

Il progetto di concorso per il Nuovo fabbricato viaggiatori della Stazione Termini, Roma (1947-'48)

LUCIO VALERIO BARBERA

Abstract: Il noto progetto di concorso per il Nuovo fabbricato viaggiatori della Stazione Termini di Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giulio Ceradini, Aldo Carè, del 1947, è giunto a noi attraverso pochi disegni bidimensionali in bianco e nero e l'immagine di un modello. L'esercizio di "trascrizione" svolto dall'autore in diverse fasi di studio, attraverso la ricostruzione tridimensionale e le indagini storico-critiche, restituisce inedite ed originali informazioni sul progetto e sulla cultura architettonica del tempo.

Keywords: architettura moderna in Italia, 3D modelling, ricostruzione virtuale, trascrizione.

Una premessa. Perché ho chiamato queste ricerche, di cui presento qui un primo risultato: *Esercizi di trascrizione* piuttosto che semplicemente *Ricostruzioni virtuali di opere moderne di Architettura Italiana*? A parte il significato letterale del termine "trascrizione", che si estende a ogni campo in cui si tratti rapporti tra sistemi di scrittura compiuti, la trascrizione che io intendo è ben rappresentata da una pratica storicamente molto utilizzata in campo musicale, dove ha diverse accezioni. Una di queste la definisce come il trasporto di una composizione verso strumenti e organici diversi da quelli per i quali essa è stata concepita. Spesso, direi sempre, si tratta di vere e proprie interpretazioni soggettive, dunque creative, ancorché a volte rigorose negli intenti. Basti riandare alla bellissima trascrizione di Maurice Ravel da Modest Petrovič Mussorgsky, **oggi ancora apprezzata**, e a quelle, invece, di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov sempre da Mussorskiĭ, oggi criticatissime perché considerate "revisioni".

E già in questo senso, la mia prima trascrizione – cioè la trasposizione del progetto per il Concorso per il Nuovo Fabbricato viaggiatori della Stazione Termini, del 1947 di Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giulio Ceradini, Aldo Carè, dai pochi disegni bidimensionali in bianco e nero a

nostra disposizione a una completa rappresentazione digitale e tridimensionale, anche a colori – si può affermare abbia i caratteri della trascrizione, nel bene, o addirittura della revisione, nel male.

Ma un'altra accezione della trascrizione musicale mi pare chiarire il vero senso della mia ricerca: è la definizione di trascrizione come *decifrazione* e redazione in scrittura corrente, cioè contemporanea, di un'opera scritta in notazione musicale antica, diversa, o comunque difficile da intendere oggi, scomparsi gli autori, svanita la loro cultura e la pratica in cui essi la esprimevano. Per restare nel paragone con la musica, sono notissimi, addirittura popolari alcuni brani musicali antichi, quale per esempio l'Adagio di Albinoni, che vengono ascoltati sempre in trascrizioni di autori nostri contemporanei i quali ebbero lo scopo, a loro dire, di rendere eseguibile il tracciato di un'opera spesso misteriosa – che si suppone ritrovata non completa o scritta in modo troppo scarso – e, nei casi di minor gusto, di costruire l'artificio per renderla più accattivante. La trascrizione, quindi, è sempre un'azione soggettiva e in se stessa ambigua, perché sovrappone soltanto con un certo grado di trasparenza un autore all'altro o, come nel caso dello splendido *Renderings* di Luciano Berio su Franz Schubert, intreccia un autore all'altro generando risultati che sono chiaramente indirizzati a suscitare nuovo interesse sia sull'opera originale che sul secondo autore che da essa riceve luce; ma proprio per questo, appropriazioni, simulazioni o intrecci che esse siano, le trascrizioni spesso attivano polemiche non lievi, capaci a volte di indurre, in altri autori, nuovi e differenti tentativi di più valide trascrizioni della stessa opera. Questa è la mia speranza.

Il senso di decifrazione, dunque, rappresenta meglio la natura del lavoro da me fatto, e appunto chiarisce, in particolare, come questa mia prima trascrizione sia comunque una più o meno complessa congettura ricostruttiva, che non celi i problemi irrisolti né i tratti soggettivi del testo ricomposto, ancorché basati, secondo il mio modo di vedere, su dati linguistici e tecnici filologicamente appartenenti alla storia degli autori.

La decifrazione del progetto

Nel 1958, quando andai a lavorare come giovanissimo aiuto da Ludovico Quaroni – avevo ventuno anni – del progetto di Ridolfi, Qua-

roni, Ceradini, Carè e gli altri per la Stazione Termini, sapevo quel poco che ci avevano detto i libri di Storia dell'architettura contemporanea, pochissimi a quei tempi. Sapevo che nel 1947 era stato bandito dalle Ferrovie dello Stato, un Concorso per il completamento della Stazione Termini a Roma, progettata da Angiolo Mazzoni e interrotta nel 1942, durante la seconda guerra mondiale. Mancavano l'atrio d'ingresso e la facciata verso la grande piazza che separa la monumentale stazione dalle Terme di Diocleziano e, da lontano, la confronta con esse. Angiolo Mazzoni, dopo alcune idee di carattere quasi industriale, di schietto razionalismo (Fig.1, Fig.2), fu costretto ad approntare il progetto di un portico classicheggiante (Fig.3), pesante, forse il suo peggior progetto, ben lontano dalla grazia inventiva e moderna che egli, libero da compiti cerimoniali, aveva espresso in tante stazioni minori tra le quali spicca la Stazione di Siena, il suo capolavoro. Sapevo che al nuovo concorso avevano partecipato in molti – anche Quaroni e Ridolfi, assieme – e che al termine dei lavori la giuria aveva invitato i due primi gruppi classificati a pari merito, guidati l'uno da Eugenio Montuori l'altro da Annibale Vitellozzi, a redarre il progetto definitivo. Il loro progetto fu costruito rapidamente, la città ne fu lieta e fiera. S'era chiuso il capitolo del fascismo e della guerra, era iniziata la ricostruzione; il linguaggio architettonico della modernità internazionale della “nuova” Stazione Termini sembrò annunciare in modo squillante, da tutti comprensibile, il rientro dell'Italia nel novero delle democrazie occidentali. Soprattutto l'ardita pensilina aveva colpito gli animi e l'immaginazione; anche la mia. Non sapevo molto di più.

Ma nello studio di Ludovico, proprio nella sua stanza, uniti insieme in una cornice di legno, stavano due disegni (Fig.4): in alto il disegno del progetto della stazione di Eugenio Montuori e Annibale Vitellozzi, quella costruita; in basso uno schizzo, oggi famoso, del progetto di Quaroni e Ridolfi, uno splendido, incisivo schizzo dell'interno, tradizionalmente attribuito a Mario Ridolfi, ma che Carlo Melograni afferma essere di mano di Ludovico Quaroni. Era un silenzioso, permanente gesto polemico e, allo stesso tempo, un modo altero per desumere dalla somiglianza dei disegni, uno squillante omaggio di Montuori e Vitellozzi all'invenzione spaziale di Quaroni, di Ridolfi, Ceradini e Carè e degli altri progettisti del loro gruppo.



Fig. 1



Fig. 2

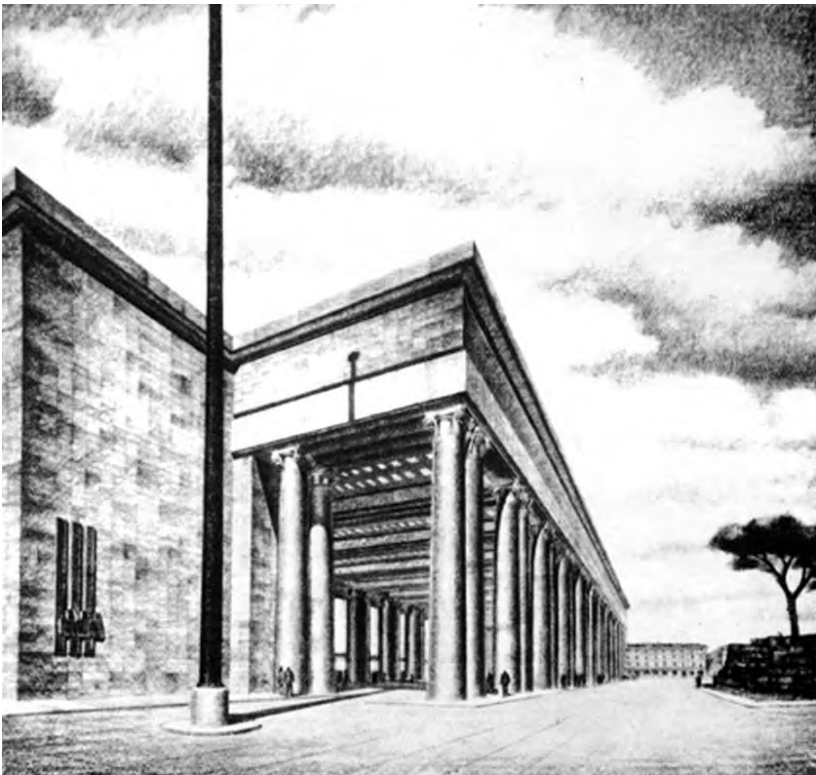


Fig. 3

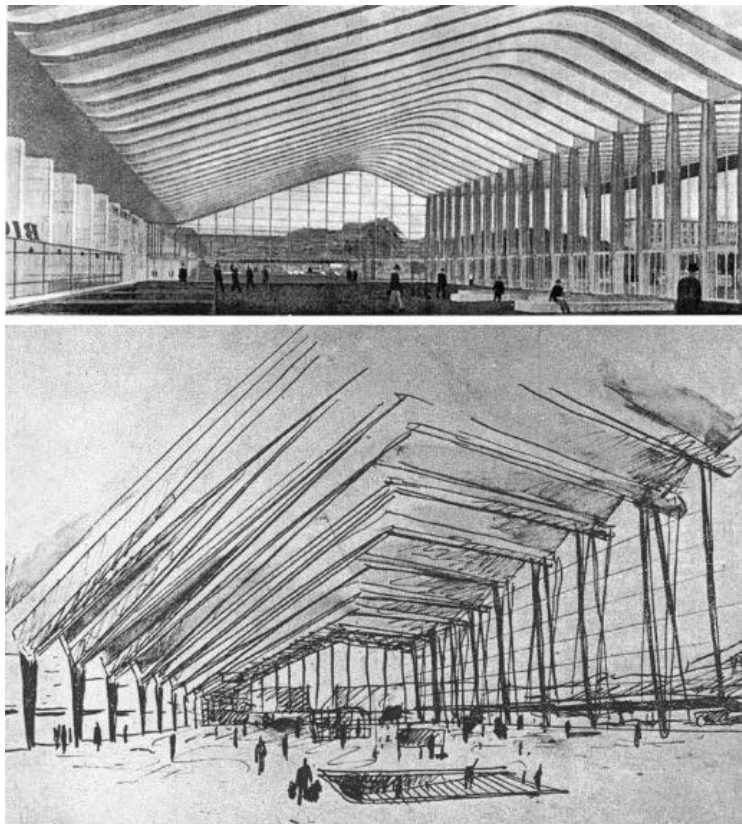


Fig. 4



Fig. 5

Ma dovettero passare molti decenni prima che la questione del progetto per il completamento della Stazione Termini dei nostri maestri diretti – Quaroni, Ceradini e Carè insegnavano nell'Università e Ridolfi era il maestro riconosciuto del Neorealismo architettonico – entrasse nel fuoco della mia attenzione. Una spinta fondamentale venne da Carlo Aymonino, da una sua breve e intesa frase nel corso di una lunga conversazione che ebbi la fortuna di registrare anche in video (Fig.5). Si parlava dei tempi dei suoi inizi come architetto, dei suoi amici e dei suoi maestri, dello spirito degli anni della ricostruzione: «Erano tempi diversi...», mi diceva, «... i grandi concorsi... Noi giovani andavamo di studio in studio, e i nostri amici più grandi, anche i maestri, ci mostravano i loro progetti prima di consegnarli». «Che bello!» dicevo io, «e da chi andavate?» «Da tutti quelli che stimavamo», rispondeva: «Fiorentino, Benevolo, Valori, ma soprattutto da Quaroni e Ridolfi.»

E continuava: «Il Concorso per la Stazione Termini fu epocale. Naturalmente sapevamo che Quaroni e Ridolfi avevano formato un gruppo per partecipare; era naturale, dunque, andarli a trovare. E quindi...» si fermò. «E quindi?» incalzai io «... era bellissima» rispose.

L'intensità con cui fu pronunciato quell'aggettivo mi trasmise l'intensità della sua memoria, cioè di chi aveva visto sui tavoli i disegni originali, il modello plastico, gli schizzi tracciati dagli autori stessi, i quali – così pensavo – certamente avranno rivelato al loro giovane allievo, più di quanto i disegni stessi dimostrassero, la verità del loro progetto. Da quel «... era bellissima», nacque la mia necessità di capire quell'opera non realizzata, di avvicinarmi anche io alla sua verità. Ma come accostarmi ad essa avendo a disposizione soltanto le poche, piccole immagini che tutti conosciamo, sciupate dai passaggi da rivista a libro di nuovo a rivista, piccole figure erose dalle successive retinature della stampa?

Anche Francesco Cellini e Claudio D'Amato, fondamentali studiosi dell'opera di Ridolfi, nel loro regesto dei lavori del maestro, non indicano un deposito degli originali. Certo, possiamo sperare ancora nell'archivio di Ludovico Quaroni, in gran parte ceduto alla Fondazione Olivetti; ma per ora non abbiamo a disposizione altro che le poche immagini che qui vediamo, sempre le stesse, più volte pubblicate. Per questo la rivista “Strutture, rivista di scienza e arte del costruire”, nel numero doppio del dicembre 1947 e gennaio 1948 dedicato in gran

parte a questo progetto, è stata la fonte più completa e meno rovinata per il lavoro di ricostruzione virtuale qui presentato. In essa si trovano le sezioni e i prospetti (Fig.6), che tuttavia ad ingrandirli si sgranano orrendamente, nonché una planimetria d'insieme (Fig.7) al piano terra anch'essa non ingrandibile, ma sufficiente a una lettura d'insieme. Le foto del modello plastico (Fig.8-10) che sembra eseguito in gesso, dicono molto di più; anche se sbiadite dal tempo mostrano la forza di un'invenzione spaziale, plastica e ritmica che parla un linguaggio molto lontano dai canoni correnti dell'architettura internazionale del tempo, sorprendente. Tuttavia, in tutte le immagini che possediamo, il modello è sempre mostrato in due soli modi: dall'interno e dalla piazza antistante, con varie angolazioni. Mai ne vediamo completamente la copertura, mai ne viene illustrato il prospetto verso i treni. Quasi certamente il modello in gesso non contemplava l'edificio per gli uffici, rivolto appunto verso i binari, però includeva la soluzione plastica degli appoggi "bassi" del grande atrio. Ma nel citato numero della rivista "Strutture" è pubblicato un disegno fondamentale per chi voglia avvicinarsi alla realtà di quest'opera, una sezione assonometrica che sembra essere la chiave del progetto (Fig.11). Le membrature architettoniche e strutturali paiono ampiamente dimostrate. Certo, senza questa assonometria sarebbe stato difficile anche solo iniziare la ricerca. Tuttavia la sua piena decifrazione non fu facile; va considerato che si tratta pur sempre di un disegno "da concorso", certamente disegnato con l'affanno per la scadenza finale che noi architetti ben conosciamo. Così, a ben guardare, questa eloquente assonometria, pur decisiva per comprendere il progetto, è in qualche modo essa stessa un documento da interpretare con molta attenzione. Certamente tracciata da uno dei progettisti più *ad effetto* e con rapidità che con precisione. Molte sono le sue incongruenze con gli altri disegni e persino oscure le sue basi geometriche (quale tipo di assonometria tra quelle canoniche?). Cecilia Vodret con l'aiuto del Professor Riccardo Migliari, ha tentato una sua restituzione geometrica, ma non è stato possibile giungere a risultati assolutamente precisi (Fig.12). Si tratta dunque di un magistrale disegno tecnico completato "a sentimento", che descrive più che dimostrare, aggiustando anche alcune fattezze insoddisfacenti del progetto d'insieme via via che esse si rivelavano durante l'elaborazione di quel dettaglio. Tuttavia, senza questo disegno, non sarebbe stato possibile alcuna plausibile rico-

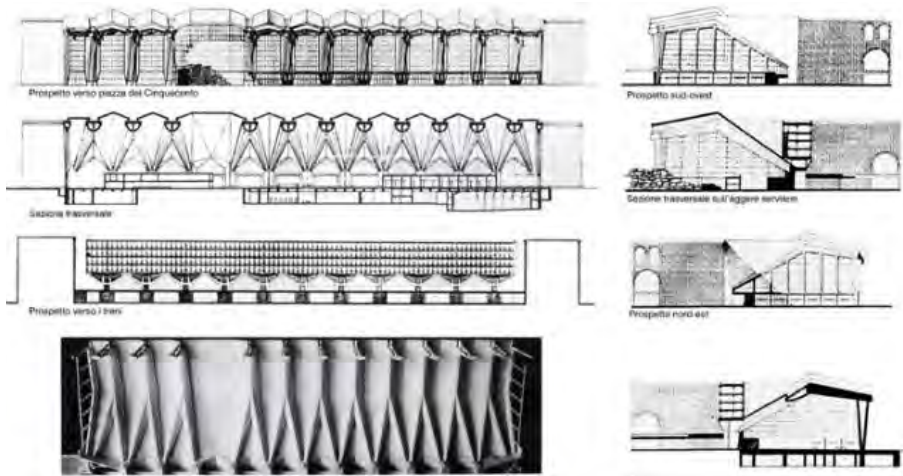


Fig. 6

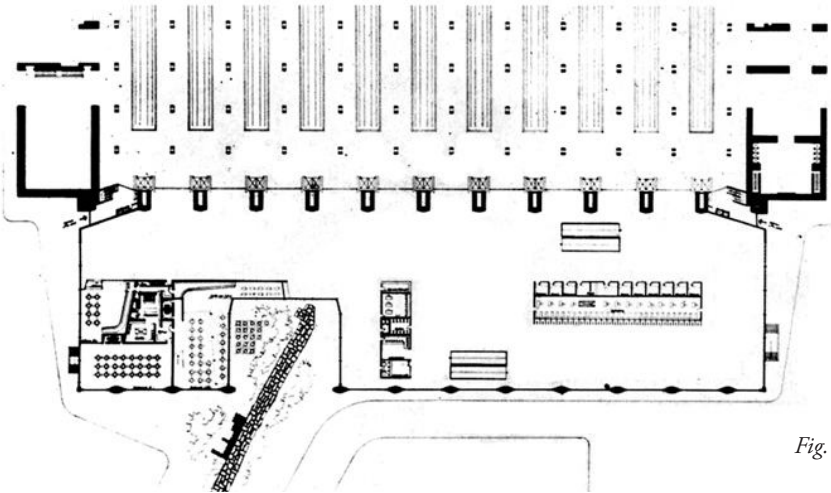
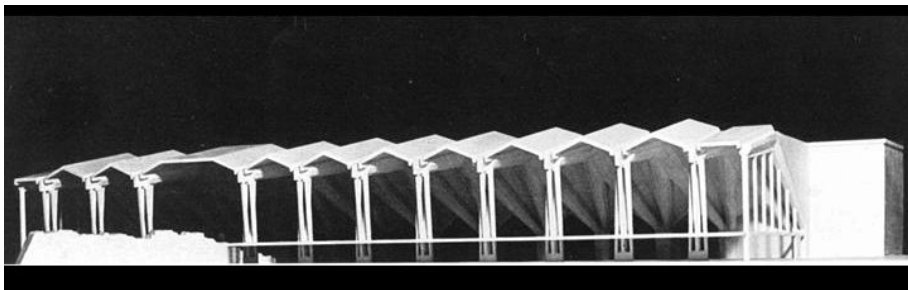


Fig. 7

Fig. 8



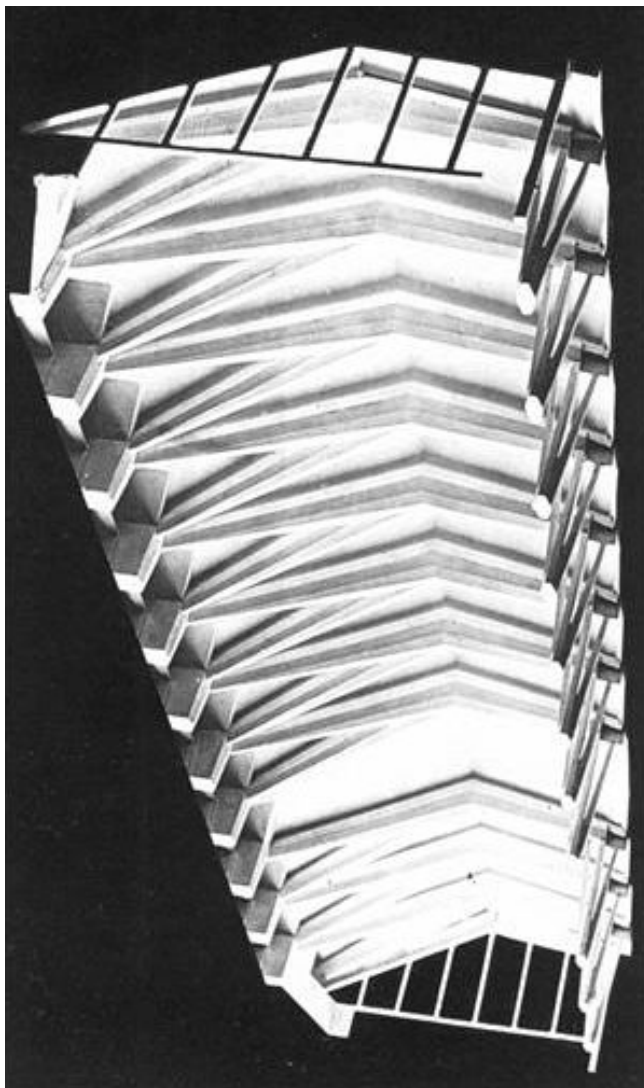
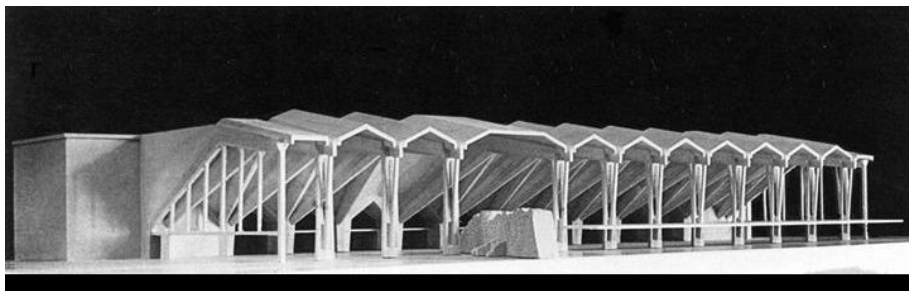


Fig. 9

Fig. 10



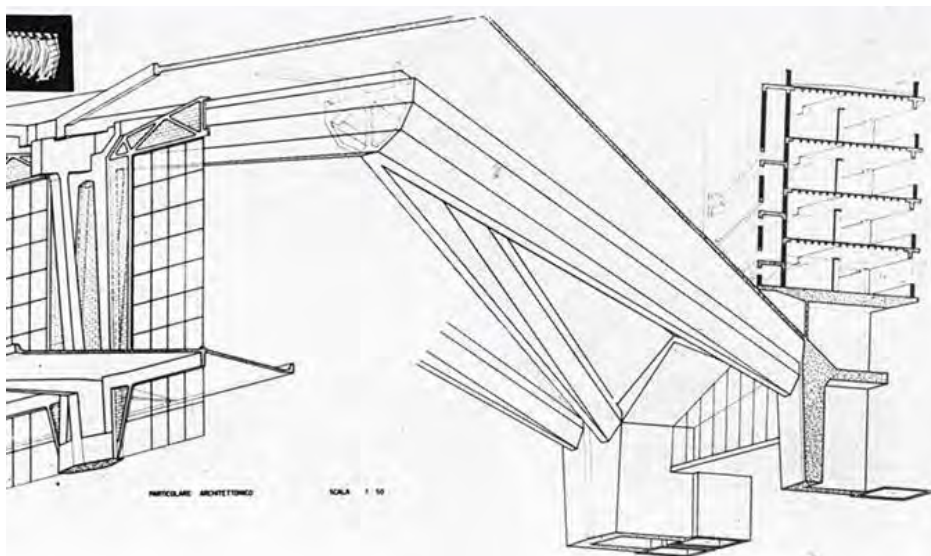
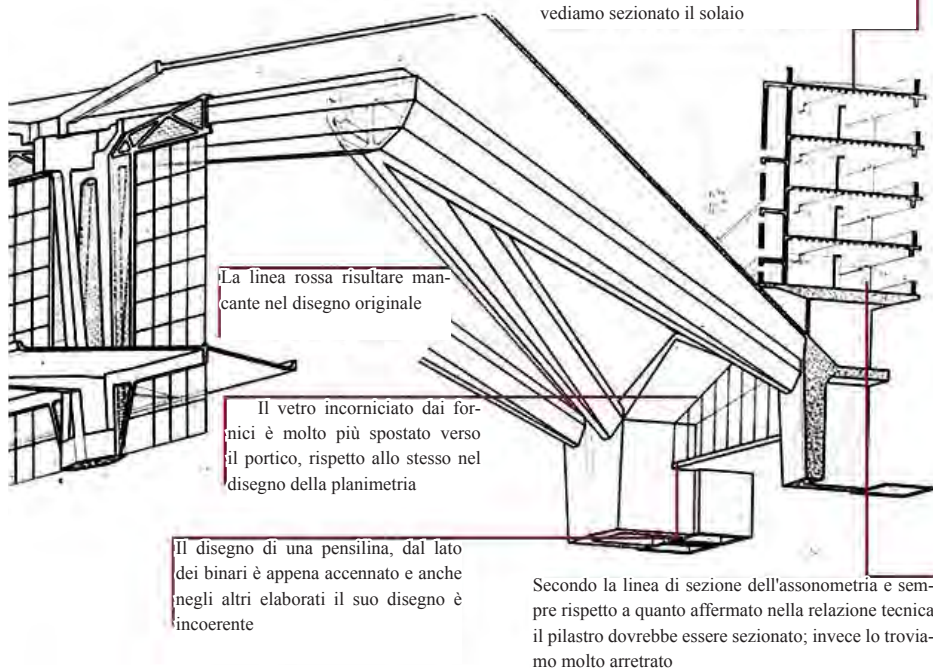


Fig. 11

Fig. 12



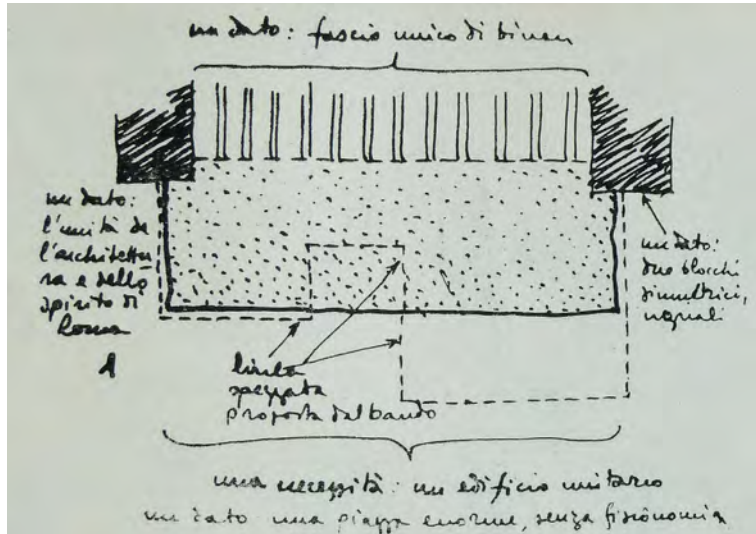


Fig. 13

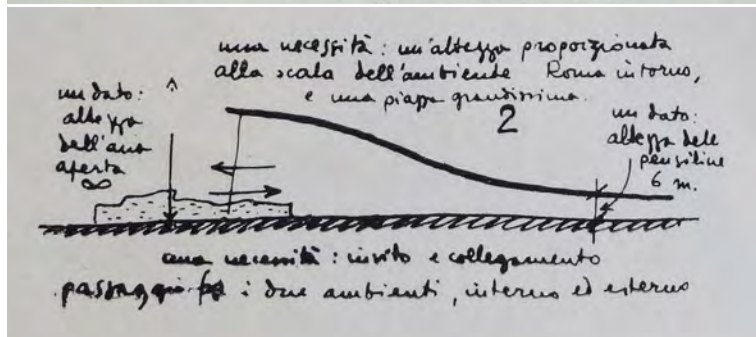


Fig. 14

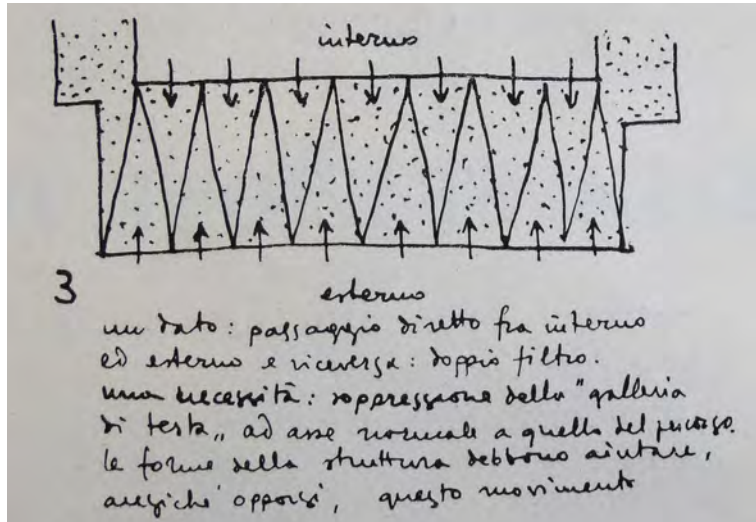


Fig. 15

struzione tridimensionale. Esso ci restituisce l'idea e le dimensioni del modulo strutturale e architettonico dell'atrio, che avrebbe dovuto essere alto circa 25 metri all'intradosso. Si tratta di uno scafo in cemento armato che, procedendo dall'esterno verso l'interno della stazione, prima si impenna, aumenta le sue dimensioni geometriche e poi, raggiunta l'altezza massima, si divide in due scafi minori che precipitano verso i portali aperti verso le piattaforme dei treni; è il gigantesco modellato di una cellula architettonica e strutturale ideata per la costruzione di uno spazio assolutamente fuori dell'ordinario. Chi ha disegnato questo dettaglio assonometrico ha operato una serie di correzioni grafiche, come se avesse voluto alleggerire l'immagine della struttura: in particolare ha eliminato la linea che raccorda il lato più interno della direttrice e portato più in alto il punto di innesto dei due scafi minori. Se si seguissero, infatti, le regole della costruzione geometrica, le due gambe divaricate verso le strutture verticali minori sarebbero molto più tozze.

All'estremità destra di questo disegno è rappresentata anche la sezione assonometrica del corpo degli uffici, all'interno del quale si nota una singolare scala ad una rampa della quale non è chiara la collocazione perché non abbiamo a disposizione disegni di pianta relativa a questa quota. Comunque nel ricostruirlo vettorialmente nel mio 3D CAD io, vecchio "studente avverso" di Saverio Muratori, ebbi in primo luogo l'impressione di essere entrato in un processo di progettazione che Muratori avrebbe definito "gotico", basato cioè sulla modellazione di un elemento architettonico complesso – ripetibile "serialmente" all'infinito – che riassume in sé tutta la gerarchia spaziale dell'idea architettonica: dalla base alle membrature verticali poli-scolpite alla loro multipla articolazione aerea, quando lassù, come nella volta delle cattedrali, esse si riempiono di spazio come le vele di vento.

E mi tornava alla mente l'insegnamento di Pier Luigi Nervi, di cui anche fui studente, e del suo amore per l'architettura gotica; così venivo attribuendo alla scuola di ingegneria italiana – intesa da Attilio Muggia a Pier Luigi Nervi ad Arturo Danusso – dunque alla presenza di Carè e di Ceradini nel gruppo di progettazione, l'origine dello spirito quasi gotico che sembrava spirare sul progetto. Tuttavia, proseguendo nel mio lavoro, mi sembrò di sentire che la plasticità esasperata di quella cellula architettonica la rendesse, per altri versi, consonante con la plasticità delle cellule spaziali di cui è composto il tessuto "plastico-

murario” – come avrebbe sentenziato ancora il mio “maestro-avverso” Saverio Muratori – delle Terme di Diocleziano, le cui misure, come scoprii quando giunsi al termine della ricostruzione virtuale, si riflettevano perfettamente nella misura delle campate del progetto di Quaroni e di Ridolfi.¹

E mi tornava alla mente il “realismo” di Ridolfi e Quaroni che se per il primo rappresentava certamente la volontà di affermare il linguaggio dell’Italia dimenticata e tuttavia vitale, diversa da quella espressa a forza dal fascismo, per il secondo fu soltanto un momento del suo irrequieto sperimentalismo linguistico che, dal punto di vista linguistico-letterario – e politico – affondava le radici nello spirito delle esperienze di Giovanni Pascoli più che in quelle di Pier Paolo Pasolini o di Vasco Pratolini.

E mi pareva che, come Pascoli si era mosso a comporre poesia in latino per dare voce di realtà ai sentimenti che da quel mondo antico sono venuti intatti sino a noi, così, dunque, Quaroni si fosse mosso a tentare le cadenze del latino imperiale delle antiche Terme, giunto intatto fino a noi, per dare al suo progetto il compito di rigenerare il senso dello spazio urbano informe e casuale della enorme piazza di cui

1. MURATORI 1947. In verità la mia spontanea interpretazione muratoriana del progetto di Quaroni e Ridolfi per la Stazione Termini coincide quasi pedissequamente con quanto lo stesso Saverio Muratori aveva affermato in un saggio critico sul numero doppio, 3 e 4, di “Strutture, rivista di scienza e arte del costruire” (dicembre 1947/gennaio 1948) pp. 57-61. Egli, attribuendo all’architettura moderna, *tout court*, un carattere spiccatamente tecnicista, dunque, secondo la sua interpretazione, “gotico”, descrive il progetto di concorso di Quaroni e Ridolfi così: si “tratta qui di una struttura ad elementi in linea del tipo caratteristico usato dalla tecnica moderna cioè a iterazione semplice”. Ma, egli continuava: “partiti da un entusiasmo tecnicista (denunciato tra l’altro dall’impastazione a nervature di carattere goticizzante) gli architetti deviano presto dal secco strutturalismo gotico” e disegnano un “organismo strutturale tutto autoctono, cui la vicinanza delle terme diocleziane, e il clima di Roma ha senza dubbio concorso. La struttura gotica ha offerto non più del pretesto formale, sviluppato con un desiderio di larghezza plastica che ricorda la Massenziana e le Terme di Caracalla, peraltro viste come la può vedere una sensibilità contemporanea, inquinata di esotismo e di pseudo barbarismo primitivo”. Quando lessi queste parole nella sala di lettura della Biblioteca Sarti dell’Accademia di San Luca dove trovai quella ormai rara rivista – avevo già finito la ricostruzione virtuale del progetto e in gran parte scritto il mio presente articolo – capii che il modello interpretativo della storia dell’architettura che Saverio Muratori ci propinò nei miei anni di apprendistato – egli insegnava al quarto e quinto anno della Facoltà di Architettura di Roma – nella sua estrema semplificazione era tuttavia rimasto in me come una pratica corrente e automatica, una cartina di tornasole con la quale vagliare in prima istanza ogni progetto, semplice o complesso; e compresi che avrei dovuto maneggiarla, d’allora in poi, con maggiori cura e circospezione.

il progetto avrebbe fatto parte. In altre parole mi sembrava sempre più chiaro, via via che il lavoro di ricostruzione virtuale procedeva, che Quaroni, Ridolfi e gli altri avessero riconosciuto nel respiro monumentale, cioè nel “latino” dell’architettura delle Terme antiche, lì presenti, l’unico tema su cui lavorare per fare di un vuoto urbano senza speranza una piazza romana, ancorché moderna. Ecco, dunque, mi dicevo, la ragione di quel “parlar alto”, l’enfasi monumentale, il “latino” imperiale con il quale era stata modellata la potente cellula spaziale e strutturale del progetto.

E proprio per la difficoltà di questo moderno linguaggio “tardo antico”, diocleziano vorrei dire, cioè privo di finezza proporzionale, ma denso di esperienza costruttiva e di perentoria, libera espressività irriverente di convenzioni classiche, io credo Saverio Muratori abbia voluto ambiguamente stroncare quel progetto in un saggio critico sul numero doppio, 3 e 4, di “Strutture, rivista di scienza e arte del costruire” (citato in nota 1) certamente a contrasto con il grande elogio che Giuseppe Samonà aveva levato verso quello stesso progetto dalle pagine della rivista “Metron”², diretta da Bruno Zevi non molte settimane prima, dichiarandolo il vincitore morale del concorso.

Un altro documento essenziale per comprendere il progetto è certamente la relazione che lo accompagnava. Non occorre esaminarla qui in dettaglio; basta considerare gli schizzi che la corredevano per comprendere immediatamente le tesi dei progettisti, le loro idee portanti, l’identità del progetto. Si tratta di quattro schizzi (Fig. 13) a mano libera e di un piccolo disegno a riga e squadra, come si diceva una volta. In ogni schizzo sono messi in luce un piccolo gruppo di “dati” del problema e un altrettanto piccolo numero di incisive “necessità” del progetto, oltre all’indicazione di qualche altro aspetto saliente del luogo o dell’idea progettuale. Il primo degli schizzi – individuato con il numero 1 scritto a penna – afferma l’idea fondamentale del progetto, l’unità. I dati messi in evidenza sono: “un fascio unico di binari”, “due blocchi simmetrici uguali” (le ali mazzoniane), “l’unità della architettura e dello spirito di Roma”, “una piazza enorme, senza fisionomia”. La necessità è: “un edificio unitario”. Da cui il contrasto – ben indicato

2. SAMONÀ 1947.

nello schizzo – con le indicazioni del Bando di Concorso che forniva ai concorrenti l’inviluppo nel quale disporre i volumi del progetto escludendo in sostanza l’area del muro serviano, così dividendo in due aree, una maggiore e una minore, i luoghi su cui sviluppare il progetto verso la piazza – indicazione cui si è attenuto il progetto di Montuori e Vitellozzi, poi realizzato. Il secondo schizzo (Fig.14) traccia con una sola linea tesa e ondulata, la sintesi dell’idea architettonica: un unico spazio modulato tra due diverse dimensioni, quella della città – la grande piazza – e quella delle banchine dei treni, del loro spazio schiacciato tra le pensiline e i marciapiedi. I dati sono soltanto due: il primo “altezza dell’area aperta” (la piazza) posto uguale a “infinito”, tracciato con il classico segno dell’otto coricato. Il secondo è: “altezza delle pensiline” dei treni, posta uguale a metri sei. Ne discendono due necessità; la prima “un’altezza proporzionata alla scala dell’ambiente. Roma intorno, una piazza grandissima”. La seconda è: “invito e collegamento, passaggio fra i due ambienti, interno ed esterno”. La linea ondulata traccia il profilo sommario del progetto presentato al concorso, che ingloba parzialmente il muro serviano, inteso, dunque, come parte essenziale del progetto stesso. Quel “Roma intorno” può significare un riferimento generico alla città, ma anche alla visibile presenza delle Terme di Diocleziano, ancorché non prossime. Il terzo schizzo (Fig. 15) presenta un solo dato e una sola necessità. Il dato riafferma e rafforza quanto già scritto nel precedente schizzo: “passaggio diretto fra interno ed esterno e viceversa: doppio filtro”. Da cui la necessità, che è fondamentale dal punto di vista della concezione funzionale della Stazione e che contrasta di nuovo, apertamente, con le indicazioni del Bando: «soppressione della “galleria di testa” ad asse normale a quello del percorso. Le forme della struttura debbono aiutare, anziché opporsi, questo movimento». Si introduce la convinzione che la struttura, anzi le *forme* della struttura siano essenziali all’espressione dell’idea messa in campo. Anche il semplice disegno planimetrico che accompagna le affermazioni altro non è che uno schema sinteticissimo della matrice geometrica della modellazione strutturale. Il quarto schizzo (Fig.16) non segue lo schema logico dei primi tre – esposizione dei dati e riconoscimento delle necessità. Esso è infatti soltanto lo “schema della struttura” come è scritto a penna in calce; serve essenzialmente a fare da riferimento grafico alla parte della relazione dedicata all’impostazione strutturale – che non può

essere compresa senza fare esplicito riferimento a questo schizzo e che, dunque, riporto parzialmente in nota.³ Lo schizzo ci dà le dimensioni fondamentali del progetto (che leggo come misurate forse all'asse delle strutture, o meglio al loro intradosso): 25 metri di altezza massima, 21 metri dell'apertura verso la piazza, 51 metri di sviluppo trasversale della galleria. L'altezza del varco ai treni, sei metri, era già definito nello schizzo numero 2. Nella relazione la grande dimensione della struttura è più volte presentata come carattere identitario del progetto: «I vari servizi, secondo la logica funzionale suggerita dall'ambiente (aggere) e dallo schema del bando, sono piccola cosa, sono un semplice *arredamento* della grande sala unica della Stazione... accenti secondari, alla pura scala umana per i puri bisogni materiali dell'uomo viaggiatore, dell'*unico* episodio della scala di Roma: duecento metri per cinquantasei per ventisette». Le parentesi e le parole a carattere corsivo sono nella relazione originale. Al termine dell'esame di questi piccoli disegni a mano libera potei dire che dunque, in pochi tratti e in pochissime frasi, scritte a mano, si fosse stabilita l'unità inscindibile tra intuizione spaziale e intuizione strutturale, tra spazio espressivo ed espressività delle sue membrature costruttive; contemporaneamente si era affermata la necessità – anche per risolvere il problema della dimensione della area urbana generata dall'arretramento del fronte della Stazione – di parlare “alto”, cioè alla scala di Roma. Alla scala “storica” di quella Roma che fisicamente è ben presente nel tema di concorso con il muro serviano, che quasi tutti i concorrenti chiamano “aggere” e che relegano in uno spazio separato, ma che è soprattutto rappresentata, nell'area ad “altezza infinita” di fronte alla stazione, dagli eloquenti resti delle Terme di Diocleziano, mai evocate direttamente, ma secondo me tenute certamente in costante considerazione da Quaroni e Ridolfi durante la progettazione. L'ultimo disegno (Fig.17) che illustra la relazione è, in-

3. MURATORI 1947. “La copertura della grande sala della stazione è sorretta da telai corrispondenti allo schema in figura. La trave portante ad asse spezzato è collegata ai montanti anteriori incernierati al piede ed è incastrata all'altro estremo nei grossi piloni sui quali insiste l'edificio degli uffici; la stabilità trasversale della struttura è assicurata dalla biforcazione delle travi portanti, dalla presenza di efficaci reticolari in testata e dalla solidarietà della copertura mista in cemento armato e laterizio” La relazione, oltre che in quel numero doppio di S. Muratori in “Strutture”, *op. cit.*, già citato, fu pubblicato, anzi ripubblicato in AA.VV. *La nuova stazione di Roma Termini delle Ferrovie Italiane dello Stato*, raccolta di articoli pubblicati da “Ingegneria Ferroviaria” Roma: Collegio ingegneri ferroviari italiani, 1951.

vece, un disegno geometrico, la sezione fondamentale. Niente altro che un significativo stralcio delle tavole di progetto presentate al concorso.

Perché esso è replicato in relazione assieme a quegli schizzi densi di intuizione e di propositi progettuali? Secondo me perché nella relazione i progettisti affermano: «la stabilità di tutti gli elementi fondamentali delle strutture è stata verificata; le dimensioni segnate nelle tavole sono quindi da considerarsi pressoché definitive e tali da garantire la sicurezza e la realizzabilità dell'opera». La precisione di quel piccolo disegno, inserito accanto a queste parole, sembrava testimoniare, dunque, la sincerità dell'affermazione. Ciò mi fece comprendere che sarebbe stato necessario, dopo averne tentato di ricostruire virtualmente la forma architettonica, analizzare il progetto anche dal punto di vista strutturale sia per verificare il grado di attendibilità della ricostruzione digitale sia per avvicinarmi con maggiore plausibilità al vero.

Infine, l'immagine più nota (Fig.18): la tempera, dipinta su tavola di legno – così mi disse Ludovico Quaroni –, eseguita da Giorgio Quaroni, pittore, suo fratello, nella quale il progetto è inserito realisticamente nel paesaggio della città. Ma quanto realisticamente? Certo, Piazza dei Cinquecento è riconoscibile, la fuga di Via Giolitti stretta tra i palazzi ottocenteschi dell'Esquilino e l'ala mazzoniana della stazione, è esattamente come oggi la vediamo.

Ma il progetto è rappresentato soltanto e volutamente nell'essenzialità strutturale del modello di gesso. Anzi, sono convinto che il dipinto altro non sia che il montaggio di una delle foto di quel modello su una foto della piazza, il tutto ridisegnato sotto un fosco cielo di nuvole, rotto dal vento e da barbagli di luce. Per questo l'edificio sembra costituito soltanto dalla struttura senza altro dettaglio architettonico o funzionale. Ciò che questa *tavola picta* vuole trasmetterci, dunque, è unicamente la dimensione – sovrumana – del grande portico aperto sull'immensa piazza. Per valutare l'eccezionale dimensione del progetto, possiamo aiutarci anche paragonando alla stessa scala (Fig.19, 20), la sezione trasversale della stazione realizzata da Montuori e Vitellozzi, con la sezione trasversale del disegno di Ridolfi, Quaroni e Carè.

L'atrio dell'attuale stazione, misura all'interno un'altezza massima di circa 12 metri, e all'esterno circa 15 metri. L'atrio del progetto del gruppo Quaroni-Ridolfi misura all'interno un'altezza massima sottotrave di circa 25 metri e sotto le cuspidi un'altezza di circa 30

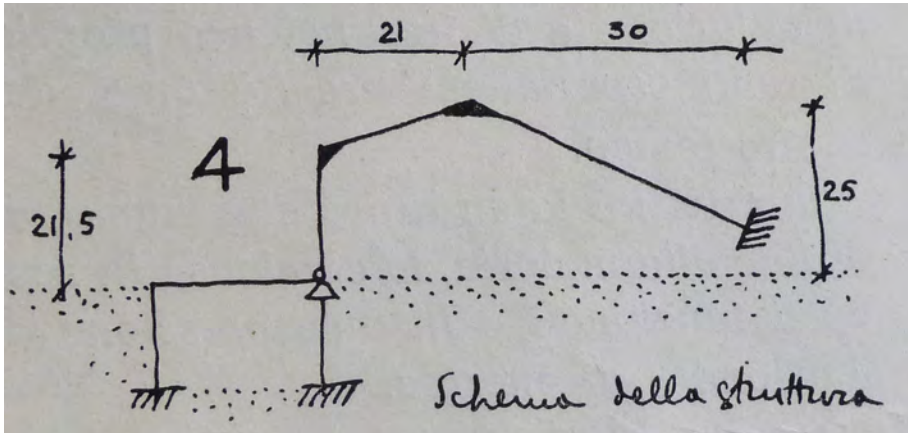


Fig. 16

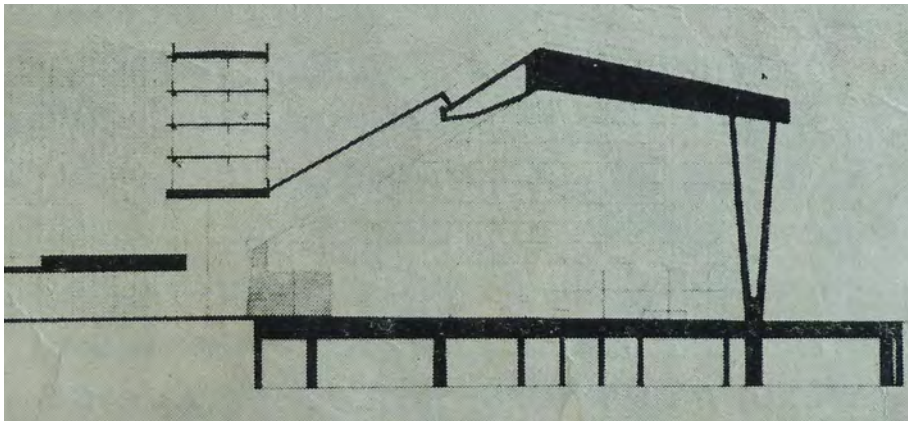


Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

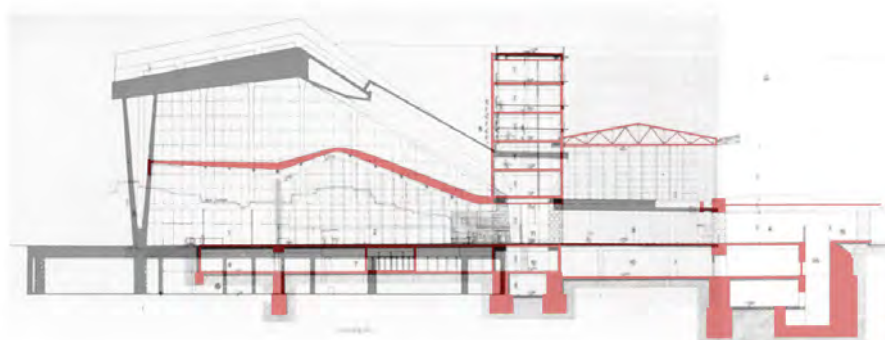


Fig. 20



Fig. 21

metri. Effettivamente le due sezioni, confrontate l'una accanto all'altra, rivelano di essere ambedue composte dagli stessi elementi, il palazzo degli uffici e il volume dell'atrio. Ma i rapporti dei due elementi sono invertiti: nell'attuale stazione il fronte del palazzo degli uffici è la figura dominante, che *chiude* letteralmente la stazione verso la città, mentre all'atrio è concesso il ruolo d'anticamera di notevole dimensione, certo, ma di misura ed importanza nettamente minore. Nella stazione di Quaroni e Ridolfi, invece, l'atrio è la figura dominante e *apre* letteralmente la stazione alla città; il palazzo degli uffici sembra invece in posizione ancillare rispetto all'atrio, ed ha, a parità di altezza massima, un volume inferiore (un piano di meno, ceduto al volume della struttura che lo sostiene) rispetto all'omologo palazzo per gli uffici realizzato secondo il progetto di Montuori e Vitellozzi. I quali, tuttavia – occorre dirlo – produssero nell'insieme un'opera d'alta retorica architettonica che ha dalla sua lo slancio e la felice forma d'onda della copertura dell'atrio e la bella invenzione di una galleria di testa che è vera strada cittadina, che attraversa l'intero corpo della stazione e la rende parte integrante del tessuto urbano regolare del quartiere Esquilino (Fig.21), affermando, così, la necessità che la stazione principale di Roma debba avere un prevalente e stretto rapporto funzionale con il tessuto del grande quartiere popolare che le sta intorno piuttosto che con lo spazio della piazza senza misura su cui si affacciano le Terme antiche.

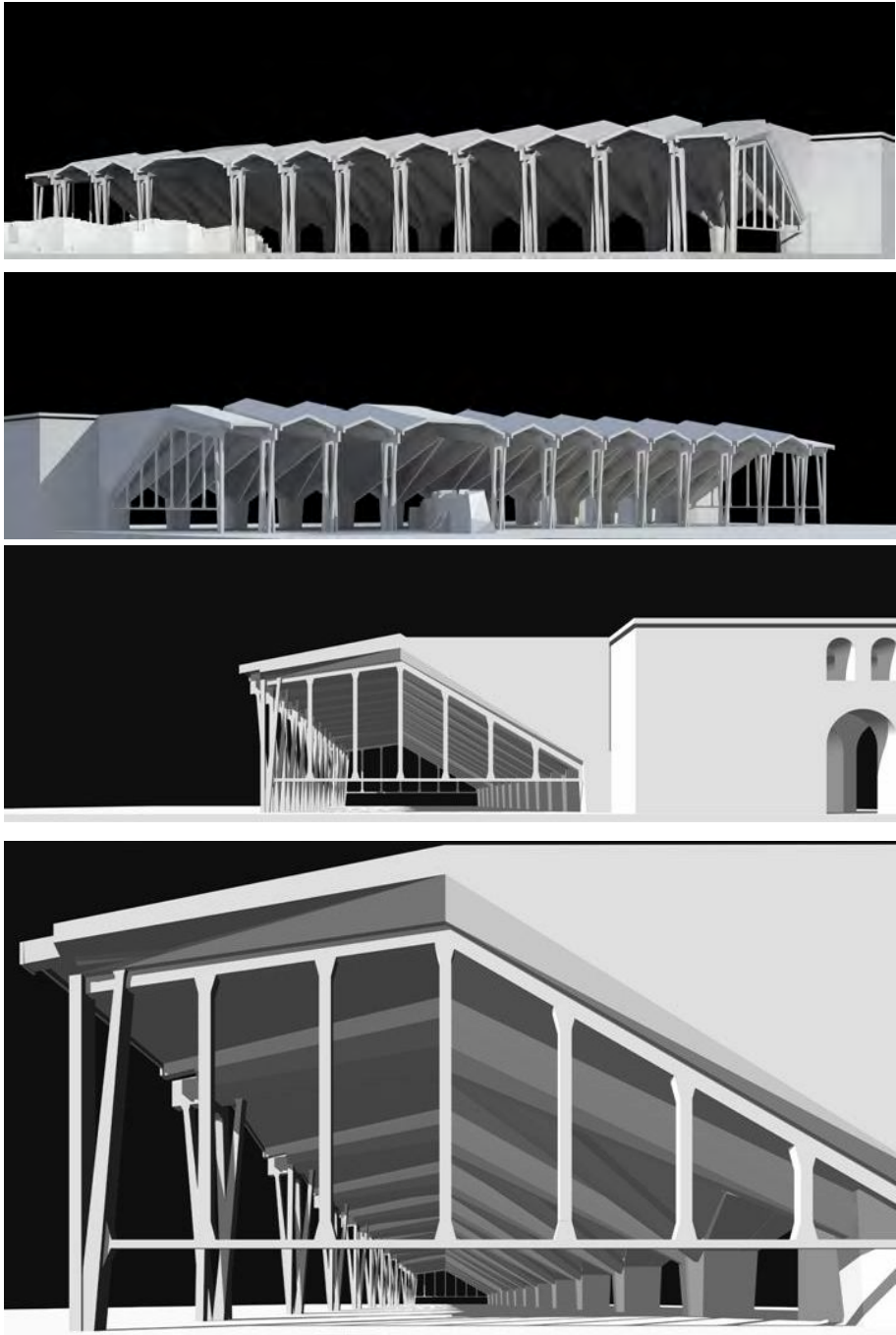
Ma torniamo al progetto di Quaroni e Ridolfi. Dai documenti fin qui descritti – costituiti di indizi lacunosi, perentorie affermazioni linguistiche e disegni reticenti – la mia decifrazione, è riuscita a prendere vita e ha portato, in primo luogo, alla restituzione digitale del modello di gesso. Ora possiamo osservare il modello digitale (Fig.22-23) dagli stessi punti di vista delle foto del modello originale, che restano tuttavia molto più affascinanti nel loro lume soffuso, velato dalla patina del tempo sulle vecchie foto. Ma ora possiamo girare attorno al modello (Fig.24-27) avvicinarci, entrare nel suo spazio, e scoprire l'exasperazione espressionistica del rapporto tra le sue diverse dimensioni, che precipitano l'una nell'altra in una drammatica compressione. E possiamo finalmente sorvolare il volume (Fig.28-29) dopo averne decifrata la geometria, riconoscendo il grande virtuosismo dei progettisti nel dominare con il pensiero l'immaginazione, e con pochissimi tratti di penna modellare

una forma complessa, rigorosa, raffinata, implicitamente tutta compresa nei pochi elaborati di concorso e tuttavia mai veramente rivelata in alcun disegno, in alcuna fotografia.

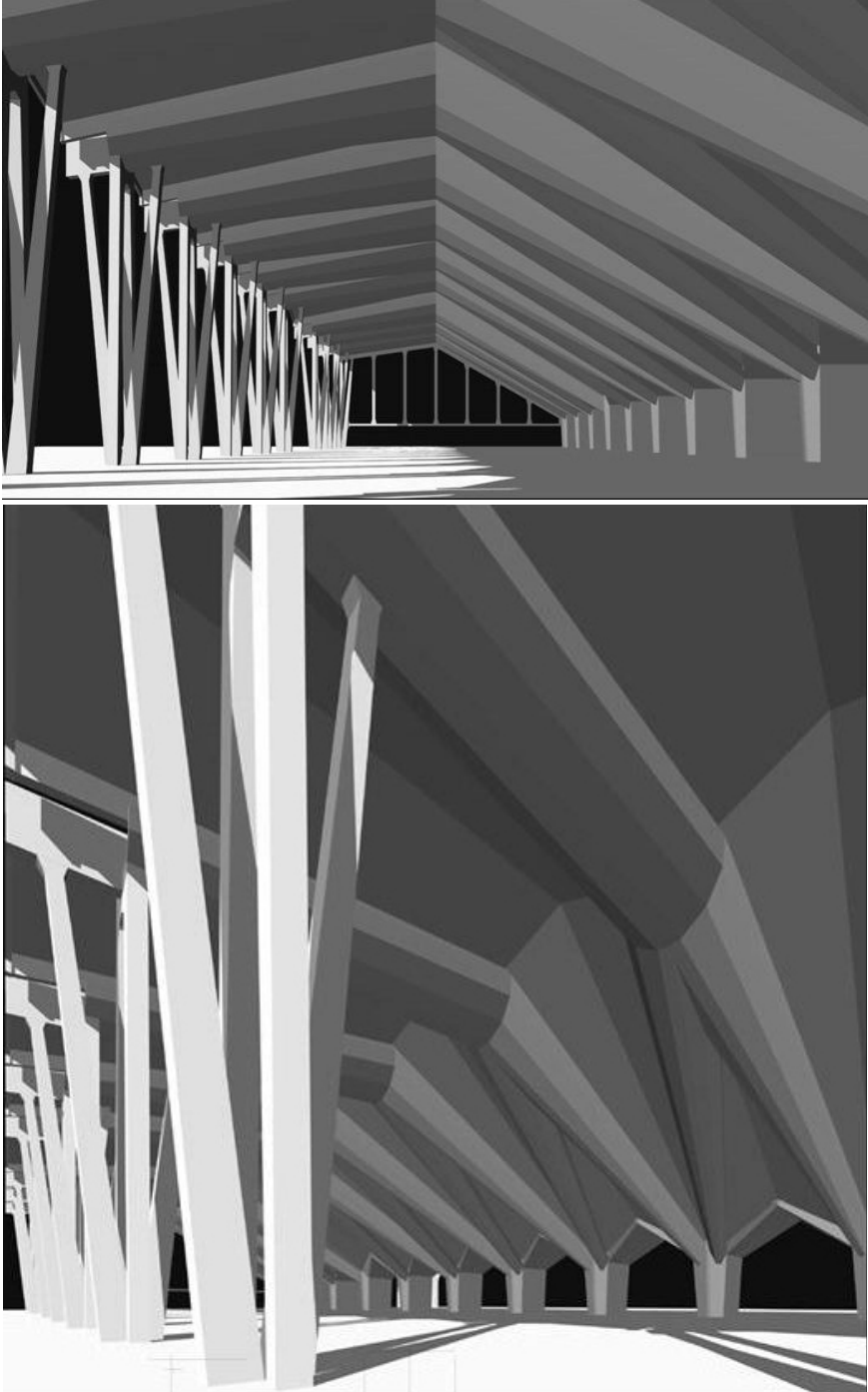
Così, si svela chiaramente la faccia nascosta della struttura dell'atrio, quella che si apre verso i treni. Una soluzione strutturale che appare minore soltanto per dimensione ma non certo per espressività, complessità architettonica e funzione (Fig.30). Essa, costituisce la base d'appoggio per il palazzo degli uffici, rispetto al quale tuttavia i progettisti sembrano essere stati volutamente reticenti nei loro disegni di concorso, quasi si trattasse veramente di un corpo di fabbrica di minor conto, da tenere in secondo piano. Di esso per ora, ci restano soltanto uno sbiadito prospetto (Fig.31-32), nessuna vista tridimensionale e quanto si può ricavare dalle sezioni trasversali e dal suo difficile frammento che appare nell'assonometria di cui abbiamo già trattato.

Ma questi pochi elementi, così sommariamente, quasi trasandatamente rappresentati dai progettisti, definiscono invece un modello di palazzo per uffici per quei tempi innovativo, di grande forza espressiva, la cui base, nel suo monumentale modellato, dialoga con la scala dei grandi archi dell'ala mazzoniana e la cui parete sovrastante, ritmicamente e fittamente suddivisa, sembra una luminosa trasfigurazione dei grandi, spianati campi di muratura che inquadrano gli archi progettati da Angiolo Mazzoni. Anzi, nel modellarla virtualmente non potei fare a meno di considerarla una straordinaria, non conosciuta – o certamente poco conosciuta – e forse fin qui inarrivata interpretazione italiana del tema dei *pilotis* che avevamo conosciuto come uno dei cinque punti dell'architettura moderna proclamati da Le Corbusier nel 1923 (Fig.33). Mi bastò confrontarla con la soluzione di Pier Luigi Nervi, Marcel Breuer e Bernhard Zehrfuss per il Palazzo dell'UNESCO a Parigi del 1953, e persino con l'eloquente pilastro di Pier Luigi ed Antonio Nervi per l'ambasciata italiana a Brasilia, progettata e realizzata tra il 1970 e il 1977 (Fig.34-35), per convincermi dell'irripetibile felicità creativa e anticipatrice che quel gruppo di architetti e ingegneri seppero esprimere nel progetto della Stazione Termini in quello scorcio di storia italiana, nel 1947.

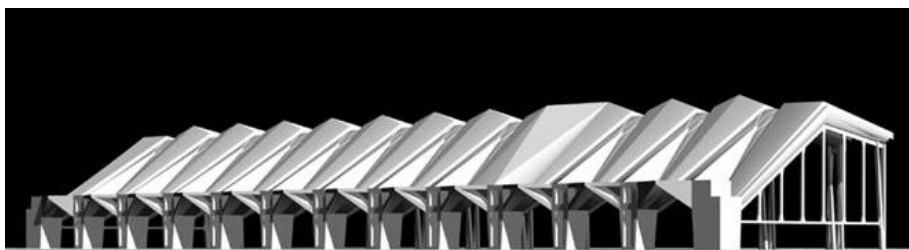
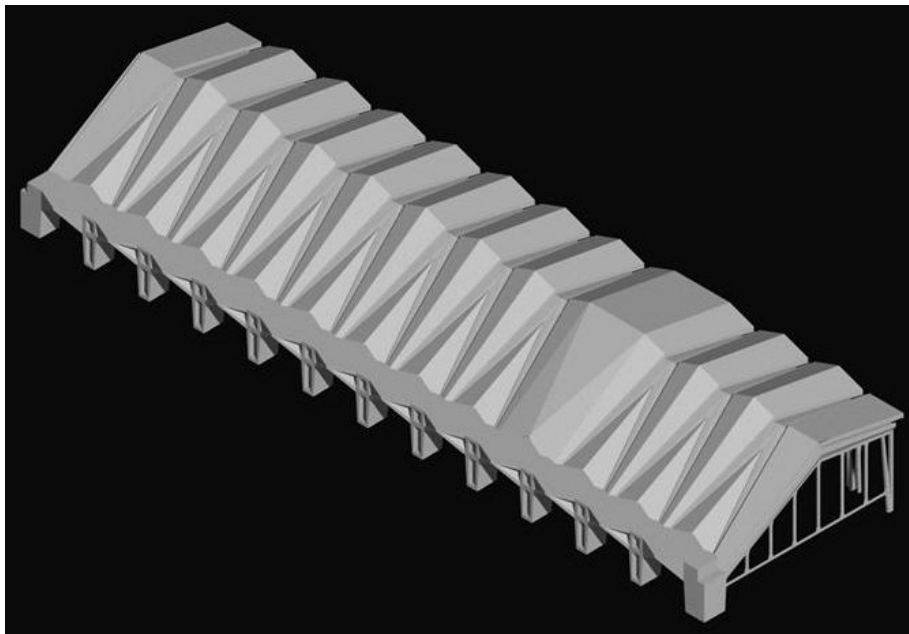
E mi dispiacqui poi, quando Alessandra Muntoni, stimatissima e preziosa amica, scrisse: «quel progetto per Termini di Quaroni e Ridolfi, assieme all'esperienza del borgo La Martella, del quartiere Tiburtino

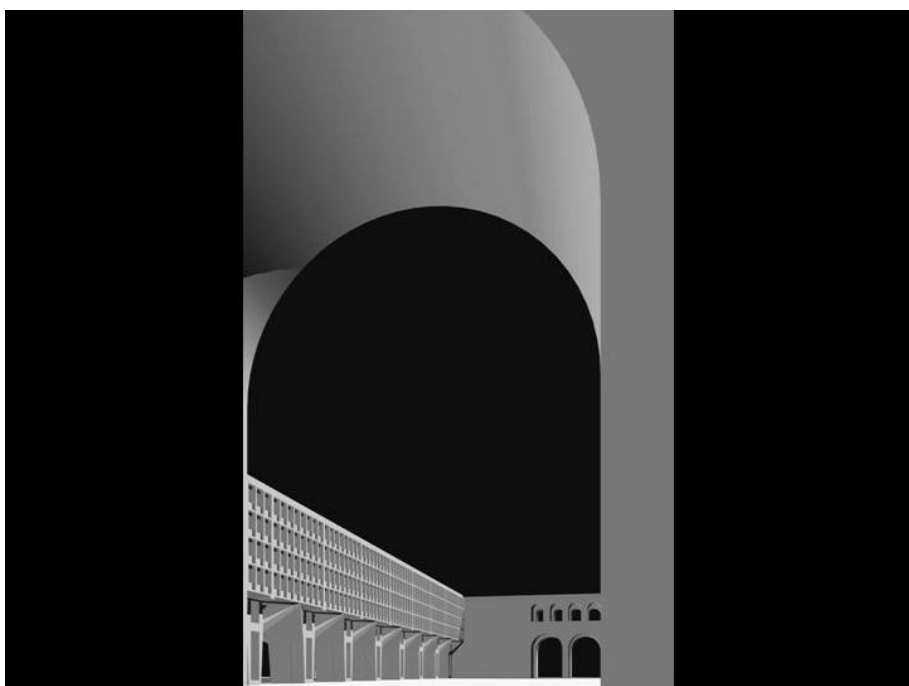
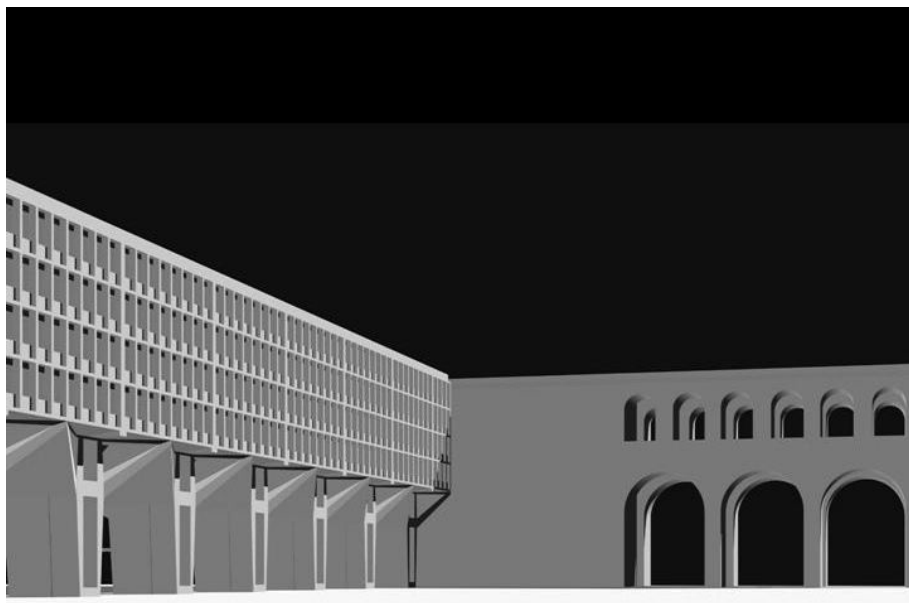


Figg. 22-25

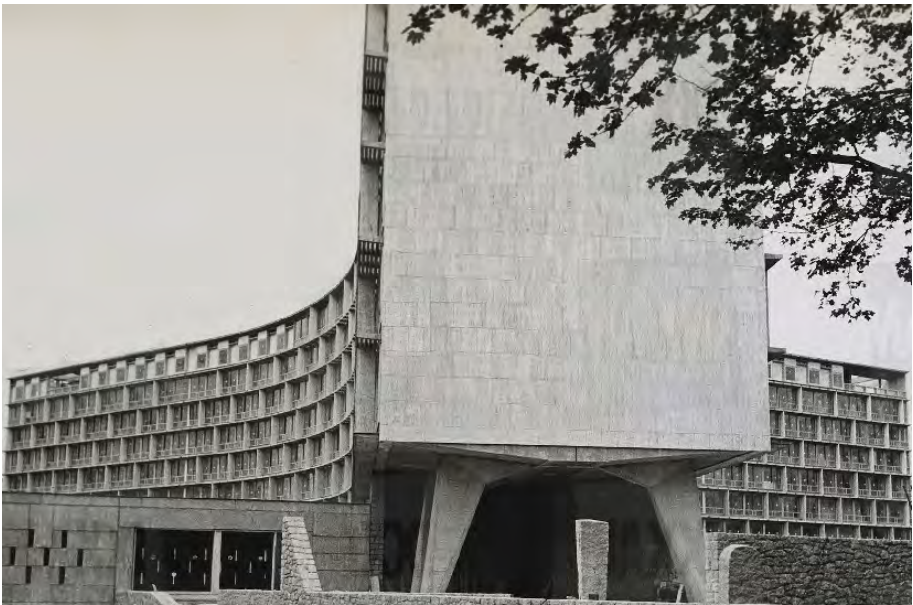


Figg. 25-27

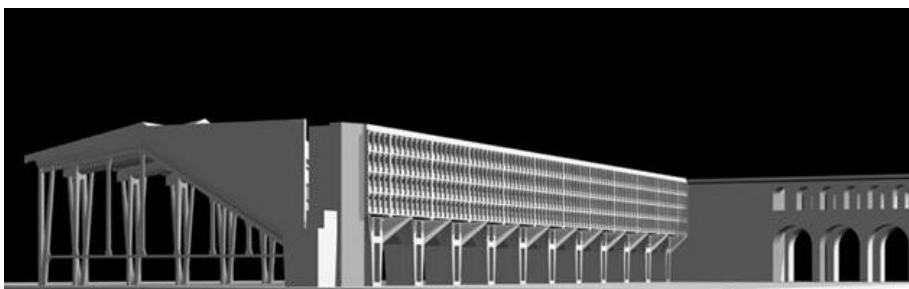




Figg. 28-32



Figg. 33-34



Figg. 35-36, 37, 37bis

a Roma e della Chiesa a Francavilla a Mare, inaugurano la stagione del neorealismo che fa deviare l'architettura italiana dalla strada aperta dal Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine e dalla testata della stazione Termini del gruppo Montuori. (...) La modernità a questo punto si allontana dagli orizzonti della ricerca, per un tentativo di riacciare una comunicatività popolare». E continua «Non è la prima volta dopo tutto del resto, né sarà l'ultima, che la cultura italiana, alla ricerca di un suo ricominciamento che la allontani da un compromettente passato prossimo – in questo caso dal regime fascista –, commetta errori del genere». ⁴ E fui lieto di aver appreso, negli anni della mia prima formazione come studente della Facoltà di Architettura di Roma, che per comprendere un'opera complessa sia necessario ripercorrere, se necessario con la matita, ma comunque da progettista, la sua verità architettonica.

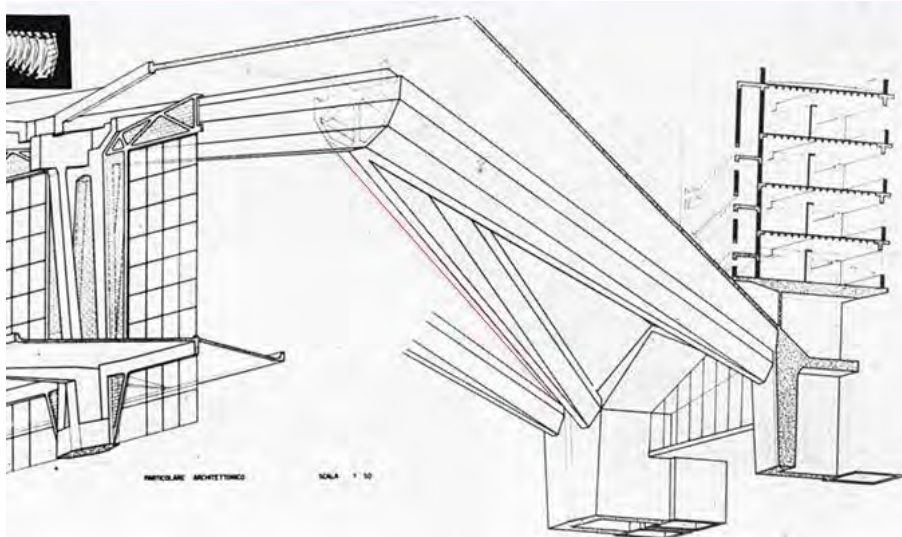
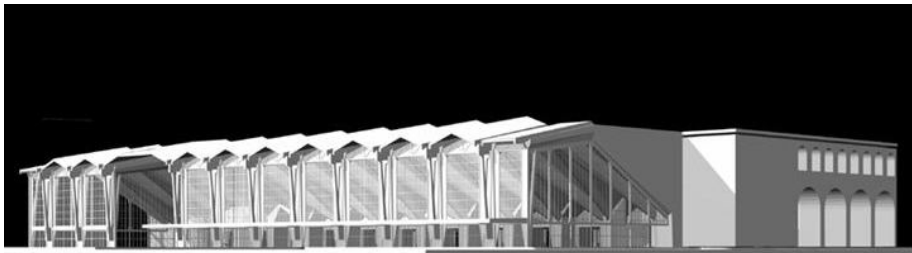
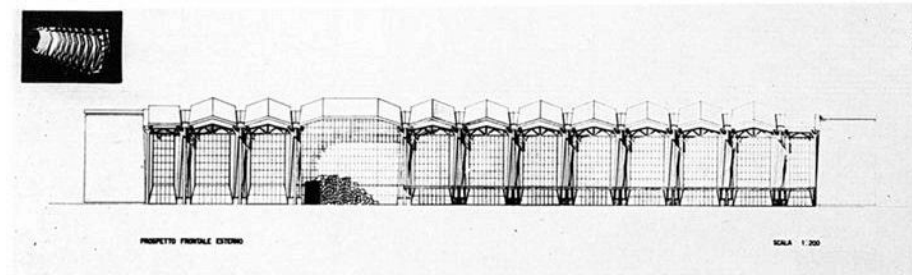
Quasi tutta la materia strutturale del progetto è stata fin qui ripercorsa e restituita. Ma non si può tralasciare di riflettere su quel singolarissimo elemento del progetto che è costituito dalle due grandi vele (Fig.36) che si stendono sui fianchi dell'atrio saldandolo all'edificio degli uffici. Certamente si tratta di due *Schauwände*, cioè di due pareti murarie di pura messa in scena, come le pareti volanti del municipio di Lubeca (Fig.37). Ma quale immagine vuole essere rappresentata da Quaroni e Ridolfi con una scena di tale dimensione? Sono certo che la singolare scenografia voglia fare apparire l'intero progetto come ricavato da un unico blocco di materiale costruttivo, da *un monumentale corpo di materia piena*, nel quale l'atrio possa sembrare *non* come costruito per somma di membrature strutturali, ma come scavato drammaticamente, in un corpo solido, da *un'onda di spazio corrosivo* che, penetrando violentemente in esso provenendo dal grande vuoto della piazza e scontrandosi con la materia dura e piena sia da questa compressa e schiacciata durante il suo moto, non perdendo tuttavia la forza per attraversarne completamente la massa tettonica, fuoriuscendo finalmente sul lato opposto, verso le piattaforme dei treni. Da questo deriva, ancora mi dico, l'apparente fragilità dei sostegni in facciata, nessuno di essi verticale, riuniti in fasci come si trattasse di poco salde opere

4. MUNTONI 2007.

provvisionali di una immensa cava, d'una latomia gigantesca (Fig.37 bis). E mi venne in mente un'altra frase di Carlo Aymonino, con la quale egli sigillò la conversazione che ho citato all'inizio (vi partecipava anche Marta Calzolari). A una nostra domanda sul carattere della sua architettura egli, sorprendendoci rispose che gli sarebbe piaciuto che le sue idee architettoniche potessero essere realizzate scavandole in una materia compatta, nella pietra, nel marmo; così esse erano state concepite. Ricordando quella frase e considerando le mie tuttavia incerte ricostruzioni del progetto di Quaroni e Ridolfi ecco, mi dicevo e mi dico, una "scuola" di architettura si può dire che viva quando è capace di trasmettere misteriosamente, di generazione in generazione, un preciso sentimento, concretissimo eppure quasi metafisico, del rapporto tra spazio e materia.

Ma la decifrazione del progetto non è certo terminata. Torniamo ai disegni, e in particolare al prospetto presentato nella tavole di concorso (Fig.38). Diversamente che nel modello di gesso e nella tavola dipinta, qui le grandi occhiaie dell'atrio non sono certo vuote, ma chiaramente schermate da un sistema di infissi che sembra volutamente disegnato in modo appena accennato, sufficiente tuttavia a farne intuire la complessità. Infatti, comprendiamo che il sistema delle schermature include, oltre ai veri e propri infissi, una struttura portante minore coronata da snelli telai, quasi capriate leggere. La campata maggiore, corrispondente all'intrusione delle mura serviane è anch'essa schermata da un'ampia parete di vetro, certamente arretrata, come mostrano l'ombra portata su di essa e l'attenuazione del disegno che traccia la trama degli infissi. Il grande atrio dunque, non è stato immaginato come un portico immenso e vuoto, ma come una complessa macchina percettiva il cui spazio interno è velato e svelato in un gioco di trasparenze e riflessi (Fig.39). L'immagine aggressiva dell'atrio come grotta sovrumana cede il passo a una più articolata visione. Le gigantesche strutture architettoniche dello spazio della cavità maggiore sono esaltate dal diafano, solenne panneggio della cortina di vetro (Fig.40).

Torniamo infine a considerare la sezione assonometrica (Fig.41), che è stata uno dei nostri più importanti riferimenti. I grandi scafi delle travi, le coperture, i pilastri, la pensilina minore, le sue mensole, gli elementi portanti delle vetrate, tutto, è descritto senza specificazione di materiale. E siamo portati a pensare che l'insieme sia stato imma-



Figg. 38, 39, 41

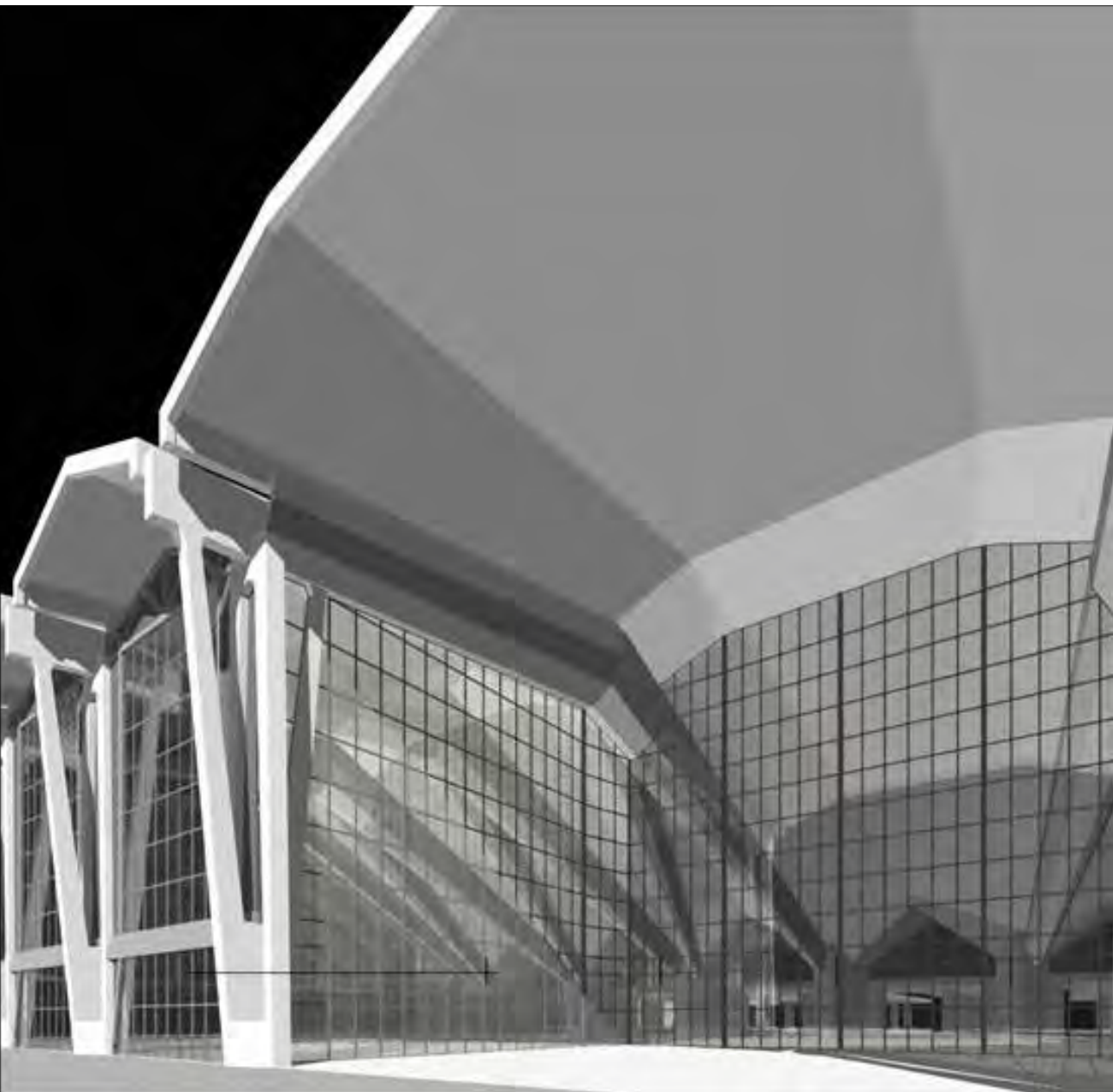


Fig. 40

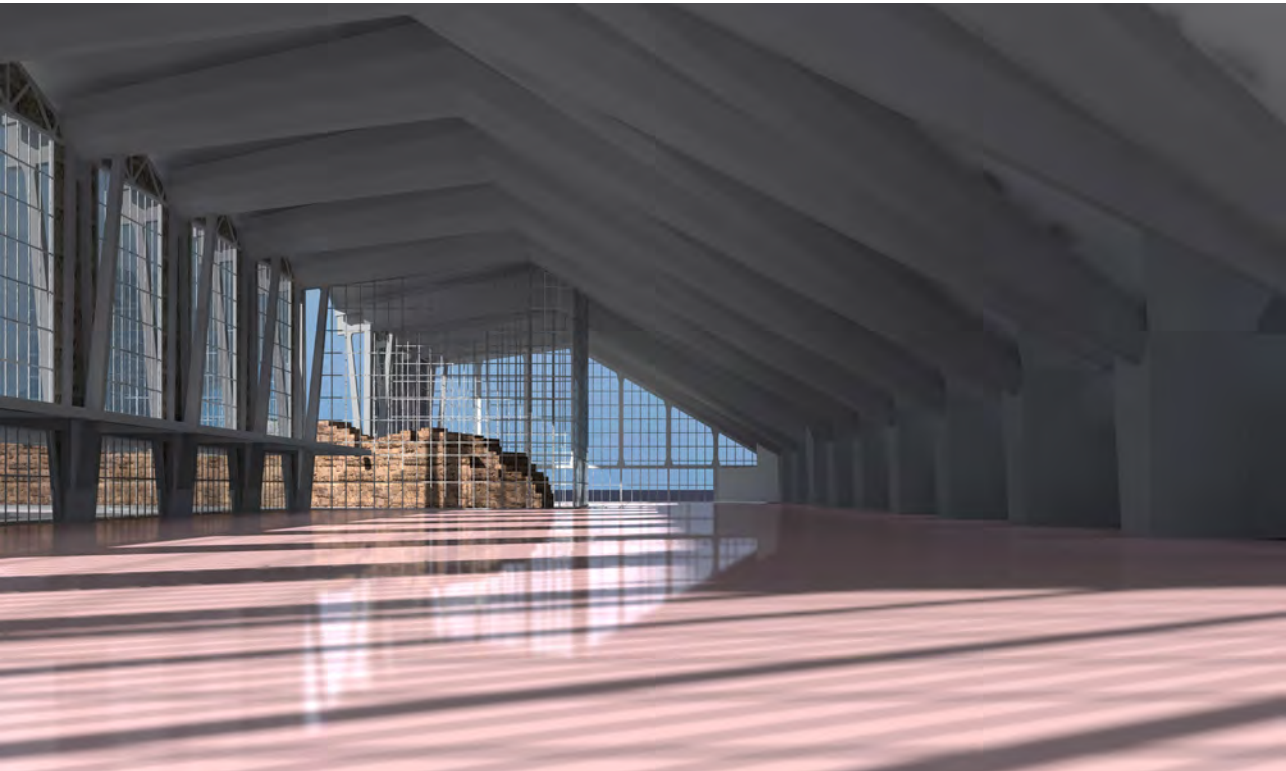


Fig. 47

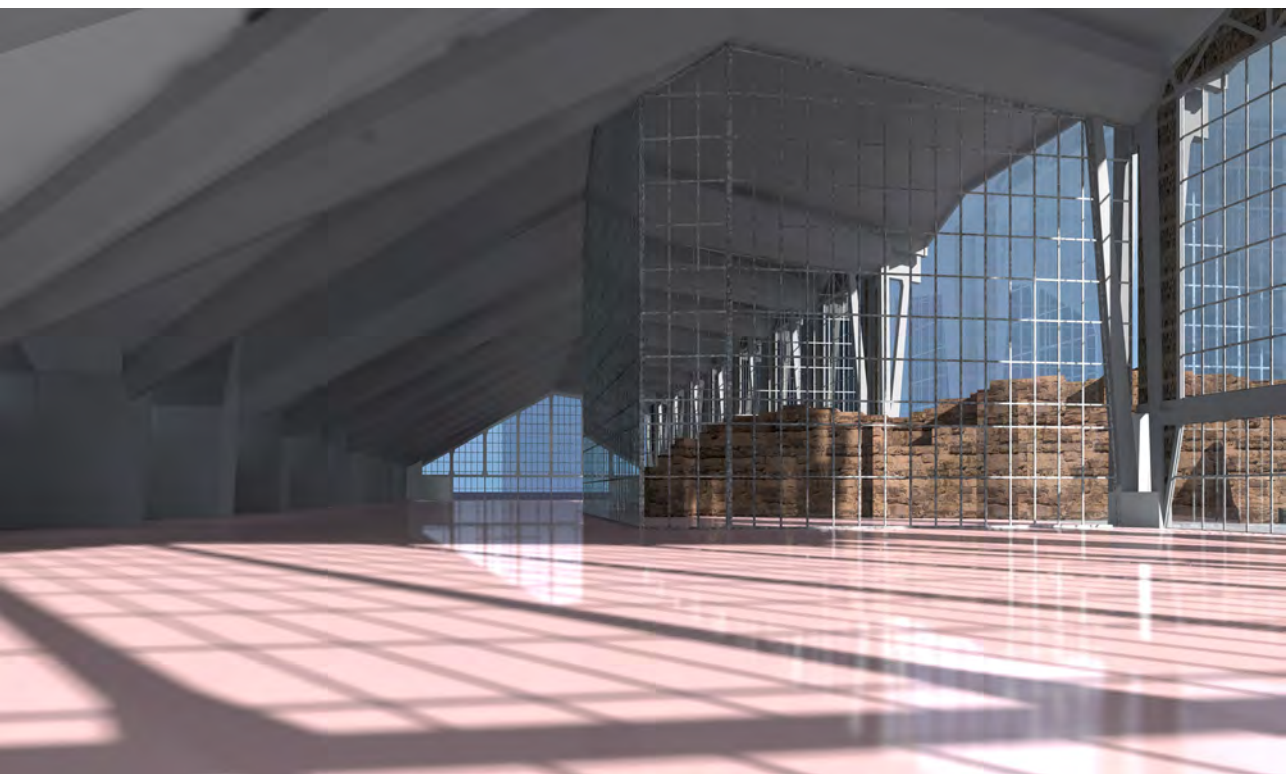


Fig. 48

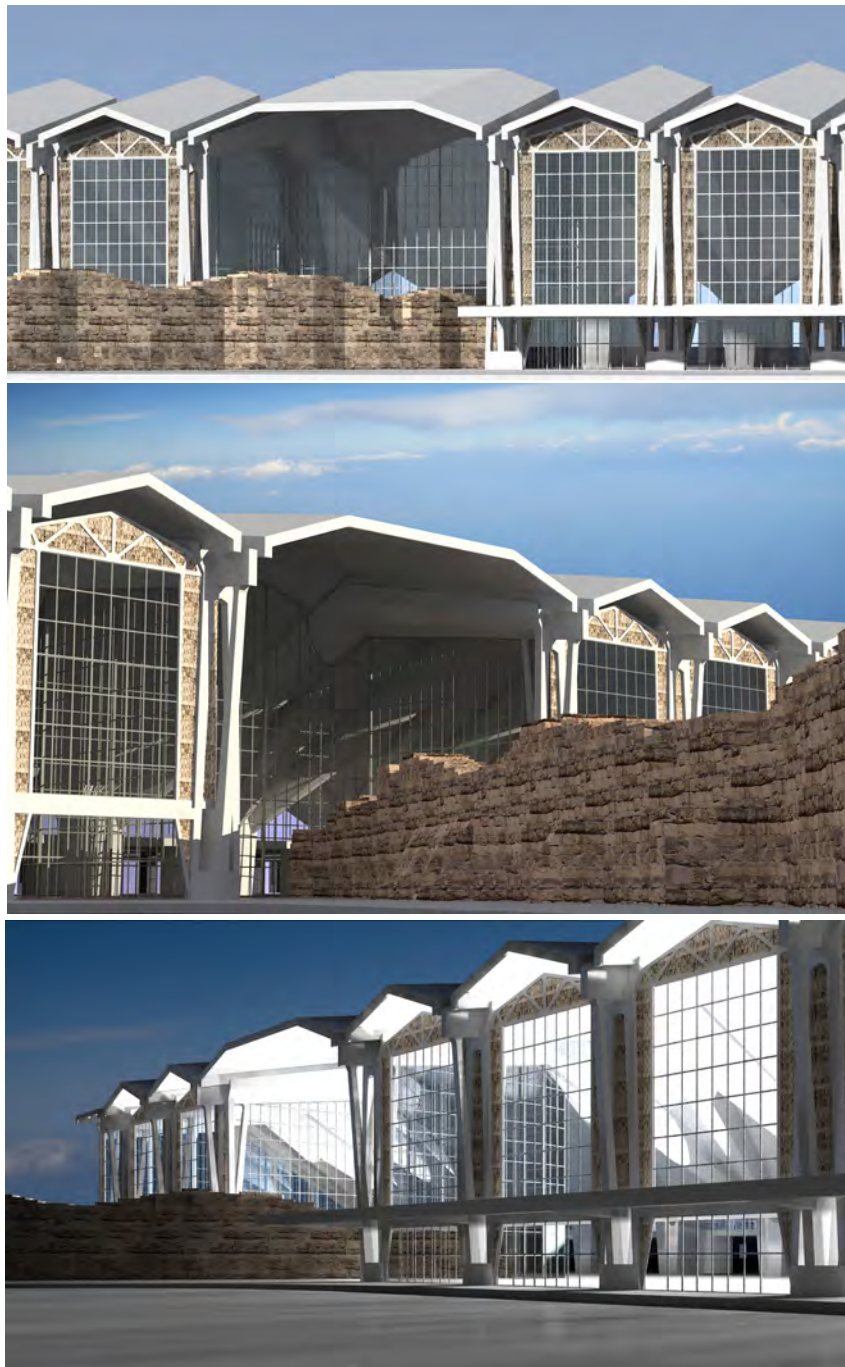
ginato realizzato in un materiale costruttivo omogeneo o che dovesse essere comunque rifinito con elementi edilizi appartenenti alla stretta tavolozza delle costruzioni lapidee o pseudo-lapidee; pietre naturali o artificiali – il calcestruzzo – e gli intonaci che da sempre, in una città come Roma, sono stati stesi su grandi campi di muratura come i più classici sostituiti di un rivestimento lapideo ideale. Il progetto è rappresentato come matericamente – o almeno percettivamente – unitario. In tanta omogeneità, tuttavia, spicca la diversa tessitura dei campi di muratura che chiudono le maglie del leggero traliccio strutturale che sostiene i grandi infissi. Perché dunque, in un progetto disegnato complessivamente in maniera volutamente sommaria, quei piccoli campi murari hanno ricevuto dai progettisti una così intenzionale rappresentazione? E di che si tratta? Sicuramente si tratta di un impaginato murario tradizionale, la cui tessitura, il cui materiale, il cui colore, così esposti sulla facciata dell'edificio, sono stati certamente destinati ad un ruolo non minore nel definire il rapporto tra il progetto e il luogo. Si potrebbe avanzare la congettura che si tratti di una cortina di mattoni, come un'eco, un riflesso delle murature antiche delle Terme di Diocleziano. Ma la dimensione degli elementi che disegnano la tessitura muraria è troppo grande, perché si tratti di mattoni. La mia convinzione è che si tratti di un impaginato murario in pietra, in filari di 25 cm di altezza, e pezzature di circa 50 cm di larghezza. Ma quale pietra? Il travertino di cui sono rivestite le parti della Stazione progettate da Angiolo Mazzoni? Il peperino? Materiali tipicamente romani? Preferisco convincermi che si tratti di un altro materiale lapideo tipicamente romano, il tufo, lo stesso bellissimo tufo di Grotta Oscura della quale è costruito il muro serviano, che nell'idea di Quaroni e Ridolfi è profondamente incluso nel progetto e partecipa a modellarne il volume e lo spazio.⁵ E poi,

5. MONTUORI 2011. L'inclusione diretta del muro serviano nel progetto come sua parte integrante e identitaria è uno degli elementi più qualificanti dell'idea di Quaroni e Ridolfi, anche perché è un'intuizione che tiene conto della permanente incuria cui a Roma, la Roma di cui essi ben conoscevano la trasandata crudeltà, vengono abbandonati i monumenti e gli spazi antichi appena siano fuori dello sguardo diretto del pubblico ovvero ogni volta essi non servano a ornare gratuitamente gli immeritevoli luoghi della vita pubblica contemporanea. Di questo si accorge anche Luca Montuori che nel suo saggio bello e completo in difesa ed esaltazione del progetto di Eugenio Montuori e Annibale Vitellozzi per la Stazione Termini è costretto a riconoscere che il Muro Serviano, l'*Aggere* tanto citato da tutti i partecipanti al concorso del 1947, così come esso è sistemato dal progetto realizzato, sta come "un *convitato di pietra* che oggi rimane isolato in un'aiuola dietro qualche gigantografia dell'eroe di turno della *Nike* che accoglie i viaggiatori con

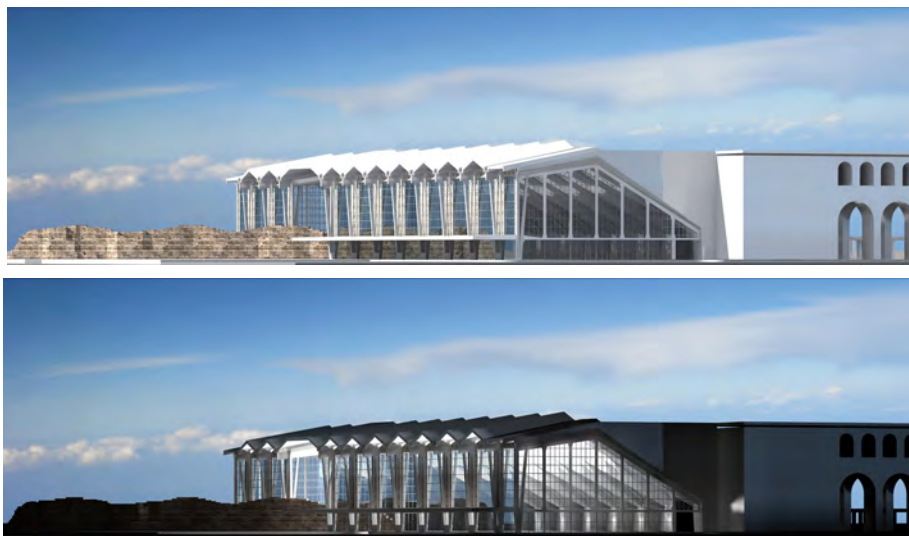
come dimenticare il ruolo di questa pietra semi-tenera, nell'architettura di Ridolfi, dov'essa è chiamata a rappresentare *il mito del linguaggio basso* – spontaneo e tradizionale – *dell'architettura italiana*? Con questo nuovo elemento il progetto si rivela nella sua consistenza materica (Fig.42-46). Non è più un'astrazione plastica, ma l'idea di grande edificio che dialoga con la città per dimensione, per respiro, per il timbro dei suoi materiali, persino per la dimensione delle sue coperture che, a ben guardare, in un montaggio fotografico dall'alto rivelano un ritmo che sembra un'eco della metrica delle coperture, dunque degli spazi interni, delle Terme di Diocleziano (Fig.46a). Qualcosa di molto diverso dalla secca proposizione spaziale del primo modello di gesso; è il progetto di un edificio il cui volto avrebbe vibrato per consonanza di materiali nella luce romana e di notte avrebbe emanato tutto il suo fascino illuminando dal suo interno il tufo delle Mura Serviane. Il progetto diventa paesaggio nel paesaggio di Roma e paesaggio nel suo stesso interno dove, in una scatola di luce, come un grande felino, sta assiso il grande muro di Servio (Fig.47-48).

La verifica strutturale

La trascrizione si arresta, dunque, in un punto intermedio tra soggettività ed oggettività, ma non si arresta la ricerca. A ben considerare, tutto il lavoro fatto fin qui, è stato compiuto con pochi riferimenti ben misurati. Le dimensioni più certe sono state quelle ricavate dalla stazione mazzoniana: larghezza, lunghezze, altezze, dunque sono state prese dal vero, il resto è stato un lavoro di congetture ricavate da disegni mal riprodotti a stampa e malridotti. Spessori, geometrie del pur rigoroso modellato, tutto, è stato disegnato a partire da pochi indizi sicuri, cosicché, se non fosse per l'inflessibile geometria dei programmi di modellazione, potrebbe dirsi che l'indagine, la decifrazione, sia stata compiuta *a mano libera*, con pochi punti d'appoggio certi e fondamentali. Come ho già detto, durante il lavoro di trascrizione ero consapevole che soltanto l'accesso all'Archivio Quaroni potrà dare – spero – una valutazione positiva o negativa su quanto ricostruito vir-



Figg. 42-44



Figg. 45-46



Fig. 46a

tualmente. Tuttavia, sin dall'inizio ero certo che ci fosse una via oggettiva e praticabile per saggiare l'attendibilità del mio lavoro o almeno per affinarne i risultati: la via della verifica strutturale del progetto. I punti di partenza erano chiari negli schemi strutturali degli autori e le misure da me dedotte dalla decifrazione dei disegni disponibili la rendevano possibile. Ma c'erano altri riferimenti da considerare: in primo luogo la cultura del progetto strutturale all'epoca del concorso il 1947; poi le concezioni scientifiche progettuali di Carè e Ceradini, i progettisti strutturali del gruppo di lavoro. Infine, la pratica dell'ingegneria strutturale dell'epoca e le normative allora vigenti per il calcolo e la costruzione. Occorreva una direzione scientifica della verifica strutturale, una direzione sensibile agli scopi della ricerca e padrona del contesto. Fu naturale dunque, rivolgermi a Renato Masiani, professore di Scienza delle Costruzioni nella mia facoltà, che fu allievo di Carè e di Ceradini e che non si stanca mai di affermare l'analisi strutturale come primario strumento di conoscenza della verità storica delle opere di architettura antiche e moderne. Sceglieremo insieme, tra i giovani, una laureanda di valore, Cecilia Vodret, particolarmente interessata agli aspetti strutturali dell'architettura. Renato Masiani ne guidò gli studi e le elaborazioni. Io feci soltanto da testimone attivo tenendo la barra diretta allo scopo della ricerca. Ma non faticai per nulla. Si tratta di una ricerca che merita una pubblicazione a sé stante; non è questa la sede per esaminare in dettaglio – dai primi schemi tutti gli elaborati che furono prodotti – gli itinerari di questa verifica che prese la forma di una vera e propria *riprogettazione strutturale* di ogni parte nota del progetto. Penso però sia utile riassumerne il percorso e le principali conclusioni. Stabilite le ipotesi e le condizioni di calcolo (Fig.49-52), nonché i modelli costruttivi delle diverse parti della struttura, furono riprogettate *le campate correnti* in tutti i loro elementi e al termine del calcolo fu restituito il loro modello tridimensionale come raggiunta verifica e utile affinamento del modello tridimensionale elaborato nella prima fase di decifrazione dei disegni architettonici (Fig.53-54). Lo stesso avvenne per la campata maggiore (Fig.55-56), anch'essa restituita tridimensionalmente con realismo di dimensioni, spessori e modalità costruttive, e per l'edificio degli uffici, che include una parte essenziale della struttura principale dell'atrio. Tutti gli elementi primari dell'immenso progetto, così come può essere desunto dai documenti che ne rimangono, ressero alla verifica, dimo-

strandolo la grande sicurezza progettuale del gruppo dei progettisti, architetti e ingegneri. I quali, sotto la pressione dei tempi del Concorso, certamente non spinsero la verifica tecnica all'accuratezza scolastica di quella di Cecilia Vodret – fatta a posteriori – ma furono assolutamente in grado, per mezzo del loro raffinato mestiere e all'intuizione che deriva dall'esperienza, di definire modelli, dimensioni, proporzioni, con assoluta coerenza rispetto alla realtà della costruzione.

A voler essere precisi, soltanto la pensilina minore mostrò problemi di coerenza tra forma architettonica ed esigenze strutturali. Evidentemente si trattava di una parte del progetto considerata minore dai suoi autori, della quale probabilmente essi rimandarono ad un secondo tempo la soluzione strutturale. Così, per questo elemento minore, ma non trascurabile del progetto, fu prima verificata la difformità delle dimensioni disegnate per il Concorso da quelle ricalcolate da Cecilia Vodret con la guida di Renato Masiani – si noti l'altezza della mensola – (Fig.57), poi furono proposte due ipotesi di soluzione, una a strallo ed una a mensola estradossata. Si comprese, così, che non sarebbe stato difficile a progettisti della competenza dei nostri maestri garantire a quella pensilina la snellezza da loro voluta.

Fu verificata anche la fattibilità, con le proporzioni indicate nei disegni originali, dell'apparato architettonico della chiusura dell'atrio, composto da infissi e strutture minori e infine fu sondata la fattibilità tecnica di giunti di dilatazione che non modificassero in nulla il ritmo delle campate e la loro forma. Al termine della verifica della struttura, fu ricostruito di nuovo, in tutte le sue parti, il modello tridimensionale virtuale a confronto con quello precedente elaborato soltanto sulle misure architettoniche dei disegni (Fig.58). A parte lievi aggiornamenti, il nuovo modello confermò, se ce ne fosse stato bisogno, la mirabile padronanza progettuale e strutturale dei nostri maestri e allo stesso tempo affinò la mia prima trascrizione, che fu confrontata anche con un modello fisico (Fig.59-60).

Un rammarico

A verifica compiuta dunque, il progetto di Ridolfi, Quaroni, Cardelli, Fiorentino, Carè, Ceradini – disegnato dagli autori quasi con reti-

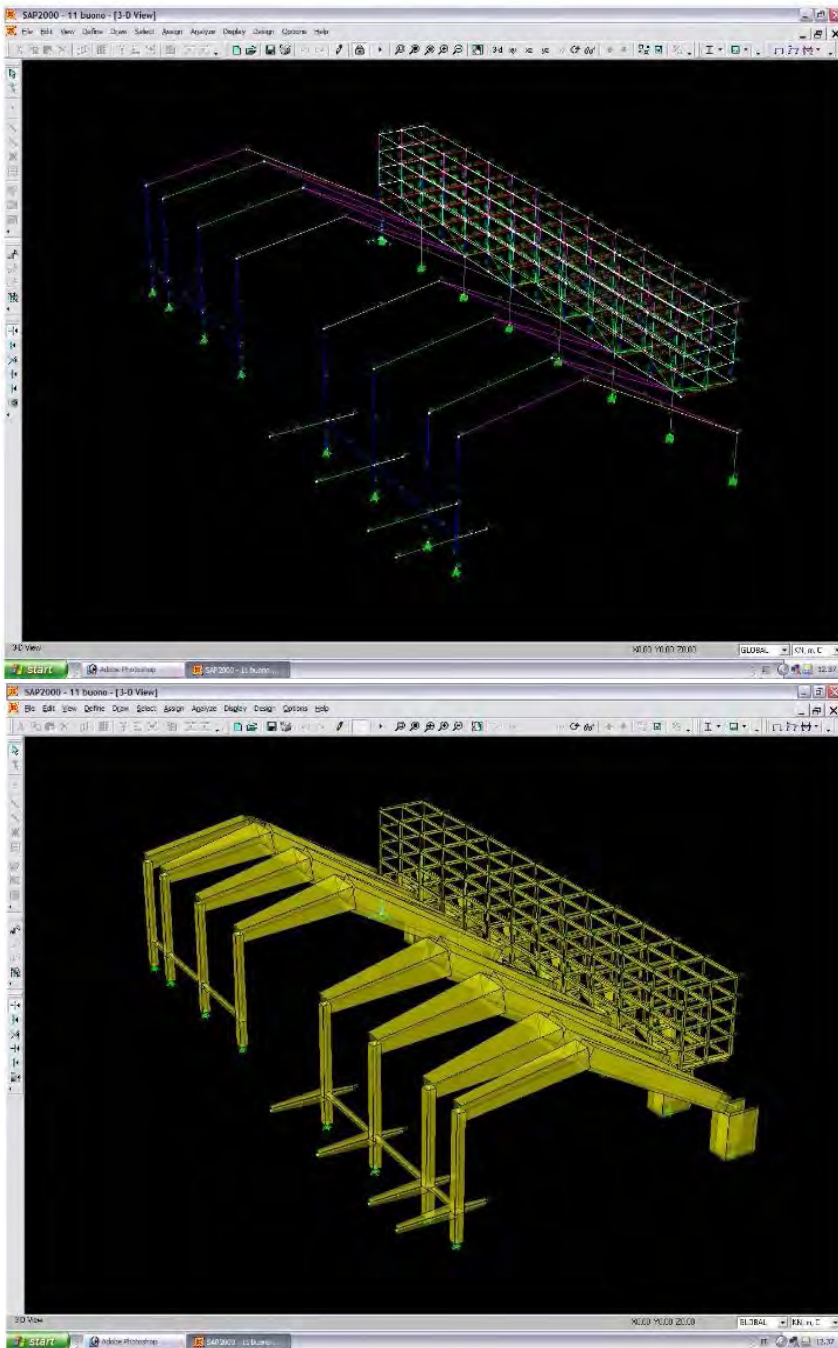
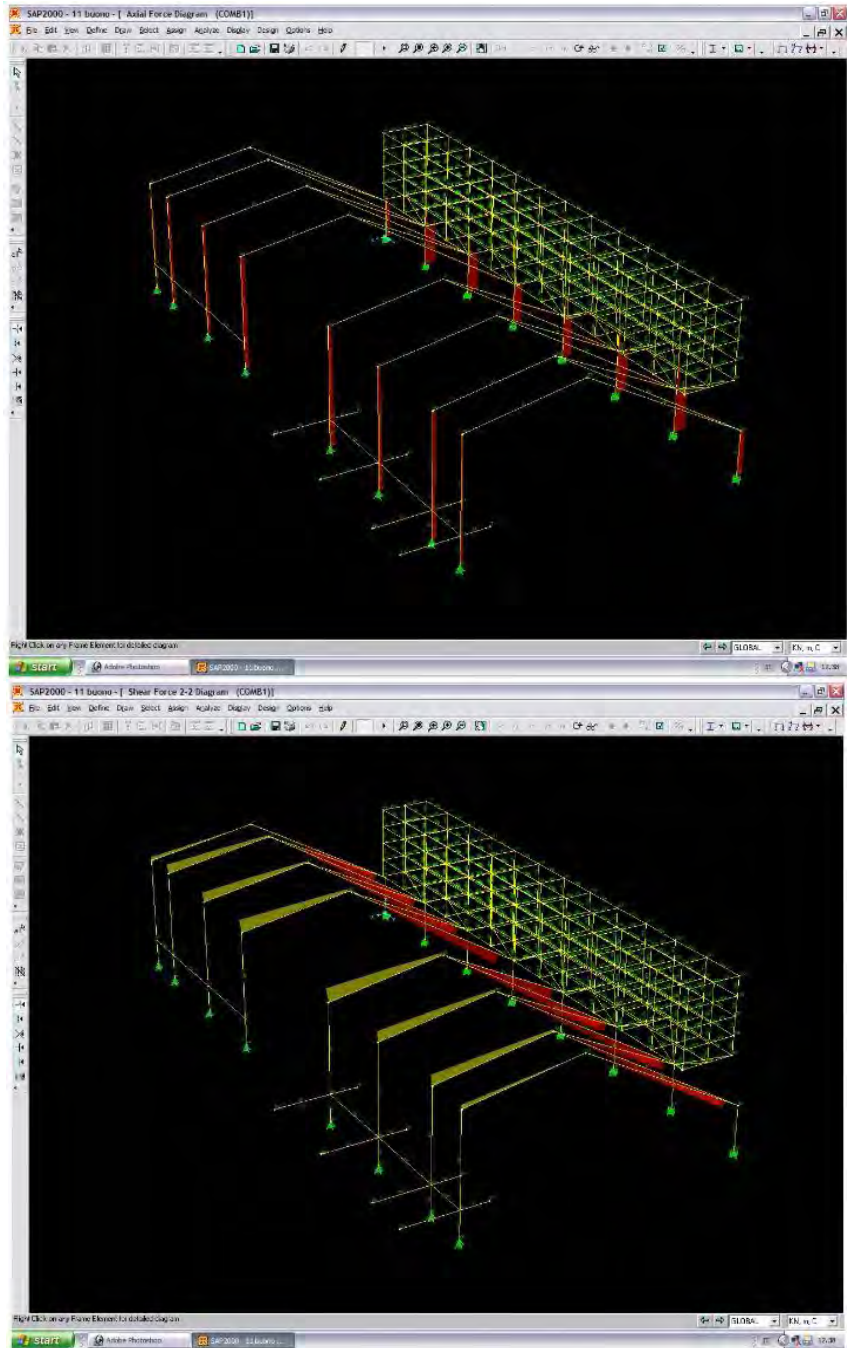
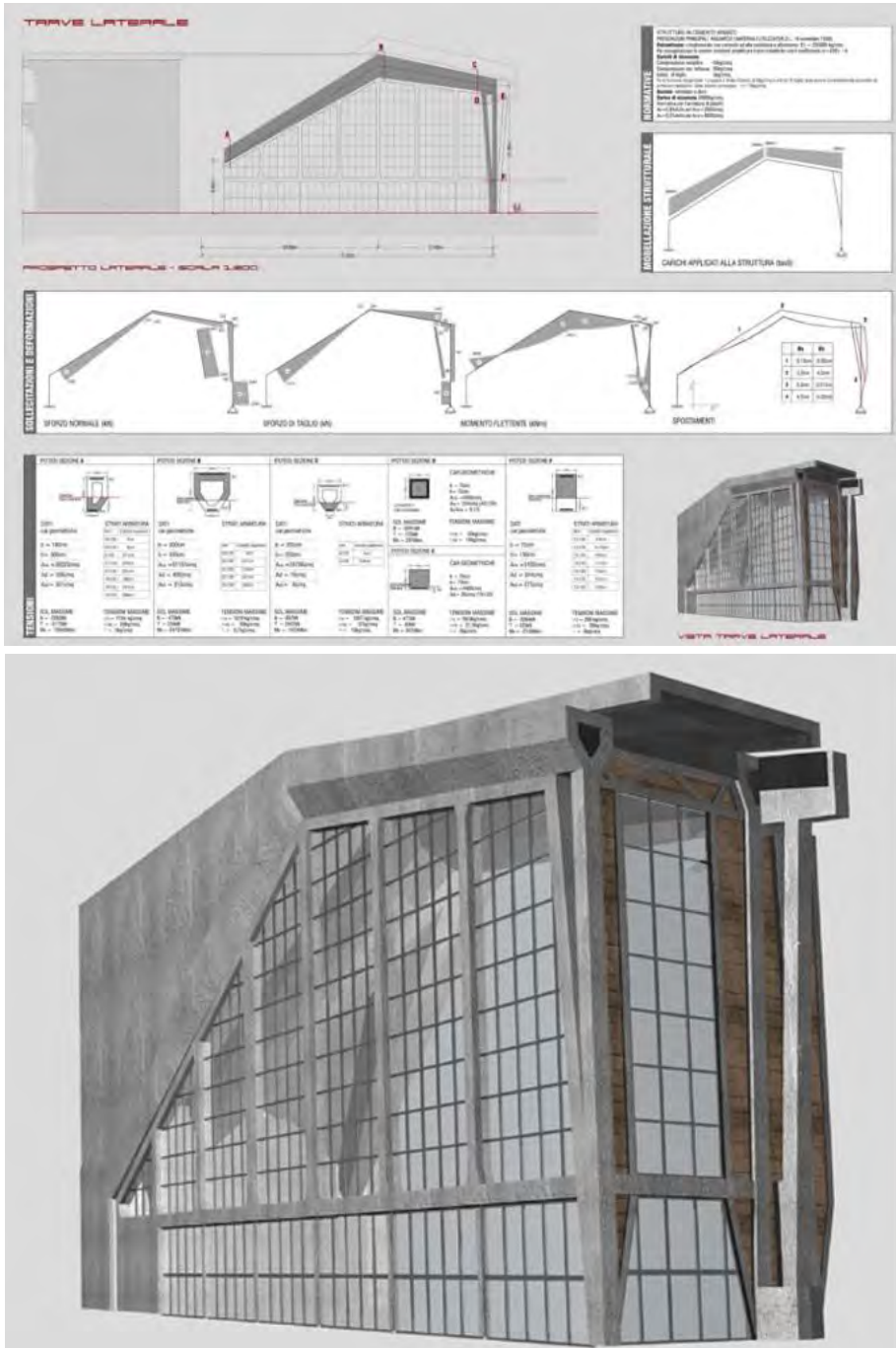


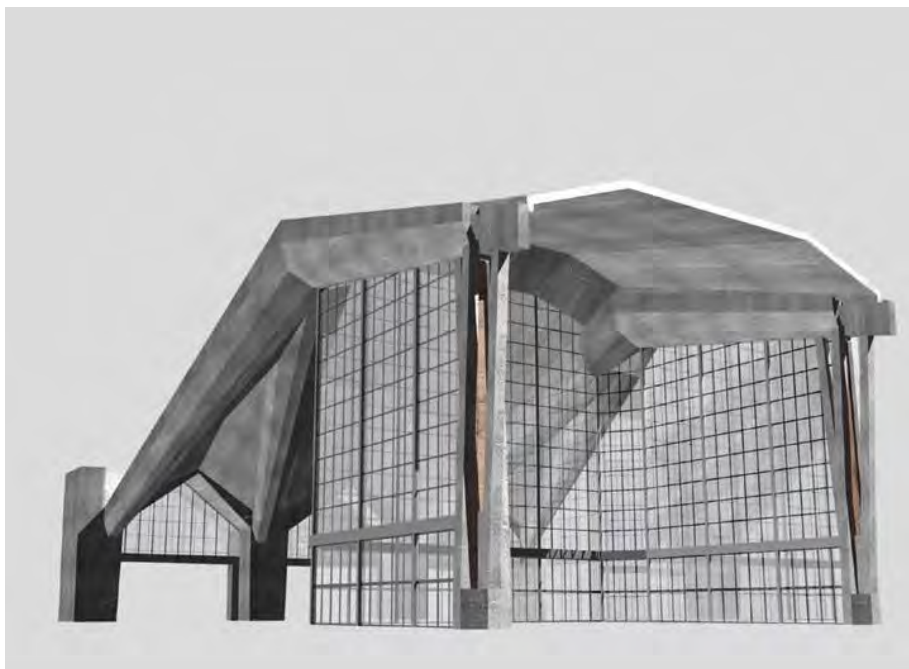
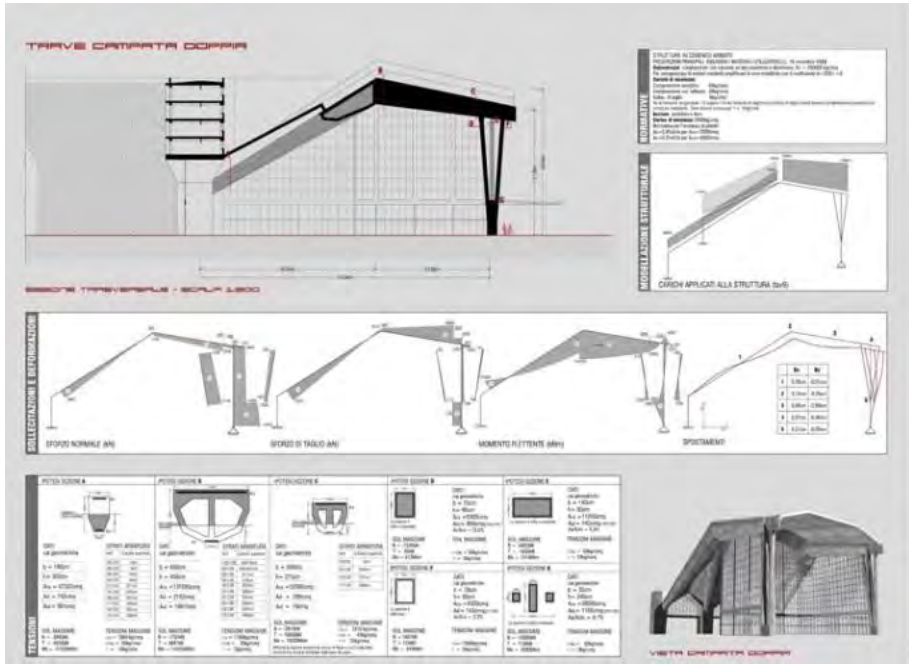
Fig. 49-50



Figg. 51-52



Figg. 53-54



Figg. 55-56

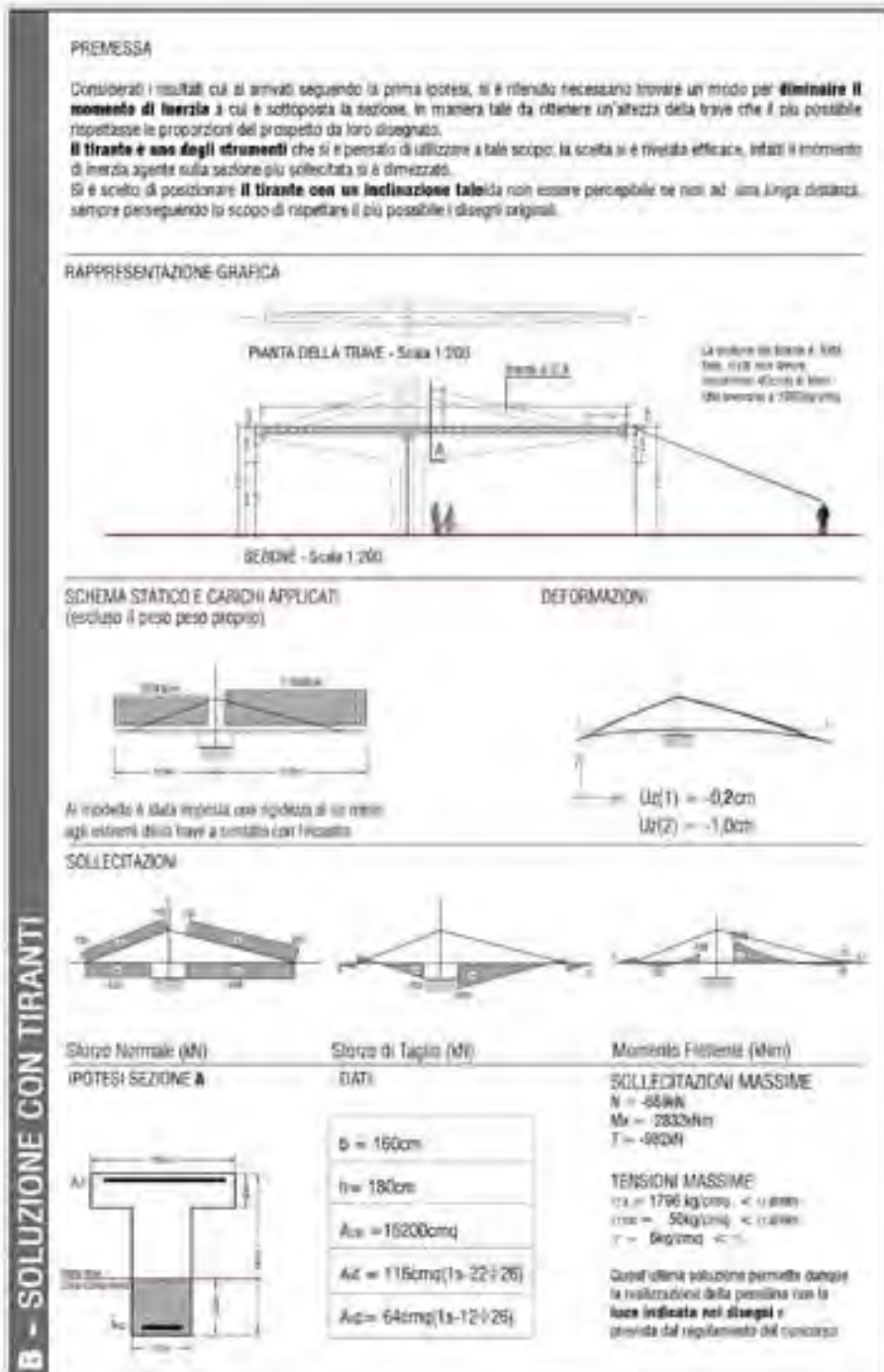


Fig. 57



Fig. 58



Figg. 59-60

cenza come per non renderne palese la rivoluzionaria identità – rivelò d'essere stato concepito e progettato sin dall'inizio e compiutamente per la costruzione, per un cantiere di cui tutte le premesse erano già poste nel primo disegno, tutti i problemi già risolti nella sua concezione progettuale; e si fa più crudo il rammarico per ciò che non è stato, per la mancata vittoria al concorso, per la mancata realizzazione di un'opera straordinaria.

Ma la trascrizione del progetto qui deve arrestarsi, anche se restano in ombra o in penombra molti snodi importanti: le scale per esempio, che non sono chiaramente rappresentate nei disegni, e la natura tipologica del palazzo per uffici, di cui non esistono piante ma solo avere sezioni e l'incerta immagine che compare nell'assonometria. Tuttavia, adesso mi sembra di comprendere meglio la ragione della perdurante ammirazione di Carlo Aymonino. Questo progetto che pone l'unità dell'invenzione spaziale e dell'intuizione strutturale come indispensabile condizione per dare all'architettura il respiro di Roma, della sua storia, della sua modernità – o almeno di quella sognata dai suoi progettisti; questo progetto che vuol farsi grande scena collettiva di emozioni spaziali e – simbolicamente – teorema dell'intera città, questo progetto dunque, se realizzato, avrebbe inciso ben più del progetto effettivamente costruito sul corso dell'architettura italiana, ma anche sulla missione dei suoi autori e sul volto di Roma moderna, che da esso sarebbe stato rappresentato almeno quanto il volto di Milano moderna lo è dalla Torre Velasca e quello di altre città europee da altre, molto meno commosse, grandi architetture (Fig.61-62).

Nota: i renderings presentati in questo saggio sono stati realizzati personalmente da Lucio Valerio Barbera – ad eccezione delle elaborazioni in Figg. 49-60, tratte dalla Tesi di laurea (2005) di Cecilia Vodret, Relatore: Professor Renato Masiani, Co-relatore: Lucio Valerio Barbera.

Bibliografia

MONTUORI L. 2011

Luca Montuori, *Stazione Termini. Per una rilettura critica del progetto*, "Hortus", n. 50 novembre 2011

MUNTONI A. 2007

Alessandra Muntoni, *Eugenio Montuori, spazio/forma/struttura/luce/forma/colore*, in Anna Di Noto, Francesco Montuori (a cura di), *Eugenio Montuori, progetti disegni acquarelli olii*, Prospettive, 2007, pp. 13-36

MURATORI S. 1947

Saverio Muratori, *Un progetto della Stazione di Roma*, "Strutture", n. 3-4 dicembre 1947-gennaio 1948, pp. 56-67

SAMONÀ G. 1947

Giuseppe Samonà, *I progetti della Stazione Termini*, "Metron", n. 21, 1947, pp. 2-7 e 8-22



Fig. 61



Fig. 62

