

La Piazza Imperiale dell'E42 e la ricerca continua di Ludovico Quaroni.

Classico nel respiro, romano nella concezione (Marcello Piacentini)

ATTILIO PETRUCCIOLI¹

Abstract: Nel 1938 il concorso per la Piazza Imperiale dell'E42 chiude la stagione sperimentale dell'"altro modernismo" della scuola Romana, attento ai valori della città organica. Il progetto della piazza, pur deformato da numerosi compromessi, è un punto fermo della ricerca di Ludovico Quaroni, che prosegue nel dopoguerra nonostante lo sbarramento ideologico della critica, soprattutto nella Scuola, per riaffiorare quaranta anni dopo nello straordinario progetto dell'Opera di Roma.

Keywords: continuità, altro modernismo, organismo urbano, ordine architettonico.

L'incipit sulla Rocca di Orvieto con cui Ludovico Quaroni apre *L'Architettura delle città*, un libro "scritto in tipografia" nel 1939 per la libera docenza, non solo dimostra una verve di straordinario scrittore, ma una empatia per le impalpabili qualità dei paesaggi laziali. La stessa si ritrova poi nel capitolo: "Porpora e oro" di *Immagine di Roma*, scritto trent'anni più tardi. *L'Architettura delle città* è un atlante iconografico con lunghe didascalie in cui LQ palesa le sue preferenze in materia di disegno urbano per l'architettura materica, robusta e muraria della sua città, stemperata nel pittorico dell'illusionismo barocco. Nello stesso anno insieme ai colleghi di studio Francesco Fariello e Saverio Muratori tirano avanti stancamente il progetto della Piazza Imperiale all'EUR, firmando l'ennesima variante, consci di aver ormai perso una battaglia contro il fascino suadente di Marcello Piacentini, la furbizia ed esperienza di Giuseppe Moretti, e sotto il peso del clima culturale

1. Attilio Petruccioli, professore di architettura nel dipartimento di Architettura e Urban Design della Qatar University. Dal 1972 al 1983 ha collaborato con Ludovico Quaroni nel corso di Progettazione Architettonica, Facoltà di Architettura di Roma; email: petruccioli@yahoo.it.

cupo di un Regime, che aveva promulgato le Leggi Razziali, che di lì a poco sarebbe caduto come un castello di cartone. Credo che il loro sconforto dipendesse anche dalla consapevolezza di aver sciupato l'occasione, loro così giovani, di lasciare un monumento nella propria città. Quaroni aveva un atteggiamento controverso verso la piazza, come verso un figlio, che durante il parto fosse rimasto offeso dal forcipe della levatrice; ne parlava raramente e di mala voglia. La piazza – oggi sono due piazze divise da un fiume di traffico, che muovendosi dal centro al mare, dribla la stele di Guglielmo Marconi – nonostante sia un insuccesso, con i due musei dell'Arte Antica e dell'Arte Moderna, è la prima tappa importante del percorso di LQ; un percorso di ricerca continuo, ma frammezzato di scatti, pause e cambi di rotta a novanta gradi, di cui è difficile afferrare la coerenza, se si persiste nel separare il professionista dal docente. A scuola LQ amava sedere intorno a un tavolo, conversando amabilmente, quasi fosse una tavola imbandita, circondato dagli studenti e dall'assistente di turno. Raramente faceva revisioni di progetti, ma più di una volta l'ho visto proporre e schizzare su un pezzo di carta occasionale una struttura, formata da una colonna senza capitello, che di volta in volta conosceva delle varianti, sormontata da un trave in acciaio a doppio T. Era quasi una ossessione... Che io sappia nessuno studente ha fatto suo questo suggerimento.

Nel 1937 si chiude il piano regolatore dell'E42, che ha visto prevalere l'influenza e le idee di Marcello Piacentini, in favore di un piano monumentale e piuttosto retorico, impostato sullo schema del *castrum*, con un grandioso *cardo* e più decumani. In opposizione al Movimento Moderno Tedesco, molto popolare presso i giovani anche in Italia, che pensava la città come sommatoria di cellule, Marcello Piacentini pensava la città moderna come un organismo, composto di parti unitarie e architettonicamente compiute. Analogamente, nel progetto degli spazi aperti, al concetto di paesaggio come luoghi di risulta da «riempire con qualcosa di carino», opponeva un concetto unitario di scale edilizie e urbane, collaboranti con le forme vegetali. Il piano fu studiato in tre dimensioni secondo l'uso del tempo e il metodo del capogruppo, come testimoniano i diversi modelli. Se le parti a ovest verso il lago artificiale hanno un andamento flessibile e più aderente al disegno urbano del Movimento Moderno, il complesso centrale, comprendente

la sequenza della piazza con funzione di ingresso monumentale, e la Piazza Imperiale e la Chiesa di Foschini, è disegnato come un organismo unitario. L'impianto a croce, definito dall'autostrada urbana della via Imperiale, oggi Cristoforo Colombo, e dal contro-asse, il cannocchiale monumentale che collega il Palazzo della Civiltà del Lavoro con il Palazzo dei Congressi, forma una pausa tra le due piazze, che tiene insieme con semplici meccanismi di proporzionamento i volumi delle singole architetture; le quinte della piazza Imperiale e il Teatro sono già nella loro veste architettonica finale. Le cronache raccontano di un Piacentini sempre presente, suadente e prodigo di consigli (e di schizzi) per tutte le fasi del progetto e di un Ufficio Tecnico dell'ENTE, guidato da Gaetano Minnucci, efficiente e preparato, agli ordini del primo.

La versione di Fariello, Muratori e Quaroni vincitrice del concorso, ex-aequo con G. Moretti, aderisce in toto allo schema piacentiniano con la sua scala eroica, la cortina di colonne a tutta altezza per tre piani, che si quadruplicava in profondità nelle logge di mediazione tra il teatro e i musei, riproponendo l'impianto del Foro di Augusto, anche nella esedra che chiudeva il lato opposto. Per avere un'idea dell'impatto di questa quinta continua dobbiamo riferirci ai propilei della piazza odierna realizzati sul lato nord-est, quello che filtra il viale monumentale riconducente al museo della Romanità. In realtà l'immensità della piazza di 300 x 130 metri, tagliata dallo stradone prossimo ai 100 metri, non era risolvibile con un'unica cortina di colonne.² I quattro corpi dei musei non sono approfonditi in questa fase, consistendo in una doppia schiera di celle disposte a corpo quintuplo, lungo un cortile interno alberato. La strada di scorrimento veloce è interrata di 8 metri rispetto al piano della piazza lungo l'asse mediano, compromettendone irrimediabilmente l'unità. Per superare la grande trincea, il gruppo Quaroni prevede due ponti pedonali. Il progetto di Moretti esaltava invece il grande teatro, memoria del Mausoleo di Alicarnasso e si concedeva una citazione berniniana nell'invito dei bracci dei musei leggermente svasati.

2. Difficile per chi come Quaroni, formatosi alla scuola di Giovannoni, credendo nell'organismo e nel progetto come processo integrato dell'architettura, non era disposto a rinunciare all'unitarietà dell'oggetto articolato in parti autonome nel totale affrancamento dal contesto, come oggi giorno nell'architettura delle cosiddette *archistar*.

Nella versione del 1938, elaborata congiuntamente dai due gruppi, scompare la grande trincea, le due piazze in discesa sono risolte con piani verdi inclinati, convergenti verso un obelisco centrale, mentre le differenze di quota sono risolte con scale sugli angoli. L'ordine a tutta altezza appare qui scomposto in un basamento con un portico a pilastri quadrati piuttosto schiacciato e una loggia superiore colonnata a doppia altezza. Questa soluzione, ispirata dal Tempio dei Dioscuri, non solo sposta sulla loggia superiore lo spazio pubblico, separandolo dalla piazza, ma schiaccia eccessivamente il portico rendendone poco agevole l'uso.³ Se ne avvantaggia molto il teatro di Moretti, con un portico in facciata a tripla altezza, sormontato da una loggia della medesima altezza, che non subirà variazioni fino alla versione definitiva, pubblicata nella rivista "Architettura".⁴

In un plastico databile fra il 1939 e i primi mesi del 1940, un basamento continuo con raccordi di scale monumentali fa da piano di appoggio ai musei e vi compaiono agli angoli, gruppi scultorei. In questa versione, la presenza dei musei, realizzati in materiali quasi autarchici,⁵ è rimarcata con l'avanzamento dei corpi di fabbrica di poco più di un metro rispetto ai pronai in posizione antinodale di passaggio, e dalle colonne binate sugli angoli, che rimarranno nella versione definitiva. La nodalità dei quattro ingressi dei musei è sottolineata dalle colonne binate ai lati, destinati successivamente a scomparire. I musei ora si sviluppano in profondità con una planimetria memore della *domus* italica, in cui la posizione del *tablinum* è occupata dal cerchio, che assume la forma di una corte aperta nel Museo di Arte Antica e di sala per esposizioni illuminata dall'alto, nel Museo di Arte Moderna. Lo schema del cerchio inscritto in un quadrato, frequente nella storia dell'architettura italiana, dal Palazzo di Federico II a Lucera al Palazzo Farnese a Caprarola,

3. In cui si aggira Anthony Hopkins in una breve scena del film *Titus* di Julie Taymor (1999).

4. "L'Esposizione Universale di Roma" in *Architettura*, 1938, n. XVII, dicembre, numero speciale.

5. "Struttura mista delle costruzioni realizzata con materiali e tecniche tradizionali: opera muraria piena in mattoni "zoccoli" romani, con spessore fino a cm 90, opera a sacco con calcestruzzo per le fondazioni, in tufo ed in conglomerato armato limitatamente ai solai e alle strutture delle scale. I solai (come indicato nei computi) sono laterocementizi a nervature longitudinali, costituiti da spondali ad L, tavelle da cm 3 e solette da cm 5 e 7 variabili secondo il progetto" così nella scheda a cura di A. Greco e A. Del Fante, in *Guida alle architetture romane di Ludovico Quaroni*, in GRECO e REMIDDI 2003. A titolo di curiosità: al gruppo nel dopoguerra furono liquidate 16.000 Lire in tutto, a saldo della parcella.

è un tema continuamente utilizzato dal gruppo negli anni successivi alla laurea.⁶ In entrambe le composizioni dei musei, un asse trasversale ordina il percorso di attraversamento dal vestibolo alla Sala d'Onore: nel MAA la disposizione dei vani segue un ritmo classico e sincopato dal rettangolo (costruito geometricamente su due quadrati) del vestibolo, al quadrato della sala (il cui lato fornisce il modulo per le tre figure) intermedia sul controasse fino al grande cerchio della corte scoperta. Le sale espositive intorno suggeriscono invece una percorrenza rotatoria, antinodale. Nel MAM la stessa composizione assiale e stirata, e l'asse di percorrenza, prosegue fino ad un giardino posteriore, attraversando una sala circolare di dimensioni più contenute. Le sale di esposizione sono disposte parallelamente all'asse compositivo ed hanno accesso dal vestibolo. Il perimetro di entrambi è chiuso su tre lati da un corpo di fabbrica a C di tre piani, su cui si agganciano i corpi di fabbrica a peduncolo con funzione di pronai aperti sulla Cristoforo Colombo per allinearsi con la piazza delle Nazioni Unite di Muzio, Paniconi e Pediconi, o i bracci a L per l'attacco con il teatro di Moretti, lasciati come ammorsature per successivi tessuti a suggerire un non-finito (una sorta di anticipazione del tema del *continuum*, che LQ approfondirà a partire dai tessuti archeologici del Campo Marzio di Piranesi nella seconda metà degli anni '70).

Tutte queste opere aperte, suggestioni urbane, saranno poi completate nel dopoguerra con banali corpi di fabbrica a stecca per uffici, in disposizione spesso antitetica rispetto al tessuto delle strade.⁷ In particolare il MAA sarà chiuso con un corpo semplice su viale della Civiltà del Lavoro – nel cui portico Federico Fellini farà comparire una gigantesca Anita Ekberg dai seni ipertrofici⁸ – e il MAM con la

6. Poco dopo la laurea conseguita nel 1934, si colloca il concorso per l'Auditorium alla Passeggiata Archeologica a Roma del 1935. In questo progetto, il più vicino alla poetica razionalista, i volumi puri del portico, del vestibolo, e della sala cilindrica sono a nudo, stile Bauhaus. Seguono la Mostra della bonifica integrale a Roma nel 1938, che nelle proporzioni e nella sequenza degli spazi lungo l'asse di percorrenza ricorda il Museo di Arte Moderna, il Padiglione dell'alluminio alla Mostra autarchica del minerale italiano nello stesso anno e ancora il concorso per il Palazzo dei Congressi all'E42 in cui compare il tema del loggiato trasparente e arretrato.

7. Vedi per esempio il completamento delle vie Chopin e Liszt, Bizet, Tolstoj dietro la piazza con la sola felice eccezione del volume del palazzo della democrazia Cristiana di Saverio Muratori su piazza Don Luigi Sturzo.

8. Vedi l'episodio notturno *Le tentazioni del signor Antonio* in Boccaccio '70, (1962), con Peppino de



Fig.1. Piano Regolatore dell'E42 plastico del 1937. Il disegno dei volumi dei principali edifici è pre-determinato.

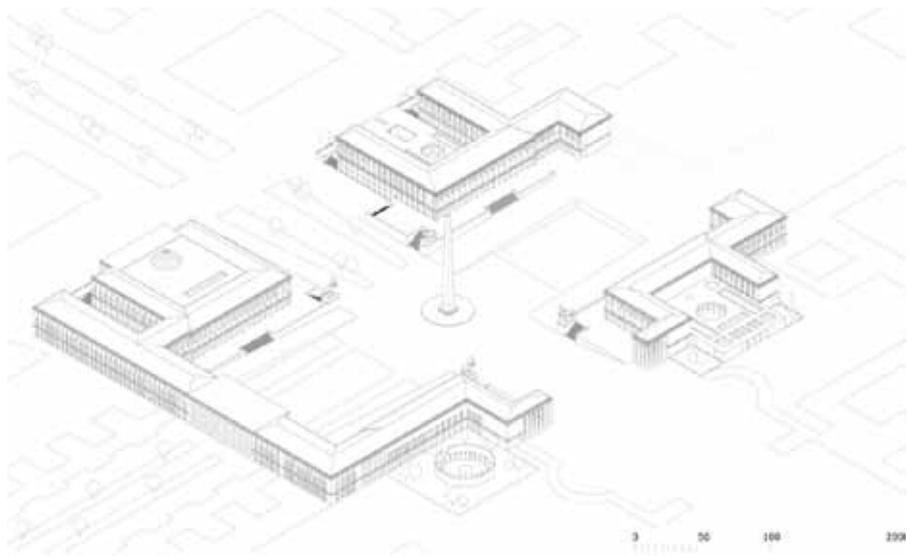


Fig.2. Assonometria della Piazza Imperiale nella versione del 1939.



Fig.3. Portico del basamento del Museo di Arte Moderna (foto Guido Petruccioli).

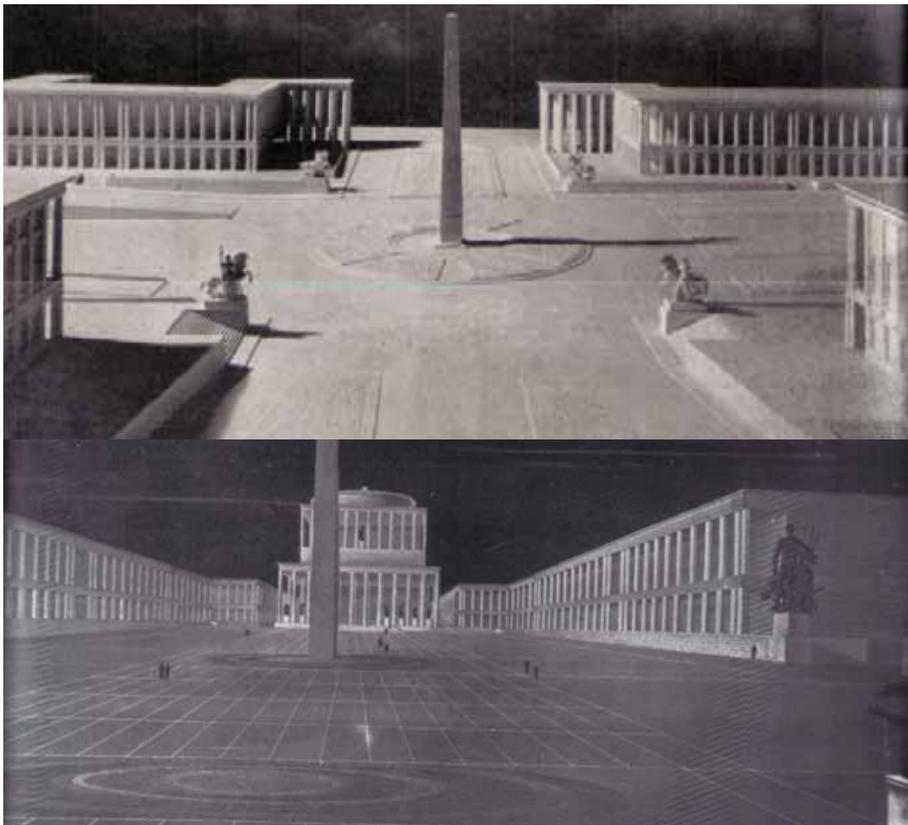


Fig.4. Plastico della piazza del 1938 con gruppi scultorei e ingressi dei musei rimarcati da doppie colonne.

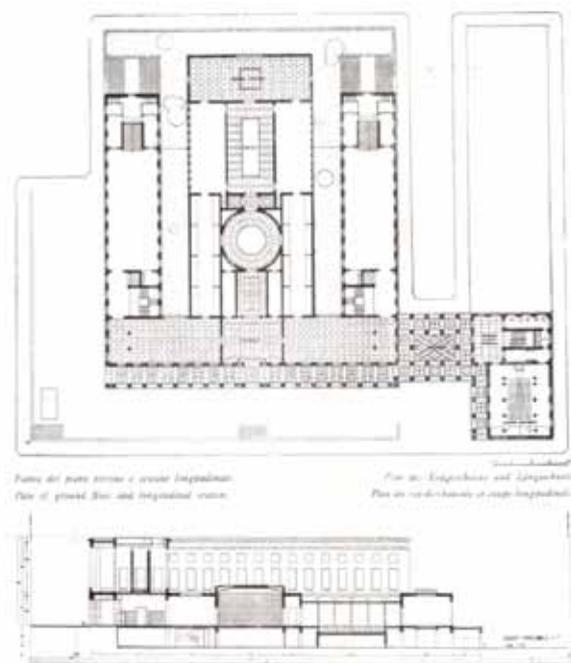


Fig.5. Il Museo di Arte Moderna, pianta del p.t. e sezione (da Architettura, 1938, numero speciale).

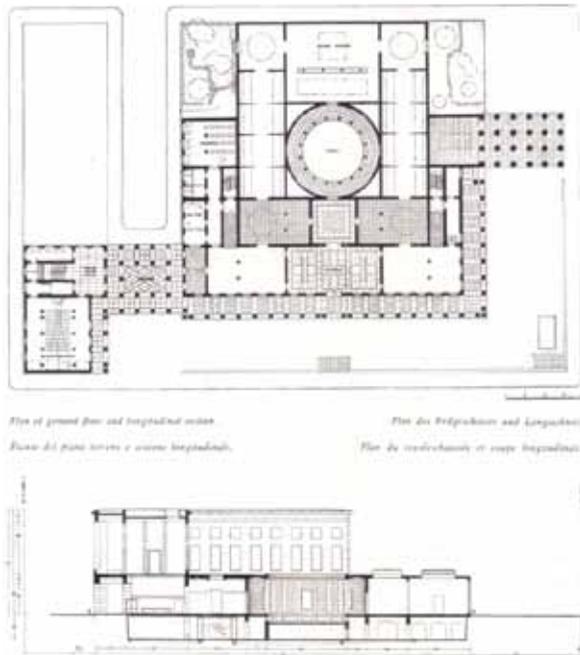


Fig.6. Il Museo di Arte Antica. Pianta del p.t. e sezione (da Architettura).

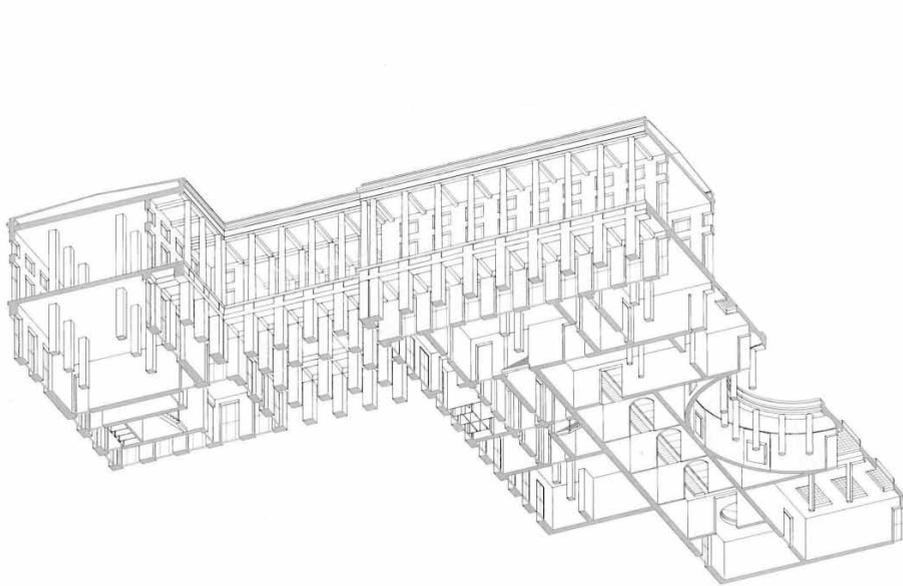


Fig. 7. Spaccato assometrico sezionato lungo l'asse trasversale del Museo dell'Arte Antica.

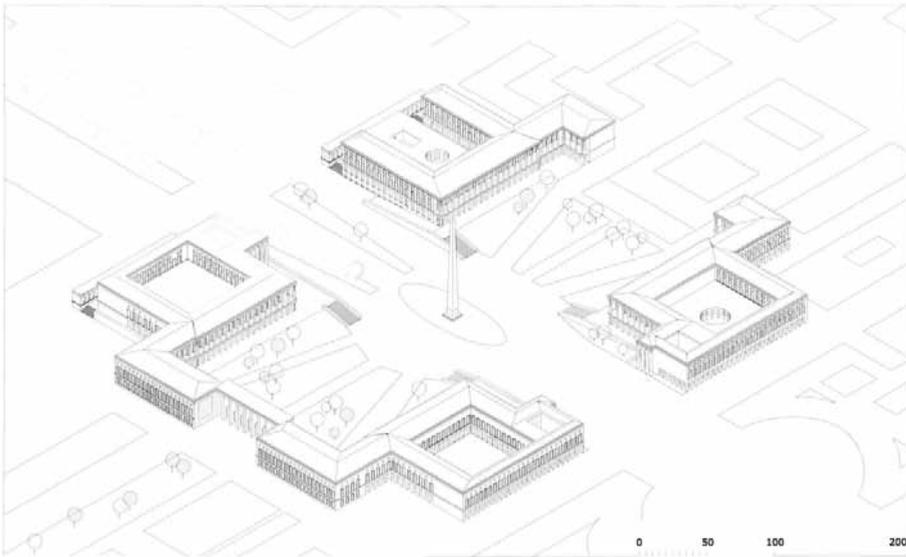


Fig. 8. Versione definitiva della Piazza Imperiale nel dopoguerra.

casermetta dei Carabinieri. Il Teatro di Moretti invece, di cui allo scoppio della Guerra erano state gettate le gigantesche fondazioni, sarà sostituito dallo sciapo grattacielo Italia in *courtain wall*. Nel 1939 Mussolini ha lucidamente capito il potere comunicativo dell'architettura accademica e archeologica, e mano a mano che il pensiero di Niccolò Giani, direttore dell'Istituto di Mistica fascista, acquista peso nella vita politica, le revisioni di Piacentini, per un carattere più retorico e classico, si fanno più pressanti.⁹ L'ultima trincea sembra essere il linguaggio, che permettendo una adesione superficiale alle regole imposte dal regime, accordi un sottile distinguo dalle architetture ossequiose e volgari degli aedi della romanità casareccia. E qui troviamo, da un lato, l'attenzione ad un architetto come il Sanmicheli, marginale rispetto al mondo ufficiale del suo tempo, basti pensare alla purezza "funzionalista" del Lazzaretto di Verona e ad una, se pur vaga, straordinaria similitudine dell'angolo della Porta del Palio, sempre a Verona con le tre colonne sull'angolo dei musei della Piazza Imperiale. Dall'altro, l'occhio a un tradizionalismo lontano, e quindi meno coinvolgente, secondo una tecnica letteraria collaudata che colloca l'azione in un luogo improbabile o esotico. Così pavimenti e infissi sono ispirati dall'asciutto romanticismo del Museo delle Arti di Basilea di R. Christ e P. Bonatz, mentre le partiture e i nodi tettonici "provengono" dalla serena *Grazia* dei tradizionalisti scandinavi come Ivar Tengbom – penso al fronte della Filarmonica Reale di Stoccolma – e poi Gunnar Asplund, il cui progetto della Biblioteca di Stoccolma, ritorna ossessivamente in molti progetti del gruppo in questo periodo.¹⁰ Il tutto trattato con velata ironia fino allo scherzo barocco del velario, che si apre per mostrare il colonnato. Il discorso, troppo sofisticato e aristocratico non fu capito a suo tempo, e tanto meno lo fu nel dopoguerra quando archi e colonne risvegliavano la guerra civile, a prescindere. Poi ci fu la famosa immagine della Chiesa di piazza Euclide del Brasini, pubblicata da Robert Venturi nel suo libro

Filippo e Anita Ekberg.

9. Vedi la relazione di G. Terragni per il concorso di secondo grado del Palazzo della Civiltà del Lavoro contro l'opportunismo generale.

10. Il gruppo Fariello, Muratori, Quaroni conosceva bene l'Istituto di ginnastica ritmica di Hellerau di Heinrich Tessenow, ma credo che l'influenza di questo maestro tedesco si sia esercitata più sul rigore morale per il dettaglio e la semplificazione fino all'essenziale.

Complexity and Contradiction in Architecture...

Stretto fra le revisioni di Piacentini e le pressioni di Moretti il progetto si trascina nella progressiva demoralizzazione del gruppo, cui resta l'unica via di uscita del dettaglio. Per Quaroni, professore alla Scuola di Architettura, che aveva una visione frattale del progetto di architettura, il dettaglio è sempre stato il punto di arrivo inevitabile di un processo, che spesso partiva dalla scala 1:500, e nella professione il rifugio sicuro da un percorso progettuale momentaneamente inceppato. Dal 1938 in poi il tema dell'ordine diventa il momento di riscatto di un progetto, ormai del tutto compromesso. Non solo il fusto è proporzionato alla base e l'*entasis* e la rastremazione della colonna sono disegnati a regola d'arte, ma LQ entra a buon diritto in quel lungo filone di raffinata ricerca di revisione dell'ordine classico (che non fosse la semplice piallatura di qualsiasi oggetto come in Adalberto Libera) e che ha il suo capostipite nello stesso Brunelleschi all'Ospedale degli Innocenti. Revisione che ha un passaggio fondamentale per la nascita dello stesso Movimento Moderno, nella facciata dell'edificio per la Michaeler Platz, disegnato da Adolf Loos, in cui le colonne, lasciate libere dalla loro funzione portante (l'architrave è infatti solo incastrato alle pareti del grande portale) ne fanno assumere la sola funzione simbolica, rassicurante; o nella struttura pensata da Asplund per sorreggere la copertura del Crematorio di Stoccolma, in cui una colonna rastremata, provvista di un dado quadrato a spigoli smussati, porta una trave a doppio T curva, separata dall'appoggio di due, tre centimetri. Tra la trave e il soffitto è interposta un'altra trave ad archetti, che ricorda vagamente una Vierendel, creando un effetto di leggerezza e distacco: il soffitto sembra volare... Ma la Colonna di Ludovico Quaroni, con il collarino rovesciato, è di gran lunga più elegante, e l'architrave sovrapposto e grave del suo peso testimonia la tradizione muraria romana, pesante, ma non priva di grazia.¹¹

11. "L'ordine architettonico è semplificato rispetto all'antico, ma studiato con cura dai progettisti: dalla proporzione classica dell'entasi e della rastremazione della colonna fino al disegno "al vero" del capitello e della sua deformazione angolare. È costituito da un'ossatura portante rivestita in marmo di Carrara; i ricorsi di altezza variabile sono composti da sei masselli centinati disposti a giunti sfalsati che creano una singolare sovrapposizione tra l'immagine della colonna e quella dell'opera muraria. Le colonne dei loggiati sono in rocchi monolitici di cappellaccio cipollino Aprano (verde d'Alpi) ", GRECO e DEL FANTE, op.cit.

Dal 1943, l'E42 e la piazza sono in “abbandono” e le foto d'epoca ci mostrano immagini di rovine archeologiche, non molto dissimili dai Fori, da cui trassero ispirazione.

“Perchè io sono bravo in tutti gli stili” LQ¹²

All'inizio degli anni ottanta, prossimo al ritiro dalla scuola, Quaroni si rimette da solo al tavolo da disegno e progetta uno spazio pubblico per la città di Roma: l'estensione dell'edificio dell'Opera. Una monumentale sala ipostila di colonne fitte, di color rosa scuro, affusolate e disposte a quinconce, su un basamento murario pesante, a quattro metri sul livello della piazza. La disposizione urbanistica e la sala monumentale sono troppo simili alla soluzione per la sistemazione della piazza della Vittoria a Bolzano del 1940, per essere una coincidenza. In particolare il basamento con un piede pronunciato e gli archi di pietra con la chiave manieristicamente slittata verso il basso, sono una citazione dal proprio repertorio personale. Nell'Opera di Roma LQ riprende il colto lavoro di rielaborazione sugli ordini architettonici, interrotto nel 1940. A differenza della Colonna della piazza Imperiale, qui le colonne, alte venti metri, risultano molto più slanciate e leggermente svasate nella parte terminale del fusto, molto simili alla versione più accademica della Cappella per la messa al campo nel Foro Mussolini del 1937 e al loggiato del concorso per il Palazzo Ricevimenti dell'E42. I collegamenti metallici, “a cravatta”, certamente riducono l'effetto di carico di punta, ma soprattutto l'effetto accademico del progetto di riferimento. Alla stessa logica risponde il dettaglio dell'ordine: sulle colonne, separato da uno spessore minimo, riposa infatti la trabeazione di travi a manubrio di ferro, rivestite di bronzo. Il progetto dell'Opera è un bilancio in cui LQ non solo si misura con la Storia, secondo un abito dal quale non si è mai allontanato, ma si misura con la propria storia.¹³ Non si tratta di una piroetta per ritornare abilmente al punto di partenza, ma della conclusione di un percorso coerente e pieno di contraddizioni all'insegna dell'ossimoro: la sua figura retorica preferita.

12. BARBERA, 1989. p. 16.

13. TERRANOVA, 1985.



Fig.9. La Porta del Palio a Verona del Sanmicheli. Fig.10. Crematorio nel cimitero di Stoccolma di Gunnar Asplund.



Fig.11. Portico e loggiato sovrapposto del Museo dell'Arte Moderna (foto Guido Petruccioli).



Fig.13. Portico a tripla altezza su via Cristoforo Colombo (foto Guido Petruccioli).



Fig.14. Il loggiato superiore del museo in costruzione.



Fig.15. La piazza negli anni cinquanta: in primo piano le fondazioni del teatro di Moretti.

Bibliografia

N. D. R., *L'Esposizione Universale di Roma* in "Architettura", 1938, n. XVII, dicembre, numero speciale.

BARBERA, 1989

Lucio Barbera, *Cinque pezzi facili dedicati a Ludovico Quaroni*, Edizioni Kappa, 1989.

GRECO, REMIDDI 2003

Antonella Greco e A. Del Fante in Antonella Greco, Gaia Remiddi (a cura di), *Guida alle architetture romane di Ludovico Quaroni*, Palombi, 2003.

TERRANOVA, 1985

Antonino Terranova (ed.), *Ludovico Quaroni. Architetture per Cinquant'anni*, Gangemi, 1985.

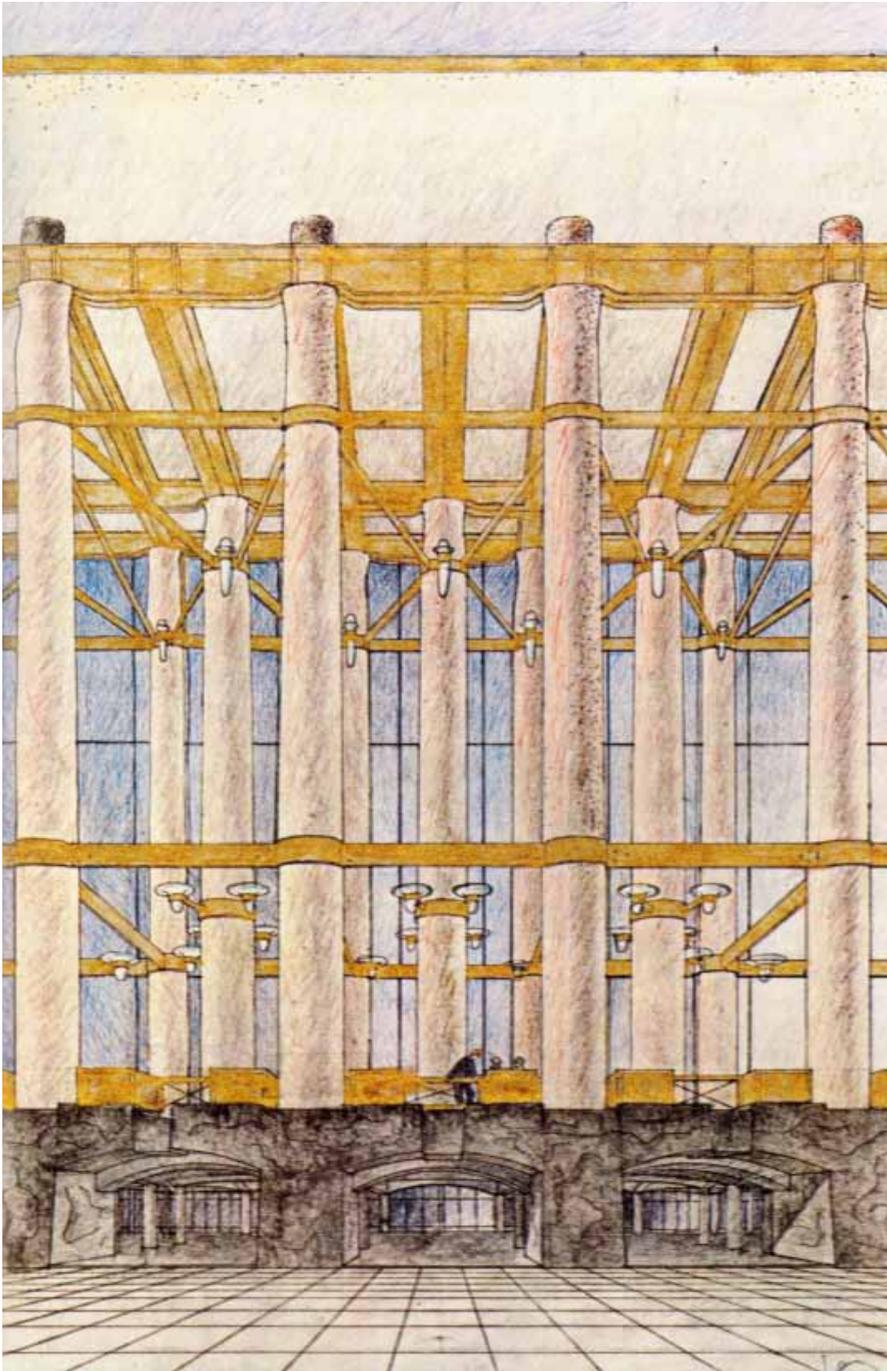


Fig.16. Il teatro dell'Opera, disegno autografo di LQ.