



*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).*

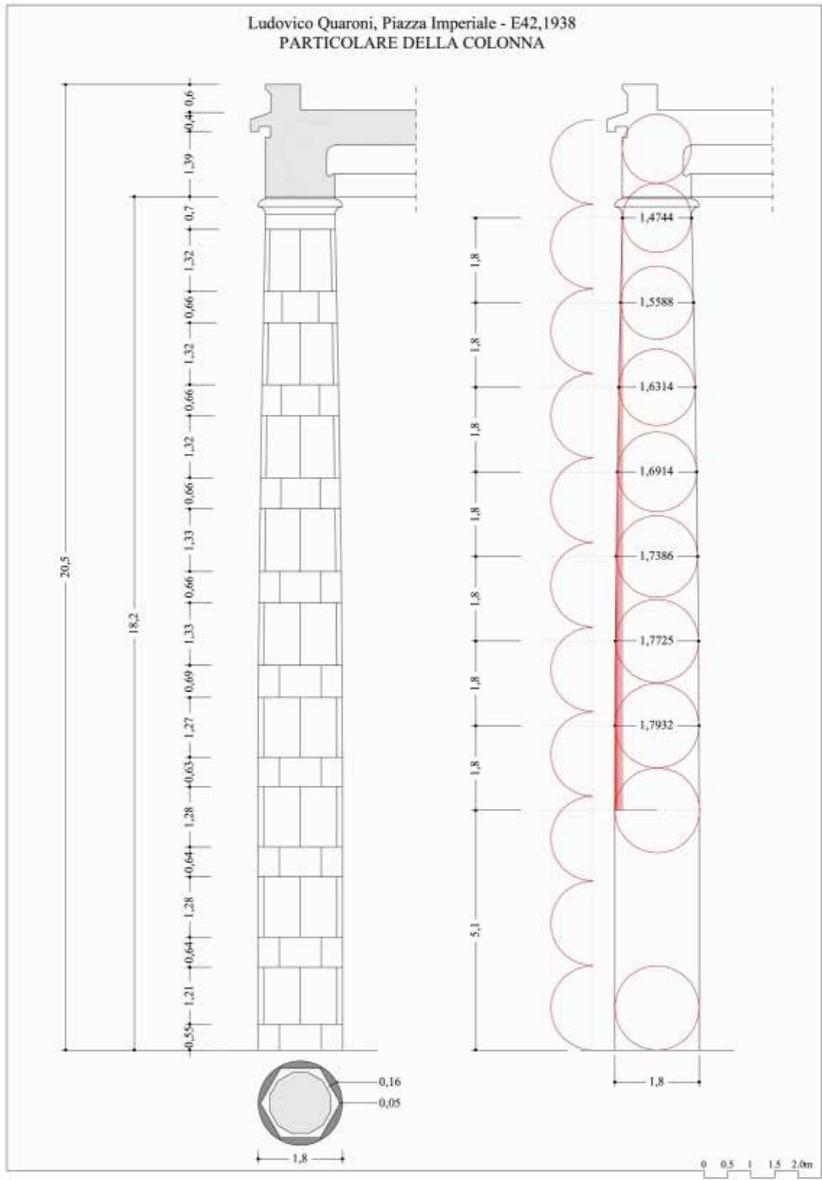


Fig.12. Particolare della Colonna (ridisegnata dall'originale nell'archivio EUR).



*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*, Gange-mi, 1985.

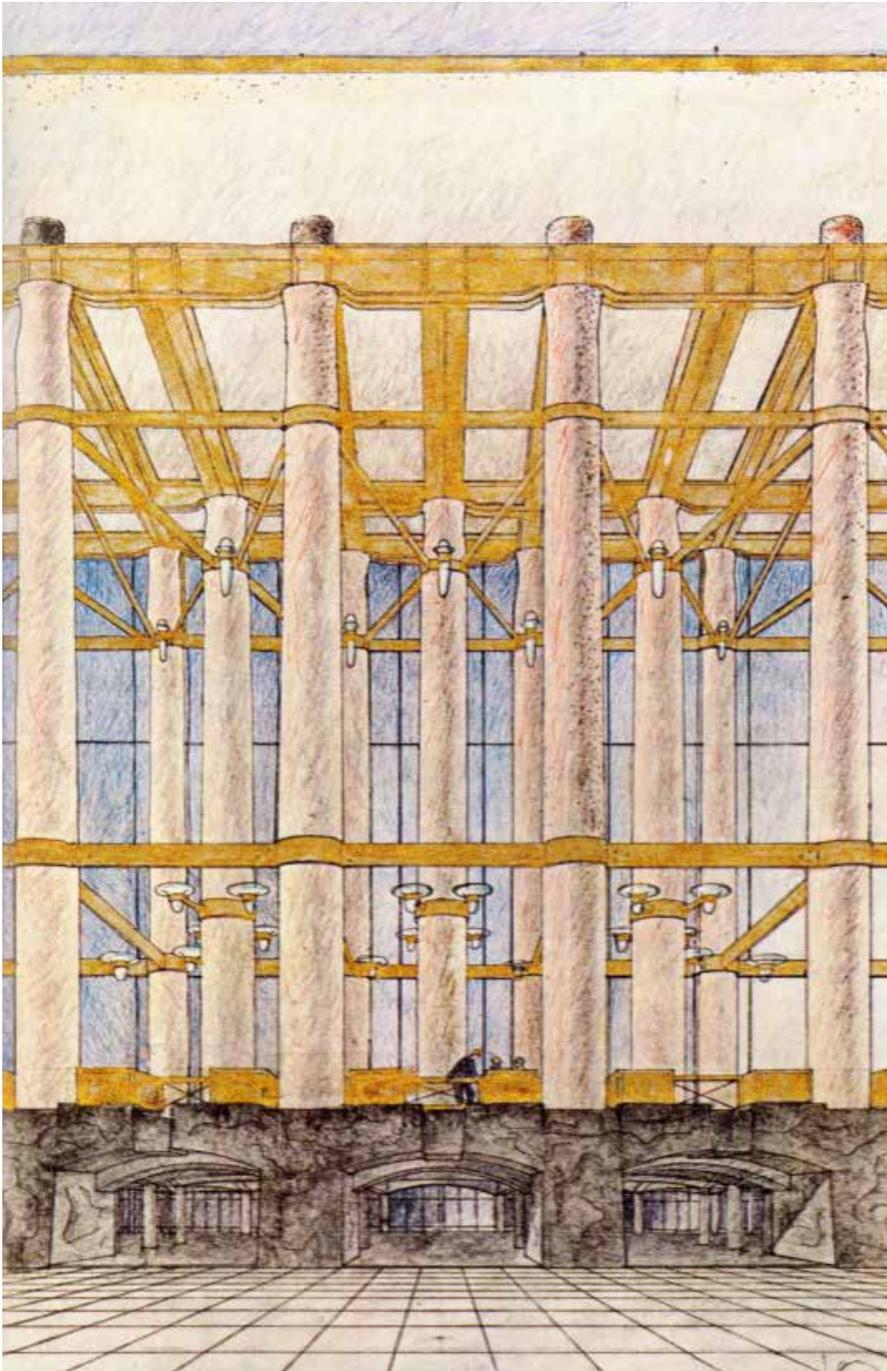


Fig.16. Il teatro dell'Opera, disegno autografo di LQ.



# “Per essere più libero” - 1. Un piccolo progetto prematuro di Ludovico Quaroni: la villa Tuccimei all'EUR

LUCIO VALERIO BARBERA<sup>1</sup>

Abstract: La Mostra dell'Abitazione Italiana fu concepita e progettata fra il 1938 e il 1942 come uno dei settori speciali del programma E42 con lo scopo di presentare al più ampio pubblico internazionale la qualità dell'edilizia residenziale borghese per una “nuova città fascista” ideale; essa fu programmata e progettata come una azione sperimentale di una nuova concezione urbana.

Keywords: un'altra modernità, vernacularismo, case a patio, classicismo, mediterraneo.

*“Smetto di essere poeta originale, costa mancanza di libertà: un sistema stilistico è troppo esclusivo. Adotto schemi letterari collaudati, per essere più libero.”*  
da Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar*

## *La mostra dell'Abitazione Italiana nell'E42*

Già l'11 ottobre 1936 la Federazione Nazionale dei Proprietari di Fabbricati, il cui Sindacato nella Provincia di Roma era presieduto dall'ingegnere Paolo Tuccimei,<sup>2</sup> presentò ufficialmente al costituendo

1. Lucio Valerio Barbera, Professore Ordinario di Progettazione Architettonica e Urbana, Sapienza Università di Roma; email: lucio.barbera@uniroma1.it.

2. Le informazioni sulla Mostra dell'Abitazione sono principalmente tratte dallo studio dell'architetto Alessandra Capanna pubblicato con il titolo *La mostra dell'Abitazione all'E42*, in A. Bruschi (a cura di), *Roma. Architettura e città negli anni della seconda guerra mondiale*, Quaderni di Ricerca e Progetto 01/2004: pp. 84-99; (Gangemi, Roma) e da le immagini e i testi riguardanti la Mostra dell'Abitazione contenuti in Calvesi Maurizio, Guidoni Enrico e Lux Simonetta (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, pp. 524-528, (Venezia, Marsilio 1987). L'architetto Alessandra Capanna mi fornì personalmente la succinta relazione che accompagnava il progetto di massima della villa Tuccimei di Ludovico Quaroni. Per quell'aiuto, che a me fu indispensabile per iniziare, la ringrazio sentitamente. Insieme a me ella, però, si rammaricò che nel fascicolo relativo al progetto della villa, conservato assieme a tutti gli altri documenti dell'Archivio della E42-EUR ceduto all'Archivio di Stato, non restasse alcun disegno originale. Per cui le mie considerazioni e ricostruzioni di quel progetto sono ricavate dalle poche e avarissime riproduzioni dei disegni e di un plastico, sempre le stesse, pubblicate varie volte negli studi su Ludovico Quaroni architetto, tra i quali spiccano, naturalmente, la monografia di Manfredo Tafuri del 1964 dal titolo *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'Architettura italiana moderna* edizioni Comunità, 1964, il libro curato da Antonino Terranova dal titolo *Ludovico Quaroni, architetture per cinquant'anni*, Gangemi 1985 e il libro di Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni, opere e progetti*, edizioni Mondadori Electa, 1989.

Ente Esposizione Universale 1942 (Ente E42),<sup>3</sup> la disponibilità a collaborare nel quadro della realizzazione del nuovo quartiere espositivo. Credo sia stato abbastanza facile trovare un accordo di collaborazione: nel grande disegno della nuova Città nella Città, l'E42 (presto chiamata EUR, Esposizione Universale di Roma) era previsto anche un insediamento residenziale di esemplare qualità. Esso avrebbe dovuto rappresentare il modello italiano – e fascista, naturalmente – di concepire la città secondo principi di stretta integrazione tra composizione urbana, arte dei giardini e una speciale arte “italiana” del costruire fatta di accurata scelta di eleganti materiali economici (si era nel periodo dell'Autarchia) e di soluzioni architettoniche chiare, che potevano contemplare sia una composta astrazione razionalista che una temperata monumentalità mediterranea (Figg. 1, 2). L'insediamento modello (Fig. 3, 4), che prese il nome di Mostra dell'Abitazione Italiana, non era vasto; si innestava perfettamente nella grande maglia delle strade e dei viali dell'E42 e nell'orografia collinare (Fig. 5) che faceva da scena naturalistica allo specchio d'acqua artificiale che fu subito chiamato dai romani ‘laghetto dell'EUR’ malgrado la magniloquenza teatrale delle gradinate e dei giochi d'acqua che si sarebbero dovuti affacciare su di esso. Il nuovo insediamento avrebbe occupato in tutto un'area di non più di dieci ettari sul totale dei circa quattrocento che costituivano – e costituiscono – la superficie dell'EUR. Esso prevedeva la realizzazione di duecentocinquanta alloggi (circa mille abitanti) prevalentemente disposti in ville mono o pluri-familiari; ma erano previsti anche un edificio di dieci piani a ville sovrapposte – tipo edilizio di evidente derivazione lecorbusieriana – alcuni edifici a gradoni appoggiati alle pendenze collinari, quattro edifici multi-piano di carattere più urbano e alcune ‘palazzine’, tipo edilizio residenziale ad appartamenti prettamente romano e moderno, consolidato nel suo congegno distributivo e volumetrico con il Piano Regolatore di Roma del 1931.

### *La Città Bianca vs il Borgo Bianco*

Malgrado Plinio Marconi nel 1940, nei *Quaderni della Roma di Mussolini*, avesse definito l'E42 alquanto euforicamente – e non

3. L'Ente E42 fu istituito il 26 dicembre 1936 e affidato a un Commissario Generale: Vittorio Cini.

so con quanta ragione – una specie di Prater viennese di più grandi dimensioni<sup>4</sup>, suppongo che gli architetti chiamati a progettare i diversi edifici della Mostra dell'Abitazione e gli ideatori del suo programma generale non abbiano potuto fare a meno di confrontare almeno una volta, almeno mentalmente, la propria impresa con quella degli ideatori e dei progettisti del Weissenhof. Il confronto con il “Borgo bianco” del Werkbund, realizzato dall'*élite* assoluta della modernità più di dieci anni prima a Stoccarda, sarà stato vissuto dai progettisti della Mostra dell'Abitazione in modi diversi: da molti come una occasione di netto contrasto, da altri come un'articolata dialettica, da pochi come una interessante competizione e solo in qualche raro caso – forse solo nei casi di Adalberto Libera e di Mario Ridolfi – persino come ricerca di continuità linguistica coi maestri del Weissenhof. Certo, gli obiettivi del progetto della Mostra non potevano essere più dissimili da quelli del Weissenhof; a Stoccarda s'era voluto esprimere l'impegno dei progettisti per una architettura industrializzata, prefabbricata, a basso costo per l'uomo della società di massa, interclassista e socialdemocratica. Un uomo nuovo che era certamente un lavoratore dai pochi mezzi o un borghese dai mezzi limitati, comunque intellettualmente consapevole della nuova dignità della propria condizione in una società, quella dell'Europa centrale, la cui storia, il cui passato recente, la cui economia, in una parola *tutto* era uscito disfatto dalla guerra. Il Weissenhof supponeva davvero – e in qualche modo progettava – un uomo di cultura nuova, che sapesse fare dell'esiguità degli spazi di vita, della povertà dei materiali, della severità del disegno industriale un'esigente estetica. Alla “Mostra dell'Abitazione” dell'EUR, invece, «la casa di lusso meglio si confrontava con l'immagine del quartiere che si stava costruendo, l'E42, e gli obiettivi del Consorzio di Proprietari, che era nato nel seno della Federazione Nazionale Fascista dei Proprietari di Fabbricati, convergevano nell'ideale di auto-rappresentazione del regime».<sup>5</sup> Nell'opuscolo di presentazione ufficiale del 1939 dal titolo “Mostra dell'Abitazione” all'E42, così la Mostra era definita: «Essa è destinata a realizzare l'optimum di un quartiere cittadino: edilizia, quindi, di alto tono per nobiltà di architettura, per valore di

4. CAPANNA 2004 (2), p. 23.

5. CAPANNA 2004 (1), p. 99.

materiali costruttivi, per efficienza di attrezzature e correlativamente, sistemazione urbanistica secondo i più moderni e razionali criteri».<sup>6</sup> A Stoccarda i lotti del piccolissimo insediamento – ventuno edifici, una sessantina di alloggi – erano quasi tutti molto ridotti, le case addossate alle curve di livello di una collinetta come si trattasse di un arroccato paese medievale chiuso in difesa della propria diversità – bellissimo nel primo modello disegnato da Mies Van der Rohe (Fig.6). Esso era coronato dall'inevitabile, ma laica, Stadtkrone, la casa in linea di Mies Van der Rohe, splendida affermazione di una nuova, sperata realtà civile. All'E42, invece, anche gli edifici più piccoli della Mostra dell'Abitazione avevano a disposizione grandi lotti, in media duemila metri quadrati ciascuno, mai minori di 1500 metri quadrati, con una superficie coperta – anche per le abitazioni unifamiliari – di *almeno* 250 metri quadrati<sup>7</sup>; ma i progetti elaborati superarono di molto la soglia minima pur quando si trattò di ville isolate, come vedremo. Un tardo tentativo di ampliare l'insediamento con la realizzazione di alloggi popolari per il dopoguerra – di procedura in procedura si era giunti ormai al 1941, la guerra era già iniziata – fu sostanzialmente schivato da Marcello Piacentini e da Cipriano Efisio Oppo, i più autorevoli componenti del gruppo dirigente del progetto E42. Comunque la Mostra dell'Abitazione certamente non fu concepita come un insediamento raccolto in se stesso, come sembrava essere, invece, il Borgo bianco di Stoccarda; il quale era quasi simbolicamente delimitato al piede della collina dal lungo muro di cinta bianco che scorreva lungo la Rathenaustrasse (Fig.7) quasi a custodire, come un lieve confine, una civiltà inerme e preziosa, ancora da venire. No; la Mostra dell'Abitazione voleva essere il primo brano del tessuto “normale” di una grande città che si voleva mostrare già realizzata, la città fascista di cui si costruiva l'esemplare di esuberante pienezza nell'E42, la Città bianca, ben definita dal suo largo *limes* pentagonale rispetto a tutto ciò che nel territorio e nella storia del paese moderno fosse comunque meno esemplare di essa. Anche la “Mostra dell'Abitazione” aveva la sua Stadtkrone, ma, in omaggio alla Conciliazione tra Stato e Chiesa voluta da Mussolini dieci

6. FEDERAZIONE NAZIONALE FASCISTA DEI PROPRIETARI DI FABBRICATI 1939, p.36.

7. *Ibidem* p.41.

anni prima, si trattava davvero di un'imponente chiesa madre, quella dei Santi Pietro e Paolo progettata da Arnaldo Foschini, la cui cupola segnava il Landmark da cui si dipartivano, con piglio tra il barocco e l'ottocentesco, ma con il respiro retorico della modernità meccanizzata, alcuni dei principali assi stradali su cui poggiava l'intera composizione dell'E42. Certo, anche dal profilo della "Mostra dell'Abitazione", come da quello del Weissenhof emergeva, almeno nel progetto iniziale, la quinta di una lunga casa ad appartamenti in linea; si trattava dell'immobile a ville sovrapposte che fu progettato, ma non realizzato, da Mario Ridolfi. Tuttavia la sua quinta edilizia non era il coronamento laico del nuovo insediamento: serviva soltanto a bilanciare a distanza la massa della chiesa senza tuttavia competere con essa. Ma, soprattutto, la "Mostra dell'Abitazione", contrariamente al Weissenhof, si apriva completamente al nuovo grandioso paesaggio urbano e si affacciava al loggione del gran teatro all'aperto progettato da Gaetano Minnucci, le cui gradinate scivolavano, sontuose, fino all'acqua del nuovo lago. La saziata città borghese si faceva letteralmente cornice del grande spettacolo di suoni e luci – e voci stentoree, immagino – che il regime si preparava ad allestire di fronte alla platea del mondo.

### *L'angolo in ombra dove l'E42 incontrò il mercato; e il futuro*

Il fatto che nessuno tra i progetti architettonici allestiti da una schiera di eccellenti architetti italiani sia stato realizzato ha certamente posto la "Mostra dell'Abitazione" in un angolo meno illuminato dalla critica. Le strade e le piazze monumentali, gli edifici imponenti, i marmi innalzati all'EUR nel periodo fascista sono stati, per i critici, cibo di una grande cucina di cui la "Mostra dell'Abitazione" è sembrata una ricetta minore, abbandonata appena scritta. Ma nella vita dell'EUR la vicenda della "Mostra dell'Abitazione", come intuisce Alessandra Capanna,<sup>8</sup> segna un atto fondamentale, quello in cui i massimi protagonisti dell'Esposizione Universale, soprattutto coloro che avevano una più chiara visione del futuro – che poteva spingersi anche oltre il fascismo – misero a punto il passaggio dell'E42 da monumento celebrativo, politico e simbolico a campo sperimentale di un nuovo modo di concepire, progettare e realizzare la città moderna. Dico meglio: campo

8. Cfr nota 2.

sperimentale di un nuovo modo di concepire, progettare e realizzare la qualità diffusa della città alto borghese moderna. Raccomando chi legge di volgersi agli studi già citati di Alessandra Capanna per un'accurata descrizione dei passaggi progettuali e dei controlli amministrativi e architettonici che furono istituiti per accompagnare l'iniziativa della "Mostra dell'Abitazione" nelle sue fasi di attuazione. Qui mi basti rilevare che la sequenza scelta per la realizzazione dell'E42 – da un Piano programmatico al Piano Particolareggiato fino ai progetti architettonici finali – nel caso del processo di attuazione della Mostra dell'Abitazione "si aprì al mercato", come oggi si direbbe; si aprì, cioè, a una molteplicità di soggetti privati, ma in teoria anche pubblici, interessati a realizzare una propria individuale iniziativa in quel gran disegno. Non più, dunque, un finale di partita risolto con la dichiarazione di un vincitore di un concorso per il progetto di una grande opera pubblica, come era stato per tutti gli interventi monumentali dell'E42, bensì un itinerario che al suo termine avrebbe visto l'istituzione di una Commissione di alta competenza che avrebbe controllato a scadenze precise, nel loro farsi, i progetti privati – molti e di diverse mani – preliminarmente accettati come coerenti con gli obiettivi generali del programma urbanistico. Si trattò, a mio avviso, della prima attuazione sperimentale del processo di realizzazione della città previsto e giuridicamente definito dalla nuova Legge Urbanistica nazionale che si veniva elaborando in altre stanze negli stessi anni (fu promulgata nel 1942). Ciò mi sembra palesemente confermato dal fatto che i principali estensori di quella legge fossero, contemporaneamente, tra i maggiori responsabili del programma dell'EUR.<sup>9</sup> Così l'Esposizione Universale di Roma, l'E42 appunto, proprio con la decisione di attuare la Mostra dell'Abitazione mediante un procedimento di controllo indiretto della qualità, rivela l'obiettivo meno esibito, ma più ambizioso del suo programma: quello di essere *anticipazione sperimentale in condizioni protette*, direi in condizioni "di laboratorio", dei processi di programmazione e di controllo del progetto urbano previsti da quella legge innovativa, che del futuro di Roma aveva fatto certamente il suo più prossimo e decisivo orizzonte di riferimento. Nel discorso tenuto in Campidoglio il 20 aprile 1939

9. Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, Marcello Piacentini, tra gli altri, fecero parte della Commissione Nazionale tecnicamente coordinata da Virgilio Testa che, sotto la guida del Ministro dei Lavori Pubblici Giuseppe Gorla giunse alla definizione della Legge Urbanistica fondamentale del 17 agosto 1942, n. 1150.

alla presenza di Mussolini, il Senatore Cini, Commissario Generale dell'E42 annunciando che i lavori «per la creazione del nuovo quartiere sono passati alla fase costruttiva» concludeva: «E tutte le opere avranno carattere stabile ed utilitario: aree fabbricabili, servizi pubblici, parchi, giardini, ponti, strade, piazze, edifici. Tutto avrà immediata ed utile utilizzazione. Solo una piccola parte della spesa globale verrà sacrificata al provvisorio»,<sup>10</sup> cioè alle installazioni effimere dell'esposizione. Così non sorprende se nel 1951, dopo la fine della guerra, proprio Virgilio Testa, il maggiore estensore della nuova legge urbanistica e co-protagonista della realizzazione dell'E42 mussoliniana, chiamato dal governo democratico del dopoguerra alla testa dell'Ente EUR, invece di liquidarne l'ingentissimo patrimonio pubblico di suoli ed edifici ne abbia riaffermato la continuità operativa. Egli, appena insediato, ridette vita, ed estese a tutta l'area dell'E42, divenuta EUR, proprio le attentissime procedure urbanistiche basate sul rapporto tra Piano e Mercato, sperimentate con la Mostra dell'Abitazione, interrotte sul nascere dalla guerra, ma pronte per la ripresa. Ed era stato certamente in previsione di questa ripresa che lo stesso Ente E42 tra il 1940 e il 1943<sup>11</sup>, malgrado il precipitare della guerra, si era affrettato a realizzare le infrastrutture e a individuare i lotti del programma residenziale della Mostra dell'Abitazione, che nell'epoca mussoliniana era stato posto quasi soltanto a cornice delle celebrazioni monumentali del fascismo; occorreva assicurarsi che nel dopoguerra il procedimento attuativo fosse rispettato e il suo programma ampliato a tutte le aree libere dell'E42. Così, infatti, è avvenuto; sui tracciati stradali della Mostra dell'Abitazione, nei suoi stessi lotti edificatori si è realizzato un tessuto di villini e palazzine signorili che hanno con facilità preso il posto delle ville alto borghesi e dei tipi edilizi di origine razionalista previsti dal Piano originale della Mostra. E quel modello procedurale tra Piano e Mercato ha presieduto, con pochi aggiustamenti, alla realizzazione del più grande quartiere integrato – residenze, servizi, uffici pubblici e privati – della Roma attuale; il quartiere dell'EUR, appunto (Fig. 8).

10. FEDERAZIONE NAZIONALE FASCISTA DEI PROPRIETARI DI FABBRICATI, p. 28.

11. “Infatti le opere di urbanizzazione, necessarie per rendere accessibili i singoli lotti, andavano avanti anche nel 1943, come risulta dalle note riassuntive dell'ufficio architettura dell'Ente Esposizione che elencava periodicamente i lavori svolti nei singoli cantieri aperti dell'E42.”, CAPANNA, 2004 (2), p. 25.

*Ciò che si è perso*

Ciò che si è perso, tuttavia, non è poco; si tratta della mancata attuazione di un'intera collezione di progetti di non grandi dimensioni, ma generalmente di elevata qualità, giunti in gran parte soltanto alle fasi preliminari, redatti da una schiera di architetti, di cui molti giovani, con un certo slancio per l'urgenza e con lo spirito di una ricerca tesa a individuare il linguaggio architettonico moderno di una borghesia romana ideale: una borghesia che avrebbe voluto apparire salda nella scala sociale, dignitosamente, ma apertamente, vicina al potere, facoltosa, sensibile all'interpretazione moderna di una vita quotidiana ben scandita ed equilibratamente distribuita tra tempi, spazi e funzioni domestiche e sociali di grande compostezza, alternata a ostentato dinamismo. Ma si trattava comunque di *architettura minore* che doveva tener conto, per sua natura, delle possibilità economiche, delle richieste e del gusto dei committenti privati; una dimensione che restituiva ai progettisti la facoltà di attingere con maggiore libertà al deposito linguistico personale, certamente più ricco e problematico di quello utilizzabile nella partecipazione ai concorsi per le opere pubbliche. Mancando la costruzione di quei tanti progetti è mancata, dunque, la realizzazione della parte più esemplare della Mostra, quella dalla quale anche noi posteri avremmo potuto valutare, in un campione significativo perché meno vincolato ai dettami piacentiniani ufficiali, la fisionomia collettiva della modernità architettonica romana che alla fine degli anni trenta era grande parte della modernità architettonica italiana. La corrente milanese che tanto aveva contribuito al dibattito architettonico nella prima parte degli anni trenta, aveva perso molta della sua forza anche a causa dell'abilità di Marcello Piacentini nell'operare secondo il principio del *divide et impera*; le diverse correnti romane, ormai domate da Piacentini, erano invece impegnate, *nel loro insieme*, anche se ciascuna a suo modo, ad affermare la speciale identità, consapevolmente "mediterranea", dell'architettura italiana sia rispetto al Movimento Moderno, ormai esule dall'Europa – da cui tuttavia tanti elementi di linguaggio e di comportamento gli architetti italiani avevano appreso – sia rispetto ai più arcigni tradizionalismi accademici. Tanto che mi chiedo quale sarebbe stata la valutazione ufficiale tedesca della Esposizione Universale di Roma e, in particolare, della Mostra dell'Abitazione, tenendo conto del plumbeo neo-tradizionalismo nazista e del dileggio cui fu sottoposto il Weissenhof sulla spinta ideologica pre-nazista (e poi

nazista) di Schultze-Naumburg,<sup>12</sup> quando il Borgo bianco di Stoccarda fu tacciato apertamente di tradimento culturale, di mediterraneità, addirittura di perversione arabeggiante, dunque di fellonia razziale. Anche senza fare appello a quanto ci divide criticamente da quei tempi è impossibile pensare che ai contemporanei di Piacentini sfuggisse che la distanza linguistica che separava la maggior parte dei progetti per la Mostra dell'Abitazione da quelli del Weissenhof di Mies Van der Rohe era molto minore di quella, incolmabile, che li divideva da progetti come, per esempio, quello del Kochenhofsiedlung (Die Holzriedlung am Kochenhof) il quartiere modello voluto da Paul Bonatz e Paul Schmitthenner<sup>13</sup> che attraverso una tormentatissima progettazione vide la luce come contraltare del Weissenhof soltanto nel 1933, in tempo per avere il plauso ufficiale dell'amministrazione nazista (Figg. 10, 11).

*Ludovico Quaroni e la Mostra dell'Abitazione Italiana; dramma mediterraneo in due atti*

Tra i progetti di quella schiera che mai vide il battesimo del cantiere<sup>14</sup> stanno due progetti di Ludovico Quaroni (Fig. 12), allora ventottenne, recentissimo vincitore ex-equo, con Saverio Muratori e Francesco Fariello, del concorso per il progetto per la Piazza Imperiale dell'EUR, rielaborato assieme a Luigi Moretti, altro vincitore ex-equo di quel concorso. Il primo dei due piccoli progetti residenziali di Quaroni, progettato nel 1939, noto come *Villa Gagliani*, era collocato in un lotto appartenente al gruppo di aree che costituivano il lembo Sud della Mostra dell'Abitazione. Era stato commissionato al giovane architetto da Luigi Gagliani, pilota della prima guerra mondiale e meritorio attivista della "rivoluzione" fascista. Dai pochi disegni

12. Il primo saggio importante di Paul Schultze-Naumburg, *Häusliche Kunstpflege*, è del 1899, mentre, ad esempio il libro *Das Gesicht des Deutschen Hauses*, è del 1929.

13. Erano entrambi grandi architetti, degni di enorme considerazione; Paul Bonatz, il progettista della Stazione ferroviaria di Stoccarda in particolare era stato uno dei riferimenti del giovanissimo Quaroni che, anche negli ultimi anni dichiarava il suo debito per il progetto della Piazza Imperiale al Kunstmuseum di Basilea realizzato da Paul Bonatz e Rudolf Christ nel 1936, e che fu visitato da Quaroni poco prima della sua partecipazione al progetto per la Piazza Imperiale, GRECO 1987.

14. I progetti furono affidati dagli acquirenti i lotti messi a disposizione della Mostra dell'Abitazione a progettisti per lo più giovani, comunque di spiccata personalità: tra essi Mario Ridolfi, Adalberto Libera, Giorgio Calzabini, Giuseppe Samonà, Enrico Del Debbio, Ballio Morpurgo, Rossi De Paoli, Luigi Piccinato, Mario De Renzi, Ignazio Guidi, oltre, naturalmente, Ludovico Quaroni.

conosciuti (Figg. 13, 14) – quasi degli appunti per un progetto piuttosto che un progetto completamente definito – emergono palesi consonanze con quella linea d'attenzione per l'architettura spontanea tenuta viva sin dagli anni Venti nello studio di Le Corbusier e Pierre Jeanneret e culminata, per allora, in Europa, con la costruzione nel 1935 sulla costa atlantica del Sud-Est della Francia a Le Mathes, della villa nota con il nome “le Sextant” (Fig. 15); da cui certamente Quaroni trasse le geometrie generali della pianta e il parziale uso della pietra a faccia vista della Villa Gagliani.<sup>15</sup> Naturalmente gli studiosi dell'architettura di Ludovico Quaroni non mancano mai di segnalarne anche la stretta parentela con la piccola casa di villeggiatura detta Villa Maspes costruita da Quaroni stesso nel 1938 a Porto Santo Stefano (Figg. 16, 17); parentela facilmente verificabile nella semplicissima distribuzione interna, nell'introduzione della pietra naturale a faccia vista tra i materiali di finitura e nel tono generale volutamente tenuto basso e vicino al linguaggio “naturale” dell'architettura spontanea italiana; anzi, è proprio scrivendo di quella piccola casa che Quaroni nel 1985 dichiara: «Ma già nella casa da Porto Santo Stefano il modello di partenza, lecorbusieriano, è stato adattato alle esigenze di una economia spartana e a quelle di una abitazione nella quale io mi sarei trovato bene, aperta contro gli olivi e il grande mare».<sup>16</sup> Così, con pochissime parole, egli ci rivela contemporaneamente la sua attenzione, in quel tempo, per i progetti “vernacolari” di Le Corbusier e la sua autobiografica tendenza a intenderli come naturale veicolo verso la mediterraneità di un'Italia povera e poetica; una piccola luce che annunciava il Neo-realismo come estetica della sensibilità sociale del dopoguerra? Personalmente sono convinto che in Ludovico Quaroni l'attenzione per l'architettura “senza architetti” fosse dettata essenzialmente dalla sua permanente ansia di recuperare una tavolozza linguistica più ricca di quelle imposte all'architetto moderno, in quei tempi – ma non solo in quei tempi – costretto a prendere posizione in una battaglia tra “stili” o comportamenti progettuali ciascuno considerato, dai rispettivi militanti,

15. L'attenzione di Le Corbusier per l'architettura spontanea, a parte gli scritti e gli appunti di viaggio, era già presente tra le righe del progetto per la casa dei genitori di Le Corbusier a Corseaux-Vevey, sul lago di Lemano, del 1925, poi era maturata con la villa di Madame H. de Mandrot, forse più famosa, e con i disegni per la Villa Errazuriz sulla costa dell'oceano Pacifico, in Cile, ambedue del 1929.

16. TERRANOVA 1985, p. 117.

eticamente obbligato. Anzi a lungo nel dopoguerra sembrò che Quaroni concordasse non superficialmente con la famosa affermazione che Adolf Loos pronunciò nei riguardi degli architetti del suo tempo: «I contadini hanno cultura... gli architetti non hanno cultura»,<sup>17</sup> che certo non annunciava l'impegno del maestro viennese nel riscatto delle condizioni di vita dei contadini della montagna austriaca, ma manifestava la sua attenzione ai loro usi progettuali: *essenziali, economici, sapienti*, privi in radice dei luoghi comuni della città borghese e perciò rivoluzionari rispetto agli insegnamenti di scuola e straordinariamente ricchi di suggestioni comportamentali ed estetiche per l'architetto dei tempi nuovi. Per altro l'attenzione giovanile di Quaroni al Le Corbusier "vernacolare" o meglio "naturale" mi sembra possa essere considerata l'altra faccia della polemica che egli e Muratori, ciascuno già a modo suo, avevano immaginato di ingaggiare con la versione retorica del classicismo architettonico piacentiniano, pensando, con ingenuità e qualche saccenza, di sfidarlo sul suo stesso piano. Sia nella scoperta in Asplund di una tradizione moderna, classicista e insieme tradizionalista<sup>18</sup>, sia nell'affetto giovanile per il "vernacolare" lecorbusierano, mi sembra di leggere la viva convinzione di Quaroni che il classicismo appreso senza filtri accademici e l'architettura minore e spontanea ("i contadini hanno cultura...") siano parti inscindibili di un processo culturale unitario, un processo *essenziale, economico e sapiente* nel quale architettura minore e maggiore rappresentano soltanto generi funzionali diversi, modulazioni complementari (*tipi* avrebbe detto poi Muratori) della stessa lingua. E, in questo, i taccuini di viaggio del giovane Le Corbusier nel Mediterraneo, più ancora di quelli di Gunnar Asplund, parlavano chiaramente a quei giovani architetti, come parlano ancora oggi a noi, fissando sulla stessa pagina e nella stessa stanza della nostra memoria le figure dell'architettura popolare assieme a quelle dei templi greci, appresi e disegnati sotto il cielo della loro comune origine. Che era appunto lo stesso cielo che aveva illuminato *l'unico tempo storico*

17. La traduzione più propria della celebre frase è: "L'architetto, come quasi ogni abitante della città non ha civiltà. Gli manca la sicurezza del contadino, che possiede invece una sua civiltà" da Adolf Loos, *Architettura*, 1910.

18. Il classicismo nordico fu soprattutto analizzato teoricamente da Saverio Muratori nell'articolo in *Il Movimento architettonico moderno in Svezia*, in "Architettura", 1938, ma apertamente preso a modello da ambedue i giovani architetti (e da Fariello) nel progetto originale per la Piazza Imperiale.

in cui le membrature simboliche dei sublimi e codificati modelli monumentali antichi furono anche essi espressione istintiva e sapiente della mobile creatività linguistica di una grande e unitaria cultura popolare. Ludovico Quaroni era di poco più giovane degli architetti del Gruppo 7; Figini, Pollini, Rava, Terragni, Libera e gli altri avevano più o meno otto anni più di lui. Essi erano stati tra coloro che dalla fine degli anni Venti avevano rianimato lo storico dibattito su modernità e tradizione in Italia affermando con convinzione, come tanti altri, giovani e meno giovani<sup>19</sup> la radice mediterranea, dunque popolare e pan-nazionale<sup>20</sup> della modernità contrapposta al credo strettamente e stilisticamente nazionale dei conservatori della tradizione italiana. Figini e Pollini avevano fatto del loro progetto per la Villa Studio per un Artista – palesemente influenzato dalla lezione di Mies van der Rohe – esposta come un manifesto alla V Triennale del 1933, la dimostrazione dell'identità di Mediterraneanità e di Razionalità dunque della assoluta congenialità dell'astrazione linguistica dell'architettura moderna e dei principi della cultura popolare della costruzione. Figini, molti anni dopo, definì l'"architettura naturale", cioè quella concepita e realizzata senza architetti, come portatrice di una lezione di moralità, di logica, di vita e di stile.<sup>21</sup> I pochi anni di differenza tra Quaroni e Figini e i caratteri culturali dell'ambiente dei giovani architetti romani – soltanto Adalberto Libera tra i partecipanti al Gruppo 7 era laureato a Roma – sarebbero bastati a giustificare in Quaroni una diversa interpretazione del rapporto tra modernità, classicismo e architettura popolare. Ma oltre a ciò in lui agiva soprattutto un insopprimibile distacco culturale da ogni coinvolgimento dell'architettura in un impegno militante ed esclusivo che, allontanando a priori l'"altro" da sé, in realtà amputava la ricerca della modernità della possibilità di distendersi sull'intero universo di figure e forme della storia e negava la liceità di rielaborarle liberamente e dare, così, ricchezza di significati e di affetti al mondo nuovo. Tutto ciò Ludovico Quaroni si accingeva a esprimerlo per la prima volta

19. Moltissimi sono i saggi e i libri su l'argomento: mi piace segnalare il volume LEJEUNE e SABATINO (a cura di) 2010, *Modern Architecture and the Mediterranean; Vernacular Dialogues and contested Identities*, Routledge; la rivista "Firenze Architettura" n. 1, *Mito Mediterraneo*, 2011, Centro di Editoria del Dipartimento di Architettura; la rivista "ArChIteTTurA" n. 7/8, 2003, *Paesaggi d'architettura mediterranea*, Agorà Edizioni.

20. SABATINO 2013.

21. See FIGINI 1949, FIGINI 1950.

compiutamente tra il 1939 e il 1940 proprio con la realizzazione dei due piccoli progetti residenziali, diversi e complementari, preparati, dopo l'aulica vicenda della Piazza Imperiale, per la Mostra dell'Abitazione dell'E42.<sup>22</sup> Essi, considerati come parti distinte di un unico processo di ricerca espressiva, avrebbero certamente costituito un quadro piuttosto completo delle sfumature, intuizioni, complessità e anche contraddizioni e incertezze che sempre accompagnarono le riflessioni progettuali e le narrazioni di architettura di Quaroni. Un quadro linguistico più ricco, perché cangiante, e più vero, perché più incerto, dei semplificati paradigmi piacentiniani e delle asciutte vertigini intellettuali muratoriane.

### *Il progetto di Villa Tuccimei; in passo verso dove?*

Del progetto della Villa Gagliani e del suo palese porsi nel solco di quella parte della ricerca di Le Corbusier che era più lontana dai Cinque Punti, ho già accennato. Andare oltre, allo stato della documentazione attuale, mi è difficile. Qualcosa di più si può trarre, invece, dal secondo progetto residenziale di Quaroni per l'EUR, la Villa Tuccimei, progettata nel 1940, poco prima che il giovane architetto, richiamato in guerra, fosse trasferito in Libia. Esso è dunque l'ultimo progetto disegnato da Quaroni negli anni del fascismo, l'ultimo impegno professionale della sua prima fase di attività progettuale, affollata di sperimentazioni linguistiche in molte direzioni,<sup>23</sup> culminata con il vistosissimo successo del concorso

22. Può essere di qualche interesse indagare sulla sequenza con la quale Quaroni affrontò i due progetti; dal punto di vista della destinazione d'uso dei lotti è certo che quello per il quale Quaroni progettò la Villa Tuccimei, che egli chiamò "pompeiana" (lotto G1 nella planimetria "Capanna") è presente con la sua destinazione a villa con atrio nel piano urbanistico della Mostra dell'Abitazione sin dalla prima planimetria conosciuta (quella che prevedeva anche il grande edificio a Ville Sovrapposte) che corrisponde nella sostanza al progetto d'insieme rappresentato nel ben noto modello plastico, elaborato non più tardi del 1939. Il lotto della Villa Gagliani (lotto U1 nella planimetria "Capanna"), invece, compare soltanto quando, seguendo la pressione dei richiedenti lotti per ville mono o bifamiliari, si decise di abolire l'edificio in linea a Ville Sovrapposte e di destinare l'area a parco retrostante a una serie di lotti aggiuntivi per case o ville mono o bifamiliari. La prima planimetria generale della Mostra dell'Abitazione che corrisponde a questa modifica porta la data del 10 luglio 1940. A rigore di termini il progetto per la Villa Gagliani dovrebbe essere stato elaborato dopo quella data, e comunque intorno a quella data. Peraltro dalle date che si leggono nelle lettere di presentazione del progetto di Villa Tuccimei che sono a nostra conoscenza, si deduce con precisione che anche la Villa Tuccimei "pompeiana" è stata elaborata nel 1940. I due progetti, dunque, sono stati elaborati contemporaneamente o quasi contemporaneamente come parti di una articolata ricerca di linguaggio sulla modernità tra, razionalismo, classicismo e linguaggio "naturale". Vedi anche TERRANOVA 1985, p. 117.

23. Manfredo Tafuri, nel suo libro *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, 1964, Edizioni Comunità, p. 46, afferma: «L'anno 1937 è per Quaroni un anno di crisi la cui drammaticità

per la Piazza Imperiale. Per tutti, non solo per Quaroni, nel 1940 la guerra certamente cadde come un pesante sipario sul presente e sugli anni che l'avevano preceduta. Ma quel disegno di casa a patio tracciato da Ludovico Quaroni appena prima di partire per il fronte, invece di presentarsi con i caratteri di un'opera in qualche modo conclusiva, drammatica o vigorosa o profetica o lucidamente rassegnata, ti trasmette sin dal primo sguardo la problematicità di un'opera prematura, di un primo passo cauto, appena accennato; verso dove? Rispetto al progetto per la villa Gagliani quello per villa Tuccimei è documentato un po' meglio pur se ancora insufficientemente (io spero sempre nell'apertura dell'Archivio Quaroni chiuso nella Fondazione Olivetti a Ivrea) (Figg. 18, 19, 20, 21); oltre agli scarni disegni della pianta del piano terra, di qualche prospetto e di una sezione, resta a noi una prospettiva piuttosto accurata e la foto di un plastico particolarmente espressivo. Il progetto fu elaborato all'inizio del 1940 per un committente di grande rilievo. Si trattava dell'ingegner Paolo Tuccimei, già ricordato all'inizio di queste pagine come presidente del Sindacato fascista dei Proprietari di Fabbricati della Provincia di Roma alla cui iniziativa fu affidata una parte essenziale nella realizzazione della Mostra dell'Abitazione. La casa dell'ingegner Tuccimei, dunque, ebbe una posizione di grande privilegio nella planimetria d'insieme. Fu inserita in un lotto di tre ville (Figg. 22, 23, 24), staccate dalle altre, che avrebbero dovuto essere progettate come moderne interpretazioni della "domus" ad atrio/giardino interno, come fu stabilito dal regolamento del piano generale della Mostra. Le tre ville, affacciate sul versante che scende verso il lungolago – oggi Viale America – erano raccolte attorno a un piccolo parco comune, dal quale iniziava il percorso prospettico inclinato che continuava nell'asse del grande viale. Ma fra le tre ville quella

è valutabile qualora si consideri la successione dei vari progetti redatti, la loro qualità espressiva, le loro origini figurative; dal neoclassicismo della Sede della Cassa Nazionale Malattie per gli addetti al commercio, al classicismo "razionalista" del nuovo Palazzo dell'Arte al colle Oppio dove addirittura vivono anticipazioni del Ludwig Mies van der Rohe americano, al protoneorealismo degli Edifici doganali sui valichi alpini, al razionalismo accademizzante della sistemazione urbanistica della nuova stazione di Ostia Lido, all'esasperazione classicista della Cappella al Foro Mussolini fino alla caduta finale dei progetti dei progetti dell'E42. (i corsivi sono di L.B.)» Per Tafuri questo impressionante numero di prove linguistiche compresse in uno scorcio di tempo così breve è grave sintomo di una coscienza non solo inquieta, ma sofferente; il successo nel concorso per la Piazza Imperiale, infine, è dipinto quasi come il precipitare in una malattia mortale o in un inferno morale. Ma ciò che risulta vividamente nelle parole di Tafuri è comunque la ricchezza e la latitudine delle sperimentazioni linguistiche di Ludovico Quaroni in quegli anni cruciali.

dell'ingegner Tuccimei sarebbe stata l'unica a far parte integrante, dal punto di vista paesaggistico, anche della spettacolare sistemazione naturalistica del gran teatro all'aperto che avrebbe costituito la scena di fondo dell'estremità Ovest del lago. Le altre due ville "domus" furono progettate una dall'architetto Enrico Del Debbio – villa doppia per due alti funzionari del Consorzio Italiano per le Esportazioni Aeronautiche, i signori Brizzi e Simen – l'altra dall'ingegnere Tommaso Garavini per il prefetto dell'Aquila, Guido Cortese.

### *Modelli e riferimenti*

Un progetto a tema, dunque: la casa a corte interna, introversa, fatalmente classica e mediterranea, che negli anni del primo dopoguerra – anni di novecentismo classicista e mediterraneo – aveva ricevuto l'attenzione di molti. Una felice occasione per Quaroni per elaborare ed esprimere più direttamente che nella villa Gagliani e più liberamente che nel progetto della Piazza Imperiale, la sua posizione di architetto moderno rispetto alla classicità intesa come unità di architettura naturale e simbolica. Certamente Quaroni, come tutti i giovani architetti italiani, avrà ben conosciuto la storia antica della casa a corte, ma anche le forme recenti proto-moderne, studiate attraverso la sequenza che anche noi, molto più giovani di lui, apprendemmo nel nostro periodo di formazione: dai bungalow di Voysey, alle grandi case inglesi di Lutyens, alle abitazioni progettate da Garnier per la città industriale. Ma conoscendo il progetto della Casa Tuccimei si può pensare che di nuovo Le Corbusier, con le meditazioni e gli schizzi dal vero della Casa del Noce di Pompei, abbia fornito il piano concettuale primario per le esplorazioni del giovane Quaroni. Tuttavia egli di certo non poté evitare di confrontarsi con il movimento per "La casa all'italiana" guidato da Giò Ponti dalle pagine della sua rivista il cui nome, "Domus", richiamava programmaticamente la tradizione abitativa antica e mediterranea. In particolare avrà considerato con attenzione il progetto della Villa alla Pompeiana (Fig. 25) progettata dallo stesso Ponti e pubblicata nel 1934, anno della laurea di Quaroni. E se la levità decorativa, la giocosa sprezzatura stilistica e la facilità compositiva di quel progetto erano senza dubbio estranee alla seriosità dell'ambiente architettonico romano e soprattutto del microambiente dell'auto-formazione di Quaroni – Muratori e Fariello! – egli avrà certo convenuto che il compito di

introdurre la borghesia milanese a una architettura domestica colta e moderna cui Giò Ponti si era dedicato in quegli anni, anticipava il compito che la Mostra dell'Architettura si era data nei confronti della borghesia romana, esibita all'EUR come borghesia italiana *tout court*. Ma il riferimento a Giò Ponti avrà certamente chiamato in causa gli esperimenti di mediterraneità di Bernard Rudofsky, che di Ponti fu collega di progettazione e maestro di "mediterraneità".<sup>24</sup> Quaroni negli anni del suo magistero alla Facoltà di Architettura di Roma tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, non mancò mai di segnalare il suo interesse e la sua stima per Bernard Rudofsky, lasciando trasparire con civetteria di sentire più di un tratto di congenialità con lui. Fu Quaroni a mostrarmi nella sua biblioteca privata per la prima volta il libro *Architecture without Architects* di Rudofsky, appena uscito, nel 1964; la sua conoscenza con Rudofsky, nel dopoguerra, senza dubbio passò attraverso la comune amicizia con Luigi Cosenza, con il quale Rudofsky aveva progettato molti anni prima il capolavoro della Villa Oro, a Napoli. Ma nel 1940, l'incontro con Rudofsky sarà stato soltanto "letterario", consumato, cioè, sulle riviste di architettura: in particolare egli avrà avuto modo di considerare il progetto di Rudofsky per una Casa a Procida (Fig. 26), che era stato pubblicato su *Domus* nel 1938, veramente a ridosso del suo impegno per la progettazione della Villa Tuccimei. Certo, per un giovane architetto romano affrontare in quegli anni, nel pieno del dibattito sulla casa mediterranea, la progettazione di una casa a patio avrà reso quasi obbligatorio considerare anche il progetto della Casa Coloniale di Luigi Piccinato – che a quei tempi era il giovane urbanista "romano" di maggiore spicco e allievo prediletto di Piacentini – realizzato e presentato alla V Triennale di Milano del 1933. La Casa Coloniale (Fig. 27) è uno dei progetti architettonici di Piccinato che ti portano a considerare con rammarico il suo sempre più esclusivo impegno nell'urbanistica. Comunque, malgrado l'equilibrio miracoloso di quel progetto tra funzionalità moderna e stereometria mediterranea, tra chiusura muraria e fluidità degli spazi, Quaroni apertamente optò per un dialogo con la "Casa alla Pompeiana" di

24. Nel suo saggio monografico Daria Guarnati dal titolo *Espressione di Giò Ponti*, GUARNATI 1954, pp. 23-36, scrive: "Giò Ponti summarized it with directness and concision: 'The Mediterranean taught Rudofsky, Rudofsky taught me.'" citato da Andrea Bocco Guarnieri, nel saggio monografico dal titolo *Bernard Rudofsky and the Sublimation of the Vernacular*, in LEJEUNE, SABATINO 2010.

Ponti invece che con il progetto modernista e coloniale di Piccinato; e attraverso il progetto di Ponti collegò indirettamente la sua ricerca anche a quella di Rudofsky. E subito chiamò il suo progetto “Casa Pompeiana”, a scampo di ogni equivoco. Per il trentenne Ludovico Quaroni, dunque, i progetti con i quali confrontarsi sul tema della casa a patio, erano stati molti, recenti e di forte carattere. Tuttavia, se isoliamo la *classicità* concettuale della “Domus” dalla sua *natura mediterranea* io credo che nel quadro dei suoi riferimenti deve aver avuto un posto di rilievo un singolare progetto nordico: la casa ad atrio detta “Oivala” che l’architetto finlandese Oiva Kallo progettò e costruì per sé stesso su un’isola nel golfo di Botnia tra il 1924 e il 1930. In un recente saggio su Rudofsky, Andrea Bocco Guarnieri<sup>25</sup> accenna a quella casa nordica e alla casa a patio progettata da Georg Muche nel 1923<sup>26</sup> come a possibili precedenti dei due progetti di case a patio di Rudofsky, quella a Capri, del 1932 (progettata con Giò Ponti) e, appunto quella a Procida del 1935 (pubblicata nel 1938). Questo di Bocco Guarnieri è uno spunto di grande interesse, da indagare più a fondo data la distanza linguistica tra i due progetti di Rudofsky e le case a patio nordiche citate da Guarnieri. Ma osservando i disegni di Ludovico Quaroni per la Villa Tuccimei, pur se egli intende dialogare programmaticamente con Giò Ponti e tener conto di alcune scelte morfologiche di Rudofsky, non riesco a sottrarmi all’idea che, per la Villa Tuccimei, egli instauri il dialogo più diretto e più stretto, linguistico e ideologico, proprio con il progettista della casa Oivala; d’altra parte, senza forzare il senso del percorso di maturazione seguito da Quaroni in quegli anni, è realistico pensare che egli possa aver ben conosciuto e studiato il progetto di Oiva Kallo (Figg. 28, 29, 30) quando, assieme a Muratori, indagava l’architettura nordica – naturalismo e classicismo – come possibile fonte di un’altra modernità.

25. GUARNIERI, 2010, note 47, p. 236.

26. La casa a patio coperto (hall centrale) di Georg Muche fu progettata e realizzata per l’esposizione della Bauhaus del 1923. L’autore, allievo e istruttore della Bauhaus, disegnò la casa come abitazione ideale per sé e per sua moglie Elsa, ma fu realizzata come espressione dei principi Bauhaus. Alla sua realizzazione parteciparono, per la parte tecnica Walter Gropius e Adolf Meyer, per gli oggetti di produzione industriale Lazlò Mohly-Nagy, per gli arredi Marcel Breuer, che era allora studente alla Bauhaus. Farkas Ferenc Molnár la introdusse come momento finale di un ciclo di disegni teso a illustrare la creazione dell’uomo moderno. Paradossalmente, dunque, l’adozione della pianta centrale è intesa come scoperta funzionalista e non certo come rivisitazione della cultura mediterranea. Walter Gropius ne esaltò lo stretto rigore funzionalista, Ferenc Molnár ne fece figura di una cultura meccanica, l’opposto della figura del giovane Apollo nell’Arcadia, con il quale il ciclo inizia.

È da tener conto che Oiva Kallo, architetto finlandese nato nel 1884, sette anni prima di Eric Bryggman e quindici prima di Alvar Aalto, è quasi perfettamente coetaneo di Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz (ambidue del 1885) e raggiunge la maturità professionale negli stessi anni dei due maestri svedesi; contemporaneamente a loro compie alcune importanti opere proto-moderne, allora molto ben pubblicate, che segnano il passaggio – faticoso per lui come per Lewerentz – dal classicismo al modernismo; tra esse spicca il suo progetto per l'edificio degli uffici della compagnia di assicurazione Pohja, cui i progetti per uffici di Alvar Aalto – il Kansaneläkelaitos su tutti gli altri – devono così tanto. Nulla di più facile, dunque, per Ludovico Quaroni, che imbattersi nel progetto per la Villa Oivala durante l'esplorazione delle opere dei maestri del sommo Nord, e di sostare davanti ad essa – opera apparentemente minore, domestica, intima – come di fronte alla scoperta di un segreto autoritratto d'artista.

### *Cos'è una domus?*

Come sempre, per progettare si inizia dall'interpretazione delle norme edilizie. Le regole riguardanti il lotto affidato dall'ingegner Tuccimei a Ludovico Quaroni perché progettasse la sua villa, sono incluse nell'articolo 3 delle *Norme edilizie per il quartiere "Mostra dell'Abitazione"*. Secondo il suo titolo, l'articolo stabilisce le norme per la "Zona destinata a costruzioni di case con giardino interno" e «comprende tre lotti per tre case distinte, formanti un unico complesso concepito con unità architettonica». L'altezza delle case non potrà essere superiore a 10 metri e comprendere non più di due piani e non più di due abitazioni. Potrà essere ammesso un piano parzialmente interrato purché non destinato ad abitazione, ma ad uso esclusivo di servizio. Inoltre e soprattutto «le costruzioni saranno caratterizzate da un cortiletto centrale (patio), attorno al quale si svolgeranno le abitazioni». E ancora: «Con particolare cura dovrà essere prevista la soluzione e la sistemazione dei cortiletti interni». Molto più esplicito sul "cortiletto" è il testo della Relazione illustrativa delle Norme edilizie: «Non si vuole qui ritornare a forme antiche, affatto: ma creare, invece, una abitazione che si conchiuda intorno a uno spazio interno, riparata dalla strada, che disimpegni gli uffici di alta rappresentanza, che nella casa nordica sono affidati alla Hall e nella casa pompeiana

all'Atrio e talvolta al Peristilio. Ben inteso la forma, la concezione, la distribuzione, la struttura, i materiali dovranno essere modernissimi; e quindi anche il cortile o patio potrà essere immaginato variamente; o chiuso a vetri, o a cielo aperto (creando naturalmente altri disimpegni chiusi per le stanze), o circondato da portici o da pensiline; chiuso da ogni lato oppure anche aperto con gallerie o passaggi verso altri giardini o terrazze sporgenti sul livello inferiore della collina che sopporta l'edificio». In questa descrizione del ventaglio di soluzioni cui si intende aprire l'immaginazione dei progettisti non posso fare a meno di sentire la mano e il gusto da progettista di Gaetano Minnucci,<sup>27</sup> gran responsabile della realizzazione dell'E42.

E nel chiamare in causa contemporaneamente l'architettura nordica e quella pompeiana – la Hall e l'Atrio – come figure di riferimento egli sembra voler sollecitare per consenso le vibrazioni armoniche della corda della modernità tesa, dai migliori progettisti romani, tra razionalismo e classicismo. La Villa Tuccimei, dunque, fa parte di un gruppo di tre ville regolate dalla stessa Norma edilizia. I progettisti delle altre due ville, Enrico Del Debbio e Tommaso Garavini, scelsero di sviluppare il progetto utilizzando la possibilità di realizzare due piani fuori terra rendendo più semplice la costruzione e, soprattutto, il funzionamento e l'accessibilità delle abitazioni, comunque molto ampie. Nel fare ciò, naturalmente, i loro progetti si allontanarono dallo schema più scolastico e icastico della Domus e, soprattutto, dall'immagine della casa ad Atrio come abitazione naturale mediterranea, di cui sia la Casa alla Pompeiana di Giò Ponti che il progetto per la casa a Procida di Rudofsky, ambedue a un solo piano fuori terra, sembravano aver stabilito il modello morfologico moderno non derogabile. Ma a voler essere un po' pedanti, almeno una tra quelle preziose ville minori di Palladio che sembrano con più venerazione accostarsi ad un ideale archeologico della casa romana, la villa Poiana (Fig. 31), intendo, non era forse progettata in modo che *sembrasse* effettivamente una casa

27. Gaetano Minnucci, (1896-1980), fu un progettista (ingegnere/architetto) di grande finezza e di decisa cultura europea. La qualità della sua cultura architettonica fu riconosciuta dal Gruppo 7, che comprese la casa unifamiliare da lui progettata e realizzata in via Carini a Roma, tra le poche opere citate nel Manifesto del Razionalismo Italiano. Fu responsabile per la realizzazione della Città Universitaria e dell'E42 a Roma. Stimatissimo da Marcello Piacentini insegnò nella Facoltà di Architettura di Roma sino alla fine degli anni Sessanta, dove infine assunse l'insegnamento che fu di Pier Luigi Nervi quando questi, per ragioni di età, lasciò nel 1962 l'insegnamento.

ad un piano, semplice, senza sfoggio di ordini classici all'esterno ma molto prossima alla disposizione di una casa ad atrio all'interno?

### *L'Ordine Mediterraneo del Nord*

Ma anche la molto più modesta casetta moderna di Oiva Kallo era stata concepita ad un solo piano come la villa mediterranea di Rudofsky, permettendo così di immaginarne una realizzazione artigianale o almeno "locale", rivendicando in questo modo la *naturalità* del suo gene. E in realtà, il grande affetto che la Villa Oivala riceve anche nei tempi nostri dall'opinione pubblica finlandese colta e "spontanea" e le mostre, i siti del web e gli amorosissimi restauri che se ne fanno sono centrati proprio sulla possibilità di condurre manualmente la ricostruzione dei suoi dettagli architettonici e costruttivi; così che oggi quel piccolo manufatto di legno nascosto nel bosco di una rocciosa isoletta di fronte ad Helsinki sembra diventato il cantiere di una perenne cura dell'identità moderna della cultura finlandese, dimostrazione orgogliosa della consustanzialità della classicità e della vernacularità nazionale, come si usa ora dire con un brutto termine. Perché, malgrado la grandissima distanza che separa la geografia dell'antichità da quella del mar Baltico, quella piccola casa finlandese è l'unica, tra le case ad atrio ad un piano che forse ispirarono Quaroni, a riprendere l'idea dell'ordine architettonico antico per ritmare lo spazio dell'atrio e dell'intera abitazione. In essa l'"ordine" è riportato ai suoi termini costruttivi essenziali come in una illustrazione dell'abate Laugier o del Filarete: un palo snello di legno con la leggerissima entasi naturale di un tronco giovane di betulla e un "abaco" – due tavolette a formare un quadrato – di raccordo tra il palo e la trave. Basta questo per permettere di vivere, in quella casa, la classicità nei suoi termini originari senza tradire il testo naturale del luogo, ma posando le proprie usanze in uno spazio fatto della misura stabile e delle trasparenze e dei rinvii ottici preordinati delle vere case pompeiane, quelle che colpirono l'intelletto di Le Corbusier (Fig. 32): *«Et vous voilà dans le cavedium (atrium); quatre colonne au milieu (quatre cylindres) enlevant d'un jet ver l'ombre de la toiture...; mais au fond, l'eclat du jardin vu a travers le peristyle qui étale d'un gest large cette lumière, la distribue,*

*la segnale*».<sup>28</sup> Oltre il fondo dell'atrio della casa finlandese non c'è la luminosità del cielo pompeiano, ma l'oscurità del bosco del nord e la fitta rincorsa dei tronchi di betulla che pare ancor di più legare l'"ordine" arboreo della casa alla natura da cui è tratto. Qui, nel sommo Nord, la classicità sembra mostrare la sua universalità, la sua capacità di animare di sé ogni contesto come la musica tonale è sempre in grado di esprimere il suo contrappunto e la sua armonia qualunque sia il timbro, dunque il materiale e la fattura degli strumenti che suonano, antichi o moderni – la siringa di Pan, l'avena di Tytiro, i legni, gli ottoni, gli archi, le tastiere e le diverse voci, umane e sintetiche – e qualunque sia la camera sonora in cui essa vibra e si espande: chiosco, stanza, teatro, giardino o, appunto, bosco.

### *L'Ordine (gli Ordini) di Quaroni*

Ludovico Quaroni, dunque, sceglie di progettare una casa ad atrio ad un solo piano fuori terra, come avevano fatto Giò Ponti, Rudofsky e Oiva Kallo. Ma sceglie di misurarne lo spazio interno e di annunciarne la misura all'esterno ricorrendo all'ordine architettonico come il solo Oiva Kallo, fra i tre precursori, aveva fatto, assumendo la colonna come segno generatore del linguaggio architettonico connaturato alla tipologia della casa ad atrio. La scelta di realizzare una grande e signorile casa (quasi ottocento metri quadrati coperti escluso il patio) costringendola nel volume di un solo piano fuori terra avrà significato aprire un dibattito con il committente; si trattava di convincerlo a spostare a un piano seminterrato (direi più precisamente: prevalentemente interrato) gli ampi spazi di servizio e il garage per le due automobili che la famiglia Tuccimei evidentemente aveva in normale dotazione anche a quei tempi. Una scelta che certamente faceva gravare sulla costruzione dell'abitazione un costo aggiuntivo e sulla sua gestione una serie di complicazioni funzionali sia per risolvere il rapporto tra i due piani sovrapposti, sia per la scomodità di accesso dall'esterno al piano entro terra, sia infine per la minore salubrità degli ambienti seminterrati – che comprendevano anche gli alloggi di una parte della servitù oltre allo spazio di lavoro domestico: cucine, stierie ed altro.

28. LE CORBUSIER, 1923, p. 149.

Ma la scelta di utilizzare l'ordine architettonico dopo il recentissimo progetto "lecorbusieriano" vernacolare della Villa Gagliani significò per Quaroni voler riaprire un dibattito con se stesso sul rapporto tra modernità e classicità, accendendo contemporaneamente un confronto sia con il progetto della Piazza Imperiale appena andato in cantiere, sia con i suoi compagni di quella vicenda non ancora terminata sia, infine, con Piacentini che egli certamente sentiva come l'autoritaria fonte degli indirizzi linguistici di quel progetto. Le Norme Edilizie della Mostra dell'Abitazione e la loro Relazione Illustrativa non obbligavano palesemente all'uso dell'ordine architettonico e se il progetto elaborato da Enrico Del Debbio per una delle altre case ad Atrio prevedeva effettivamente un ordine architettonico, quasi un dorico semplificato, il progetto della terza casa ad Atrio, quello elaborato dall'ingegner Tommaso Garavini, non aveva traccia di riferimenti diretti al modellato della colonna classica, ma soltanto un ritmo regolare dei pilastri quadrati al piano terra e a un ritmo raddoppiato al piano superiore, fatto di pilastrini di incerto materiale (Figg. 34, 35, 36). Sappiamo dalle sue parole che Quaroni considerava una volgarità usare pilastri a base quadrangolare come riduzione "secca" delle colonne, come egli afferma nelle sue lunghe confessioni date alle stampe nel libro di Antonino Terranova: «... il *monumentalismo novecentesco italiano* [...] cercava una strada breve, e la trovava piallando via tutte le sagome e le bugne da un fabbricato antico e sostituendo le colonne con pilastroni quadri [...]. Il giorno nel quale a me, a Fariello, a Muratori, fu consigliato, suggerito di tornare alla simmetria, alla centralità, alla rappresentatività tradizionale legata alle sorti del nuovo Impero, quel giorno stesso, accettato da noi il tema e "la tendenza", la porta per le colonne e i capitelli era aperta».<sup>29</sup> Ma alla luce delle sue stesse considerazioni autobiografiche si è autorizzati a pensare che quel ritorno all'ordine, inteso in tutti i sensi che questa parola ha per un architetto italiano, non sia stata affatto una imposizione sgradita. Più probabilmente si trattò, per Quaroni di una giustificazione liberatoria. Ecco con quanta passione egli si esprime nel 1985 trattando dell'architettura del Rinascimento a Roma: «La colonna diventa l'elemento principe dell'architettura romana: il sole riesce a trar fuori tutto il rilievo che essa possiede,

29. TERRANOVA 1985, p. 117.

per il quale è stata fatta rotonda, ma con la rastremazione e, quando opportuno, con l'entasi, col travertino che prende l'acqua in modo perfetto, lasciando più scure e "antiche" le zone meno battute (quando non sono intervenute le maledette lavature, le sabbiature, le patinature), e comincia quindi il dialogo della colonna, della mezza colonna, della colonna alveolata, finta o vera, con i pilastri, i mezzi pilastri, le riseghe di pilastro, per portar più o meno avanti, secondo il bisogno, la colonna principale, a destra e a sinistra di un portale, e per dar modo alla luce, diretta o riflessa, di rimbalzare da un pilastro su una colonna o viceversa, e alle ombre portate di modificare il disegno delle ombre proprie, accrescendo la ricchezza dell'immagine». <sup>30</sup> E mi vengono alla mente la descrizione che egli faceva delle esercitazioni di "riprogettazione" della colonna che egli dava ai suoi allievi del primo anno di corso quando egli, giovanissimo assistente, iniziò a insegnare nella Facoltà di Architettura di Roma. «E comincia il dialogo della colonna», egli dice, iniziando ad enumerare, subito, le possibili metamorfosi della colonna e delle sue combinazioni attingendo, per accenni, all'infinito repertorio rinascimentale, michelangioloesco, barocco, tardo barocco che gli scorre nella memoria e che fanno dell'"ordine" di Quaroni un libero campo di sperimentazione, proporzionale e figurale. Anticlassicamente, dunque, egli considera l'"ordine" classico, nella sequenza delle sue cinque tonalità – dorico, tuscanico, ionico, corinzio, composito – come il tema per eccellenza dell'architettura, materiale tematico, voglio dire, a disposizione d'ogni progettista colto per elaborare variazioni sottili o sfrenate in una dialettica, in un cimento nel quale l'ordine classico costituisse il primo termine, la stabilità, mentre l'immaginazione o la fantasia o l'istinto dissacratore costituissero il secondo termine, il seme della modernità, che solo l'impatto con il saldo terreno della classicità può rendere fecondo. Forse persino eterno. La costante e crescente insoddisfazione di Quaroni per la sua opera di architetto e di teorico dell'architettura – perché, come egli dice, per lui «un altro modo di interrompere le delusioni per l'architettura progettata è quello di scriverne»<sup>31</sup> – mi sembra che risieda, in fondo, nel rammarico di non aver avuto il coraggio di affrontare apertamente quel cimento né

30. TERRANOVA 1985, p. 59.

31. TERRANOVA 1985, *ibidem*, p. 53.

la tempra per affermarne con forza la ragione quando era tempo. Da qui, io credo, discenda quella gioia quasi di ritrovata innocenza artistica con la quale egli, prossimo alla fine dei suoi giorni, parlò e scrisse dei suoi ultimi progetti e, in particolare, del progetto per l'ampliamento del Teatro dell'Opera di Roma, scandalosa, strepitosa, definitiva variazione sul tema dell'ordine classico.

### *Dialoghi*

Comincia il dialogo della colonna dice Quaroni, ma, progettando la villa Tuccimei, certamente continua, nel suo foro interiore, il dialogo con i suoi partner del progetto della Piazza Imperiale, Francesco Fariello, Saverio Muratori, Luigi Moretti. La collaborazione fra i quattro durante la messa a punto del progetto finale per quel grande progetto deve essere stata faticosa e rivelatrice delle diverse e incompatibili personalità dei quattro giovani protagonisti di un tanto importante incarico d'architettura. In particolare, dalle parole dello stesso Quaroni, l'incontro dei primi tre, più giovani, con Luigi Moretti, non fu facile e deve aver contribuito al dissolvimento del gruppo Quaroni, Muratori, Fariello, mettendo alla frusta la loro pensosità coltivata, fin lì, in una sorta di scolastico isolamento. Moretti era più adulto e, a dire di Quaroni, più "politico" e più "bravo" di loro: «era un uomo strano, invincibile nella politica, però con un grossa cultura».<sup>32</sup>

La parte centrale del dibattito per concordare il progetto definitivo fu centrato sull'ordine architettonico, sulla dimensione delle colonne, sul loro materiale. Moretti cancellò il tratto più caratteristico del progetto dei suoi tre giovani partner, la continuità assoluta dell'ordine gigante che correva tutt'attorno all'immensa piazza: «il doppio ordine ce lo ha imposto Moretti per il Teatro» ricorda Quaroni.<sup>33</sup> Moretti volle il teatro a due ordini sovrapposti modificando l'intera partitura ritmica della piazza. Ma alla fine, continua Quaroni, «solo il teatro era riconoscibile e aveva ragione Moretti a volerlo fare molto alto». Alla domanda di Antonella Greco: «Perché è stata scelta una sintesi tra il vostro progetto e quello di Moretti», Quaroni risponde «Per ragioni politiche, perché

32. GRECO 1987, p. 284.

33. GRECO 1987, p. 285.

era sostenuto dal partito, e poi perché era più bravo».<sup>34</sup> Ma insiste: «Le uniche colonne venute bene sono quelle alte dei propilei, uguali a quelle dell'ordine gigante del progetto primitivo». Poi però ricorda come egli abbia marcato la sua nascente distanza dalla questione “neoclassica” sulla disposizione degli ordini – così accanitamente dibattuta all'interno del piccolo gruppo di pugnaci progettisti – rammentando una sua improvvisa e irridente proposta prodotta a mezzo del dibattito: «è quella che ho ridisegnato qualche anno fa, con la testata dei quattro musei, mezzo avvolta da una tenda di tipo berniniano, scolpita in marmi rossi e sostenuta da putti di bronzo [...] bocciata, appena detta, dagli altri progettisti». Naturalmente (Fig. 55).

### *I cinque Ordini di Quaroni*

La nuova casa dell'ingegner Tuccimei era un tema di “Architettura Minore”<sup>35</sup> palesemente troppo piccolo per diventare palcoscenico adatto a mettere in scena una risposta compiuta alla difficile serie di irrisolte questioni poste dal progetto della Piazza Imperiale (la ricostruzione digitale di Villa Tuccimei è presentata dalla Fig. 33 alla Fig. 56 insieme ad altre note di chiarimento). Ma era comunque un'occasione per accennare – per accennare appena, intendo – il primo passo di una ricerca più genuina; più genuina in primo luogo perché non autoritariamente “consigliata, suggerita”, ma anche per l'appartenenza del tema alla sfera privata, dunque consumabile nella riservatezza della vita domestica, ancorché elegante e aperta. Studiando con attenzione i pochi disegni di quel piccolo progetto rimasti a noi, mi sono convinto che Quaroni, quasi per segnare con un po' di sprezzatura il distacco dalle diatribe neoclassiche nate attorno al progetto della Piazza Imperiale da cui Luigi Moretti era uscito vincitore, abbia scelto di ricominciare dialogando con un po' di impudenza direttamente con gli antichi trattatisti, saltando i progettisti posteriori, inclusi gli amati grandi classicisti nordici (e con loro, naturalmente, la brigata dei suoi giovani e meno giovani partner di una difficile stagione). Il cuore della Villa Tuccimei è, naturalmente l'atrio scoperto, il patio su cui converge l'impluvio delle quattro larghe

34. GRECO 1987, p. 286.

35. Per il concetto quaroniano di Architettura Maggiore e di Architettura Minore si rinvia alla trattazione che lo stesso Quaroni ne fa nel libro TERRANOVA 1985 pp. 58-69.

falde di tetto tipiche della casa romana antica (gli Ordini di Quaroni sono illustrati nelle Figg. 50-55). La copertura dei portici dell'atrio è sorretta da dodici colonnine i cui dettagli – il semplicissimo accenno al capitello, la rastremazione a poco meno di un terzo dell'altezza e la mancanza di base – sembrano tratti di peso, e naturalmente ridotti per via scalare, dall'ordine appena utilizzato nelle pareti della Piazza Imperiale. Ma colonne compaiono anche a segnare l'ingresso principale della casa, rivolto a Ovest verso il giardino che degrada sul fianco della collina: cinque colonne che accompagnano il percorso verso la porta di casa. Infine una colonna sola interrompe un lungo portichetto che affaccia il soggiorno verso il giardino a Ovest. Tre gruppi di colonne che in pianta mostrano chiaramente di avere tutte lo stesso diametro di base, ma che negli alzati, gruppo per gruppo, mentre mostrano di avere tutte anche lo stesso diametro al colletto, hanno invece altezze diverse, mantenendo, tuttavia, gli stessi asciutti dettagli: capitello, base, rastremazione a cominciare da poco meno di un terzo dell'altezza. Si tratta dello stesso "ordine" in tre varianti proporzionali; curiosamente nessuna delle tre varianti è proporzionalmente identica a uno dei due – maggiore e minore – della Piazza Imperiale da cui sembra essere tratta. Così, a metterle in fila come usavano gli antichi trattatisti, si possono allineare quattro varianti dello stesso ordine, ognuna delle quali potrebbe persino essere interpretata come semplificazione estrema di un diverso ordine, la più bassa come un tuscanico, poi crescendo di altezza, un dorico, un ionico; il quarto, il corinzio, il più snello, potrebbe essere ricavato dalle proporzioni dell'ordine minore della Piazza Imperiale. Se poi inseriamo un altro individuo, una colonna con le proporzioni dell'ordine maggiore della Piazza Imperiale, l'unico che piaceva a Quaroni, si ha una quinta declinazione di quei simulacri dell'ordine antico, cui potremmo attribuire il compito di rappresentare un ordine composito già di gusto ellenistico. Un gioco, naturalmente. Un gioco? Ma le tre varianti presenti nel progetto della Villa Tuccimei non sembrano forse alludere alla compresenza dei tre ordini fondamentali presenti nei monumenti antichi? Quaroni era persona seria; seria perché non pedante: sapeva che il gioco, aristotelicamente, è fratello della gioia e della virtù. E cosa è mai l'architettura se non virtù e gioia, dunque gioco? Ma l'ordine, senza la sua trabeazione è monco. È semplicemente una colonna. A questo punto, entrati anche noi nel gioco del giovane Quaroni, non ci può sorprendere che ognuno dei tre gruppi di colonne

del suo progetto abbia una diversa trabeazione, come si addice ad ordini diversi, appunto. Le colonne di ingresso hanno una trabeazione che vuole sembrare lapidea, forse di cemento o comunque rifinita a intonaco secondo l'antichissimo uso di alludere alla pietra con un muro intonacato e verniciato di bianco. È alta quella trabeazione, divisa nelle tre parti canoniche architrave, fregio, cornicione, dove il fregio è un vuoto fra due leggere travi che coprono il ruolo rispettivamente, dell'architrave e del cornicione. Si tratta del colonnato d'ingresso: dunque l'ordine di Quaroni si presenta al visitatore nella sua veste cerimoniale completa e si dichiara nella sua interezza a noi che scrutiamo i pur miserelli disegni del progetto. La trabeazione del quadriportico dell'atrio, invece, è di più difficile decifrazione. Tuttavia, osservando con attenzione la pianta e l'unica sezione che ci resta di essa, scopriamo che al posto di una allusione a una classica trabeazione lapidea gli "orizzontamenti" dell'ordine sono ridotti a un leggerissimo sistema di esili travetti che possono soltanto essere di acciaio a T doppio. Con quella timida citazione Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz entrano nel gioco del giovane Quaroni e rimarranno indelebilmente nella sua memoria. Egli fu certamente colpito dall'ordine e dalla trabeazione in acciaio della Heliga Corset Kapell dei due maestri scandinavi e ne conserverà l'immagine nella mente con una cura che supererà intatta i decenni del dopoguerra ed esploderà vestita di granito rosa e di oro nel progetto finale per il Teatro dell'Opera di Roma, quarant'anni dopo. Qui, nell'atrio della Villa Tuccimei la citazione è timida, nascosta. Ma quella debole trabeazione industriale è arricchita dalla turgidità della grondaia orizzontale che scorre su di essa quasi a formare, con essa stessa, il profilo di una cornice antica con la sagoma di un echino diritto o di una imbarbarita gola rovescia. La terza cornice, quella della colonna isolata posta nel fronte Ovest, non è decifrabile. La foto del plastico di una versione precedente del progetto non rivela nulla se non il fatto che la trabeazione, se anche essa in acciaio, sarà stata ancora più semplice, mancando della grondaia che invece arricchisce quella del patio.

Quindi possiamo supporre che, anche in questo caso, il cornicione era in acciaio, senza la grondaia che abbelliva il patio, ma vigorosamente modellato come una scozia capovolta sormontata da una cornice piana. Infine, i due ordini della Piazza Imperiale adottano esattamente lo stesso cornicione che corre intorno ai quattro lati della piazza. La combinazione di ciascuna delle due colonne, Gigante e Minore, con il cornicione,

crea due ordini proporzionalmente molto diversi: quello Gigante dalle proporzioni molto piccole, quello Minore, dalla proporzione molto pesante. Cinque ordini; i cinque ordini di Quaroni, elaborati come in un esercizio continuo dal progetto per la Piazza Imperiale a Villa Tuccimei, tra il 1938 e il 1940. Tra il suo 27esimo e il suo 29esimo anno di vita.

### *Realismo Romano*

Il progetto della Villa ebbe due fasi rilevabili dai documenti ancora in possesso dell'Archivio di Stato. Il progetto di massima fu presentato dal proprietario, ingegner Tuccimei il 28 febbraio 1940. La guerra tra Germania, Francia e Inghilterra era scoppiata già l'anno prima, a settembre del 1939; la Polonia liquidata in un mese. Pochi giorni prima, il 16 febbraio, l'incidente dell'Altmark nelle acque territoriali norvegesi apriva all'invasione di Danimarca e Norvegia che sarebbe avvenuta ad aprile. Sui fronti occidentali c'era la minacciosa stasi chiamata "la strana guerra". L'Italia era in un'attesa grigia; si paventava – o auspicava – l'entrata in guerra. Quaroni sapeva d'essere tra i primi scaglioni da richiamare alle armi. Il progetto Tuccimei, in questa prima fase, comprendeva «tre tavole di planimetria; due tavole di sezioni e prospetti; una tavola di insolazione [sic]; tre tavole di prospettive; un preventivo e una relazione; un plastico di metri 1 per 0,70». Tra i documenti che ci rimangono, di prima e seconda fase, la presenza di un plastico è discriminante. La seconda fase del progetto, come vedremo, non contempla un plastico. Dunque il plastico è della prima fase, che è anche una prima versione, visti i cambiamenti, minori, ma significativi, della seconda fase. L'unica foto del plastico che abbiamo è il documento più bello tra quelli a nostra disposizione. È parlante; purtroppo descrive soltanto il prospetto Ovest e il prospetto Sud. Per il prospetto Est abbiamo un disegno della seconda versione, mentre il prospetto Nord può essere ricostruito presuntivamente soltanto in base alla pianta e alla sezione della seconda fase. La seconda fase o versione del progetto fu presentata l'11 novembre 1940. L'Italia era ormai entrata in guerra il 10 giugno, la Francia era presto uscita dalla guerra, sconfitta. Il 13 settembre era iniziata la campagna italiana in Africa, il 28 ottobre quella di Grecia. Quaroni probabilmente era già stato richiamato; era in partenza, forse addirittura già partito per l'Africa al momento della consegna del progetto definitivo (com'è chiamata la seconda versione o

fase nei documenti ufficiali). Questo comprendeva, secondo la lettera di trasmissione scritta e firmata dal presidente del Consorzio dei Proprietari di Fabbricati per Abitazioni nell'Esposizione Universale di Roma: «tre tavole di planimetria; quattro tavole di prospetti; due tavole di sezioni; una prospettiva a colori montata su compensato [sic]». Nessun plastico, dunque. Della prospettiva a colori montata su “compensato” non c'è traccia a meno che non si tratti del disegno, che sembra a penna, che nella trasposizione fotografica e tipografica abbia perso i colori; esso mostra in pieno il prospetto Sud e di scorcio quello Est. Il disegno, comunque non può che appartenere alla seconda fase per l'evidente mancanza del bugnato che caratterizzava la prima fase, rappresentata dalla foto del plastico. Quel bugnato regolare come un perfetto muro di un monumento antico, infatti, sembra aver costituito la caratteristica principale che differenzia la prima versione del progetto dalla seconda; un rivestimento murario più costoso, certo, della finitura a intonaco che alla fine fu scelta, ma molto più ispirato a una visione del progetto inaspettata: “realista”. Dico “realista” con piena consapevolezza.

A Roma sembra avvenire un'inversione di significati tra realismo e mito; mentre in tutte le altre città e culture urbane – anche d'Italia – “realismo” significa assumere come soggetto l'attualità viva del proprio territorio intesa come frutto della storia locale in avversione ai miti antichi e nuovi, a Roma invece “realismo” può significare assumere come soggetto primario d'ogni progetto la presenza del mito, anzi dei miti che emanano, impuri e frammisti all'angusto presente, dall'identità più antica del luogo, in avversione ai nuovi “idola” comunque estranei, esclusivi, levigati; spesso simulatamente moderni. Quel bugnato non certo rustico o ciclopico, comunque eccessivo per i significati di una casa borghese isolata nel verde, pur se ancora scolastico pare comunque voler inserire la piccola dimensione della vita domestica in una scena “realmente” romana, cercando di determinare quello scarto di scala e quella compresenza di significati opposti che sono l'essenza della “vernacularità” di Roma, segnalata come affettuoso e ignaro gioco popolare officiato tra incomprensibili pietre da Pinelli, ma come imponente dramma di una impotente, inebriata nostalgia da Piranesi.

*Manfredo Tafuri; un dialogo mai finito*

Forse proprio alla perdita di quel bugnato e chissà a quanti altri piccoli o grandi compromessi con il committente, ma soprattutto con se stesso, si deve quella frase che Quaroni pronunciò al termine del suo percorso di architetto: la Villa Tuccimei «tentava di recuperare il tipo della “domus” romana antica, che tuttavia è risultata architettura troppo inquinata di elementi derivati dal linguaggio razionalista».<sup>36</sup> E qui, finalmente, nel 1985, Quaroni riapre il dialogo con Manfredo Tafuri, quel dialogo che sembrava consumato tra 1962 e 1963 con lunghi colloqui nel suo studio, tra i disegni del suo archivio che egli indicava e forniva a Manfredo assieme al prezioso repertorio della sua memoria. Manfredo ne trasse, nel 1964, un libro famoso: Ludovico Quaroni e lo Sviluppo dell'Architettura Moderna in Italia; egli, più di tutti i giovani intellettuali di quegli anni, fortemente inclinato a rinnovare nel nostro tempo, con piglio moralista, le lotte degli architetti razionalisti d'anteguerra contro l'accademia fascista, nella prima parte di quei colloqui che corrispondono ai primi capitoli del suo libro, fustigò letteralmente Ludovico Quaroni per il suo tradimento dell'architettura razionale e il comportamento acquiescente e velleitario nei confronti dell'architettura piacentiniana. In un crescendo critico terminò affermando: «Alla fine del 1937, con i concorsi per gli edifici per l'Esposizione Universale si assiste alla caduta finale di Quaroni e del suo gruppo». Quaroni con Tafuri assecondò la costruzione della sua figura come quella del Grande Peccatore caduto, ma ormai pentito e confessava ad alcuni di noi giovani, i più vicini a Manfredo Tafuri, che egli evitava di passare per la Piazza Imperiale come si evita di tornare sul luogo di un delitto. Tutto ciò si comprende: all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, alla vigilia di assumere l'insegnamento universitario nella Facoltà di Architettura di Roma, per Quaroni era ancora fondamentale essere accettato come maestro dai più giovani di sinistra, culturalmente più impegnati; e non soltanto da loro. Nel 1985, però, il “sospetto” che gli attribuisce Tafuri «di avere errato persino nella valutazione della propria azione» durante gli anni finali del fascismo, si ribalta. O si chiarisce. Egli sembra pensare di non aver errato per le ambiguità e lo scarsissimo impegno nei confronti del Movimento

36. TERRANOVA 1985, p. 117.

Moderno, ma per aver inquinato con un *eccesso di razionalismo* i liberi fermenti della sua giovanile ricerca di una nuova architettura per Roma, tra storia e modernità.<sup>37</sup> «È un tema – ci dice infine Quaroni – questo della casa a “domus”, che ho poi ripreso in qualche schema studiato in prigionia, ma senza sufficienti approfondimenti; mi interesserebbe affrontarlo oggi con esperienza maggiore, per vedere cosa ne verrebbe fuori; è un peccato, infatti, che la abitazione tipo “domus” in Italia, sia andata completamente perduta, la dilatazione che il Rinascimento ne ha fatto col palazzo principesco avendo distrutto tutti quei caratteri che ne fanno ancora, a Pompei e a Ercolano, un miraggio per chi riesca ancora a pensare secondo quella che deve essere stata, quando c'è stata, la “saggezza” romana». La saggezza romana. Sembra di sentire l'eco della frase con la quale Le Corbusier descrive a noi l'emozione di varcare la soglia di una domus, a Pompei: *«de la rue de tout le monde et grouillante, pleine d'accidents pittoresques, vous êtes entrés chez un romain»*.

#### *Le catene di un aspro Fato*

Lascio la descrizione più accurata del progetto della Villa Tuccimei alle immagini di un tentativo di ricostruzione tridimensionale da me tentata sui pochi documenti esistenti. Ma la affido soprattutto alla descrizione che Quaroni stesso ne fece nella relazione illustrativa, che troverete in calce a questo mio scritto, con la quale egli accompagnò – o fece accompagnare – la presentazione del progetto “definitivo”. Qualche curiosità: nella relazione mai si accenna alla serra vetrata che definisce l'affaccio più importante tra tutti quelli possibili dall'interno della villa all'esterno e vela come un elegante diaframma la vista verso il Teatro e il lago. E non si cita l'ordine architettonico. Ma ci si diffonde in una descrizione vaga e copiosa delle piante da radicare nel giardino esterno; nulla sull'architettura dell'atrio, del cortile interno come egli lo chiama. Certo quel progetto è un'incompiuta, come Quaroni affermò venticinque anni dopo; un'idea tracciata in fretta mentre il mondo sembrava rovinargli addosso. Conoscendo Ludovico e le sue opere

37. In questa luce si può dire che il libro curato da Antonino Terranova sull'architettura di Quaroni, qui tante volte citato, riveli di essere, nel suo insieme, una lunga, definitiva, coinvolgente risposta a quello di Tafuri di ventuno anni prima; o meglio la sua completa riscrittura per mano dello stesso Quaroni che tante volte, in esso, prende direttamente la parola.

e il suo magistero, non è difficile immaginare quanti ripensamenti e dettagli ulteriori egli avrebbe elaborato, quali disillusioni avrebbe aggiunto al suo pessimismo esistenziale. Resta a noi, con quel progetto, quasi l'ectoplasma di un essere mai nato, un destino incompiuto, un'ombra di quelle che gli antichi poeti sapevano fare incontrare ai veri eroi nell'Ade: «*si qua fata aspera rumpas...*» Se mai rompessi il tuo fato, rimpiangeva Virgilio. Noi, con Quaroni, meno pateticamente ci possiamo soltanto rammaricare che quel progetto sia restato allo stato embrionale, possibile primo mattone di un'altra modernità quaroniana. Ma il seme era forte, tale da fiorire violento quarant'anni dopo, di fronte al Teatro dell'Opera di Roma.

*Appendice: Ludovico Quaroni: Relazione Illustrativa del progetto definitivo della Villa Tuccimei*

Il lotto G11 discende con lieve pendio verso la zone del lago ed è l'ultimo, nella sua zona, verso il Teatro all'aperto. Quattro metri circa di dislivello sfalsano le quote delle due strade di confine: l'una, superiore, corre piana e diritta dal piazzale della Chiesa all'estremità Sud del quartiere, l'altra, più inclinata e tortuosa, segue le curve del Teatro e quelle del terreno. Verso destra il terreno è limitato da un tratto di giardino comune, che segna un'ampia risega e definisce i due lati obbligati della costruzione (G-C-B-F). Il terreno, salvo due trincee necessarie agli ambienti di servizio, una più grande a N-E e l'altra più piccola a S-O, è mantenuta nella pendenza naturale, già per se stessa delicatissima ed ottima a mantenere il dislivello necessario, a S-E per l'illuminazione e l'arieggiamento degli ambienti del semisotterraneo. Pochi tratti pavimentati alla rustica, qualche gruppo roccioso qua e là interromperanno la superficie vellutata del prato, fondo uniforme alle piante d'alto fusto, ai cespugli ed ai fiori. Le essenze, disposte secondo un ordine naturale e funzionale in modo da creare zone d'ombra nei punti più adatti e da inquadrare il paesaggio e la costruzione prospetticamente, saranno scelte fra la più morbide ed ombrose, alternando le caduche alle sempreverdi, con prevalenza di Allori, Lecci, Cedri, Araucarie da un lato, e Limone, Magnolie, Mandorli e Sicomori dall'altro. I fiori, fra quelli a carattere più naturale, saranno intonati al tipo e allo stile del giardino, e saranno avvicinati nelle stagioni. Qualche pianta rampicante, a varietà mescolate, Edere, Buganvillee, Vite Americana, Glicine,

Passiflora, copriranno le reti di confine. La costruzione, quadrata, è impostata sullo schema pompeiano, con cortile interno quadrato e tetto a quattro piovanti inclinati verso l'interno, che scaricano direttamente nel cortile. La costruzione a muratura di tufo con ricorsi doppi, sarà esternamente a stucco romano bianco, con parti colorate sotto i portici. Il tetto, a tegole romane piccole, è leggermente sollevato sulle mura, per maggior leggerezza. Due portici si insinuano sotto l'ombra del tetto e servono uno per il soggiorno e l'altro per l'ingresso. Da questo si accede alla scala di servizio, direttamente, o all'atrio che si apre sul cortile e che separa, a destra e a sinistra, la parte di rappresentanza da quella notturna. La successione degli ambienti, partendo dall'atrio, è la classica: due studi, uno più grande e uno più piccolo, o il salone, la camera da pranzo che un piccolo montacarichi mette in comunicazione con l'office e la cucina, la biblioteca, il soggiorno, la camera da letto della Signora con annesso spogliatoio e bagno. Segue la camera da letto del signore, anche questa con bagno e spogliatoio, poi un gruppo di due stanze con bagno comune e un altro gruppo simile, più piccolo, per le persone di servizio. Chiude uno stanzino per contatori e attrezzi, e un *vestiaire*, con gabinetto annesso, per l'uso dei forestieri, comunicante con l'atrio d'ingresso. Da questo, per mezzo di una scala a rampa unica, si accede al sottosuolo seminterrato dove si succedono una stanza di sgombero, un WC di servizio con lavabo, la lavanderia, la stireria, l'office e la cucina. Nella parte posteriore della casa una trincea conduce all'autorimessa per due macchine, all'appartamento dell'autista, alla caldaia da termosifone e alla carbonaia.

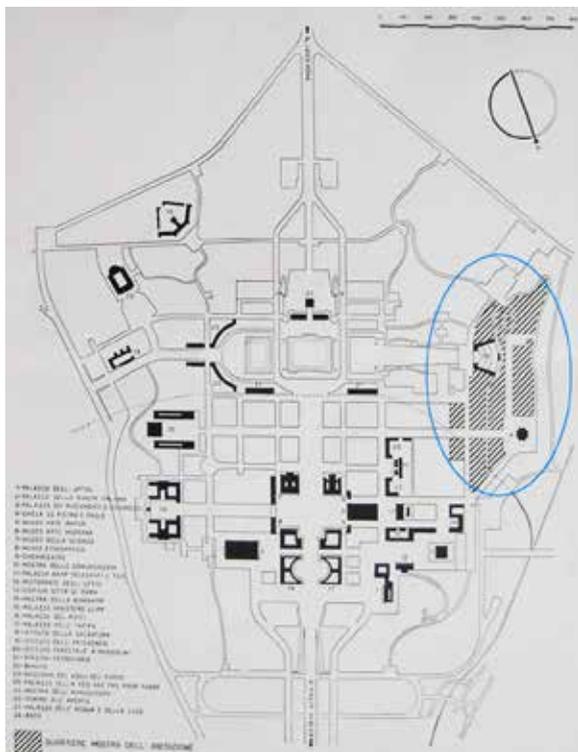


Fig. 1. La Mostra dell'Abitazione Italiana in una planimetria ufficiale dell'E42 con l'indicazione dei principali edifici ufficiali e delle infrastrutture di competenza diretta della Direzione dell'E42 (1938). Dal volume "La Mostra dell'Abitazione nell'E42", 1939, Roma. FEDERAZIONE NAZIONALE FASCISTA, 1939.



Fig. 2. La Mostra dell'Abitazione Italiana in un modello ufficiale dell'E42 con indicazione sia degli edifici e delle infrastrutture di competenza della Direzione dell'E42, sia degli edifici affidati alla realizzazione dei partecipanti stranieri (1938). Il Modello fu pubblicato con la frase di Mussolini: "La parte italiana dell'E42 è destinata a rimanere nei secoli". Ibidem, 1939, Roma. FEDERAZIONE NAZIONALE FASCISTA, 1939.

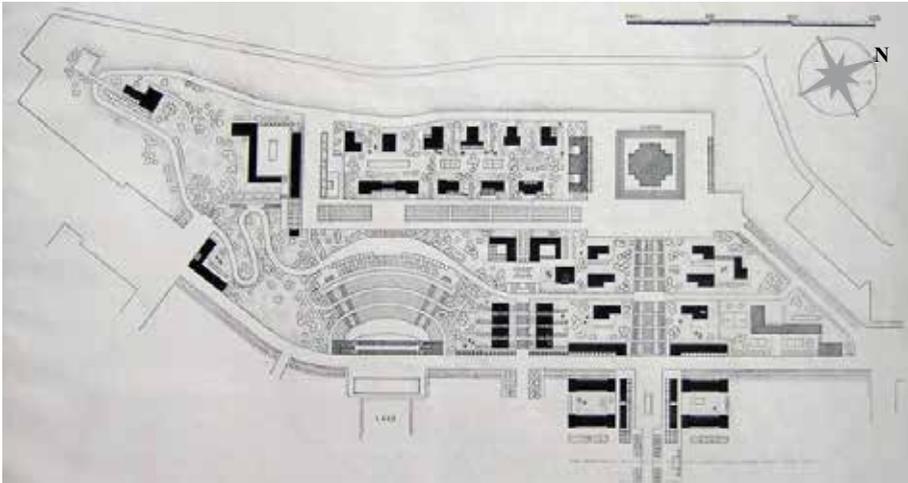


Fig. 3. Mostra dell'Abitazione Italiana. Planimetria generale (1938). *Ibidem*, 1939, Roma.

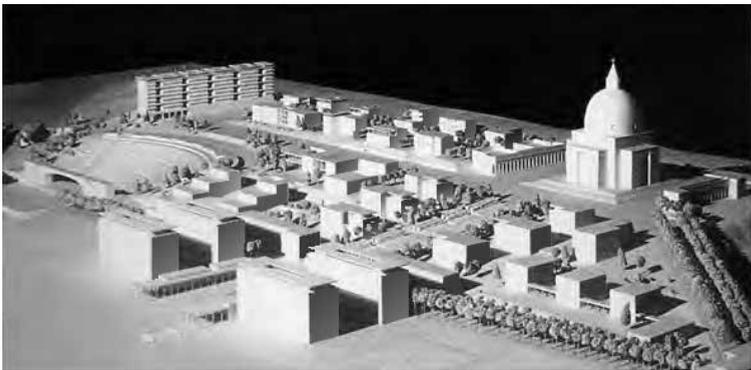


Fig. 4. Modello generale (1938). FEDERAZIONE NAZIONALE FASCISTA, 1939.

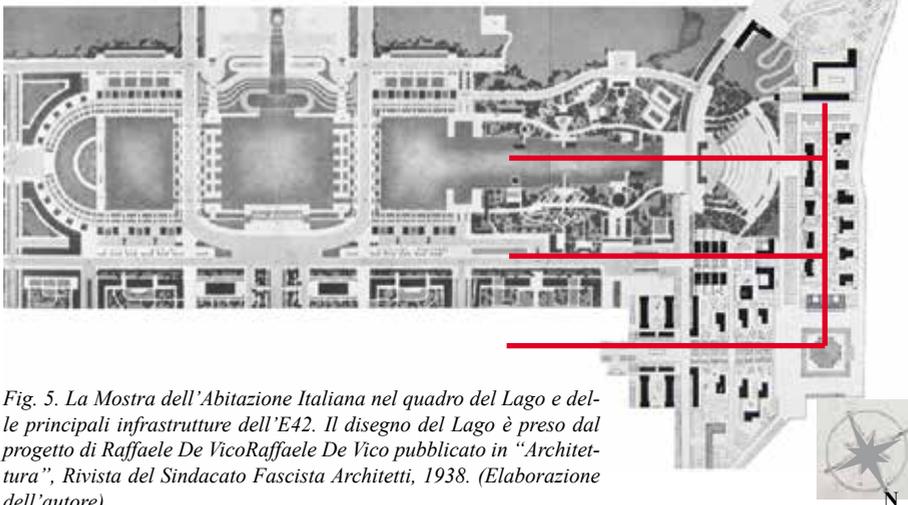
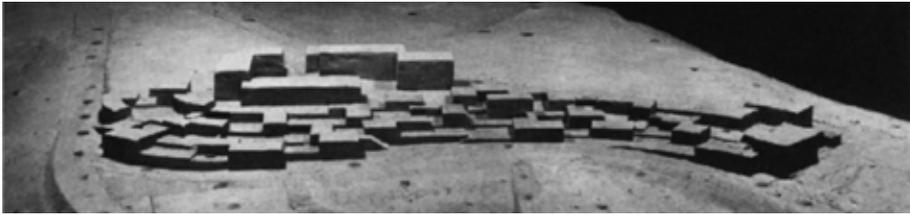


Fig. 5. La Mostra dell'Abitazione Italiana nel quadro del Lago e delle principali infrastrutture dell'E42. Il disegno del Lago è preso dal progetto di Raffaele De VicoRaffaele De Vico pubblicato in "Architettura", Rivista del Sindacato Fascista Architetti, 1938. (Elaborazione dell'autore).



*Fig. 6. Mies van der Rohe, il primo modello del Weissenhof di Stoccarda.*



*Fig. 7. Il Weissenhof di Stoccarda visto dalla Rathenaustrasse.*



*Fig. 8. L'area della Mostra dell'Abitazione Italiana nell'attuale quartiere dell'Eur; si noti l'esatta permanenza della maglia stradale originaria e la quasi identica suddivisione dei lotti; in rosso il lotto originariamente destinato alla Villa Tuccimei.*



Fig. 9. Il famoso fotomontaggio proto-nazista e anti-mediterraneo per denigrare il Weissenhof.

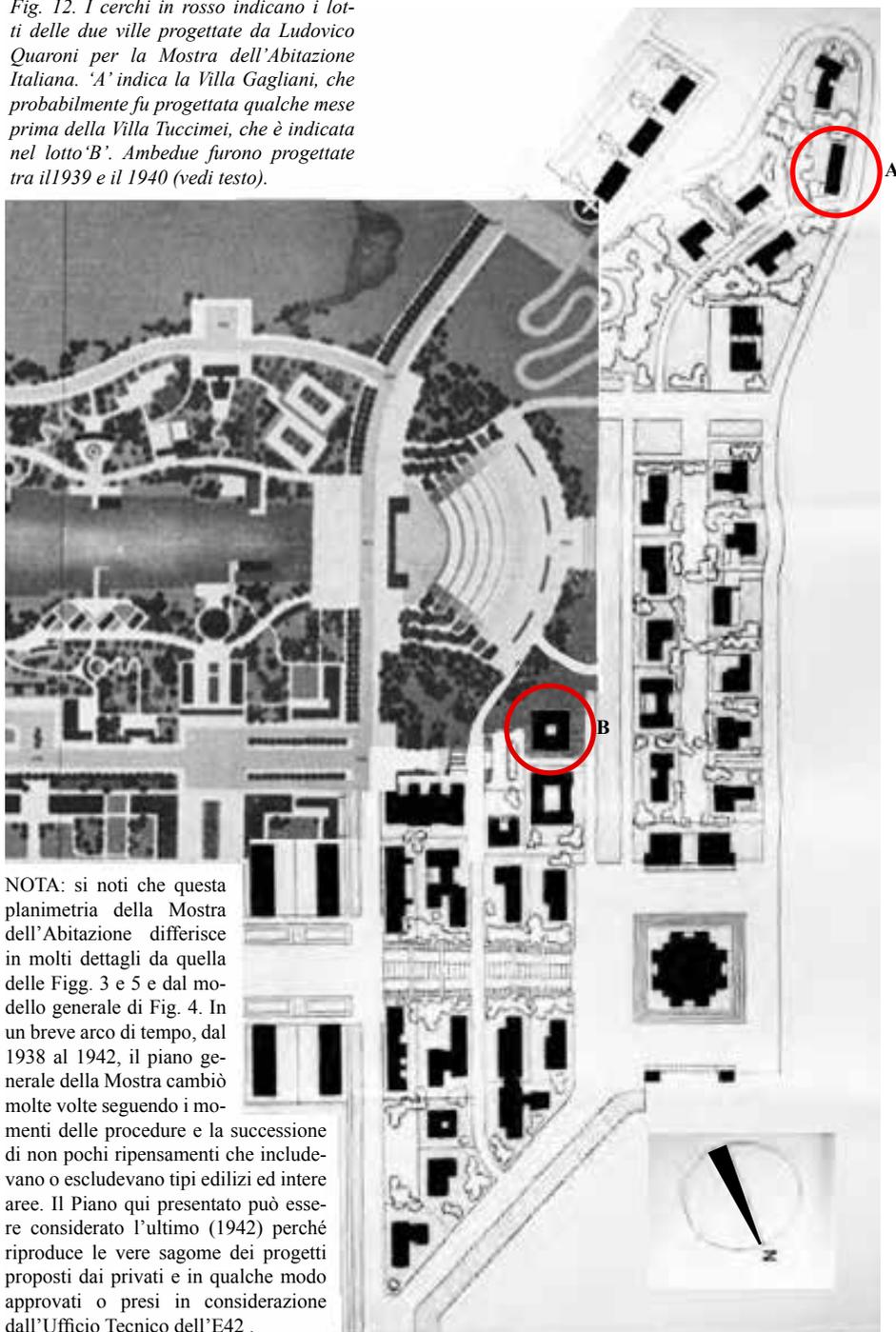


Fig. 10. Biglietto domenicale per visitare la Mostra del Kochenhof Siedlung. Una nota riparatoria: il Kochenhof Siedlung, realizzato sotto gli auspici di Paul Bonatz and Paul Smitthenner, grandi architetti tedeschi, fu concepito come una risposta realistica al modernismo del Weissenhof. Il Kochenhof proponeva una costruzione in legno razionalizzata in contrapposizione alla prefabbricazione industriale del Weissenhof. Nel pensiero degli autori questa era la precondizione per sviluppare "un'altra modernità" basata sull'evoluzione della tradizione abitativa tedesca. Come possiamo leggere nel biglietto domenicale, la Mostra del Kochenhof fu aperta il 23 September 1933; Hitler aveva preso il potere a gennaio dello stesso anno. Così il Kochenhof Siedlung fu usato come 'propaganda' contro la modernità internazionale. Oggi, ormai lontani dalla battaglia ideologica per la modernità, non possiamo fare a meno di considerare le corrispondenze del progetto del Kochenhof con alcune concezioni del Neorealismo italiano e, più strettamente, con l'esperienza americana delle Levittowns.



Fig. 11. Kochenhof Siedlung.

Fig. 12. I cerchi in rosso indicano i lotti delle due ville progettate da Ludovico Quaroni per la Mostra dell'Abitazione Italiana. 'A' indica la Villa Gagliani, che probabilmente fu progettata qualche mese prima della Villa Tuccimei, che è indicata nel lotto 'B'. Ambedue furono progettate tra il 1939 e il 1940 (vedi testo).



NOTA: si noti che questa planimetria della Mostra dell'Abitazione differisce in molti dettagli da quella delle Figg. 3 e 5 e dal modello generale di Fig. 4. In un breve arco di tempo, dal 1938 al 1942, il piano generale della Mostra cambiò molte volte seguendo i momenti delle procedure e la successione di non pochi ripensamenti che includevano o escludevano tipi edilizi ed intere aree. Il Piano qui presentato può essere considerato l'ultimo (1942) perché riproduce le vere sagome dei progetti proposti dai privati e in qualche modo approvati o presi in considerazione dall'Ufficio Tecnico dell'E42.

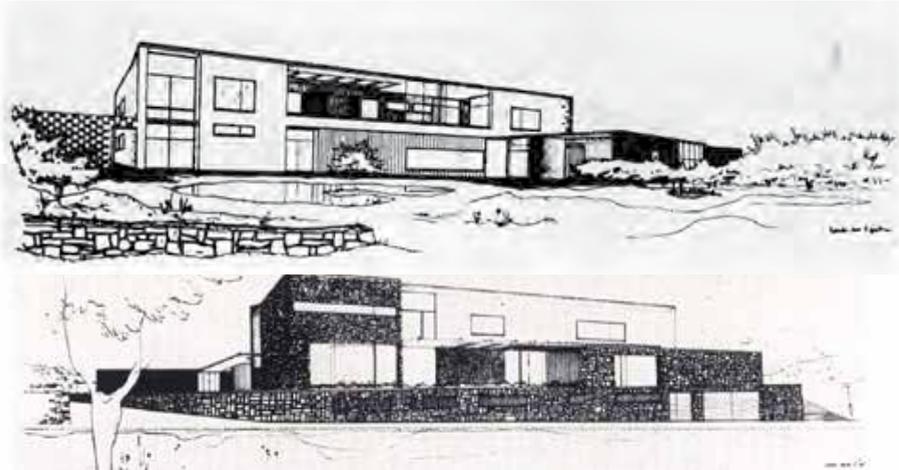
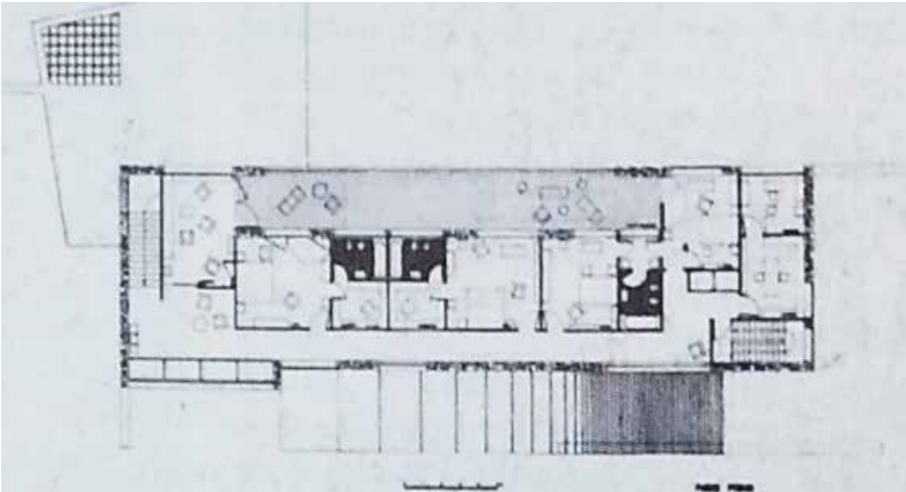


Fig. 13. L. Quaroni, Villa Gagliani viste.



Malgrado la qualità molto povera dei disegni per il progetto di Villa Gagliani, la sua derivazione dal progetto di Le Corbusier per la villa 'Le Sextant' è evidente. La stessa derivazione è ancora più chiara nella Villa Maspes progettata e costruita da Quaroni a Porto Santo Stefano nel 1938, un anno prima del progetto per Villa Gagliani (see Figg. 16, 17).

Fig. 14. L. Quaroni, Villa Gagliani pianta del piano terra

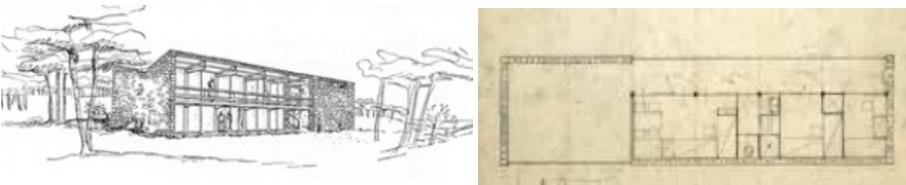


Fig. 15. Le Corbusier e Pierre Jennaret, vista e piano terra della villa 'Le Sextant', 1935.

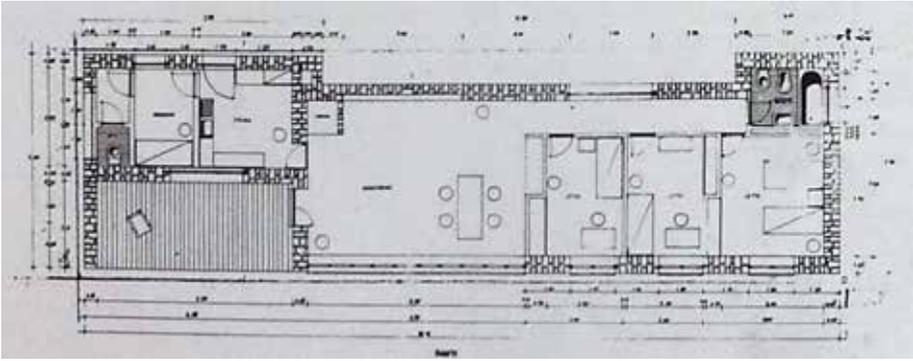


Fig. 16. L. Quaroni, Villa Maspes a Porto Santo Stefano, piano terra.



Fig. 17. L. Quaroni, Villa Maspes a Porto Santo Stefano, vista.

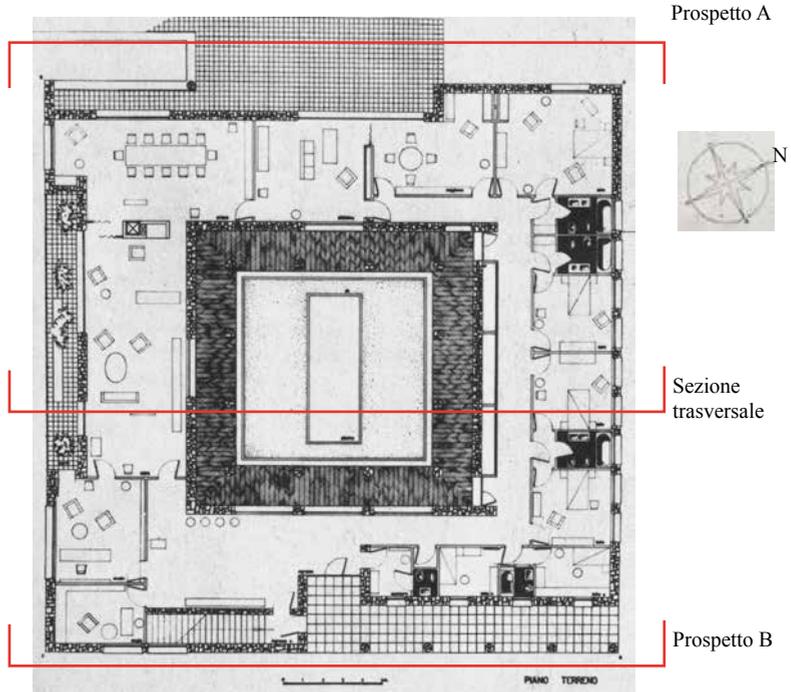


Fig. 18. L. Quaroni, Villa Tuccimei, Piano terra. Dai documenti originali.

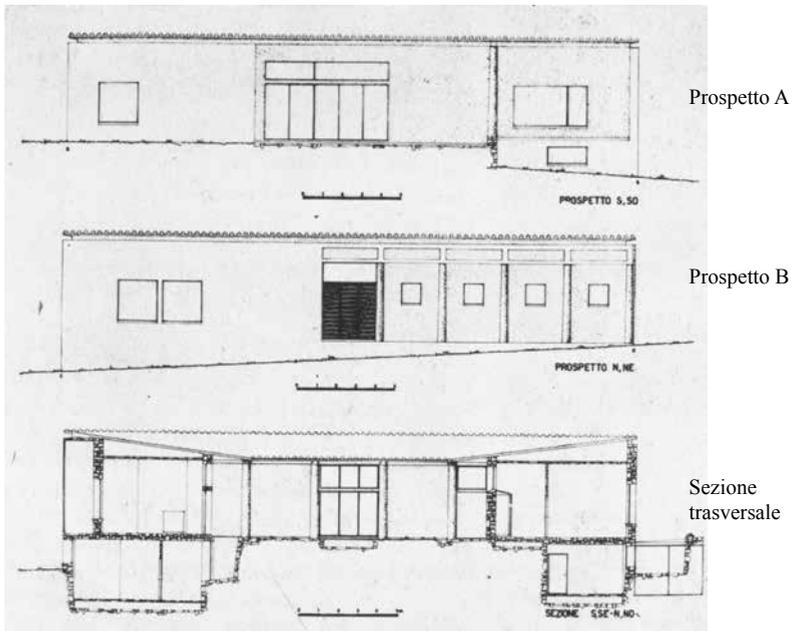


Fig. 19. L. Quaroni, Villa Tuccimei, Due prospetti e una sezione. Dai documenti originali.

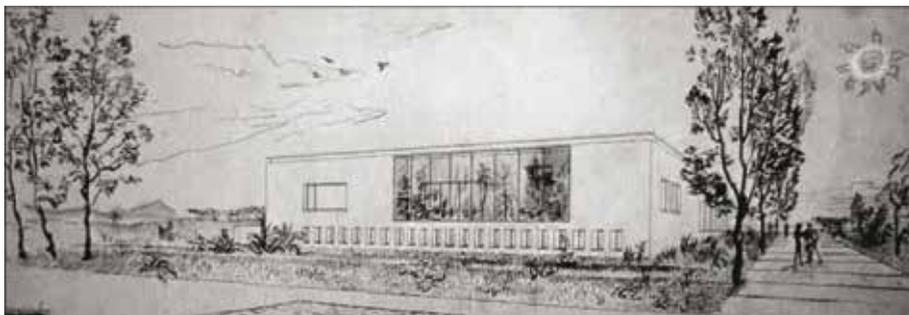


Fig. 20. L. Quaroni, Villa Tuccimei, vista dal giardino. Dai documenti originali.

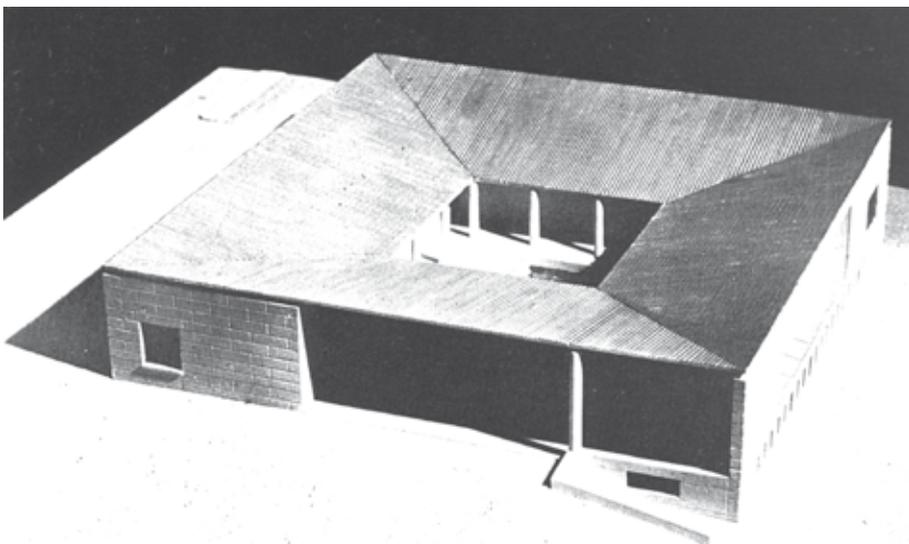
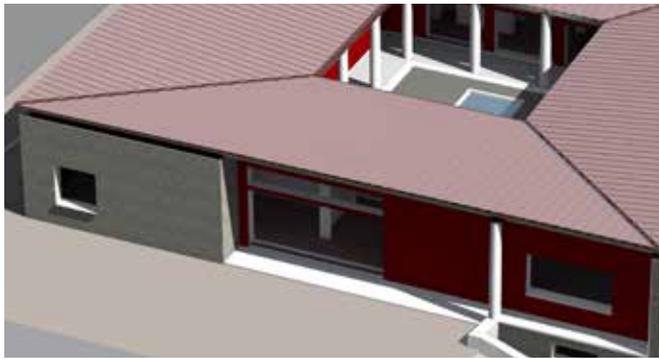


Fig. 21. L. Quaroni, Villa Tuccimei, a plastic model. From original documents.

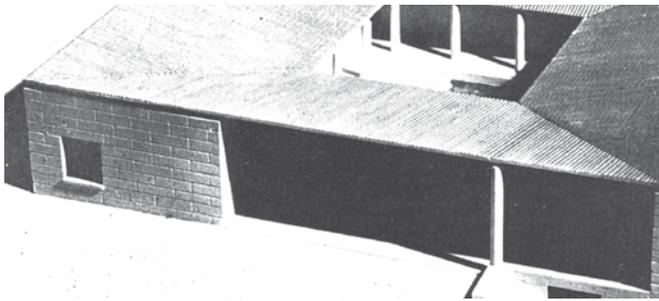
NOTA: i soli documenti riguardanti la Villa Tuccimei fin qui pubblicati dai principali biografi e critici di Quaroni (Manfredo Tafuri, Pippo Ciorra and Antonino Terranova) sono presentati nelle Figg. 18, 19, 20, 21. Essi sono stati passati loro direttamente da Quaroni. Noi speriamo sempre in qualche ritrovamento nell'archivio di Ludovico Quaroni, oggi in custodia della 'Fondazione Olivetti', che è in fase di riorganizzazione. Negli archivi appartenuti all'E42 (EUR) non si trova altro che: 1) la preziosa informazione che il progetto ha avuto due fasi o varianti; 2) la lista dei documenti presentati in ogni fase; 3) la relazione tecnica ufficiale della seconda e ultima fase, molto probabilmente di mano di Quaroni (vedi il testo). Analizzando i pochi documenti a nostra disposizione possiamo assumere che la pianta del piano terra (Fig. 18) appartiene alla seconda e ultima fase insieme ai prospetti e alla sezione di Fig. 19. La vista dal giardino (Fig. 20) è invece un documento piuttosto ambiguo. Potrebbe appartenere alla prima fase perché manca di una finestra a destra della grande serra, che invece è presente nella pianta del piano terra (Fig. 18) e nella foto del modello (Fig. 21). Per questo il modello dovrebbe appartenere all'ultima fase. Per di più "un modello" appare soltanto nella lista dei documenti presentati nell'ultima fase. Ma i disegni dei prospetti dell'ultima fase e la relazione tecnica non portano traccia del bugnato liscio chiaramente mostrato nella foto del modello. Comunque è difficile assegnare la prospettiva dal giardino (Fig. 20) alla stessa fase del modello. Forse il modello appartiene a una fase intermedia. Nella ricostruzione digitale abbiamo deciso di fare riferimento ai disegni delle Figg. 20, 21, ma abbiamo tenuto conto anche di alcuni suggerimenti che possono derivare dalla prospettiva dal giardino Fig. 20 e dal modello di Fig. 21.



A



B



C



D

E



Fig. 21 bis. Con molto rammarico rinunciavi a considerare la finitura a bugnato liscio come parte integrante della versione finale del progetto. Come accennato nel testo è probabile che Quaroni non abbia potuto superare il problema del costo presentato da una finitura alquanto esagerata per il tema; la villa doveva essere costruita a spese del signor ingegnere Tuccimei non a quelle dell'E42. Tuttavia non potei fare a meno di provare a capire quale gusto avrebbe acquistato il progetto con un rivestimento in pietra. Ma quale pietra? Travertino (A) o Peperino (B)? quale delle due classiche pietre di Roma? Meglio lasciare che il vecchio modello (C) continui a inviarcì la sua indistinta verità con la quale Quaroni ci fa entrare nel Reame del Realismo Romano nel quale il tessuto materiale del Mito presta le sue pietre alla scena della vita vernacolare (come in D, un disegno di B. Pinelli) o ci fa immergere tutti, assieme a Quaroni, nella profondità di una invincibile, oscura nostalgia (come in E, un disegno di G.B. Piranesi).

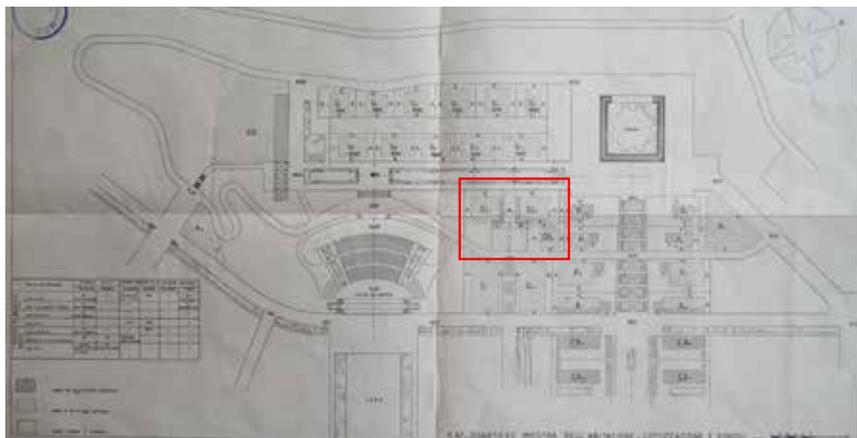


Fig. 22. Piano Particolareggiato della Mostra dell'Abitazione con indicazione dei lotti e delle regole costruttive (1938).

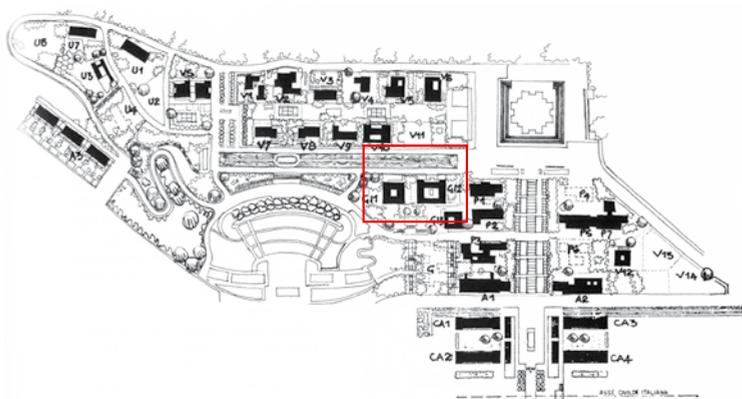


Fig. 23. Planimetria della Mostra dell'Abitazione con indicazione dei progetti effettivamente approvati (1942). Elaborazione di Alessandra Capanna.

Il progetto di Quaroni per la Villa Tuccimei fu guidato principalmente dall'articolo 3 delle Norme edilizie per il quartiere "Mostra dell'Abitazione", molto probabilmente scritte da Gaetano Minnucci (vedi nota al testo num. 26). L'articolo 3 individua "tre lotti per tre case distinte, formanti un unico complesso concepito con unità architettonica". Le Norme edilizie aggiungevano: "Con particolare cura dovrà essere prevista la soluzione e la sistemazione dei cortiletti interni" con espliciti riferimenti al concetto architettonico moderno di Hall e a quello antico di Atrium. La Fig. 22 presenta l'area delle tre case (in rosso) nel Piano Particolareggiato della Mostra dell'Abitazione italiana che accompagnava le Norme edilizie. (1938). La Fig. 23 presenta un'elaborazione di Alessandra Capanna che ha individuato ogni progetto privato realmente approvato ed ha ridisegnato una possibile ultima fase del Piano (1942). La Fig. 24 presenta una vista delle tre case elaborata dall'Ufficio Tecnico della Mostra dell'Abitazione evidentemente sulla base delle idee preliminari dei tre architetti, L. Quaroni, E. del Debbio and T. Garavini (dall'Archivio dell'E42; 1939?).

Fig. 24



Le indicazioni delle Norme Edilizie per le ville a Patio della Mostra dell'Abitazione erano consonanti con una ricerca architettonica piuttosto diffusa a quei tempi sulla casa mediterranea a corte interna. Qui alcuni esempi importanti che Quaroni non poté ignorare.



Fig. 25. Gio Ponti, *Villa alla Pompeiana*, prospettiva e pianta



Fig. 26. Bernard Rudofsky, *Casa a Procida*, assonometria a pastello e pianta.



Fig. 27. Luigi Piccinato, *Casa Coloniale*, vista della corte interna e pianta.





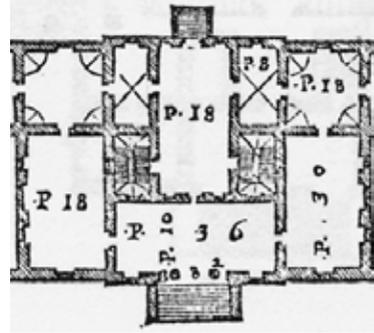


Fig. 31. Andrea Palladio, Villa Poiana, vista del fronte e pianta.

Certamente forti suggestioni vennero a Quaroni dalla storia dell'architettura. È possibile che a prezzo di qualche scomodità nella distribuzione interna egli abbia limitato a un solo piano fuori terra l'altezza della villa per aderire al tipo ideale della Domus romana, scolasticamente sempre considerata una casa a corte ad un piano. A ben guardare anche alcune ville palladiane sembrano nascondere il secondo piano per sembrare più "romane" (Fig. 31). Ma nel suo tempo Quaroni fu certamente molto influenzato dalla sintesi tentata da Le Corbusier tra architettura classica e modi vernacolari, come già notammo trattando della villa Gagliani. E gli schizzi e le note di Le Corbusier riguardanti la Casa del Noce a Pompei probabilmente ebbero effetto su Quaroni come interpretazione moderna della più classica delle case ad Atrio: "Et vous voilà dans le cavedium (atrium); quatre colonnes au milieu (quatre cylindres) enlevant d'un jet ver l'ombre de la toiture..."

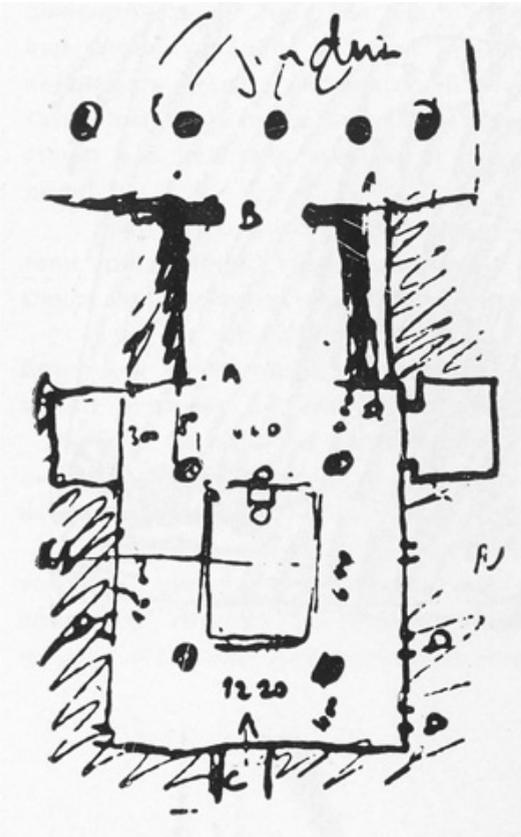


Fig. 32. Le Corbusier; schizzi dal vero della Casa del noce a Pompei.



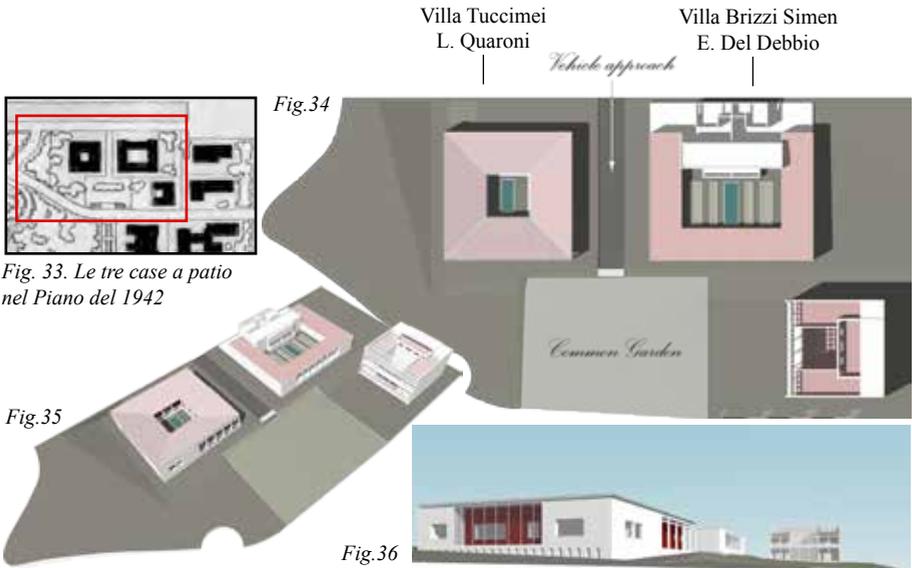


Fig. 33. Le tre case a patio nel Piano del 1942

Fig. 35

Fig. 36

Figg. 34, 35, 36

Planimetria a viste delle tre case a patio con i volumi dei progetti di Quaroni, Del Debbio e Garavini.

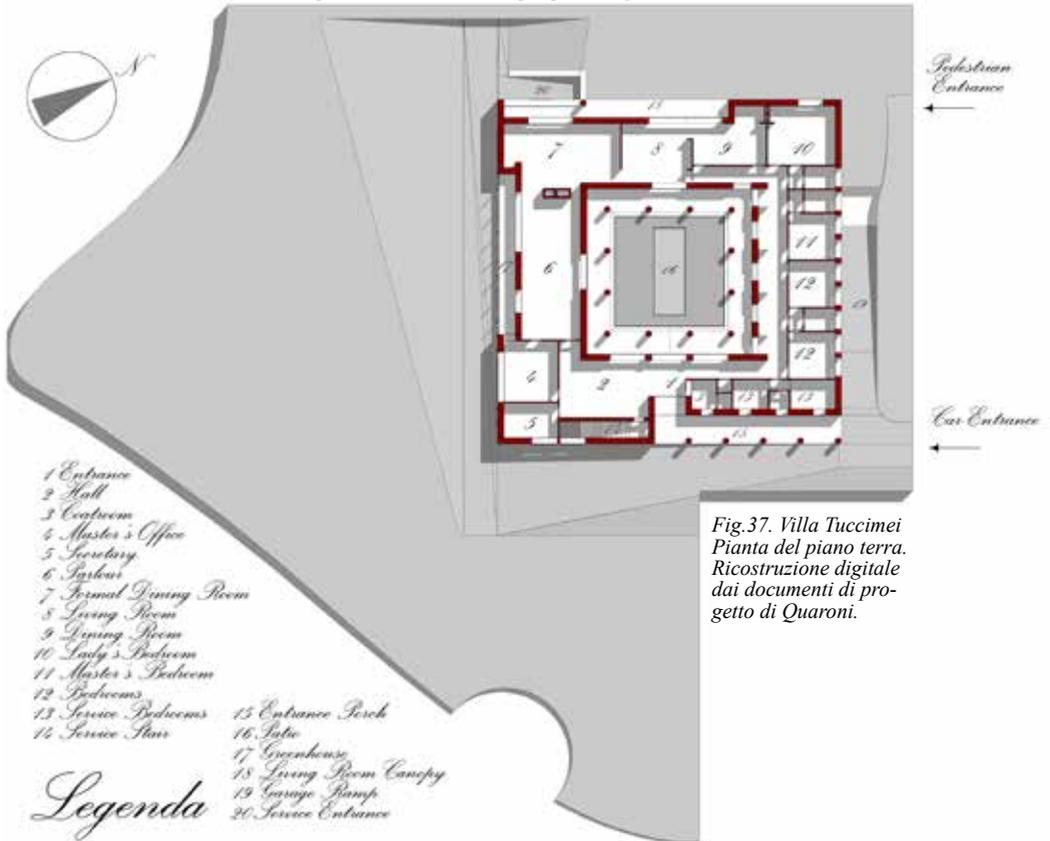


Fig. 37. Villa Tuccimei Pianta del piano terra. Ricostruzione digitale dai documenti di progetto di Quaroni.

- 1 Entrance  
 2 Hall  
 3 Coatroom  
 4 Master's Office  
 5 Secretary  
 6 Parlor  
 7 Formal Dining Room  
 8 Living Room  
 9 Dining Room  
 10 Lady's Bedroom  
 11 Master's Bedroom  
 12 Bedrooms  
 13 Service Bedrooms  
 14 Service Stairs  
 15 Entrance Porch  
 16 Patio  
 17 Greenhouse  
 18 Living Room Canopy  
 19 Garage Ramp  
 20 Service Entrance
- Legenda*

### Gli esterni e gli interni

Il rivestimento in pietra, dunque, fu una idea amata da Quaroni, ma lasciata cadere prima della presentazione finale del progetto. La foto del modello plastico (Fig. 4), tuttavia, non chiarisce pienamente quell'idea. Infatti la geometria della pianta della villa è un quadrato di approssimativamente 29x29 m. nel quale possiamo distinguere due allineamenti "esterni". Ciò è particolarmente evidente nel prospetto caratterizzato dalla presenza della serra, nel quale i due diversi allineamenti si confrontano attraverso la trasparenza del vetro (Fig. 38). In questo sistema, il più interno dei due allineamenti sembra appartenere più alle membrature interiori della Villa che alle loro protezioni esterne. Nel progetto finale Quaroni scelse una finitura in "stucco romano bianco" per le pareti più esterne e un intonaco colorato per quelle poste sul filo più arretrato, "sotto i portici" come egli scrive nella Relazione tecnica. Per coerenza si può supporre che anche le pareti esterne del patio, pure esse "sotto i portici" fossero concepite in intonaco colorato. Chiedersi quale colore avrebbe avuto quell'intonaco sembra superfluo. Gio Ponti avvolse la sua Villa alla Pompeiana, ovviamente, in una toga di "rosso Pompeiano", colore che non può mancare in una casa progettata su un tema così impegnativo. Per questo non temo di pensare che anche nella Villa Tuccimei, sia nella soluzione finale che in quella rivestita in pietra, le pareti esterne "sotto i portici" e quelle del patio, fossero comunque concepite in "rosso pompeiano". Come, peraltro, sembra essere confermato dalle considerazioni delle pagine seguenti.

Fig.38



Fig.39



Fig.40



Fig.41 Sezione AA





Fig. 42. Il palazzo dell'ex Istituto Archeologico Germanico sul Monte Caprino.



Fig. 43. Il loggiato superiore del palazzo dell'ex Istituto Archeologico Germanico sul Monte Caprino.

### Una plausibile congettura

Ludovico Quaroni, spesso critico rispetto agli architetti del presente e del recente passato, amava lodare, invece, l'architettura del palazzo ottocentesco che corona quella parte del Campidoglio cui restò a lungo il nome medievale di Monte Caprino. Me ne resi conto quando mi capitò di accompagnarlo più di una volta a visitare il cantiere nel quale si realizzava, nel 1962, il suo progetto per la ristrutturazione e il restauro di Palazzo Orsini a Monte Savello, progettato da Baldassarre Peruzzi nel 1519 sulle rovine del Teatro di Marcello. Ma uscendo dalle viscere bimillennarie di quell'affascinante cantiere romano io non ero certo nell'animo giusto per apprezzare le eventuali finezze dell'ex Istituto Archeologico che si parava di fronte a noi sul fianco del più fatale dei Sette Colli. Al contrario, in quei momenti esso mi sarà sembrato una delle tante usurpazioni architettoniche della antica Roma consumate con la tipica, euforica superficialità degli architetti del secondo Ottocento. Di fronte alla mia sordità rispetto ai suoi apprezzamenti su quella architettura tedesca, Ludovico, uscendo dalle arcate del Teatro di Marcello, una volta mi indusse a fare qualche passo in più per fermarci a guardare meglio l'opera in questione dando le spalle a San Nicola in Carcere. In particolare mi indicò la loggia più alta, sei colonne tuscaniche in peperino allineate davanti a una parete muraria arretrata, tintecciata di rosso pompeiano. "È una delle più belle logge di Roma" diceva; ed io cercavo di pensare che si riferisse più alla posizione della loggia sul panorama romano che alle sue fattezze architettoniche.

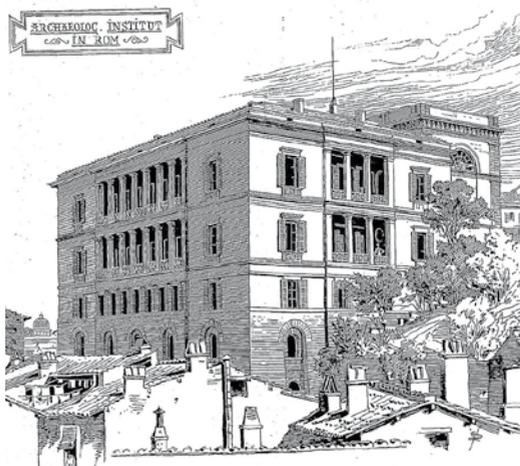


Fig.44. Paul Laspeyres, l'Istituto Archeologico Germanico Fig.45. Ludovico Seitz, pittore

Parecchi decenni dopo, studiando e ridisegnando la villa Tuccimei mi balzò improvvisamente alla memoria quell'episodio apparentemente dimenticato. Quaroni, nella relazione tecnica del progetto, per molti aspetti vaga e frettolosa, è piuttosto chiaro rispetto al trattamento delle pareti esterne arretrate dal filo dei portici, di cui abbiamo discusso a commento delle Figg. 38, 39, 40, 41. Egli scrive: "La costruzione, quadrata, è impostata sullo schema pompeiano, con cortile interno quadrato, e tetto a quattro spioventi verso l'interno, che scaricano direttamente nel cortile. La costruzione, a muratura di tufo con ricorsi doppi, sarà esternamente a stucco romano bianco, con parti colorate sotto i portici." Le parti colorate sotto i portici di una casa "impostata sullo schema pompeiano", aggiungo io, certamente non potevano essere dipinte che in rosso pompeiano: proprio come le belle logge del palazzo dell'Istituto Archeologico Germanico. Ludovico Quaroni era certamente un instancabile "Curioso" nel senso letterale che Tullio De Mauro definisce bene nel suo dizionario: il "Curioso" è desideroso di sapere, di conoscere per vivacità intellettuale, per amore di conoscenza. Ma quella incontestabile somiglianza dell'ultimo piano del vecchio Istituto Archeologico Germanico allo "schema pompeiano" della villa Tuccimei e quell'insistere di Quaroni sulla qualità di quel palazzo mi sembrarono frutto di qualcosa di più che pura curiosità intellettuale, apparentandomi quasi come una affezione sentimentale i cui termini soltanto Quaroni poteva davvero spiegare. Ma Quaroni non c'era più. Tentai allora una congettura e ne misi in ordine i pezzi con l'aiuto di Sofia Quaroni, figlia di Ludovico: le proprietà Caffarelli sul Campidoglio, nei cui confini fu costruita la sede dell'Istituto Archeologico Germanico, erano state affittate al regno di Prussia nel 1823 e acquistate da quel regno nel 1853. Sono gli anni in cui si afferma a Roma la colonia dei pittori tedeschi Nazareni guidati da Friedrich Overbeck, i quali, malgrado la loro propensione cattolica, ricevono i primi incarichi importanti, nel 1815, proprio dal consolato di Prussia che allora aveva sede a Palazzo Zuccari, dove essi decorarono l'attuale salone di ricevimento della Biblioteca Hertziana. Più tardi, al seguito di Peter von Cornelius, pittore renano, dunque prussiano dal 1815, il giovane pittore Alexander Maximilian Seitz, bavarese, bisnonno di Ludovico Quaroni, in un anno imprecisato si trasferisce a Roma dove inizia a lavorare con Overbeck. A Roma, nel 1840, nasce suo figlio Ludovico Seitz, anche egli pittore, nonno di Ludovico Quaroni. Pochi anni dopo la fondazione dell'Impero di Germania, nel 1873 il vecchio Granarone Caffarelli sul Monte Caprino è trasformato nella sede dell'Istituto Archeologico Germanico per mano di un giovanissimo architetto tedesco di origine ugonotta: Paul Laspeyres, nato ad Halle nel 1844, quasi perfettamente coetaneo, dunque, di Ludovico Seitz (il nonno di Quaroni). La comunità romana degli artisti tedeschi, pittori e architetti, nella seconda metà dell'Ottocento costituiva certamente un'entità culturale e sociale importante la cui coesione, malgrado le divisioni confessionali, sarà stata cementata dalla recente, vittoriosa vicenda imperiale. Per i suoi componenti, oltre all'Ambasciata tedesca e alle istituzioni culturali tedesche, il Vaticano e la Chiesa cattolica avranno costituito ancora un punto fermo e forte di committenza – la decorazione delle chiese – e di interesse culturale - lo straordinario patrimonio artistico della Santa Sede. Non per caso Ludovico Seitz (il nonno di Quaroni) pittore di grandi soggetti religiosi ad affresco - basti pensare alla cappella dei Tedeschi nella Basilica di Loreto – divenne anche direttore delle Pinacoteche Vaticane. L'architetto Paul Laspeyres, il suo coetaneo progettista del vecchio Istituto Archeologico Germanico, morì invece giovanissimo a Roma, minato dal mal sottile, non prima di essersi dedicato allo studio della grande architettura italiana del primo rinascimento. Soltanto prove certe ed oggettive potranno distogliermi dalla convinzione che attraverso la madre, Sophie Seitz, e attraverso la memoria dei vecchi amici della comunità artistica tedesca di Roma, sia giunta a Ludovico Quaroni l'eco viva della bravura, della sensibilità, della cultura di quel fragile architetto tardo romantico che venne a morire a Roma in cerca del sole e della storia del Mediterraneo. Idealmente sempre affacciato alla loggia del suo palazzo tedesco sul Monte Caprino e quasi misteriosamente presente nei pochi disegni della Villa Tuccimei.