

Roma 1934, il Concorso per il Palazzo del Littorio

Marco Lecis

Abstract. *The single episode of the 'Palazzo del Littorio' competition, that was promoted in Rome in 1934, can be studied as an exceptional point of view to identify the Italian architecture specific spirit in the last century. Since the thirty years of the XX century the Italian architects, especially young rationalists, had interpreted the language of modern architecture in a very personal way. This original attitude was connected in a complex way with the historical and monumental tradition of our country.*

1 - Area del concorso nel 1934, 2 - Basilica di Massenzio, 3 - Tempio di Venere e Roma, 4 - Tempio di Romolo, 5 - Torre dei Conti, 6 - Colosseo



Ovvero: sui metodi della progettazione nel nostro paese ed i suoi rapporti con la tradizione e con l'antico.

'...In maniera affatto specifica e difficile da descrivere, qui la diversità delle epoche è divenuta intreccio, contemporaneità. Si può dire che passato e presente sono in Roma una cosa sola, o, viceversa, che il presente è qui assopito in una soggettività di sogno, come fosse un passato'.

Georg Simmel, *Roma, Firenze e Venezia* (1898, 1906, 1907). Nel secolo passato la cultura architettonica italiana ha avuto un carattere particolare.

Rispetto al dibattito sviluppatosi nel resto dell'Europa e del nord America, il nostro paese si è trovato in una posizione anomala, spesso eccentrica, ma complessa e fertile.

Manfredo Tafuri scrisse della 'specificità dell'apporto italiano', che aveva la sua forza in una vocazione critica concentrata soprattutto contro il 'logocentrismo delle avanguardie storiche' ed il 'pathos del nuovo'. Lo storico mise anche in evidenza come i temi centrali di 'luogo, contesto, continuità tipologica e morfologica' e la natura aperta e 'pluralistica' dell'indagine fossero ormai, al volgere del secolo, gli stessi su cui si interrogavano i protagonisti della vicenda internazionale¹.

Tafuri si riferiva all'architettura italiana della seconda metà del '900, ma le radici di quella anomalia, di quella attitudine critica, possono seguirsi, a ritroso, anche al di là della seconda guerra mondiale. Sotto il regime si formano i maestri dell'architettura del dopoguerra: Ridolfi, Libera, Rogers,

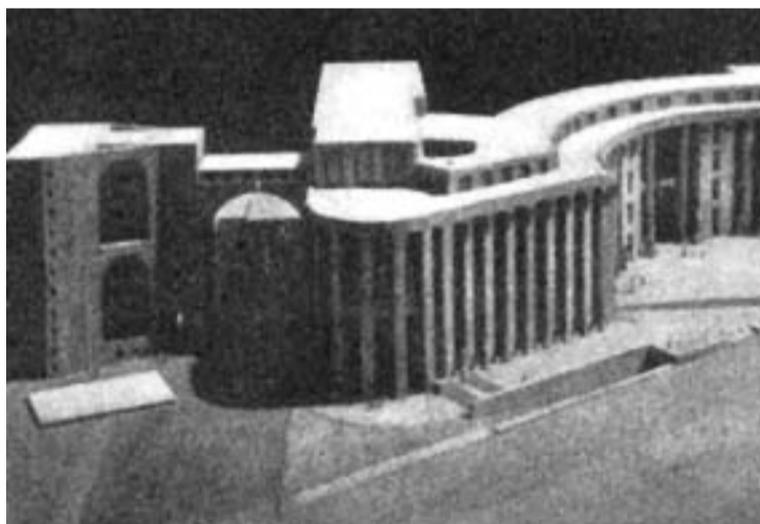
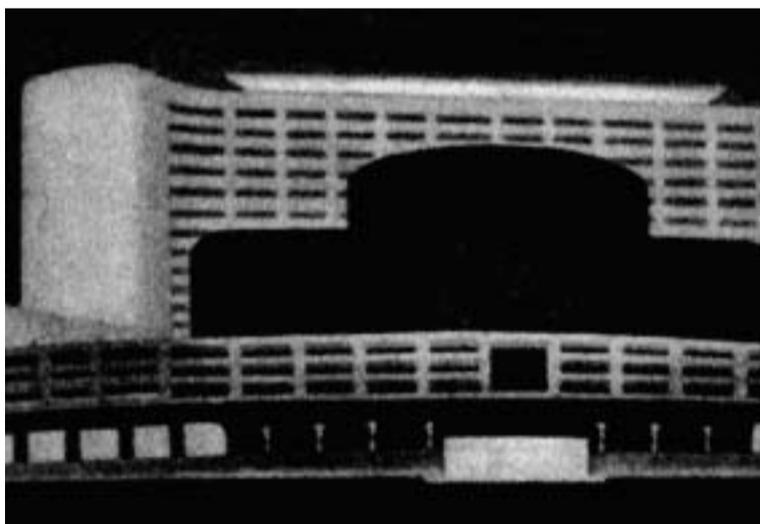
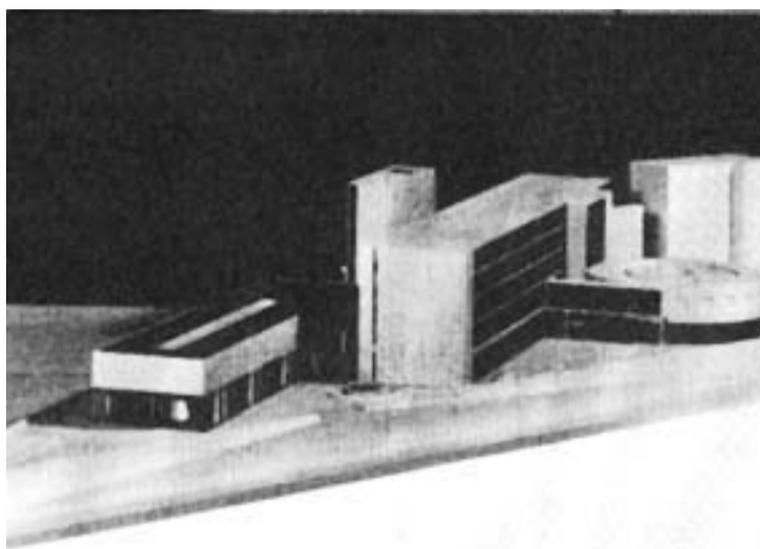
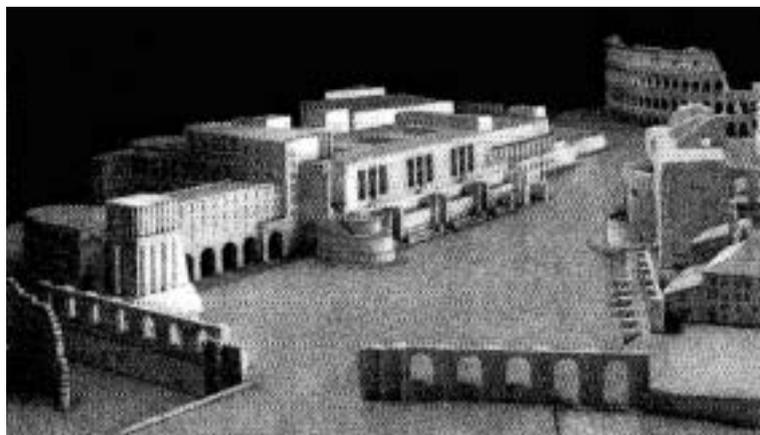
Samonà, Michelucci, fanno parte, tra gli altri, dei giovani razionalisti che combattono la 'battaglia' per l'architettura moderna e per l'adeguamento al gusto europeo della cultura architettonica italiana.

Importanti personalità come Edoardo Persico e Giuseppe Pagano sostengono la causa sulle pagine di riviste come "Casabella". Nel dopoguerra quella generazione, pur rifiutandone gli esiti strettamente politici, sentirà forte il vincolo morale con la stagione precedente: Ernesto Rogers sarà direttore di "Casabella-Continuità", la cui testata mette in evidenza il legame con il giornale di Pagano e Persico. E Rogers stesso riunisce intorno alla redazione della rivista i giovani che saranno protagonisti del dibattito nell'ultima parte del secolo.

Già in alcune delle opere importanti del ventennio si può cogliere il carattere di una tradizione così fertile e prolifica.

Ne 1933 il Gruppo Toscano² di Giovanni Michelucci vince il concorso per la nuova stazione di Firenze.

La purezza dei volumi di questo edificio risponde al rigore delle ricerche moderniste. La 'cascata di vetro', disposta asimmetricamente sul fronte principale, dà al progetto un accento quasi espressionista. Ma, nonostante l'astrazione, la nuova stazione instaura un dialogo diretto con i monumenti dell'intorno. Il suo rivestimento ha la consistenza calda e con-



Alcuni delle proposte della prima fase del concorso. Da destra a sinistra i progetti dei gruppi: Del Debbio, Foschini, Morpurgo; Fasolo; Frezzotti; B.B.P.R.; Moretti; Del Giudice, Errera, Folini; Palanti; Ponti.

creta della pietra forte fiorentina: la stessa del prospiciente abside di Santa Maria Novella e degli altri principali monumenti della città.

Questo aspetto fu subito sottolineato da Giuseppe Pagano su "Casabella". Egli scrive come la natura di tale accordo sarebbe stata la caratteristica dominante dell'edificio, capace di resistere nel tempo e fare giustizia di tutte le polemiche seguite al pronunciamento della giuria.

In quel momento, infatti, questo concorso fu al centro di un dibattito molto vivo³. La vittoria del concorso è il primo riconoscimento ufficiale per l'architettura moderna in Italia e questa che allora sembrò una svolta (soprattutto per i giovani razionalisti) non avvenne senza suscitare reazioni.

Sull'onda delle polemiche seguite alla gara di Firenze comincia la vicenda del concorso per il Palazzo del Littorio. Durante una seduta alla Camera, nel maggio del '34, ha luogo un dibattito

dai toni significativi: si discute sulla conversione in legge del decreto che dichiara di pubblica utilità i lavori di costruzione del Palazzo del Littorio a Roma.

L'architettura 'moderna' viene attaccata con determinazione: la si definisce 'esotica', 'bolscevica', 'bolscevico-nipponica'. La seduta si conclude con l'affermazione che 'non si deve fare della via dell'Impero la stazione di Firenze'. È di nuovo Pagano a riportare il testo di quella seduta sulle pagine del suo giornale. Ma egli aggiunge di voler ringraziare gli onorevoli che si resero protagonisti di quell'attacco: essi provocano la 'reazione' del Duce. 'Senza il loro intervento si sarebbe potuto dubitare ancora del pensiero del Duce. Ora non più, dopo il comunicato Stefani del 10 giugno che sanziona ufficialmente l'applauso del Duce ai progettisti di Sabaudia e della Stazione di Firenze'. Il titolo di questo scritto è infatti 'Mussolini salva l'architettura italiana'⁴.

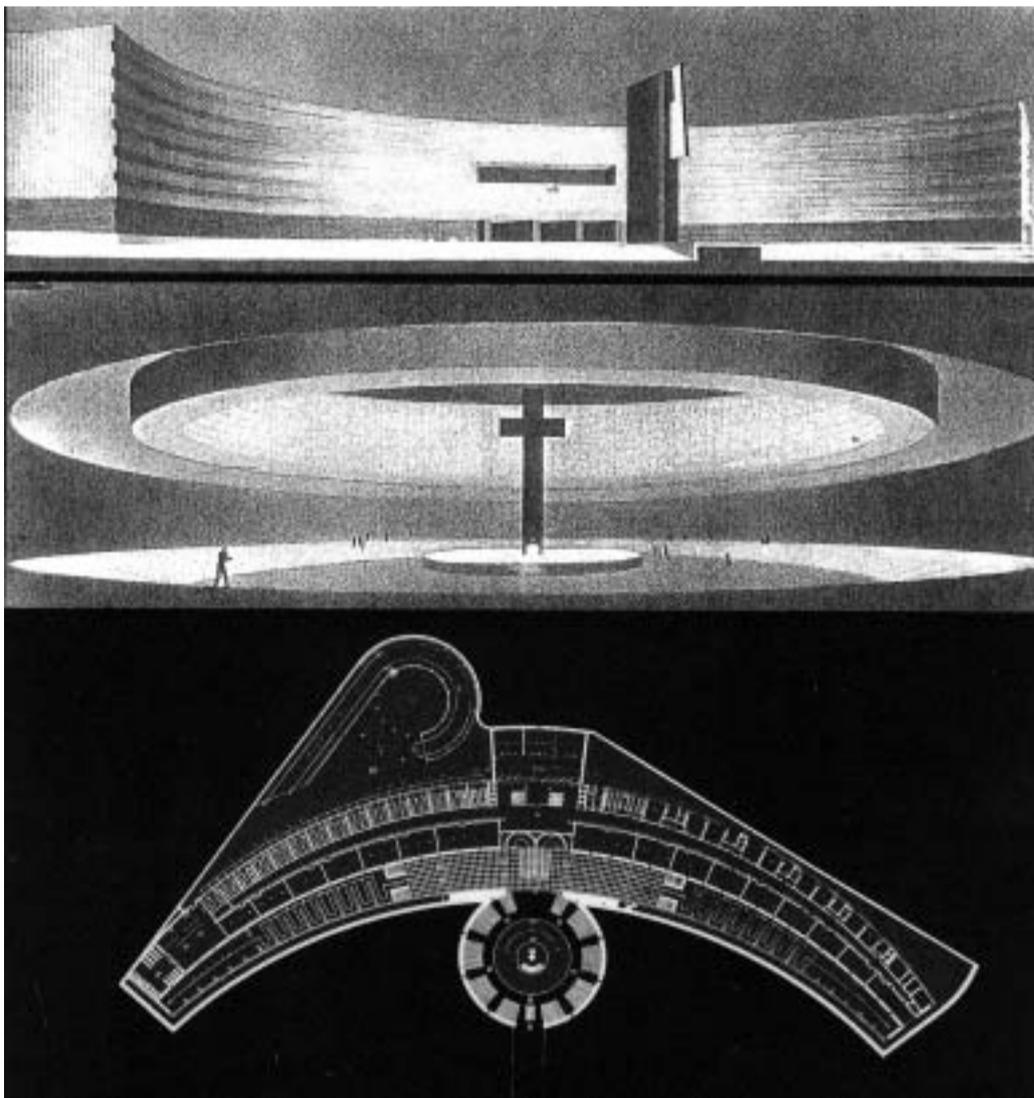
Il concorso dunque si svolge in un momento molto particolare per il dibattito sull'architettura. I giovani sostenitori del moderno sentono che con il riconoscimento del regime la vittoria è vicina. Sembra compiersi l'ideale descritto da Piero Maria Bardi nel motto: 'Architettura, arte di stato'⁵. In verità questo episodio segna l'inizio della sconfitta delle giovani generazioni che troverà compimento nella disillusione dell'E.42.

I progetti vengono presentati, nel 1936, in un catalogo dal titolo 'Il Nuovo Stile Littorio'. Nell'introduzione Marcello Piacentini esprime la sua soddisfazione per la maturazione degli architetti italiani e per la coerenza stilistica raggiunta. Questa è l'aspettativa e l'ambizione dei critici più avvertiti, anche nelle forze 'razionaliste'. Ma è invece uno scenario quanto mai eclettico e variegato quello restituito dalla sequenza delle proposte.

'Il panorama offerto dal concorso... è estremamente complesso... questo materiale [è] una miniera immensa nella quale oltre a moltissima scoria troviamo, nel bene e nel male, documenti di estremo interesse per una conoscenza dell'architettura italiana in quel momento, e per la storia di personalità, gruppi, perfino istituzioni'. Così scrive Ezio Bonfanti nel 1973⁶.

La cultura architettonica tra le due guerre era costituita da componenti molto eterogenee: da una parte il 'Novecento' e le poetiche metafisiche, il classicismo accademico, e dall'altra i reduci del futurismo, come anche gli ultimi epigoni dello stile liberty; infine i giovani razionalisti. Spesso la storiografia si è concentrata sulla vicenda di questi ultimi individuando nei loro sforzi la direttrice principale della cultura architettonica di quegli anni. Ma lo scenario non appare di lettura così immediata: lo stesso fronte 'razionalista' era abitato da contraddizioni ed incomprensioni⁷.

Il bando del concorso per 'il Palazzo del Littorio e della mostra della rivoluzione fascista in via dell'Impero'⁸ è



Il Progetto di Adalberto Libera. Veduta prospettica del palazzo e dell'interno del 'Sacrario dei martiri', pianta del piano interrato: la forma dell'intero edificio sembra derivare per 'espansione' dal principio simbolico che dà forma al Sacrario.

pubblicato nel dicembre del 1933. Esso prevede la nascita del Palazzo a ridosso della nuova via dell'Impero, inaugurata nel 1932.

Con questo grande viale, che collegava Palazzo Venezia al Colosseo, il regime aveva lasciato il suo segno sull'area archeologica centrale della città: l'apertura della via aveva portato alla demolizione degli antichi borghi nati a ridosso del 'campo vaccino' ed allo sbancamento della collina della Velia, subito dietro la Basilica di Massenzio. La città moderna incorporava nella propria espansione quella storica, ma lo faceva con estrema violenza e relegando le antiche rovine a sfondo pittorresco. L'idea di costruire lì la nuova sede del P.N.F. aveva un

preciso significato simbolico e politico: il Palazzo avrebbe dovuto confrontarsi direttamente con i monumenti della Roma imperiale.

La scadenza per la consegna dei lavori è fissata in un primo tempo per il giugno dell'anno successivo ed in seguito spostata in luglio.

In settembre viene organizzata la mostra dei progetti ammessi al giudizio finale ed in dicembre si riunisce la commissione giudicatrice. Fanno parte di questa personalità di prim'ordine della politica e del mondo accademico⁹.

Dei 100 lavori presentati, ne vengono giudicati 71, ma non viene assegnato il primo premio. Una selezione di 14 progetti è ammessa ad una seconda fase¹⁰. Nel 1937 si svolge la gara di

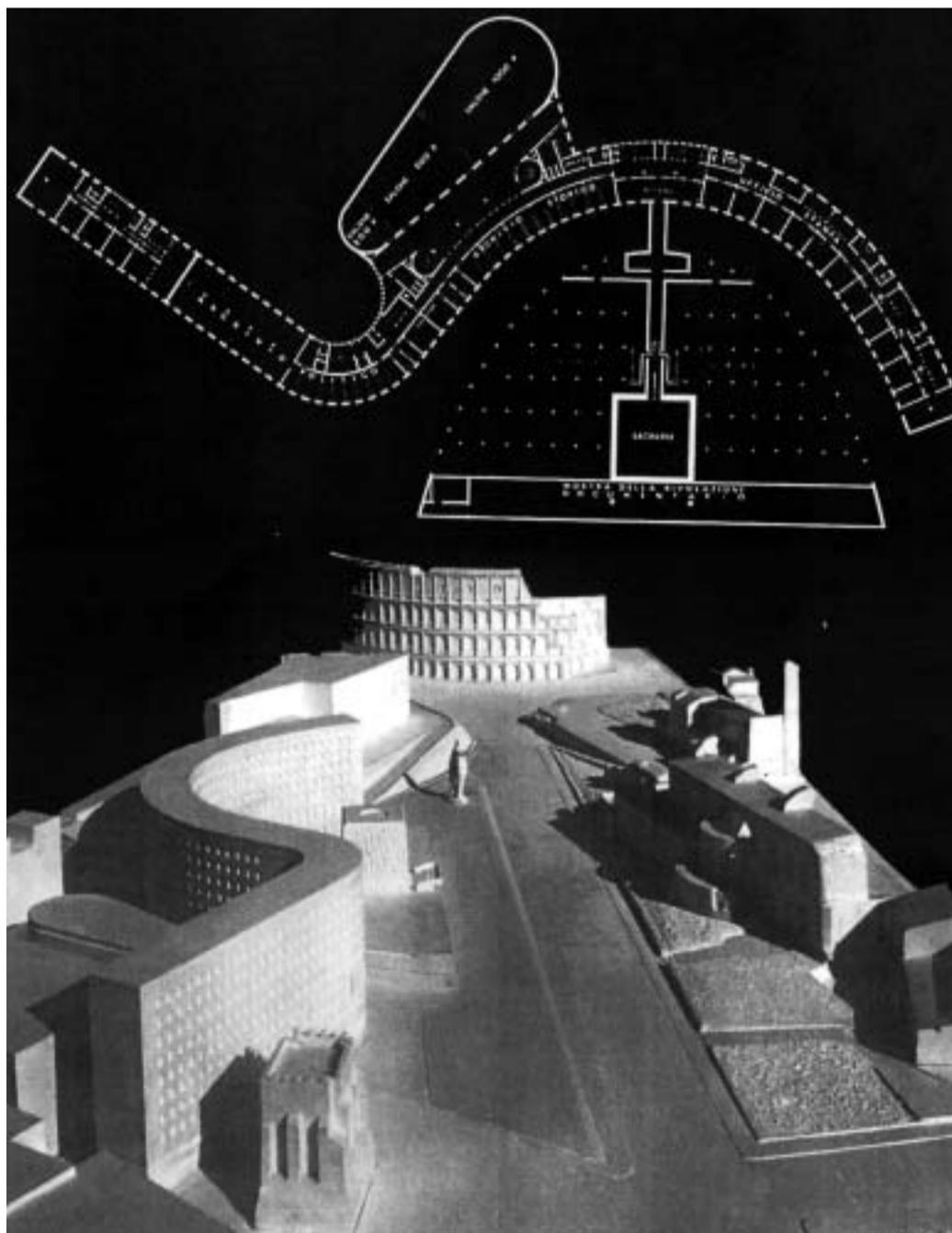
secondo grado che viene vinta dal gruppo degli accademici romani formato da Enrico Del Debbio, Arnaldo Foschini e Vittorio Morpurgo.

A questo punto però molte cose sono cambiate rispetto all'inizio della vicenda. Il concorso di secondo grado si svolge infatti su un'area diversa, ricavata nel quartiere Aventino. Ci sono variazioni anche nel bando e nella composizione della commissione. Infatti non è più prevista la sede della Mostra, si prescrivono particolari indicazioni riguardo i caratteri tradizionali e la 'dignità' dei materiali dell'edificio; il giudizio finale è riservato al segretario del P.N.F, sentito il parere di una commissione da lui nominata¹¹.

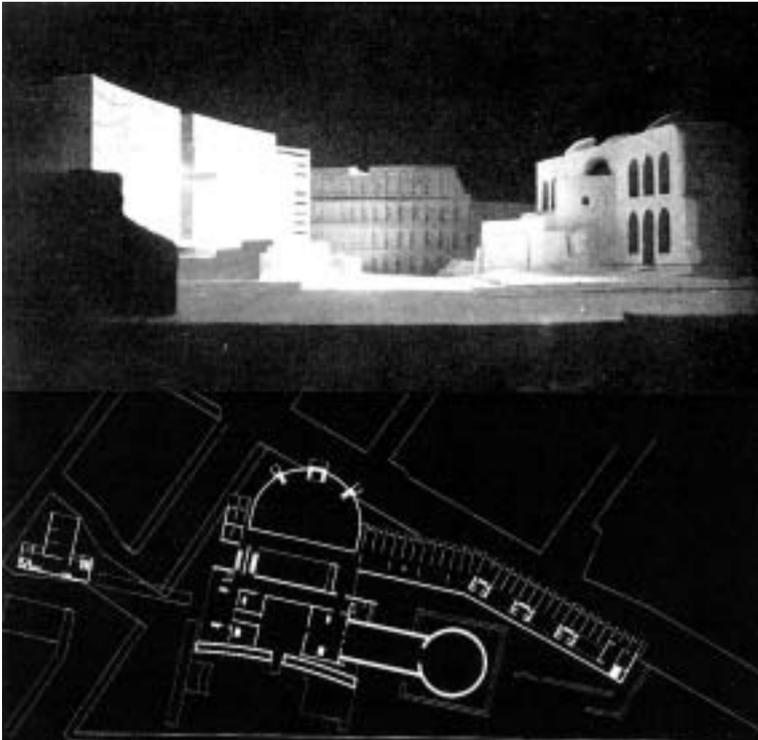
Infine l'area verrà nuovamente mutata. In un articolo comparso sul "Popolo d'Italia", il 26 ottobre 1937, si annuncia il vincitore e si dà notizia che l'edificio verrà costruito nel 'Foro Mussolini', al posto del poligono del tiro a segno 'realizzando così un significativo ravvicinamento materiale fra il centro da cui promana e si diffonde lo spirito dell'Idea Fascista e la Palestra dove la nuova gioventù d'Italia temprerà il corpo per maggior gloria della Patria'.

Malgrado il suo esito e la progressiva perdita di importanza, il concorso ha molta eco, soprattutto nella sua prima fase. Ad esso partecipano tutti i principali protagonisti del dibattito sull'architettura dell'epoca¹². Anche la critica è molto attenta all'avvenimento: come si è visto, soprattutto le riviste vicine alle idee moderniste hanno particolari interessi ed aspettative. 'Quadrante', il giornale di Piero Maria Bardi e Massimo Bontempelli, si impegna direttamente nel sostegno del progetto del gruppo BBPR (redatto insieme a Figini, Pollini e Danusso), che viene presentato come 'progetto Quadrante'. Pagano, con "Casabella", accoglie la notizia del concorso con entusiasmo, ma presto cambia opinione. Sulle pagine della rivista critica il bando della gara e decide di non parteciparvi.

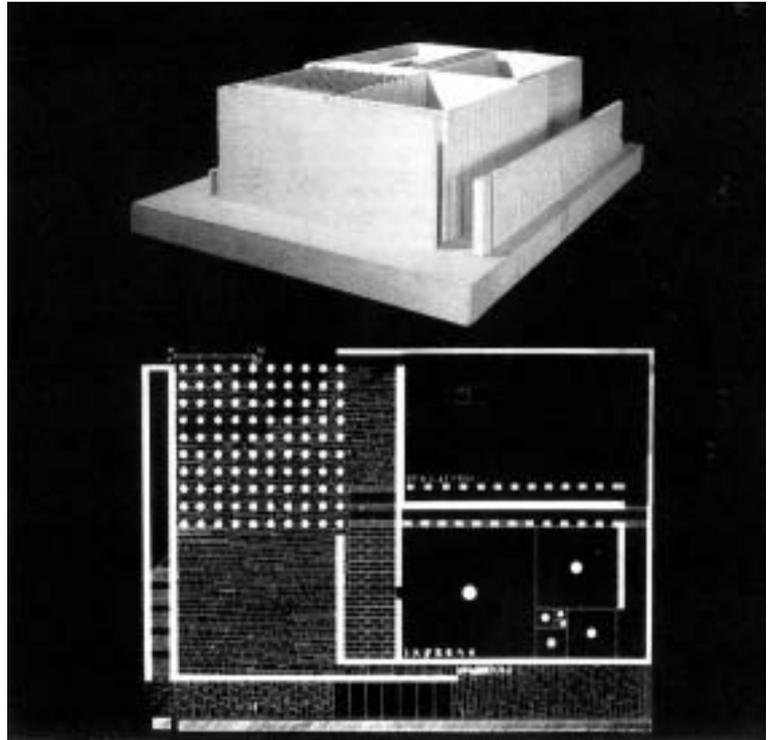
Nonostante questo, dopo la mostra dei



Il Progetto del Gruppo: Ridolfi, Cafiero, La Padula, Rossi. Veduta del plastico e pianta del primo piano.



Progetto del Gruppo Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni e Vietti, con Bartolini, Nizzoli e Sironi.
'Soluzione A': Veduta del plastico e pianta del piano terra.



Progetto del Gruppo Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni e Vietti, con Bartolini, Nizzoli e Sironi.
'Soluzione B': Veduta del plastico e pianta del piano terra.

progetti, e quindi prima del giudizio ufficiale, pubblica un attento esame delle proposte manifestando con chiarezza le sue preferenze. Ma il bilancio della vicenda è per tutti deludente: Bardi, che vede i suoi protetti esclusi dalla seconda fase, polemizza violentemente con Piacentini e attacca Pagano.

Quest'ultimo loda solo alcune opere giudicandone negativamente la maggior parte. Edoardo Persico¹³, infine, salva solo 6 progetti e, in generale, condanna il formalismo della cultura architettonica italiana ed il suo ritardo rispetto al gusto europeo.

Questi giudizi sono però condizionati dall'ottica polemica di chi li ha formulati. Come si è visto, l'importanza del concorso va oltre la vicenda dell'affermazione del movimento moderno in Italia. I progetti testimoniano una fase importante e delicata nello sviluppo della nostra cultura progettuale: molti di essi riflettono, nonostante tutto, quella particolare condizione dell'architettura italiana a cui si è fatto riferimento all'inizio dello scritto.

Un esame dettagliato delle opere, anche solo delle più importanti, non è possibile in questa sede. Voglio allora proporre qualche accenno sui lavori di quegli architetti che avranno un ruolo importante anche dopo la guerra.

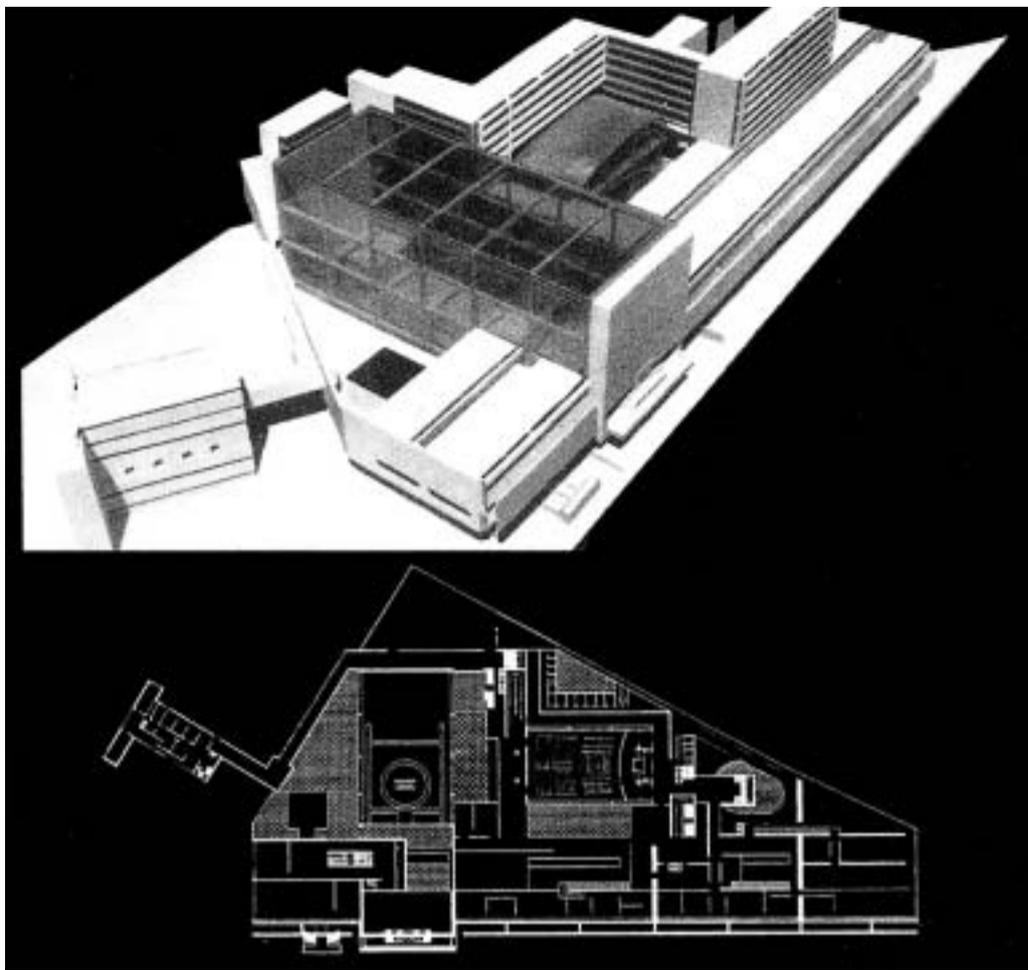
Mario Ridolfi si presenta in gruppo con Vittorio Cafiero, Ernesto La Padula ed Ettore Rossi. Pagano classifica il loro progetto tra quelli caratterizzati da una 'sensibilità curvilinea'. Molti concorrenti infatti si affidano a forme plastiche e dinamiche di derivazione 'espressionista' e 'tardo-liberty'.

Ridolfi aveva già cominciato la sperimentazione di queste forme in progetti come il palazzo delle Poste di Piazza Bologna a Roma, del 1933, e la torre dei ristoranti, del 1928 (prototipo del motel Agip, del '68). Però nei disegni per il palazzo Littorio la matrice avanguardista di quelle 'curve' sembra essere partecipe di nuove sollecitazioni. Le tavole esplicative preparate dai progettisti mettono in evidenza le ragioni di quella forma: l'organizzazione delle visuali nella difficile area triangolare e le correnti del traffico. Ma oltre questi condizionamenti pratici vengono poste in evidenza le analogie con il disegno dei Mercati Traianei, dell'abside della Basilica di Massenzio e con la plastica curvatura del Colosseo. Il segno tracciato con enfasi dagli architetti partecipa nello stesso modo della dinamica della metropoli moderna e della possente monumentalità della città antica.

È infine curioso notare la somiglianza

di quest'opera con la Baker House del M.I.T. di Cambridge, Ma, disegnata da Alvar Aalto nel 1947-49. L'architetto scandinavo intendeva reagire, con quel disegno, alla rigidità del neoclassicismo degli altri edifici del campus. Ridolfi, al contrario, nelle stesse forme vide la possibilità di un acclimatamento tra le rovine dei Fori.

Anche Adalberto Libera traccia il proprio Palazzo secondo un andamento curvilineo. Nel suo progetto vi sono segni evidenti di un gusto modernista: le finestre a nastro, l'esibizione della struttura delle scale sul retro, l'omissione di ogni elemento decorativo. Contemporaneamente però la consistenza materica della massa dell'edificio e la sua vocazione simbolica contraddicono i dettami di un rigoroso razionalismo. Vi è ancora un contrasto più profondo tra le aspirazioni razionaliste dell'architetto e gli esiti delle sue architetture: esso sta alla radice del suo metodo. 'Liberaggiunge a maturare il senso di una ricerca che si snoda a partire da un'idea-forma capace di racchiudere in se le soluzioni plastiche, di ordinarle, controllarle ed organizzarle, fino a renderle funzionali. La funzione non è il punto di partenza, ma la verifica delle possibilità di combinare razionalmente determinate forme'¹⁴. Con queste parole Gior-



Progetto del *Danteum* di Terragni e Lingeri (1938-40). Veduta del Plastico e pianta del piano terra.

Note / Bibliografia

¹ Manfredo TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 208-210.

² Oltre a Michelucci facevano parte del Gruppo: Nello Baroni, Pier Nicolò Berardi, Italo Gamberini, Sarre Guarnirei e Leonardo Lusanna. Il progetto si basava sulla tesi di laurea del giovane Gamberini.

³ La commissione giudicatrice si era spaccata: da un parte, favorevoli al progetto, Piacentini, Marinetti e Brasini, dall'altra i conservatori Ojetti e Bazzani.

⁴ Giuseppe PAGANO, *Mussolini salva l'architettura italiana*, "Casabella", n.78, giugno 1934, pp.2-3.

⁵ Piero Maria BARDI, *Architettura, arte di Stato*, su "L'Ambrosiano" del 31 gennaio 1931.

⁶ Ezio BONFANTI, Marco PORTA, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-70*, Vallecchi, Firenze 1973, pp. 43.

⁷ A sostegno di questa lettura basti citare 'l'intesa cordiale' tra Piacentini e Pagano e le reazioni che susciterà in Bardi e su "Quadrante". O ancora l'inconciliabilità tra la visione assoluta dell'architettura di Terragni ed il moralismo unilaterale dello stesso Pagano.

⁸ Per una bibliografia generale sul concorso si vedano: Giorgio CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo*, Einaudi, Torino 1989, Fabrizio BRUNETTI, *Architetti e Fascismo*, Alinea, Firenze 1993. I progetti furono pubblicati nel libro: A.A.V.V. *Il Nuovostile Littorio. Progetti per il palazzo del Littorio e della Mostra della rivoluzione fascista in via dell'Impero*, Milano-Roma 1936; e in "Architettura", XIII, 1934, fascicolo speciale dedicato al concorso per il palazzo littorio.

⁹ Per questo concorso fu riunita una commissione di grande prestigio sia dal punto di vista politico che artistico-culturale. Ne facevano parte Achille Starace, come presidente, segretario del P.N.F., il

giò Ciucci descrive con efficacia la particolarità dello 'Stile di Libera': i suoi interessi principali non appaiono di natura tecnica e funzionale, ma estetici e spirituali. È una forma assoluta, densa di riferimenti simbolici a generare i monumenti del Libera prebellico e questo è un punto di vista assai lontano dalla visione di altri 'razionalisti', come per esempio Pagano.

Dopo la guerra Ridolfi sarà protagonista della stagione neorealista e Libera abbandonerà la vocazione monumentale dei suoi progetti precedenti per concentrare la sua ricerca sui temi dell'abitazione e dell'urbanistica. Il lavoro di questi due architetti subisce un cambiamento, ma le caratteristiche essenziali del loro modo di progettare rimarranno costanti. Scrive Libera nel '60¹⁵: 'C'è una profonda differenza di mentalità tra i giovani di allora ed i giovani d'oggi: allora più idealisti, oggi più concreti. Non voglio far confronti di qualità, si tratta di due modi di pensare: allora c'era il pregio di star lontani dalle cose del mondo, un attaccamento straordinario alla spiritualità delle cose, però tutto que-

sto si pagava caro'. Sia Libera che Ridolfi saranno di riferimento per le nuove generazioni che riconosceranno in loro dei maestri.

Di Giuseppe Terragni, il cui talento fu spento dalla guerra, è stato scritto come non abbia avuto il tempo di divenire un maestro. Egli rimane la forza creativa certo più spregiudicata, eclettica ed enigmatica della nostra architettura del secolo scorso. La sua influenza si è estesa, in tempi recenti, anche al di là dei confini del nostro paese.

Al concorso del '34 partecipa con lavori tra i suoi più ammirevoli ed inquietanti. Il gruppo da lui guidato presenta due progetti per il palazzo del littorio: la 'soluzione A' e la 'soluzione B'¹⁶.

Essi corrispondono, secondo la relazione, allo sviluppo diverso di alcuni spunti comuni. In realtà divergono radicalmente nell'approccio compositivo. In seguito Terragni, con Pietro Lingeri, ritorna a riflettere su quel luogo: nella stessa area avrebbe dovuto sorgere il suo *Danteum*.

Questi 'progetti romani' sono importanti per l'architetto comasco: la relazione diretta con le rovine gli consente di proseguire e precisare il suo discorso sull'architettura come valore assoluto.

La 'soluzione B' è, tra i tre, l'opera più vicina agli altri capolavori dell'architetto. L'edificio si configura secondo un volume unitario: un piano rialzato copre quasi tutta l'area disponibile, su questa piattaforma sospesa si alza il volume trasparente della sala della mostra e quelli, secondari, degli uffici e delle sale di riunione.

Dagli exempla antichi è derivato soltanto il rigore delle proporzioni armoniche. Nella sua aderenza ad un linguaggio moderno e nella sua raffinata astrazione il palazzo è vicino ad opere come la casa del fascio di Como del '27 o il Palazzo delle feste e dei ricevimenti per l'E.42, progettato nel 1937.

Assai diversa appare la 'soluzione A'. Non più concepita in senso unitario, questa composizione mette in relazio-

segretario amministrativo Giovanni Marinelli, il governatore di Roma Francesco Boncompagni Ludovisi, il senatore Corrado Ricci e gli Accademici d'Italia Cesare Bazzani, Armando Brasini e Marcello Piacentini (col ruolo di segretario e relatore), Corrado Ricci (sostituito in seguito da Piero Portaluppi), Alberto Calza-Bini, segretario nazionale del Sindacato fascista architetti, Edmondo del Bufalo, segretario nazionale del Sindacato fascista ingegneri, e inoltre, per il governatorato, Paolo Salatino, ispettore generale dei Servizi tecnici, e Antonio Munoz, direttore dell'Ufficio antichità e belle arti.

¹⁰ I gruppi selezionati per la seconda fase sono: Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti con Bartolini, Nizzoli e Sironi; Del Debbio, Foschini e Morpurgo; Del Giudice, Errera, Folin; Mario De Renzi; Vincenzo Fasolo; Oriolo Frezzotti; Adalberto Libera; Luigi Moretti; Mario Palanti; Gaetano Rapisardi; Ridolfi, Cafiero, La Padula e Rossi; Giuseppe Samonà; Duilio Torres; Giuseppe Vaccaro.

¹¹ Questa commissione è composta da Gustavo Giovannoni, Pietro Aschieri e Giovanni Muzio.

¹² Tra coloro che non furono ammessi alla seconda fase si devono ricordare almeno i progetti del gruppo BBPR; Pica; Cosenza; Coppedè; Montuori, Piccinato; Cuzzi, Levi-Montalcini, Pifferi; Giò Ponti; Torres; Nordico, Cervi; Petrucci, Muratori, Tedeschi.

¹³ Edoardo PERSICO, *Bilancio a Roma*, in "L'Italia letteraria", 29 settembre 1934, p.3.

¹⁴ Giorgio CIUCCI, *lo Stile di Libera*, in AA.VV., *Adalberto Libera. Opera completa*, Electa, Milano 1989, p.65.

¹⁵ Adalberto LIBERA, *La mia esperienza di architetto*, in "La Casa" n.6, 1960, pp.171-175.

¹⁶ Il gruppo era così composto: Arch. Antonio Carminati, Arch. Pietro Lingeri, Ing. Ernesto Saliva, Arch. Giuseppe Terragni, Arch. Luigi Vietti, Ing. Italo Bartolini, Mario Sironi, Marcello Nizzoli. Vengono elaborati degli schizzi in comune ed in seguito si sviluppano le due varianti separatamente. Vietti ha testimoniato come la 'soluzione A' sia stata redatta nel suo studio sotto la sua direzione. La critica ha sempre letto il progetto come congruo alla produzione di Terragni. Ai fini della nostra analisi i problemi di attribuzione posso considerarsi secondari.

¹⁷ Daniele Vitale definisce 'non moderno' il linguaggio della 'soluzione A' e ne sottolinea la complementarità con la 'B', costruita 'per intero sulla massima abilità di trattamento e di calligrafia degli elementi del linguaggio "razionale"'.
Il brano sta in: Daniele VITALE, *Lo scavo analitico. Astrazione e formalismo nell'architettura di Giuseppe Terragni*, da "Rassegna", settembre 1982, n.11, p.9.

¹⁸ L'analisi del *Danteum* richiederebbe uno spazio ben diverso rispetto a queste poche righe. Valga qui solo la sua evocazione e l'accostamento ai progetti del concorso. Tutta la complessità del rapporto di Terragni con l'Antico è bene illustrata dalla relazione di progetto del monumento dantesco, specialmente nella sua introduzione. Queste pagine, rimaste inedite per molto tempo, sono state ritrovate da Giorgio Ciucci nel 1986 e pubblicate su "Casabella", vedi: G. CIUCCI, S. PASQUARELLI, *Un documento inedito. La ragione teorica del Danteum*, in "Casabella", 522, marzo 1986, pp.40-41.

¹⁹ Le immagini sono rielaborazioni al computer fatte ai fini della ricerca e tratte dalle illustrazioni delle principali pubblicazioni sul concorso e sull'opera dei singoli architetti.

ne masse indipendenti tra di loro. Sacratio dei martiri e Palazzo si frangono incapaci di comunicare. Il primo, un cilindro su basamento parallelepipedo, ha la forma di un arcaico monumento funerario; il secondo è un volume sospeso su pilastri, di ispirazione moderna. Quest'ultimo, sulla via dell'impero, ha un fronte cieco: un gigantesco muro di porfido rosso, appeso a travi sovrastanti la copertura, convesso e spaccato al centro da un solco profondo. Sulla superficie del muro sono 'tatuati' le curve isostatiche del sistema di forze che lo sostiene.

Questo complesso organismo scenografico sarebbe servito per i discorsi del Duce: il suo podio stava nella feritoia centrale e la curvatura del 'muro' serviva per 'amplificarne' la voce. Il progetto 'A' contraddice la vocazione 'razionalista' della 'soluzione B'¹⁷: la composizione paratattica mima il disegno dei reperti archeologici ed infatti è di elementi derivati dall'architettura arcaica che si compone l'insieme. Questi sono però letteralmente 'vivisezionati' secondo gli strumenti più radicali dell'avanguardia. La massa compatta del 'muro', carattere essenziale dell'architettura di Roma, è sospesa, spaccata e sublimata nel disegno delle sue forze statiche.

Nel *Danteum*, infine, l'architetto fissa le tensioni della sua ricerca in un'immagine enigmatica. Un recinto dalle pareti che slittano, di matrice neoplastica, racchiude un percorso esoterico che descrive la scomposizione della materia nella luce. Gli elementi del racconto sono gli archetipi del linguaggio architettonico: il muro e la colonna.

Nella sua vocazione simbolica e monumentale l'opera contraddice i rigorosi dettami del razionalismo¹⁸.

Come si è potuto vedere i progetti per l'area dei fori riflettono tutta la complessità del talento di Terragni: da essi traspare però chiaramente una sensibilità originale nel dialogo con le rovine. Diversamente da quasi tutte le altre proposte del concorso, ed ancor più rispetto alla architettura moderna

europea sua contemporanea, Terragni appare conscio dell'importanza di temi come 'monumentalità, simbolismo, autenticità', della loro natura concreta, 'materiale' e necessaria. E soprattutto egli sembra pronto ad accogliere le lacerazioni che tale riflessione genera sulla superficie nitida del progetto della modernità. Si dimostra capace di metterne in gioco tutte le conseguenze, all'interno del suo sofisticato metodo compositivo: fino alla trasfigurazione degli elementi del suo comporre, fino al superamento di un'idea di architettura contingente, semplice aspirazione tecnico-costruttiva del suo tempo.

Non è dunque solo il racconto univoco dell'avvicinamento al gusto moderno quello dei progetti del concorso per il Palazzo del Littorio.

Il percorso verso la modernità non fu interpretato in modo lineare e semplicistico. Come si vede nei progetti di Ridolfi e Libera, come è evidente in Terragni (e nell'insieme di tutte le altre proposte, nella 'Babele' della gara) la ricerca della cultura architettonica italiana non si è fermata alla codificazione di un linguaggio 'razionalista', ma ha saputo indagare la natura della disciplina in un senso più completo e più profondo.

Quanto questo dipenda dall'esperienza quotidiana delle testimonianze della nostra storia dell'architettura, quasi dall'imposizione al confronto consueto con una tale eredità, deve essere verificato.

Certo è che, al di là dei metodi e degli esiti, per la nostra architettura è sempre stato essenziale un ripensamento dell'antico, persino laddove i presupposti della progettazione furono i più astratti e radicali.¹⁹