory instruments regarding ancient city centres, but also still influences some core areas of land policies and most of the technical devices that planners still use.

From *Ambiente* to *Urbanism*. Giovannoni, Piacentini and their student Piccinato

Christine Beese

The following contribution sheds light on the influence Giovannoni's and Piacentini's teachings exerted on Luigi Piccinato, who was one of their most promising students. Especially the sketches from Piccinato's diploma thesis, located in the *Archivio Luigi Piccinato* at the *Sapienza* in Rome and hitherto almost unpublished, exemplify how the first graduate of the new school of architecture in Rome applied Giovannoni's idea of *architetto integrale* in 1923. The article traces the protagonist's way from heritage protection to urbanism by reflecting on principles and projects discussed in Rome during the 1920s. It becomes obvious that without Piacentini's teachings on international models, on green belts and civic centres, without Giovannoni's sensibility for the historically grown urban tissue of a place, neither Piccinato's regional planning nor his idea of the city as a living organism with constant and changing elements can be adequately explained.

OLD CITIES AND NEW BUILDINGS: SIGNIFICANT CASES

Giovannoni and the Garden City experience in Rome: the *Garbatella*

Francesca Romana Stabile

This essay will illustrate several architectural experiences realized in Rome, during the first twenty years of the twentieth century, and connected to the English Garden City model. The exposition will focus particularly on the garden suburb of *Garbatella*, which consists of the most representative interventions related to the political decentralization supported by Gustavo Giovannoni and promoted by the *Istituto per le Case Popolari* of Rome. The comparison of these different interventions, in relation to the urban growth and the typological and stylistic development, will enlighten the particular features that define the Garden City model based on the necessity to combine the morphological characters of the historic city with the modern housing demands of the new city.

Gustavo Giovannoni and the Urban Plan of *Città Giardino Aniene*

Alessandro Galassi

The construction of *Città Giardino Aniene*, designed by Gustavo Giovannoni and built in Rome in the early twenties, occurred in a troubled period when the Plan of Rome (1909) was stuck due to the high cost of building land. The premises of the construction were several decrees, among them the Decree No. 1040 of 19 June 1919, which enabled the Building Cooperatives to get loans from the banks to build social housing, and the Decree No. 2318 of 30 November 1919, which established a Central Committee to monitor the different projects. In a report dated 1920, Giovannoni located the areas in which to carry on the projects of the new garden cities. The area of the Nomentana region near the river Aniene was chosen due to the proximity to the tuff quarries and the possibility of linking it easily to the city centre. The Urban Plan of the garden city, an area of 150 hectares, was carried out by Giovannoni in accordance with the principles collected in his *Vecchie città ed edilizia nuova*. He tried to create a pleasant environment through the use of bending roads which organically followed the site topography.

Gustavo Giovannoni and his pupil Angiolo Mazzoni, the experience in Bologna

Milva Giacomelli

Giovannoni had an important role in Mazzoni's education in the *Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri* of Rome and he was his mentor during his career in the Ministry of Communications. It was a long-lasting relationship, despite some dissent on issues of city planning and restoration. Giovannoni did not share Mazzoni's attention to the German-speaking countries, but Mazzoni continued this orientation in the dialogue with Hoffmann. During the studies at Bologna's School of Engineering, Mazzoni preferred to discuss with Giovannoni, as shown in a correspondence about the «transformation of Bologna's city centre», that he chose as the theme of his graduation thesis. In the thesis, completed in Rome, he followed the «pictorial [...] fundamental criterion of art» or the «theory of thinning», but allowed radical demolitions according to the «geometric» criterion condemned by Giovannoni. Later, the topics of their correspondence were the protection and restoration of historic buildings in Bologna, the competition for the war memorial, the foundation of the *Associazione amatori e cultori di architettura dell'Emilia e della Romagna*, and Mazzoni's projects.

Giovannoni and Bari

Fabio Mangone

In the age of Fascism, Gustavo Giovannoni played a vital role in the planning of the old town centre of Bari, although he did not assume direct planning assignments. «Old Bari» [*Bari Vecchia*] became a key testing ground for the theories of *diradamento*, even if some of its expectations were disregarded, especially for what concerns the profiles of the administrative and economic feasibility of the procedures, which he considered not secondary. Petrucci's plan (1930) for the renewal of «Old Bari» faithfully reflects the ideas of Giovannoni and realized them in artistic terms, but the experimental legislation, the norms which were to ensure the embodiments of the plan, was missing.

Hic opus hic labor: the decalogue of Giovannoni for the development of urban planning and the preservation of «old» towns. The cases of Ascoli Piceno and Urbino

Enrica Petrucci

The figure of Gustavo Giovannoni is reinterpreted through the development of the debate on the new urban development discipline. The complex issues that arose from the interaction between urban development and the preservation of historic cities were faced with critical skills and pragmatism, through the drafting of a «decalogue»,

proposed in 1928, which found its practical application in many of the planning regulations elaborated in those years. Giovannoni starts a deep reflection on the urban planning, with the motto *Hic opus hic labor*, developing a series of considerations in summary form. The arguments start from procedural issues to address design aspects sequentially, in particular those relating to the expansion plan, to be studied together with the entire arrangement of the old town. The themes developed in the “decalogue” are verified through the analysis of two significant examples in the Marche region: the plans drawn up for the city of Ascoli Piceno and Urbino in the early twentieth century, of which we analyse the constructive contribution, advice and supervision, provided by Giovannoni.

Historical character and new city. The role of Giovannoni in the debate on the Master Plan of Padua (1923-1927)

Stefano Zaggia

The project for the renewal of the historic centre of Padua was approved by the Italian Parliament in 1922. It was conceived by the city’s technical department, with some contributions by Gino Peressutti. The plan aimed for an intervention to heal the city “both hygienically and morally” by a massive demolition of some of the central districts, an upheaval of the historical arrangement of the roads, the construction of new blocks of buildings and large squares. In 1923, Gustavo Giovannoni, along with Ludovico Pogliaghi, was given the task by the *Commissione Centrale di Belle Arti* of making an inspection and writing a report about the planned demolitions. Later, Giovannoni pushed the *Gruppo degli Urbanisti Romani* coordinated by Luigi Piccinato to come up with an alternative proposal, published on the pages of “Architettura e Arti decorative” and offered to the city in 1927. The alternative ideas never found any following, shattering against the accomplished demolition of the Santa Lucia district and the will to carry out a project that was believed to produce a significant economic income.

Gustavo Giovannoni and Catania’s renewal events in the thirties

Clelia Messina

Catania’s urban events and some of their protagonists were often interwoven with the past of Gustavo Giovannoni. This essay wants to study the history of the city and its single facts and to bring out the dynamics below the relationships he maintained with the city during the thirties. Giovannoni was called to give his opinion on issues that ended up determining Catania’s fate and made him the arbiter of the major urban events of those times. There was no other chance for the local professionals than to secure the trust of this *deus ex machina*. As time passed, while Marcello Piacentini was strongly promoted in Rome, things changed in Catania as well; shortly afterwards two clear alliances were established: each one identified their own referral between the two headmasters of the school. This paper aims to go into this aspect in more depth going back over a group of written correspondences tracked down in the *fondo Gustavo Giovannoni*, preserved within the *Centro di Studi per la Storia dell’Architettura* in Rome; the letters allow us to enlighten some of the most important passages used to develop the theme.

In the sign of a “new” Romanity. Giovannoni for the Amphitheater of Lecce between urban development and the principles of archaeological restoration (1937-1938)

Ferruccio Canali

Although almost forgotten by the historiography on Gustavo Giovannoni, in the second half of the thirties his involvement in the conservation and enhancement of the ruins of the Amphitheatre of Lecce, partly brought to light since 1900 and dug more widely since 1938, constituted an important moment in urban planning events and for the application of the most up-to-date principles of the “Archaeological Restoration”, advanced by Giovannoni, outside Rome. The visit by Giovannoni to Lecce in December 1938 and the important reflection,

carried out by the engineer with Biagio Pace on behalf of the Superior Council for Antiquities and Fine Arts of the Ministry of Education, which had sent the two professors to the city of Salento to express their criteria for addressing the Roman remains and their urban development in the ancient *Piazza Sant’Oronzo*, still had to be investigated in detail: the presentation of the “Report” by the two scholars and the reconstruction of the political-cultural context that presided over the new works carried out for the Lecce Amphitheatre constitute the fulcrum of this contribution.

The influence of Gustavo Giovannoni in Palermo between urban planning and restoration of monuments. The Plan of 1939

Renata Prescia

The present essay intends to reread the events of the Prg [Master Plan] of Palermo (1939), already known for accurate essays made exclusively from within the urban planning discipline, with a view to tracing the early embryonic meanings of the culture of restoration that, in those years, Gustavo Giovannoni (1873-1947) enunciated with his theory of “thinning”, already expressed in 1913. The presented, but not realized, projects, which included that of the group headed by Edoardo Caracciolo, the father of Sicilian urbanism, still felt the pressing needs of a sanitary nature. The lack of a culture on these issues in Palermo, together with the war events that had just started, would have postponed the debate in which the influence of Giovannoni would have been more consciously felt.

Analysis and results of the integral design in the area between Trieste and Fiume in the period 1920-1945

Emilija Kastelic

The main purpose of the present paper is to combine the theoretical frameworks of architectural aesthetics of the period from the end of World War I and before the start of World War II with the data of architectural activity in the addressed area, gained through field research. The combination of theory and concrete activity presents a cultural heritage, formed during the Italian administration, often incorrectly evaluated. The population is not sufficiently aware of its importance and qualities and therefore even deliberately ignores it, particularly in rural areas. The collected information and its interpretation will clarify the question about what architectural heritage we deal with and how its emergence changed the cultural landscape. At the same time the current research is the first pilot study of Italian rationalist architecture in the Slovenian territory. The thesis is therefore a desideratum, which will also be useful in historiography and other social sciences and humanities, according to the changes of the twentieth century. The acquired knowledge should be further research to upgrade.

GIOVANNONI, THE LANDSCAPE AND THE NATURAL EVENTS

The contribution of Gustavo Giovannoni to the introduction of the concept of “environment” in the laws of 1922 and 1939 for the protection of natural beauties: between rules and consultative practices

Renata Campello Cabral

The paper deals with the contribution of Gustavo Giovannoni to the introduction of the concept of “environment” in the laws of 1922 and 1939 concerning so-called “natural beauties”. Historians have noted the importance of his work as a ministry consultant, but have not yet established a relation between this and his work on legislation. Unpublished documentary sources are explored, such as the correspondence between Luigi Parpagliolo and Giovannoni during the drafting of the 1922 bill and ministerial recommendations signed by Giovannoni. In his activities, this engineer overcame the limitations of

the boundaries between disciplines and established the protection of the built environment in legislation regarding natural and panoramic beauty. By including “landscape elements”, he operated in the field of conservation and urban planning involving “master plans for landscape”. The paper sheds further light on the coherence in Giovannoni’s work as a lawmaker and a ministerial consultant, combining theory and practice in overlapping fields now called urban design, urban planning and urban conservation.

The function of green for the protection of the environment and landscape, in Gustavo Giovannoni’s researches and projects

Maria Vitiello

«Between green and flowers, anything bad and badly connected to the environment becomes beautiful and harmonious, any pretentious manifestation becomes humble», Giovannoni wrote in 1918. Through these words, he “re-creates the old concept of style”, introduces new themes such as “perspective”, “light”, relations of “mass and space” and exemplifies the role of “green” in the project. He evaluated the “green” as a design for the restoration of a monumental element, as a way to arrange a piece of the historical city or to reduce the friction generated by the new urban settlements on traditional buildings and on the landscape elements of a specific environment. He intuited the value of vegetation in the design or restoration of urban spaces modified by the restoration of monuments. It is “plant architecture” or rather a way of re-reading nature, capable of reintroducing “green in its entirety into the overall project of the city”. The Prg (Master Plan) of Rome (1909) accepted these solicitations, present in the laws of 1922 and 1939 “on the protection of natural beauties”, drafted by Giovannoni himself and the jurist Leonardo Severi.

Giovannoni and the protection of the architectural and natural heritage of Abruzzo

Adele Fiadino, Claudio Varagnoli

During his presidency of the Roman section of the Italian Alpine Club (1921-1926), Gustavo Giovannoni had the opportunity to intensify his collaboration with the Honourable Erminio Sipari, founder and president of the *Parco Nazionale d’Abruzzo* (1923-1933). The documents preserved in the historical archives of the park and the Sipari family give the image of Giovannoni in the double role of academic engineer and alpinist involved on the one hand in giving technical advice and drawing up projects (refuges, hotels, etc.), on the other hand in spreading the knowledge and the awareness of the natural environment. He gave his full commitment to the protection of the landscape, the development of tourism and hospitality sector. The contact between Giovannoni and the Sipari family – the maternal family of Benedetto Croce – permits to focus on the birth and the development of the park and the relevant protection law, enforced thanks to the interest of the philosopher. Giovannoni was involved in the refurbishing of the Sipari Palace in Pescasseroli, and a lot of the renovation projects following the 1915 earthquake can be linked to his character.

The contribution of Gustavo Giovannoni to the debate on earthquake-resistant constructions in the first half of the twentieth century

Federica Scibilia

The study aims to investigate the contribution of Gustavo Giovannoni to the debate on earthquake-resistant buildings in Italy in the first half of the twentieth century. After the 1908 earthquake in Messina and Reggio Calabria a lively international debate about earthquake-resistant buildings was developed. The studies and the patents on this issue produced by a large group of engineers and architects focused primarily on the more technical aspects, mainly based on testing of new construction systems or, less frequently, on a reassessment of the traditional ones. Gustavo Giovannoni provided a significant

contribution to the issue of post-earthquake reconstruction, both from the theoretical point of view, through the publication of pamphlets and articles in specialized journals, and his professional activity, through the drafting of several projects for buildings in the Marsica area. This paper aims to analyse the role played by Giovannoni within the debate on anti-seismic constructions, placing it within the contemporary national and international scene, through the study of archival sources, his articles and his projects.

In puero homo. The earthquake-proof kindergarten types by Gustavo Giovannoni for the rebirth of the towns damaged by the 1915 earthquake in Marsica

Patrizia Montuori

On 13 January 1915 a devastating earthquake hit the Marsica, the Abruzzo area surrounding the lake Fucino, causing 30.000 victims out of 120.000 residents and extensive damage to the urban fabric of the towns involved. Avezzano was razed to the ground. Gustavo Giovannoni was involved in the reconstruction, which was the occasion to formulate planning and constructive theories and experimental projects, including kindergarten type. Giovannoni took over the project as president of the Technical Committee set up within a Patronage of notables, founded on the initiative of Giovanni Cena and Camillo Corradini immediately after the disaster. The kindergartens were designed on the basis of plant type, with three types (one, two or three classrooms), and building systems in reinforced concrete or reinforced concrete blocks. They were a first simple prototype of modern earthquake-proof buildings, designed with great attention to the strength and structural safety, experimental and cutting-edge structures, also from a pedagogical and educational point of view, and the fulcrum around which the towns destroyed by the earthquake were reborn.

GIOVANNONI, DESIGN AND ARCHITECTURE

From the *scienziato artista* to the *architetto integrale*. Issues and ambiguity of the professional figure in Italy between the nineteenth and twentieth centuries

Alfredo Buccaro

Starting from the *scienziato artista*, it is possible to describe the issues about the “identity crisis” of the architect in the second half of the nineteenth century. The matter must be examined in relation to the increasing technical characterization in the engineer training, to the development of new branches related to the industrial progress, and also to the marginalization that the architect lived inside the linguistic disputes of historicist eclecticism. In the European engineering schools there was a clear drift towards technical and scientific fields, with a detriment of the humanistic “united” professional character. In the first half of the twentieth century, it was up to some staunch engineers to try going back to a more “solid” and unitary training. Giovannoni hoped the birth of an “integral architect”, that is an artist and a technician at the same time. But why was it not possible to come back to the original unity, when even a break occurred after the birth of the first architectural schools and after the law on the engineer and architect professions (1923)? After World War II Luigi Cosenza asked this question first.

A phenomenological reading of tradition: Giovannoni and minor architecture

Jacopo Benedetti

It is possible to study urban fabrics by turning upside down the object of observation, analysing the historic city itself, the same building fabric, without focusing on the causes of its urban or architectural form, but rather wondering what effects this configuration produces on the observer. In other words, this research tries to define a first model of phenomenological analysis of a historical fabric and, in a broad sense, of

a local architectural language. Although uncertain in its methodological premises, still to be developed, an approach of this type places us, in the observation, in a more fortunate position. A perceptive reading of the built heritage could give valuable information, to the scholar as to the professional, on how to modify and integrate a historical environment without damaging its identity. The figure of Giovannoni is a reference of fundamental importance to our course of study, which has opened up to the most diverse interdisciplinary contributions in its development from architecture.

Giovannoni, Muñoz and the “Borromini danger” for young Italian architects

Giuseppe Bonaccorso

Giovannoni's architecture is often labelled as Roman *barocchetto* and near to linguistic and spatial themes used by Borromini. In reality, the compositional directions of his projects were more complex and moved by a desire for simplification and contextualization, although there are learned references in his architecture, often as stylistic and formal quotations, which include Bramante, Guarini, Bernini and Borromini, as in the Roman church of Angeli Custodi. Nevertheless, Giovannoni used Borromini's models with great caution, warning young Italian architects against that imitation as “dangerous”. The essay attempts to reconstruct the parallel threads of the growing interest in Borromini's work in the early twentieth century and the revival of his solutions in design. This revaluation of the Baroque was facilitated by photographs published by the *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* and by contemporary publications dedicated to Baroque repertoires, such as those of Magni, Muñoz and Colasanti, that are real catalogues of details and decorative elements available to designers. This is visible in works by Ponti, Capponi and Sabbatini.

Giovannoni and the project of the Peroni factory in Rome: a successful example of industrial architecture at the beginning of the twentieth century

Mariangela Licordari

The fundamental contribution of Giovannoni to the Italian architecture of the twentieth century has to be found in his work both as a researcher and theorist and as a designer and urban planner. The field of his researches is very broad and encompasses various disciplines, regarding in particular the first part of his professional career, more and more oriented to the designing of structurally more complex buildings. Amongst the most structural and functional projects, it is important to remember those made for the Birra Peroni Company in Rome at the beginning of the twentieth century, of which the building with an adjacent ice factory on *Via Bergamo* is the most remarkable testimony. The complex is divided into three large groups of buildings and is one of the most satisfying examples of the capital's industrial architecture in which the new construction technique of reinforced concrete has been used with surprising results. With this project, Giovannoni became able to reconcile factory-like functional and technological needs with the compositional requirements of a building located in an urban dimension with residential features.

Gustavo Giovannoni and architecture for industry in early twentieth-century Italy

Roberto Parisi

Giovannoni's project for the Peroni Brewery in Rome is considered by historians as an *unicum* of great value, from an artistic and technological viewpoint. It dates back to Giolitti era, when “architecture” became an important word in the accounts of many Italian companies. While the factory officially entered in the Italian technical manuals (1911), the aesthetic question of the work space initially limited the architect's design to a “surface decorative coating”. However, in 1926 Gaetano Minnucci claimed a more central role in the creative phase of the so-

called “organization of the whole” on the pages of “Architettura e Arti decorative”, edited by Giovannoni. This essay proposes a reflection on the industrial architecture of the early twentieth century, through the project activities carried out by Giovannoni for the Peroni Company in Rome (1900-1913). It tries to grasp the first signs of an “integral” approach to factory design, which matured in the Italian architectural culture in the second half of the twentieth century, with the affirmation of the principles developed by Frederick Winslow Taylor (1912) on shop management.

Giovannoni's project culture for the twentieth-century holy space

Saverio Carillo

The role of Gustavo Giovannoni as a designer of holy spaces, as a commissioner or consultant in architectural competitions and, above all, his role as a university professor, document the great professional credit that he enjoyed as an architect also among the ecclesiastic hierarchies. In his book *Arte sacra e Novecentismo*, Celso Costantini – one of the most influential clerics in the religious art of the first half of the last century – recognizes that Giovannoni's thought influenced the contemporary production of sacred architecture in Italy. In fact, during the first half of the twentieth century, the religious architecture had its chance to modernize thanks to the use of new materials and the creation of new spaces, that only the modern technologies allowed. Giovannoni was one of the intellectual mediators between the ecclesiastical circles, hostile to any innovation, and the new designers who intended to abandon the tradition in the name of modernity, even for the places of worship.

Memory of antiquity. Gustavo Giovannoni and the church of Santi Angeli Custodi in Rome

Luigi Monzo

The construction of the Roman church of Santi Angeli Custodi as part of the new district of Montesacro is a pivotal element of urban construction. Gustavo Giovannoni proposed his project as a manifestation of an attitude in line with the still predominant taste of academics, but which presents a marked difference in the reading and transposition of history, contrasting with the copying and imitation practiced by the majority of professionals at the time. The rereading of Santi Angeli Custodi makes it perceptible that Giovannoni succeeded in exerting an urban improvement through this concrete project. The design and construction process of the church is analysed with reference to the broader work of Giovannoni on sacred architecture. Consequently, the relationship with other projects, such as the churches of Sacro Cuore in Salerno and San Giovanni in Formia, is illustrated and linked to his theoretical and instructive engagement. Finally, the concept of sacred architecture developed by Giovannoni is highlighted in close connection with his desire to set architecture in the urban fabric as well as in the historical-cultural context.

The post-unification public buildings of the Capital. Gustavo Giovannoni and the role of the *architetto integrale*

Silvia Criallesi

The paper focuses on the strong involvement of Gustavo Giovannoni in the recognition of an active role of the architects among the staff of the state and municipal offices, especially in the design and restoration of public buildings. Such involvement is part of his more complex reflection on the issue of defining the figure of the architect in Italy, which occupied him for much of his life. The theme of the assignment of the design of public buildings to architects was salient in the Rome area in the late nineteenth and early twentieth centuries, with roots in the post-unification events of urban and architectural transformations and in the management of the interventions related to the movement of the capital city. The paper traces the long story of the planning, construction and adaptation of public buildings, which occupied political and

artistic communities for almost fifty years, culminating in the dispute between the Prime Minister Giovanni Giolitti and the President of the *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* Gustavo Giovannoni in 1911, when the government decided to build the new ministerial seats.

GIOVANNONI COMPARED

Gustavo Giovannoni and the «very ingenious Italian method» of Giacomo Boni

Daniela De Mattia

The paper illustrates the link between the concept of the integral architect and Giovannoni's approach to archaeological studies in America, Germany and Italy in the late nineteenth and early twentieth centuries. Giovannoni in fact related the disciplines of history, design and project, through the multidisciplinary methodology of archaeological research of the time, in particular in the method defined by architects. The paper highlights the particular role played by architects in setting the archaeological method of the Great Archaeology, describing the relationship between design knowledge and design in the theories and works of Giovannoni. The archaeology offered him a precious means of the study of history and architecture, and his point of reference was the «very ingenious Italian method» of Boni applied to Ostia and Pompei (G. Giovannoni, *Aedes Vestae*, "Architettura e Arti decorative", 6, 1926, 1).

The letters to Giovanni Poggi

Lucia Nuti

The paper examines the correspondence between Gustavo Giovannoni and Giuseppe Poggi, Florentine art historian, superintendent of Antiquities and Fine Arts in Tuscany and director of the Uffizi Gallery. The letters, preserved in the Florence State Archives, cover the period from 1914 to 1938. In the early years, Giovannoni was committed to the defence of the historical heritage and frequently asked Poggi for help to raise public awareness on this issue and to prevent possibly dangerous episodes. In the thirties, Giovannoni was a well-established university professor and scholar of the history of architecture. He engaged in the re-foundation of this discipline, that lacked a systematic basis and a proper methodology. He, together with Poggi, organized the first National Congress on the History of Architecture, with the intention of gathering different skills and different categories of scholars interested in the discipline. A drastic break between his requests for a comprehensive methodology and the art historians, unwilling to abandon their methods and their dominance in the field, appeared on this occasion and has not yet been bridged.

The salmon and the beaver. Gustavo Giovannoni and Marcello Piacentini

Giovanni Duranti

The essay compares the *Auctoritas* and the role played by Gustavo Giovannoni and Marcello Piacentini within the Italian architectural culture, shedding light on their training and on the opposing design attitudes they assumed. The two authors represent two reference figures that – in the first half of the twentieth century – oriented the paths of national architectural research differently: Giovannoni turned his attention to the study of the past and devoted his energies to its protection, while Piacentini faced the new challenges aroused and induced by modern times. The focus is on three issues: the relationship with time, so the relationship with the Tradition and the Modern, and the link with the sites and areas of the city.

Gustavo Giovannoni and the architects from the Marches

Giovanni Bellucci

After the unification and, in particular, in the early twentieth century,

Rome was a great site that required technicians to be employed in the frantic race to build the capital of the *Regno*. A decisive role was played by professionals from other regions, particularly from the Marches. In the eighties, a series of studies led to the identification of the members of the "Marches school", that includes Costantino Costantini, his son Innocenzo Costantini and his nephew Innocenzo Sabbatini from Osimo. Costantini and Sabbatini repeatedly collaborated with Gustavo Giovannoni and realized many projects together in Rome. The production of Costantini and Sabbatini in the Marches is less studied than the works in Rome. This contribution aims to evaluate a series of works by Costantini and Sabbatini, from the technical buildings in Ancona and Senigallia by Costantini to the more poetic buildings by Sabbatini, comparing them with the Roman works, but especially with the theory set by Giovannoni. The survey seeks to bring to light the ideas, techniques and compositional solutions that Giovannoni broadcast in the Marches, in addition to the relationships between the protagonists.

Gustavo Giovannoni and Concezio Petrucci

Francesco Moschini

The cultural and professional history of Concezio Petrucci (1902-1946) developed in a very limited period of time, almost less than two decades: it began with a degree at the *Scuola Superiore di Architettura* in Rome in 1926 and ended in 1946, the year of his death. Gustavo Giovannoni played a fundamental role in this brief history. From Giovannoni's theories, Petrucci borrowed the love for the intertwining of history and design that allowed him to free himself from the widespread artistic irrationality, in order to depend on the rationality of technique. He identified himself with the figure of the integral architect defined by his master and able to combine artistic skills with the necessary technical and scientific knowledge. All this is to be found in his main works, including the well-known plan for *Bari Vecchia*. Giovannoni also had another role, equally important in the professional career of Petrucci, supporting him in obtaining the chair of Urban Building and Garden Art in 1927 and then of Urban Planning, at the *Scuola di Architettura* in Florence.

Gustavo Giovannoni and Angiolo Mazzoni. Student and professional relationship

Katrin Albrecht

Gustavo Giovannoni and his urban planning theories constituted an important key reference for Angiolo Mazzoni, architect and engineer at the building department of the Ministry of Communications in Rome during fascism. He followed Giovannoni's lectures on architecture and urban design at the engineering school in Rome. When Mazzoni stayed in Bologna during World War I and as a founding member of the *Associazione Amatori e Cultori di Architettura dell'Emilia e delle Romagne* in the early twenties of the twentieth century, they maintained an intense correspondence on cultural and institutional issues, questions of urbanism and the preservation of historical monuments. After being employed by the Italian State Railways, Mazzoni became responsible for the planning of the main train stations and post offices in Italy. Given this powerful position, the association between Giovannoni and Mazzoni transformed into a more professional relationship, which was determined by practical and political interests. This paper, based on documents retracing their communication, aims to outline the different stages and qualities of their long-term relationship.

Gustavo Giovannoni and Pietro Aschieri. Interventions and thoughts on the historical heritage of Sulmona (1933-1937)

Alberto Coppo

This contribution analyses the relationship between the lesson of Gustavo Giovannoni and the work of Pietro Aschieri. In particular, Aschieri's master plan of Sulmona offers an opportunity to think

about the validity of a planning method, like that of Giovannoni, in which urban planning, taken as an instrument of formal and symbolic enhancement of the architectural heritage, clashes with the reality it intends to transform. This intervention promoted the isolation of major monuments and the expansion of the urban centre. The project was entrusted with a unitary conscience aimed at uniting buildings from different periods and welding state reasons to the conservative needs of the most important heritage. *Ambientismo* therefore became an instrument capable of operating in the historical centre, but did not shelter from arbitrary choices in Sulmona, in Brescia and in the project of the group *La Burbera*, in which the two designers took part. Therefore, in the future vision of Sulmona a particular idea of enhancing the artistic heritage was concretized, where the central core was considered as a unique element to be remodelled at will.

Gustavo Giovannoni and Luigi Angelini. Studies underway on Bergamo Alta

Silvia Cappelletti

The paper presents the first results of the PhD research on the renovation plan of Bergamo Alta, edited by Luigi Angelini since 1927, and the influence exercised by Gustavo Giovannoni's theory of building thinning on the urban planning in the first decades of the twentieth century. The plan is a prime example of the intervention methods that can preserve the character of the old city, taking care of its artistic and historical value. In *Studio di piano regolatore di Bergamo Alta* (1929) Angelini mentions Giovannoni's article *La teoria del diradamento dei vecchi centri* (1913) and illustrates the project submitted to the contest for the renovation of Bergamo Alta, announced in 1926. In the preface to Angelini's article *Una sana teoria ben applicata: il risanamento di Bergamo* (1943) Giovannoni writes that Bergamo interventions represent «a happy and methodical application» of his theory of building thinning. Thanks to the attention to the historical territory, the renovation plan of Bergamo Alta is the most representative achievement of the diffusion of Giovannoni's environmentalist interpretation for the design of the ancient city in Italy.

Master and pupil: Gustavo Giovannoni and Luigi Moretti

Cecilia Rostagni

Gustavo Giovannoni, founder of the *Regia Scuola di Architettura* in Rome (the first school of architecture in Italy), played a fundamental role in the education of many Roman architects. The teaching of Giovannoni, professor of monument restoration, and Vincenzo Fasolo, professor of architectural history, had a very important part in the development of the interests and research of Luigi Moretti, who attended the school between 1925 and 1930. For example, Giovannoni and Fasolo, who were among the first scholars of the late sixteenth-century and Baroque architecture, led Moretti to discover the works of Michelangelo and Borromini. The relationship among Moretti, Giovannoni and Fasolo was very close and lasting, from both a professional and a personal point of view. Thanks to the *Borsa triennale di Studi romani*, Moretti devoted himself to the study of ancient, medieval and Renaissance architecture under Giovannoni's guidance after graduating and was his assistant at the school between 1932 and 1933. Moretti acknowledged his debt to Giovannoni in a letter of 1937, describing their relationship as a «spiritual filiation [...] from master to pupil».

Gustavo Giovannoni and Giuseppe Zander, a passing of the baton between projects and construction sites

Caterina F. Carocci

Reading the documents preserved in the private archive of Giuseppe Zander, we come across the figure of Gustavo Giovannoni in the years 1946 and 1947, which represented the entry into the professional world for the young architect and the conclusion of life for Giovannoni. If, in his "memoirs", Zander defined Giovannoni as a professor and *maestro*,

he was the «last true and direct student» of Giovannoni according to Vittorio Franchetti Pardo. The contribution explores this connection teacher/pupil in shared activities, testified by the archive documents and the works in which they worked together or in temporal continuity. The methodological approach that emerges from a new architecture (such as San Giovanni Battista in Formia) or interventions on a monument (such as Santa Maria del Piano in Ausonia) or activities of study and dissemination of the history of architecture reveals that they shared a similar vision of the architect's function and spectrum of activities. The documents relating to the early years of the activity of Zander as an architect show just an attitude to work that did not contemplate rigid disciplinary barriers.

From Vecchie città to Città antiche: the legacy of Gustavo Giovannoni in Roberto Pane's work

Andrea Pane

The essay investigates the relationship between Gustavo Giovannoni and his student Roberto Pane throughout a twenty-year period, between the latter's formation at the *Scuola Superiore di Architettura* in Rome – where he was among the first graduates in 1922 – and the events of the reconstruction in the immediate post-war period. From a considerable correspondence, hitherto unpublished, Pane's first collaborations with the magazines directed by Giovannoni emerge together with his involvement in the events of the urban plan of Naples, the genesis of his studies on Renaissance and Baroque architecture, and the positions he assumed at the dawn of reconstruction, divergent from those of his master. In the substantial continuity of some fundamental principles – in particular concerning the «old cities» evolved into «ancient cities» in Pane's thought – the points of his progressive distancing from Giovannoni are clearly outlined: the method in the history of architecture, the overcoming of the strictly philological approach to restoration, and the problems of the relationship between the old and the new in the light of modern architecture.

Gustavo Giovannoni and Bruno Maria Apollonj Ghetti. Teacher and student through the fund of the Accademia Nazionale di San Luca

Mariarosaria Villani

The essay aims to bring out the influence of Gustavo Giovannoni on the research method and approach to the monument of his student and assistant Bruno Maria Apollonj Ghetti. The experiments carried out in collaboration with his "mentor" such as the restoration of Santo Stefano degli Abissini (1931-1933), the projects drafted for the "Exhibition of urban layouts" at the *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, the work of "urban *diradamento*" conducted by Giovannoni in the historical centre of Rome and the expedition to Dalmatia (1941), studied in the light of the unpublished documents of the Apollonj Ghetti fund at the *Accademia Nazionale di San Luca* in Rome, allow a re-reading of the multifaceted figure of Giovannoni. Apollonj Ghetti acquired the conception of restoration as a "science" from him, developing a research method in which Giovannoni's guidelines of method and approach to monuments can be recognized, although since the fifties he reached his own method tending to balance the dictates of scientific research with archaeological methods focused on the stratigraphy of the palimpsest and to know all the components of the historical building.

Gustavo Giovannoni and Enrico Calandra. The course *Caratteri degli edifici* and the design theory

Matteo Iannello

The programme of the new course *Caratteri degli edifici*, just set up and submitted to Enrico Calandra at Gustavo Giovannoni's suggestion, appeared for the first time in the yearbook of the *Regio Istituto Superiore di Architettura* of Rome for the academic year 1930-1931. They shared a method of work that held together the history of architecture, the

restoration and the architectural design, trying to define a new architect able to combine art and technology. The course was developed through the critical reading and the understanding of realized architectures. The sketch was the privileged tool of investigation. The proposed examples focused attention on the Italian context, on the latest European architectural production and beyond. The interest in the contemporary project and the ability to show the relationship between function and the form of expression – overcoming the schemes of a deterministic vision tied exclusively to the mere reading and application of the manuals – made the course unique within the Roman school.

Gustavo Giovannoni and Enrico Calandra: a history for architects

Paola Barbera

Much has been written about the changes in the academic training and profession of architects in Italy during the first decades of the twentieth century. The new architect was not only a technician and an artist: he was an “integral architect”, a complete professional figure in charge of old crafts and new tasks. The debate about what Gustavo Giovannoni called “integral history of architecture”, a history able to connect different aspects of buildings in an organic vision, is less known. We could analyse a crucial moment for Italian historiography through the letters between Gustavo Giovannoni and Enrico Calandra from 1926 to 1946: the one in which architects started claiming the history of architecture as their own field of investigation. Letters, notes and correspondences highlight the passages needed to make a new discipline take its shape: from the first requests of articles about the history of architecture for “Architettura e Arti decorative” to the editorial planning for “Palladio” and the unrealized project of a history of architecture written by many authors, that should have been the answer to the history of art by Adolfo Venturi.

Giovannoni and the international spotlight of the Gentile Reform. Italy at the RIBA Congress on Architectural Education (London, 1924)

Sara Bova

Among the various episodes in which Giovannoni was one of the most important figures taking part in the debate on the architect's formation, the First International Congress on Architectural Education, organized by the Royal Institute of British Architects (RIBA) in London in 1924, represented the first opportunity for Italy to show its new architectural teaching methods, structured according to the Gentile Reform, which was introduced in June 1923. In response to the limited participation, originally planned for the Italian nation, Giovannoni and the *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* officially opposed the RIBA in order to obtain a better treatment for their country, involving the Ministry of Public Education, the Ministry of Foreign Affairs and the Italian Embassy in London. Italy eventually obtained the expected recognition and was invited to take part in the congress with its own delegates, whose reports on the national architectural teaching system were written by Giovannoni himself.

The contemporaries of Giovannoni: the foreign delegations at the XIII International Congress of Architects (Rome, 1935)

Anna Vyazemtseva

In September 1935, the XIII International Congress of Architects took place in *Palazzo Carpegna* in Rome, recently restored by Gustavo Giovannoni. The event brought together more than 600 participants from 35 countries all over the world, including the important actors of professional scene as well as the politicians. The event was sponsored by the fascist government for evident propaganda purposes. Actually, it turned into the scene of the debate on contemporary architecture and urban planning, in the complicated political climate of the time, when Italy pretended to take its even crucial place, and Giovannoni was among the main actors. Among the participants, there were the Soviet

delegation, absent from the international conferences for years, the American son of Frank Lloyd Wright, John, with the Broadacre City project, and the French delegation with the report on ongoing Paris Expo 1937. These and other interventions transformed the event into the scene of the most unexpected exchanges.

Roman lens, Dalmatian issues: the exhibition of Dalmatian Architecture at the Accademia di San Luca (Rome, June 1943)

Jasenska Gudelj

The first comprehensive exhibition on historical Dalmatian architecture, opened at the *Accademia di San Luca* in Rome in June 1943, was destined to remain the last cultural propaganda effort of the Fascist regime. The purpose was the legitimization of the Italian administration in Dalmatia between 1941 and 1943. Given the part of Giovannoni in this endeavour, its close analysis provides the possibility of elucidating the prominent role he had in the shaping of the policies of the *Accademia* in the 1940s as well as in the creation of the competing visions of the Eastern Adriatic past. The President of the *Accademia*, Alberto Calza Bini, Bruno Maria Apollonj Ghetti and Luigi Crema were creating a new Italian view of the Eastern Adriatic historical architecture. Their interest was directed primarily towards the ancient Roman buildings and the classical tradition. Only in the second stage of the preparations for the exhibition, they included the Venetian heritage, until then the usual tool of interpretation of Dalmatia in the Italian historiography. The catalogue had a long critical fortune in the Italian historiography.

GIOVANNONI AS ACADEMIC

Giovannoni, president of the Accademia di San Luca

Laura Bertolaccini

Giovannoni was elected *Accademico di San Luca* on 9 July 1911. At that time the monument to Vittorio Emanuele was under construction and many people began to talk about the possibility of partially or completely demolishing the historic headquarters of the *Accademia di San Luca*, placed next to the church of Santi Luca e Martina by Pietro da Cortona in *Foro Romano*. When Giovannoni was chosen as president of the *Accademia* in 1932, the expropriation hypothesis was becoming real. For a long time academicians debated whether to resist, developing a new project for the site in order to suitably consider the archaeological excavations, or to locate the headquarters elsewhere. Finally, the second hypothesis prevailed and the new headquarters in *Palazzo Carpegna* was inaugurated on 24 April 1934. The role of Giovannoni was undoubtedly decisive in leading the *Accademia*, among criticisms and polemics, towards the resolution of a long-standing question.

Giovannoni and the Reale Accademia d'Italia

Elisa Roncaccia

Gustavo Giovannoni, a key figure in the fields of architecture, urbanism, history and engineering, was appointed member of the *Reale Accademia d'Italia* in recognition of his value and his eclectic personality in 1934. The research carried out in the archives of the *Reale Accademia d'Italia* and the *Centro di Studi* allows retracing the steps of Giovannoni's role within the *Accademia* until the beginning of 1944. At that time the end of the *Accademia* was about to happen, so that it was definitively closed during the following year. This essay presents a selected collection of official notifications, signed letters, correspondences, drafts of speeches and informal papers, by which it is possible to outline not only the main activities of Giovannoni as academic, but also his personal considerations about the topic of architecture and the relationship between arts and technology. The mentioned documents show his commitment to promoting the circulation of knowledge and works and, at the same time, reveal an unusual Giovannoni, who was ironic and deeply tied to the mountain as well as being a strict man of culture.

CONCLUSIONS

Gustavo Giovannoni: A Reappraisal, Sixty Years After His Death and Thirty Years After His Initial “Rehabilitation”

Guido Zucconi

Thirty Years Later

The 2015 conference organized by the Accademia Nazionale di San Luca and dedicated to “Gustavo Giovannoni and the Integral Architect” offered tangible proof of the extent to which interest in Giovannoni has grown in recent years, both in Italy and internationally – gainsaying those who once considered (and perhaps continue to consider) his work and teaching to be a uniquely Roman question.

With some satisfaction, we can declare notable progress to have been made since the turn of the 1970s, when Paolo Portoghesi first began to mention Giovannoni’s name in his lessons at the Politecnico di Milano. On the few occasions on which he was obliged to pronounce Giovannoni’s name, Portoghesi would lower his voice very slightly, almost as though apologizing for the “unorthodox” reference. Loyal to the analysis offered by Bruno Zevi in 1947 (*Gustavo Giovannoni*, “Metron”, 1947, 18, pp. 2-8), Portoghesi singled Giovannoni out on two fronts: as an “enemy of modern architecture” and as a scholar of sixteenth- and seventeenth-century Roman art. In his 1972 essay, *La cultura architettonica tra le due guerre* [Architectural Culture Between the Wars], Cesare De Seta made ample mention of Giovannoni, risking accusations of impiety by comparing him with paladins of Rationalist architecture such as Terragni and Pagano. A prior contribution had been made by Manfredo Tafuri who, back in 1966, had suggested that the author of the *Enciclopedia Italiana*’s section on Architecture should be considered the unacknowledged father of post-war Italian architectural culture (M. Tafuri, *Teorie e storia dell’architettura*, Roma-Bari, 1966). It was an insight that some considered to be a deliberate provocation and had yet to be circumstantiated by in-depth research. Which was inevitable, given that for decades the Giovannoni papers had been lying in hibernation somewhere in the depths of the *Centro di Studi per la Storia dell’Architettura*. Credit is due to the centre’s directors, and in particular to Gianfranco Spagnesi, for having opened up the archive in 1987, thus making possible a whole series of research projects (including that which resulted in the volume published by Bonaccorso and myself: *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, Milan 1987). In the November of that year a seminar was organised during which Giovannoni and his “legacy” were discussed at length for the very first time. On that occasion, the rooms of the *Casa dei Crescenzi* teemed with specialists from disparate backgrounds and with scholars representative of diverse groups and tendencies. There had been a general change in atmosphere: in comparison with the 1970s, the mood was less partisan, and it proved conducive to a novel dialogue between “right” and “left”, between followers of Benedetto Croce and Marxists, between Romans and non-Romans (among whom the Venetian disciples of Tafuri were much in evidence).

Those contributing to this process of “rehabilitation” included architectural historians, experts in conservation and restoration, and scholars of urbanism and of urban history. The theme of the seminar officially regarded the history of artistic associations, but in reality it ended up focusing primarily on the figure of Gustavo Giovannoni. In the end, the number and the nature of the participants surprised even the organisers of this very first opportunity for collective discussion of a theme that had previously been considered off-limits. In November 1993 the *Centro di Studi per la Storia dell’Architettura* sought to replicate the success of the first event, organising a national conference on the teaching of architectural history: once again, Giovannoni emerged more or less explicitly as a central focus in considerations that engaged representatives of a sizable cross-section of the various Italian schools. A stentorian Bruno Zevi was among those who intervened, unfashionably opining that the rehabilitation of Giovannoni’s ideas was indicative of what was, in his view, a moment of crisis in Italian architecture. Not very long before this, Alessandro Curumi’s compendium (*Riordino*

delle carte di Gustavo Giovannoni. Appunti per una biografia, Rome 1979) had traced out the archival and biographical contours of the Giovannoni papers, confirming that they were of a scale that had, until then, barely been suspected. Sponsored by the *Centro di Studi per la Storia dell’Architettura*, other helpful volumes were to follow, offering new opportunities for research finally based not on intuitions but on study of the archives; although, in reality, in the decades to follow access to the archives would only be available intermittently.

It is no accident that, as far as studies of Giovannoni are concerned, the 1990s were particularly significant and saw an expansion of interest well beyond Rome’s city walls and, indeed, across the Alps. Any consideration of the situation north of the Alps must inevitably begin with Françoise Choay, the first “foreign voice” to have discussed Giovannoni’s theoretical work. In her [self-imposed] mission as a “talent scout” in countries culturally akin to her own, the French scholar focused her attention, in chronological order, on Boito and Giovannoni, having already considered the cases of Cerdà and Soria y Mata; in 1998 she edited a new edition of *Vecchie città ed edilizia nuova* with a long and meaty introductory essay which very clearly identifies the correlations between Giovannoni’s studies of historical cities and his suggestions for urban-scale restoration projects (*Gustavo Giovannoni. L’urbanisme face aux villes anciennes*, ed. F. Choay, Paris 1998). French interest predominantly focused on the parallels between the “Giovannoni-Severi Law” of 1939 and the 1964 “Loi Malraux” which, via the notion of *secteur sauvegardé*, first introduced the principle of urban-scale safeguards [for the conservation of architectural heritage]. After the French, it was the turn of German-speaking colleagues including Katrin Albrecht, Christine Beese, Carmen Maria Enns and Klaus Tragbar, many of whom have contributed to this volume; and then the Spanish, including Belén Calderón Roca; and finally the Americans, north and south of the equator. A particularly substantial group of Giovannoni scholars has emerged in Brazil and they have recently produced an anthology of essays (*Gustavo Giovannoni, Textos Escolhidos*, São Paulo 2013). Particular mention should be made of Renata Campello Cabral and also of the Americans Steven Semes and Randall Mason. Finally, I should also mention the Slovenian scholar Emilija Kastelec and the Russian scholar Anna Vyazemtseva, although I am certain to have forgotten numerous others. Not all of these scholars were present at the conference in 2015, but echoes of their work arrived there all the same, in the form of quotations and second-hand accounts. Some of them first encountered Giovannoni’s work indirectly while investigating other lines of research, others, like the Croat Marko Špiki, have made Giovannoni the central focus of their scholarship. Some have considered his work from a mono-specialist viewpoint, while others have addressed it from a perspective so broad as to lose sight of the initial focus of interest.

Restoration and Urban History

Despite their individual diversity, the various contributions reveal a widely shared interest in themes connected chiefly with historical cities, analytical criteria, methods of intervention and proposals for legislation regarding architectural conservation. As a result, Giovannoni has come to be associated with a tendency which, in the English-speaking world, is known as “Civic Art” and which represents a direct challenge to geometric grid-based models. While reflecting a very Italian interest in the historical city, Giovannoni’s teaching belonged to an international tradition whose illustrious exponents included Camillo Sitte and Werner Hegemann. Seen in these terms, his theories could be said to offer an effective antidote to the severity of functionalism and the equivocal urban models proposed by Modernist architects. Of interest, in this regard, is the impression that emerges from the collected writings in the volume *Sitte, Hegemann and the Metropolis: Modern Civic Art and International Exchanges* (London-New York 2009). There are those who have gone further, associating Giovannoni with a tendency that would subsequently be called the “Other Modernity” (cf. *L’altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo*, ed. M.L. Neri, [Rome 2011] and the second volume of the same work, edited by L. Marcucci [Rome 2015]). An increasingly militant tone and emphasis has

begun to colour attacks on the most extreme elements of functionalist orthodoxy: the *CIAM Grille* (its visual epitome), and – the true foe – the theories of those who, like Le Corbusier, declared that terms such as tradition and *genius loci* had no place in an architect's vocabulary. As such ideas have gained traction, the author of the *Vecchie città ed edilizia nuova* has ended up becoming the hero of a traditionalist tendency. As we will see, international input soon enriched what was initially an Italian phenomenon, and this particular vision of Giovannoni has now spread well beyond Italy's borders. In this case, despite having begun with a sincere desire to re-evaluate Giovannoni as a figure, there was at one stage a risk that the result might be the confirmation of the very accusation that had, for over forty years, left him sidelined and largely forgotten. In other words, even if the perspective from which he was being considered had been inverted, the sentence handed out post-war was being confirmed: whether seen from a right-wing perspective or from that of the left, Giovannoni remained a figurehead of anti-modernity. Twenty years ago, with the volume *Dal capitello alla città*, Giuseppe Bonaccorso and I endeavoured to highlight the centrality of Giovannoni's studies of the city, but we also warned that it would be wrong to consider his work of interest solely in this field. Key as it is, at the beginning of the twentieth century this was but one of a series of areas that promised interesting developments – chief among them, questions associated with architectural restoration, approached on an urban scale and from a perspective that sought to enhance both individual cases and the built environment as a whole. Our own aim was to address these as interrelated themes, and to do so on various scales, in order – if possible – to fully understand their place in a single overarching vision. As also emerges in many of the papers included in the present volume, interest in Gustavo Giovannoni has – particularly in Italy – branched off in two directions, which at times have intertwined but have more often remained distinct: attention has chiefly focused on themes connected on one hand with urban history and on the other with architectural restoration, in the first case reflecting an international tendency, and in the second with a more specifically Italian focus. Much less attention has been paid to what is most properly called urbanism, if we exclude the contribution made by Francesco Ventura both in his editing of the new critical edition of *Vecchie città ed edilizia nuova* and in the support he gave to the French edition of the same book (of which we have already spoken). Yet, when it was first published in 1931, *Vecchie città ed edilizia nuova* was primarily intended to address a readership comprised of urbanists. Alongside these principle areas of focus, we should insert another (which has perhaps been the most neglected), connected with the transmission of knowledge and the training of the architect – seen as an intermediary figure occupying a position somewhere between that of the civil engineer and fine-arts graduates. For a gauge of Giovannoni's importance in that context, it is sufficient to consider the key role he played in defining a tailor-made course of studies for the “new” professional figure, beginning with the founding of the Scuola Superiore in Rome, a century ago, in 1919. In the ambit of conservation and restoration, all specialists in the field seem to be conscious of the decisive influence that the “humanist engineer” had on the development of theories, legislation and practices connected with what we rather superficially call “the conservation of architectural and natural heritage” – a legacy visible not merely in the law of 1939, which bears his name together with that of the jurist Severi, but also in an approach to questions of conservation and restoration that now looks beyond circumscribed individual cases. Particular interest is evident among conservation theorists, especially in connection with Giovannoni's authorship of the “Charter” drawn up in the early 1930s. (Here it would be impossible to list every one of the references that throng innumerable textbooks, treatises, handbooks and compendia on the subject of restoration and conservation.) In many cases, however, this well-deserved acknowledgement has taken the form of depressingly banal affirmations, especially when Giovannoni, with his Charter, is cited as one example of a long tradition stretching back to Camillo Boito. Like Boito, Giovannoni is therefore presented as one of the founding fathers of an “Italian school of restoration” – which apparently turns out

to include whoever happens to be describing its origins. In the worst of cases (and, sadly, not uncommonly) this then becomes an opportunistic form of self-aggrandizement and represents a tendency which, in our opinion, has no place in any credible bibliography regarding studies of Giovannoni. As far as the history of the city is concerned, we have already mentioned some of the interpretative approaches which, as we observed earlier, have also involved scholars from beyond Italy. Here, too, there has been no lack of banality and profiteering, inspired above all by the idea that Giovannoni is rightly considered the enemy of the isomorphism so beloved of modernist architects. He has thus been presented as a dogged evangelist for civic tradition and the *genius loci*, as opposed to the rabid vandalism of, for example, Le Corbusier, and in particular the “Plan Voisin” and the proposed demolition of the whole of central Paris. The conference (and therefore the papers presented in this volume) discussed (and discuss) many aspects of Giovannoni's ideas regarding historiographic research and methodology, the training of architects, and legislation regarding architectural and natural heritage, and much was said with regard to the history of the city, both in general terms and in relation to specific case studies. His work and teaching were at long last addressed in context – as part of a network of implicit and/or real relationships on a scale both national and international –, putting an end to the clichéd image of an alienated scholar quietly gathering dust. In a similar vein, discussion also touched on the theme of architectural projects conceived *ex novo*, both in isolation and in dialogue with the historical urban fabric.

The Perils of and Potential for Research

Every one of the specialisms represented contributed something of its own to the sum of our knowledge. Some speakers claimed a form of priority (or primogeniture) for their own fields of study, considered the most favourable viewpoint from which to highlight distinctive and defining characteristics. There is a risk that interpretative approaches of this kind might once again end up presenting Giovannoni and his work as somehow one-dimensional. That would do a disservice to his vision, which was never reductive; Giovannoni tirelessly invoked the necessity of a constant interchange between ideas and action in an iterative cycle linking analysis of the city (ideally historical) and the process of conservation/safeguarding: a virtuous circle of familiarisation and practice which should be activated at every level (ideally beginning at an urban level), and which is underpinned by what, for Giovannoni, was a primary objective – the forging of a professional figure qualified to tackle such tasks: the *integral architect*. Seen as a whole, the research undertaken over the past thirty years appears to have focused on three main areas of concern in Giovannoni's thinking: the study and analysis of *historical cities*, sometimes in relation to an urban design project or a programme of conservation/restoration; the study and analysis of *individual architectural structures* in relation to projects on various scales (but with continual reference to the urban scale); and finally the revitalization of the *all-round architect* as a professional figure. These three possible fulcra should be seen as inseparable and as existing in synergy with one another; equally, no scholar should ignore this central premise, even when addressing localized and period-specific cases: the very word “integral” represents an appeal to operate on various levels and in diverse but interrelated ambits, combining mutually consequential theory and practice. In the best of cases, this is the colourful and polyspecialistic prism around which today's most promising research is articulated. However diverse their specialisms, many scholars take as their starting point the awareness that “the question of Giovannoni” needs to be addressed on multiple levels and cannot, therefore, be confined to their own “patch of turf”. We currently also face the risk of a possible “beatification” of Giovannoni – a risk implicit in the growing tendency to label him an “unsung prophet”. Alongside the virtual perils, there is a real danger of this being exploited in order to pursue ends such as the dismantling of modernist orthodoxy.

On this front, there has been an obvious convergence of very different sensibilities and objectives, ranging from straightforward criticism of modernist orthodoxy to openly reactionary approaches. Some, like Rafael Moneo, Kenneth Frampton and Colin St John Wilson, have

sought to expand the roster of [architectural history's] key figures – previously limited to a handful of names. With varying tones and nuances, all follow the example of Behrendt and Zevi in interpreting the underlying project behind the post-war CIAM meetings as somehow incomplete. Others aim to attack the very concept of modern architecture at its foundations. In recent years it has, above all, been the latter group who have instrumentalised Giovannoni's reputation, both in Italy and internationally. Rather than “*altra modernità*”, it would perhaps [even in Italian] be more appropriate to talk of “other modernity”, given the success the term has enjoyed internationally, and in particular in the United States, where it has, curiously, converged with the *soi-disant* “New Urbanism” movement. Even before spreading across the States (from the shelter of Miami University), this trend began to gain momentum thanks to the efforts of Andrés Duany and Elizabeth Plater-Zyberk, whose motives were openly “operative”: the aim is to distil from the past those elements that might serve to legitimize a project one intends to propose. Whether cited directly or indirectly, Giovannoni is automatically included in a “club” which, under the banner of Civic Art, had its authoritative figureheads in Camillo Sitte and Werner Hegemann. Its effective members include Gaston Bardet, Albrecht Brinkmann, Raymond Unwin and all those who fought against the Euclidean model of urbanism championed, initially, by hygienist engineers and then, in the interwar years, by Le Corbusier and Hilbersheimer (cf. A. Duany, E. Plater-Zyberk, R. Alminana, *New Civic Art: Elements of Town Planning*, New York 2003). Even if reduced to little more than a symbol, Giovannoni and the other exponents of Civic Art apparently offered the antidote to the monotony of the *CIAM Grille* in the form of a visual variety rooted in tradition, history and the *genius loci*. Drawing on this veritable catalogue of debts to the past, the builders and theorists of “hetero-modernism” have thus designed variegated and articulated residential suburbs in which the rejection of uniformity and of any pretence to universalism is emphatically underlined. At the turn of the millennium, however, this began to generate a paradoxical result – and not merely at the hands of the frontmen of “New Urbanism”: the very motives that had justified Giovannoni's forty-year limbo started to be invoked and neutralised. It should not be forgotten that at the root of his stigmatization there lay not so much the fact that he had been willing to don the black livery of Fascism, as his passionate and inflexible opposition to modern architecture, from Le Corbusier onwards. At this point, and no longer confined to a national context, the “anti-modernists” actually found themselves in agreement with champions of Modernism like Bruno Zevi, but [in their interpretation] a negative value was transformed into a positive. Feeding into this, a conspiracy theory began to spread according to which the sinister twentieth-century avant-gardes had deliberately mothballed our hero. Alongside the [various forms of] instrumentalisation, interest in

Giovannoni grew in intensity as the moment of his death grew more remote. In 2016 an exhibition in Rome marked what was almost his 70th anniversary, 69 years after his death in 1947. Entitled “Gustavo Giovannoni, tra storia e progetto”, the exhibition was divided into four distinct sections: the first regarded the history of architecture; the second, architecture, the city and landscape; the third, the scientific study of monuments; and finally, the fourth, [national] institutions. Although entirely Roman in focus, the initiative offered an ulterior demonstration of the importance of framing Giovannoni's legacy in broader terms. Indeed, there is no question as to the universal relevance of his teaching, both practical and theoretical, in as far as it regards a series of themes that remain fundamental, even now, at the beginning of a new millennium. These are connected on the one hand with the historical analysis of monuments, and on the other with the theory and practice of conservation and, in particular, the study and re-evaluation of historical city centres.

Confirmation of this growing wave of interest is offered by the number of contributions to the present volume that were not among the original conference papers from 2015, but which have been added in the intervening period. This growth suggests a fast-consolidating tradition of studies, increasing not only in quantity but also in quality, given that the research currently being undertaken involves a wide range of diverse areas of study (some of them relatively unexplored), including Giovannoni's relationship with archaeologists, links with the French *Beaux Arts* tradition, and his participation in previously overlooked conferences. Whether directly or indirectly, this nascent “Giovannoni industry” generally interprets his work as having been pivotal in the transformation of a series of fields during the period between 1900 and 1945 (one of the most dramatic in contemporary history). Above all, this regards two very important themes for which Italy was, and remains, a major locus of implementation and a significant testing ground. I refer, in the first instance, to the consolidation of a system of conservation no longer limited to individual historical/artistic cases, but extended to embrace previously ignored contexts and notions, such as the safeguarding of “city” and “landscape”. The second theme concerns the definition of the architect as a professional figure, the architect's (vast) remit and, above all, the form an architect's training should take. In both cases, Giovannoni was personally active on diverse fronts: he took action on both a theoretical and a practical level, following the entire process from its development as a concept to the formulation of the relevant legal framework and its practical implementation.

I believe we have now reached a point where this polyvalent role played by Giovannoni can be acknowledged by everyone, including the remaining champions of the Modernist movement and the partisans of “the Other Modernity”.

[Translation by Julia MacGibbon]



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Finito di stampare
nel mese di settembre 2019
da Industria Grafica Umbra, Todi

© Copyright 2019
Accademia Nazionale di San Luca
piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma
www.accademiasanluca.eu

ISSN 2239-8341
ISBN 978-88-97610-33-5

Protagonista centrale della cultura architettonica italiana nella prima metà del XX secolo, Gustavo Giovannoni (Roma 1873-1947) contribuì in maniera decisiva alla formulazione del cosiddetto *architetto integrale*, i cui saperi dovevano spaziare dalla tutela all'urbanistica, dall'ambiente al restauro, dalla progettazione edilizia alla storia, dalla didattica alla tecnologia. Laureato in ingegneria, Giovannoni ha rivestito un ruolo decisivo nel consolidare quattro settori professionali distinti, ma strettamente connessi tra loro: il restauro dei monumenti, la legislazione urbana, il paesaggio e la storia dell'architettura. La circolarità dei suoi interessi lo ha portato a formulare delle teorie d'intervento nei centri storici in funzione del progressivo inurbamento, individuabili nelle diverse proposte di *diradamento edilizio* e di *ambientamento*. I saggi presenti nel volume approfondiscono i temi più importanti delle attività e delle riflessioni dell'ingegnere romano, costituendo un suggestivo quadro polifonico all'interno del quale il lettore troverà gli strumenti per poter collocare Giovannoni nella cultura architettonica italiana ed europea del Novecento.

In occasione delle celebrazioni dell'ottantesimo anniversario della riconfigurazione di Palazzo Carpegna in nuova sede dell'Accademia di San Luca, ufficialmente inaugurata il 24 aprile 1934 secondo un progetto di restauro e riuso redatto dallo stesso Giovannoni e da Arnaldo Foschini, nel 2015 l'Accademia Nazionale di San Luca, in collaborazione con il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, ha dedicato all'ingegnere romano un convegno internazionale con l'intento di analizzare la sua opera poliedrica. Il volume raccoglie i risultati del convegno e li completa con nuovi contributi che tendono a definire con maggiore precisione la complessità di una figura professionale ancora determinante nella critica architettonica contemporanea.

A handwritten signature in black ink, reading "Gustavo Giovannoni". The signature is written in a cursive, flowing style with a long horizontal flourish at the bottom.