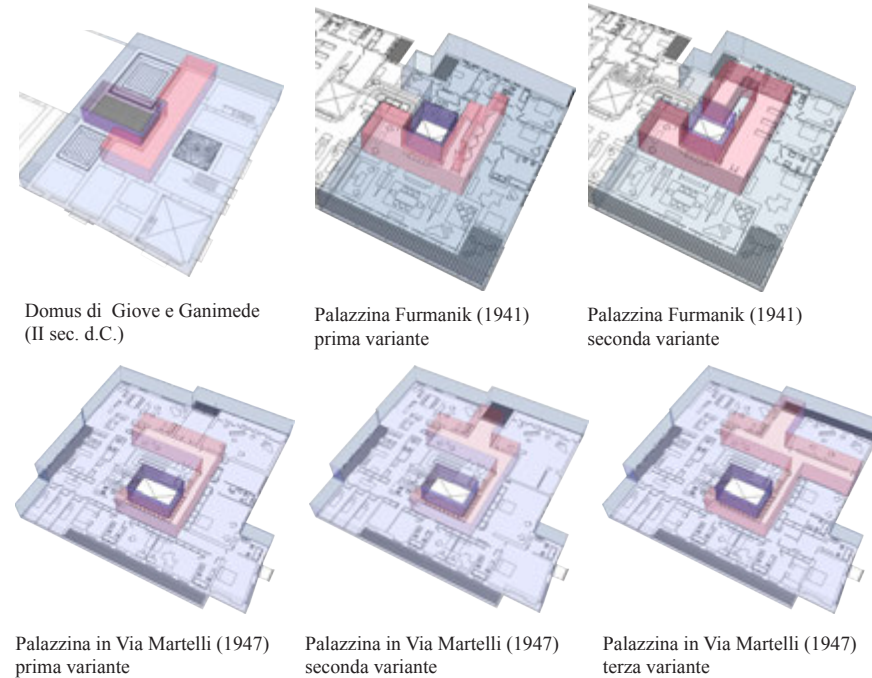


Anna Irene Del Monaco, 1977 – Architetto, Ricercatore in Progettazione Architettonica e Urbana, Sapienza Università di Roma dal 2008. Dottorato in Composizione. Teorie dell'Architettura (2003-2006). Visiting Scholar Columbia University di New York (2003), Tsinghua University of Beijing (2004). Visiting Teaching Programme Architectural Association, Londra (2008). Ha pubblicato: *Città e Limes. Rome-Beijing-New York*, Nuova Cultura 2012; *Pier Luigi Nervi e l'architettura strutturale*, EdilStampa (2011) con F.R. Castelli; *Wu Liangyong. Architettura Integrata/Integrated Architecture*, Nuova Cultura, 2013. Editor della rivista "L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni".

Il Medianum della Casa di Giove e Ganimede (II sec. d.C.), tornato ad una concezione introversa della dimora, diventa per l'architetto adrianeo che ne fu autore uno spazio difficile e nuovo, da indagare progettualmente perché non canonico – come era invece l'atrio del Domus classica. Ne nasce uno spazio impuro e ambiguo, affascinante per un architetto davvero moderno come Mario De Renzi. Egli, basando il progetto Furmanik sui principi del Medianum si trova in una condizione altrettanto, se non più difficile di quella dell'architetto della Casa di Giove e Ganimede. Il modo di vivere moderno non sopporta la scarsità di luce di molti spazi d'uso della dimora antica. Dividendo il Medianum in due parti, in quella esterna De Renzi raggiunge agevolmente l'obiettivo di ricreare lo spazio unificato, indifferenziato e luminoso suggerito dalla casa a Medianum. Ma egli comprende che alla parte più interna del suo Medianum è affidata la maggiore innovazione, quella di trasformare il cosiddetto "connettivo di servizio" dell'abitazione razionale nello spazio fondamentale per la vita interiore del nucleo familiare. Per questo ne elabora due varianti: la prima ancora troppo soggetta ai vincoli della divisione delle funzioni e dei percorsi, la seconda (forse progettata per prima) dilatata e coinvolgente in profondità ogni spazio vitale dell'abitazione. Quasi dieci anni dopo l'esperienza della Furmanik, nel 1947, De Renzi affronta di nuovo il tema dell'alloggio signorile con un progetto non realizzato a Roma, in Via Martelli. Si tratta di una palazzina classica, quattro piani più attico arretrato, ma con un solo appartamento a piano. Mario De Renzi sembra ricominciare dove aveva lasciato il progetto Furmanik; si applica con grande determinazione alla ricerca sullo spazio interiore della casa, la parte interna del suo Medianum, non risolta perfettamente nel progetto Furmanik.



ANNA IRENE DEL MONACO

MODERNITÀ POSTANTICA La Palazzina Furmanik di Mario De Renzi



Questo breve volume raccoglie una riflessione svolta attraverso diverse occasioni di studio attorno alla Palazzina Furmanik, progettata e realizzata da Mario De Renzi e Giorgio Calza Bini fra il 1935 e il 1941 sul Lungotevere Flaminio 18. La prima opportunità di studio fu stimolata dall'eventualità di contribuire ad una pubblicazione che raccoglieva i lavori di un seminario tenuto nel primo anno del XXIX ciclo del Dottorato in Architettura e Costruzione della Sapienza sul tema dell'architettura *mediterranea*. E quindi di contribuire a contraddire una definizione della storiografia meno recente, di considerare quest'opera, così bella sotto la luce di Roma, come appartenente all'area culturale dell'*architettura mediterranea* in senso lato, e non soltanto ad un regesto selezionatissimo di opere del più canonico *razionalismo italiano*. Parallelamente, seguendo un diverso – ma non distante – percorso di studi avevo da qualche anno iniziato a partecipare, assieme a Cesare Tocci, professore di Restauro, ad una ricerca ricostruttiva diretta da Lucio Barbera su quelle speciali residenze scoperte durante gli scavi novecenteschi di Ostia Antica, note oggi come Case a Medianum, di cui fanno parte le cosiddette Case Giardino tra le più famose, ma non certo le uniche interessanti. La ricerca, tuttavia mi sembra avere il suo tratto caratteristico nel fatto di volere essere non solo, non tanto tipologica, quanto *anatomica*; con i disegni di Auguste Choisy nella memoria. In tal quadro, dopo un'indagine iniziata sulle Case Giardino, la nostra attenzione fu attratta naturalmente dal complesso edilizio rappresentato con la maggiore cura documentaria nel fondamentale doppio articolo di Guido Calza – e appendice di Italo Gismondi – dal titolo programmatico *Le origini latine della abitazione moderna* apparso nei numeri di settembre e ottobre 1923 di "Architettura e Arti decorative". Si tratta del complesso edilizio chiamato allora Casa dei Dipinti ed oggi meglio individuato come complesso delle tre case di Giove e Ganimede, di Bacco fanciullo, dei Dipinti. Esso è localizzato nella Regio I – Insula IV ed è fondato su un articolato e singolare sistema di spazi interni, che mi parve subito un probabile e plausibile riferimento tipologico e spaziale del progetto di Mario De Renzi e Giorgio Calza Bini per la palazzina sul Lungotevere. Non era certamente originale segnalare l'attenzione di De Renzi per il linguaggio edilizio della città ostiense antica. Ma nella Palazzina Furmanik non si trattava di una trasposizione linguistica generale – articolazione delle masse edilizie e apparato decorativo – come quella già sperimentata da De Renzi nel complesso di case economiche a Via Andrea Doria e in altri coevi e precedenti lavori. Nel progetto della Furmanik, tutta immersa nel linguaggio astratto di una tradizione mediterranea e purista, il riferimento alla città antica diventava il frutto di una meditazione strutturale – in senso *levitraussiano* – sulla articolazione degli spazi interni e culturale sull'idea di casa borghese.

Bozza 03
formato 170x240mm col
allestimento brossura fresata

L'ARCHITETTURA DELLE CITTÀ
MONOGRAPH SERIES



Società Scientifica Ludovico Quaroni

ANNA IRENE DEL MONACO

MODERNITÀ POSTANTICA
La Palazzina Furmanik di
Mario De Renzi

L'ARCHITETTURA DELLE CITTÀ
MONOGRAPH SERIES #3



Società Scientifica Ludovico Quaroni

EDIZIONI NUOVA CULTURA

L'ARCHITETTURA DELLE CITTÀ

MONOGRAPH SERIES #3



Società Scientifica Ludovico Quaroni

EADC L'architettura delle città. Monograph Series
The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni

direttore scientifico | managing editor

Lucio Valerio Barbera, *University of Rome Sapienza*

comitato scientifico-editoriale | editorial-scientific board

Maria Angelini, *University of Pescara*

Luisa Anversa, *University of Rome Sapienza*

Lucio Valerio Barbera, *University of Rome Sapienza*

Yung Ho Chang, *Massachusetts Institute of Technology MIT, Boston*

Jean-Louis Cohen, *New York University NYU, New York*

Mario Guido Cusmano, *University of Florence*

Stanley Ira Halley, *Catholic University of Washington DC*

Martha Kohen, *University of Florida, Gainesville*

Jean-Francois Lejeun, *University of Miami*

Jian Liu, *Tsinghua University, Beijing*

Roberto Maestro, *University of Florence*

Paolo Melis, *University of Rome Sapienza*

Ludovico Micara, *University of Pescara*

Giorgio Muratore, *University of Rome Sapienza*

Xing Ruan, *University of New South Wales, Australia*

Franz Oswald, *ETH Zurich*

Attilio Petruccioli, *Polytechnic of Bari*

Richard Plunz, *Columbia University in the City of New York*

Vieri Quilici, *University of Roma Tre*

Daniel Sherer, *Columbia University in the City of New York / Yale University*

Daniel Solomon, *University of California UCB, Berkeley*

Paolo Tombesi, *University of Melbourne*

comitato di redazione | executive editors

Anna Irene Del Monaco, *University of Rome Sapienza*

Antonio Riondino, *Polytechnic of Bari*

Rossella Rossi, *University of Florence*

Fabrizio Toppetti, *University of Rome Sapienza*

Ettore Vadini, *University of Basilicata*

Copyright © 2016 Edizioni Nuova Cultura - Roma

ISBN: 9788868124311

DOI:10.4458/4311

In copertina: Variazione *espressionista* della Palazzina Furmanik di A.I. Del Monaco

Indice

5	0 – Premessa
11	1 – Riferimenti critici e fortuna della Palazzina Furmanik
15	2 – Nella modernità
25	3 – Nel post-antico
33	4 – Nel Mediterraneo; la forma della realtà
43	5 – Nel Mediterraneo; Classico, Vernacolare, Barocco
57	6 – Le origini latine dell'abitazione moderna
67	7 – La Casa di Giove e Ganimede
77	8 – Mario De Renzi nella seconda metà degli anni Trenta
81	9 – Nella critica e nella ricerca
87	10 – Una ragione storiografica per affrontare lo studio della Furmanik

I disegni contrassegnati dal codice CSCM presenti nelle tavole sono stati prodotti nell'ambito della ricerca *Città Storica, Città Moderna* diretta da Lucio Barbera con Anna Irene Del Monaco e Cesare Tocci.

91	Tav. I-1: Mario De Renzi nel 1938.
92	Tav. II-1: British Modernism.
94	Tav. II-2: British Modernism, Costruttivismo russo, Espressionismo tedesco.
95	Tav. II-3: Giuseppe Furmanik progettista moderno.
96	Tav. II-4: Espressionismo italiano. Furmanik e Novocomum.
98	Tav. III-1: Panoplia tardoantica.
99	Tav. III-2: In tutti gli stili.
100	Tav. IV-1,2: Divagazioni critiche sull'evoluzione della casa d'abitazione moderna, 1950.
102	Tav. V-1: Classicismo italiano.
103	Tav. V-2: Classicismo germanico.
104	Tav. V-3: Casa a Via Andrea Doria: l'impronta dell'edilizia ostiense.
105	Tav. V-4: Mario De Renzi: tessuti alti e tessuti bassi.
106	Tav. VI-1: Ostia Antica nel 1829 e nel 1919.
107	Tav. VI-2: Ostia Antica. Localizzazione della Casa di Giove e Ganimede.
108	Tav. VI-3: La Casa a Medianum di Ostia Antica; possibile genesi processuale.
109	Tav. VI-4: La Casa a Medianum di Ostia Antica; significato del nome e funzioni.
110	Tav. VI-5: La Casa dei Dipinti (di Bacco Fanciullo, dei Dipinti e di Giove e Ganimede).
111	Tav. VI-6: I disegni della Casa dei Dipinti. Lawrence e Gismondi.
112	Tav. VII-1: Ricostruzione teorica del processo di urbanizzazione di Ostia Antica.
114	Tav. VII-2: Casa di Giove e Ganimede, ricostruzione digitale.
115	Tav. VII-3: La Casa a Medianum, detta di Giove e Ganimede.
116	Tav. VII-4: Casa di Giove e Ganimede, piante prospettiche.
117	Tav. VII-5: Il Medianum della Casa di Giove e Ganimede.
118	Tav. VIII-1: Il Medianum della Palazzina Furmanik.
119	Tav. IX-1: Nella Critica e nella Ricerca.
125	Tav. IX-2: Letture e analisi comparative.
130	<i>Bibliografia sulla Palazzina Furmanik</i>
131	<i>Bibliografia generale</i>
137	<i>Indice dei nomi</i>

Bozza 03
formato 170x240mm col
allestimento brossura fresata



Ringrazio Lucio Barbera e Cesare Tocci, il primo per l'incoraggiamento e la severa critica con cui ha costantemente accompagnato il mio lavoro, non soltanto in questa occasione; il secondo per l'aiuto datomi per comprendere l'anatomia dell'architettura in anni di collaborazione nell'insegnamento e nella ricerca; ambedue per le lunghe conversazioni sull'*edilizia cittadina* della città moderna e di quella del passato remoto indagata *dal vero* a Ostia Antica, misurata con i nostri passi e con "piedi romani" (a sinistra un'unità di misura romana riprodotta per i sopralluoghi ad Ostia Antica per la ricerca *Città Storica, Città Moderna* diretta da Lucio Barbera con Anna Irene Del Monaco e Cesare Tocci).

Premessa

Questo breve volume raccoglie una riflessione svolta attraverso diverse occasioni di studio attorno alla Palazzina Furmanik, progettata e realizzata da Mario De Renzi e Giorgio Calza Bini fra il 1935 e il 1941 sul Lungotevere Flaminio 18. La prima opportunità di studio fu stimolata dall'eventualità di contribuire alla pubblicazione che raccoglieva i lavori di un seminario tenuto nel primo anno del XXIX ciclo del Dottorato in Architettura e Costruzione della Sapienza sul tema dell'architettura mediterranea.¹ L'idea di rispondere a questo tema impostando un ragionamento su questa straordinaria opera di Mario De Renzi prese forma in modo quasi subliminale. La consuetudine, infatti, di attraversare diverse volte a settimana proprio quel tratto del Lungotevere, mi aveva più volte permesso di osservare le proporzioni e le profonde ombre che gli sbalzi dei balconi disegnano sul volume durante ore e stagioni diverse; cosicché, anche per partecipare a contraddire una definizione della storiografia meno recente, sono stata tentata anche io, in maniera crescente, di considerare quest'opera, così bella sotto la luce di Roma, come appartenente all'area culturale dell'*architettura mediterranea* in senso lato, e non soltanto ad un regesto selezionatissimo di opere del più canonico *razionalismo italiano*. La tentazione di esplorare personalmente la questione poi, era rafforzata dall'aneddoto sentito più volte in Facoltà e riportato da Renato Nicolini in *Roma 1950. Una città divisa*², secondo cui

1. Uno dei due seminari annuali svolto durante il XXIX ciclo nel Dottorato in Architettura e Costruzione della Sapienza, coordinato da Giuseppe Strappa, si è svolto sul tema dell'architettura mediterranea ed ha avuto come esito a stampa il volume Paolo Carlotti, Pisana Posocco, Dina Nencini, *Mediterranei Traduzioni di Modernità*, Franco Angeli 2014.

2. Renato Nicolini, *Roma 1950. Una città divisa*, in *Roma 1948-1958, Arte, cronaca*

Richard Neutra, visitando la Palazzina Furmanik assieme a De Renzi, avesse esclamato: “Questa è la vera architettura romana! Altro che Bernini, altro che Borromini!” Si dice che la replica di Mario De Renzi sia stata un'espressione romanesca molto colorita. Forse errando per passione, interpretavo quell'aggettivo “romana” attribuito da Neutra all'architettura di quell'edificio, come dettato da un'impressione di antico, di romano, dunque di veramente mediterraneo che egli percepiva in quell'architettura, andando così oltre la critica di alcuni contemporanei per i quali la Furmanik rappresentò spesso soltanto una delle espressioni più riuscite del *razionalismo*.³ Presi, dunque, al balzo l'occasione della ricerca seminariale di dottorato, e iniziai una ricerca bibliografica sull'esistenza di ipotesi interpretative del noto edificio di Mario De Renzi come architettura *mediterranea*. E qui mi soccorse subito il libro di Maria Luisa Neri, fondamentale per chi voglia accostarsi non soltanto all'opera di De Renzi, ma anche alla vicenda, mai abbastanza indagata, dell'architettura romana della prima modernità. Naturalmente il programma di lavoro del dottorato cambiò allo scadere dell'anno accademico, e le mie ricerche ufficiali si spostarono sui temi di altri seminari di studio. La mia indagine personale attorno alla Furmanik tuttavia proseguì, certo, ma con tempi dilatati e intensità diverse. Ma la partecipazione a quel seminario sul tema del Mediterraneo dette utili frutti; infatti ebbi la possibilità di partecipare ad alcune

e cultura dal neorealismo alla dolce vita, Skira, 2002. Catalogo della mostra omonima curata da M. Fagiolo dell'Arco, sulla realtà artistica romana, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 30 gennaio-27 maggio 2002.

3. Agnese Pizzuti, *Mario De Renzi e la metamorfosi professionale (con Giorgio Calza Bini)*, in Alfredo Passeri, *Palazzine Romane*, Aracne 2013, p. 492; in questo articolo della Pizzuti è riportato l'aneddoto pubblicato da Renato Nicolini in *Roma 1950. Una città divisa*. Pizzuti cita Renato Nicolini che narra i ricordi di Vittoria Ottolenghi su De Renzi: “un uomo che aveva fatto del ridere una vera e propria arte”. Nicolini continua su De Renzi: “La sua autonomia lo spingeva ad affermare di non essere abbonato alle riviste (un vezzo smentito dalla collezione di riviste del suo studio)”. Da un'altro articolo di Renato Nicolini, *Una giornata (di festa) particolare*, L'Unità, 10 giugno 2003, p. 24, si può trarre una nota biografica (personale) su Mario De Renzi. Nicolini era introdotto a casa De Renzi: la madre di Renato, Concetta, era prima cugina della moglie di Mario De Renzi. Nicolini racconta: “Giorgio Calza Bini, Mario De Renzi e Giorgio Quaroni (il pittore degli affreschi dell'abside della Chiesa di Sabaudia, fratello dell'architetto Ludovico) si erano specializzati nell'imitazione dei tre dittatori: De Renzi, con i suoi occhialetti tondi che ho ereditato ma non porto mai, faceva l'imperatore Hiro Hito, Calza Bini con i baffetti, nonostante fosse alquanto più alto, Hitler, Giorgio Quaroni, con un cuscino sotto la camicia ad imitarne la pancia, Mussolini”; fonte: <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/90000/86791.xml?key=Renato+Nicolini&first=131&orderby=1&f=fir>

lezioni tenute da Jean Francois Lejeune, suddivise tra due temi principali: *Modern Architecture and the Mediterranean* e *Modern foundations and city forms*. Lejeune è autore, con Michelangelo Sabatino, del ricchissimo volume intitolato *Modern Architecture and the Mediterranean*, che raccoglie contributi di accademici italiani e non, comunque italo-fili – come li definirebbe Jean Louis Cohen⁴ – sul tema che mi stava e mi sta a cuore di cui quei libri offrono una lettura particolarmente densa di intrecci culturali che mi hanno in parte guidato nell'elaborare le pagine che qui presento.

Parallelamente, seguendo un diverso – ma non distante – percorso di studi avevo da qualche anno iniziato a partecipare, assieme a Cesare Tocci⁵, ad una ricerca *ricostruttiva* diretta da Lucio Barbera su quelle speciali residenze scoperte durante gli scavi novecenteschi di Ostia Antica, note oggi come Case a Medianum, di cui fanno parte le cosiddette Case Giardino tra le più famose, ma non certo le uniche interessanti. Lo stesso Lucio Barbera ha presentato in più occasioni i risultati parziali della ricerca documentando le sue prime fasi di avanzamento. Per alcuni versi l'interesse da cui è nata la nostra ricerca sulle case di Ostia Antica è essenzialmente storico: ripercorrere *dal vero*, per comprenderla, la strada che portò una generazione di architetti romani – educata alla modernità dal futurismo e dai primi grandi maestri d'oltralpe – a muoversi entusiasticamente verso un'altra, possibile modernità svelata dalle stupefacenti scoperte tipologiche e linguistiche del cantiere degli scavi ostiensi. In questo c'è anche l'esigenza, condivisa da tutti noi, di dimostrare quanto corrivo, storicamente e criticamente distorto, sia l'includere quelle ricerche di architettura moderna novecentesca nella vaga e alquanto sprezzante definizione di “barocchetto romano”. Non credo di osare troppo affermando, inoltre, che nel promotore della ricerca, Lucio Barbera, ci sia il gusto di continuare comunque la sua mai sopita questione con la scuola muratoriana, quasi per dimostrare al suo vecchio professore Saverio Muratori di essere

4. Jean Louis Cohen, *The Italophiles at Work*, in Michael Hays, *Architecture Theory Since 1968*, Columbia Books of Architecture, 1998. Già pubblicato come *Les italophiles au travail*.

5. Cesare Tocci, Professore Associato di Restauro dell'Architettura al Politecnico di Torino, già professore di Statica alla Sapienza, con all'attivo numerose e importanti esperienze nel campo del consolidamento degli edifici storici.

uno dei suoi migliori allievi – mi perdoni Lucio Barbera – e per assicurare il suo rimpianto amico, Gianfranco Caniggia di essere sempre in campo per continuare le conversazioni con la città antica che essi, insieme, condussero per un decennio studiando il tessuto corrente del centro antico di Napoli.

La ricerca, tuttavia, mi sembra avere il suo tratto caratteristico nel fatto di volere essere non solo, non tanto tipologica, quanto *anatomica*; con i disegni di Auguste Choisy nella memoria. In questo senso la presenza di Cesare Tocci nel gruppo è indispensabile. Come è preziosa la sua grande sensibilità di architetto studioso delle strutture in muratura, moderne e antiche. In tal quadro, dopo un'indagine *iniziatica* sulle Case Giardino, la nostra attenzione fu attratta naturalmente dal complesso edilizio rappresentato con la maggiore cura documentaria nel fondamentale doppio articolo di Guido Calza – e appendice di Italo Gismondi – dal titolo programmatico *Le origini latine della abitazione moderna* apparso nei numeri di settembre e ottobre 1923 di Architettura e Arti decorative. Si tratta del complesso edilizio chiamato allora Casa dei Dipinti ed oggi meglio individuato come complesso delle tre case di Giove e Ganimede, di Bacco fanciullo, dei Dipinti. Esso è localizzato nella Regio I – Insula IV. Si tratta di un gruppo di case a Medianum molto probabilmente a più piani, forse quattro o addirittura sei, costruite in età adrianea e molte volte rimaneggiate nei secoli successivi. La più vasta e complessa di esse, denominata Casa di Giove e Ganimede, fondata su un articolato e singolare sistema di spazi interni, mi parve subito un probabile e plausibile riferimento tipologico e spaziale del progetto di Mario De Renzi e Giorgio Calza Bini per la tanto bella palazzina sul nostro lungotevere. Non era certamente originale segnalare l'attenzione di De Renzi per il linguaggio edilizio della città ostiense antica. Ma qui, nella Palazzina Furmanik, non si trattava di una trasposizione linguistica generale – articolazione delle masse edilizie e apparato decorativo – come quella già sperimentata da De Renzi nel complesso di case economiche a Via Andrea Doria e in altri coevi e precedenti lavori. Nel progetto della Palazzina Furmanik, tutta immersa nel linguaggio astratto di una tradizione mediterranea e purista, il riferimento alla città antica diventava il frutto di una meditazione *strutturale* – in senso *levistraussiano* – sulla articolazione degli spazi interni e *culturale* sull'idea di

casa borghese. E ciò mi parve tanto più notevole in quanto quella ricerca non si esaurì nel periodo anteguerra. Nell'affrontare di nuovo ed esplicitamente il progetto della casa borghese nel 1947, nel progetto per la palazzina di abitazioni signorili in Via N. Martelli (mai realizzato) a Roma, De Renzi tornò, in modo decisamente più libero e creativo, sull'elaborazione del Medianum come tema dello spazio interno dell'appartamento urbano per la classe benestante. Poiché non sono uno *storico* – dovrei dire *una storica*? – né per formazione né disciplinarmente, credo che questa mia esplorazione sulla Palazzina Furmanik debba fermarsi al punto in cui sono giunta con gli strumenti tipici dell'architetto, in primo luogo con lo strumento del disegno ricostruttivo inteso come pensiero applicato all'analisi architettonica per comprendere e quasi riprogettare assieme ai veri autori – moderni e antichi – la città da loro immaginata e così magistralmente da loro servita. Per questo, oltre alla ricostruzione digitale sintetica della Palazzina Furmanik, con il permesso del professor Lucio Barbera pubblico qui, per la prima volta, alcuni disegni prodotti per la ricerca sulle Case a Medianum di Ostia Antica, in attesa di una pubblicazione completa del lavoro svolto assieme a lui e al professor Cesare Tocci.

1 – Riferimenti critici e fortuna della Palazzina Furmanik

Se da un lato la bibliografia disponibile sulla Palazzina Furmanik e, più in generale, su Mario De Renzi, è composta da un numero esiguo di volumi e di saggi, dall'altro occorre dire che tali letture critiche siano state prodotte da autori che possiamo definire fra i più attenti, appassionati e brillanti dell'ambiente accademico romano attuale. Tuttavia è innegabile la avara fortuna dell'autore nei grandi testi di storia dell'architettura, dimostrata dalle sue rarissime citazioni nelle più note opere guida se non come coautore, soprattutto con Adalberto Libera e con Saverio Muratori, malgrado il notevole repertorio di opere realizzate ed il grande talento testimoniato nelle opere delle quali egli fu autore unico: tanto per citarne una, la Casa a Sperlonga del 1952.

Per sviluppare più attentamente il ragionamento che qui si intende sostenere sarà utile, per i lettori più giovani, riportare alcuni commenti all'opera di De Renzi o, più in generale, alcuni aspetti storiografici relativi al periodo in cui egli visse.

Fra gli scritti disponibili su Mario De Renzi i più utili e rilevanti per questo esercizio storico-critico sono, in ordine cronologico: Saverio Muratori, *Una palazzina in Roma su Lungotevere*, "Strutture", n. 2, luglio 1947; Tancredi Carunchio, *Mario De Renzi*, Editalia, Roma 1981, Giorgio Ciucci, *De Renzi Mario*, Dizionario Biografico degli Italiani Treccani, Volume 39, 1991; Maria Luisa Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere 1897-1967*, Gangemi, Roma, 1992; Antonino Saggio, *Recensione. Mario De Renzi, Architettura come mestiere, di M.L. Neri*, in "Domus", n. 748, aprile 1993, p. XIII; Antonella Greco, *De Renzi, La professione della sospensione critica*, in Alfredo Carlomagno, Giuseppe Saponaro, *Mario De Renzi: 1897-1967 Novecento Maestri e Architetture*, Edizioni CLEAR, Roma, 1999; Mario Ietto, Tesi di Laurea (Relatore Giorgio Muratore, correlatore Enrico Guidoni): *Gli scavi di Ostia Antica e l'attività di Guido*

Calza e Italo Gismondi nella formazione del dibattito culturale ed architettonico contemporaneo, A.A. 1995/96. In particolare, il libro di Maria Luisa Neri, per il quale Arnaldo Bruschi scrisse la presentazione, è fondamentale, oltre che per la pienezza critica del testo, per il lavoro di ricostruzione cronologica compiuto sull'archivio Mario De Renzi, in parte custodito all'Accademia di San Luca ed in parte all'Archivio Comunale. Quella di Bruschi al volume della Neri è una presentazione particolarmente sensibile, intitolata *Professione e Poesia* – che in qualche modo richiama il titolo *Realismo e poesia* di Mario de Micheli⁶, soprattutto se pensiamo al contributo progettuale di Arnaldo Bruschi all'architettura del tardo neorealismo italiano. Lo storico romano riflette sul ruolo di De Renzi nella cultura architettonica del suo tempo e sul rapporto con i suoi contemporanei: “altre personalità – come Libera o Ridolfi – costruivano più di lui, in quel momento, con le loro opere, un punto di riferimento culturale sicuro e chiaro. E certo gli mancavano alcune qualità dei più giovani: la consapevolezza critica e storica di Bruno Zevi come la profonda finezza problematica e corrosiva di Ludovico Quaroni, così come il lucido e introverso dogmatismo meditativo di Saverio Muratori. Mario De Renzi – come lapidariamente e spietatamente lo ricorda Bruno Zevi – aveva un ‘temperamento accomodante ostile alla polemica e alla eversione, incarnava il costume’ – tipicamente *romanesco*, papalino – ‘del *saper vivere*’ e ad esso condizionò larga parte della sua attività professionale’. Ma aveva un temperamento estremamente ricettivo ed aperto alle novità.”⁷

6. probabilmente il titolo *Professione e Poesia* del saggio di Arnaldo Bruschi, utilizzato per presentare un lavoro su De Renzi, fu ispirato dal saggio di Mario De Micheli dal titolo *Realismo e poesia* scritto nel 1944 – pubblicato nel 1946 sulla rivista “il '45”, n. 1 p. 35-44 – e considerato uno degli scritti teorici più esaustivi sul tema del realismo in cui è bene evidente la dialettica fra linguaggio come impegno sociale ed espressione estetica: “Noi dobbiamo trovare la parola di questa verità, la parola volgare, non di una civiltà letteraria all'epilogo, ma quella che nasce nella nostra storia; il linguaggio che trattiene la poesia nelle nostre giornate, non il linguaggio che la sospinge nel limbo dei cieli incorruttibili. Dico il linguaggio della terra contro la lingua di una tradizione scolastica ed accademica o contro la lingua putrefatta della corruzione borghese, lingua che nei suoi modi migliori non va più in là delle sfiorite confidenze crepuscolari o dello sfacelo psicologico. Questi sono i nodi della nuova polemica, polemica che deve divenire fatto sociale e non “discorso”, opera, non “estetica”.

7. Arnaldo Bruschi, *Professione e Poesia* in Maria Luisa Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere 1897-1967*, Gangemi 1992, p. 7.

C'è da dire che Bruno Zevi⁸, dopo la morte di De Renzi, oltre all'articolo su L'Espresso citato da molti ricorrentemente, intitolò un suo articolo su L'architettura. Cronache e storia del 1968, *La Morte di De Renzi, autentico nello scirocco romano*, paragonandolo a Marcel Breuer per la "tensione sperimentale, per l'impegno tecnologico e specie per la vivacità anti-dogmatica". Sulla diade razionalismo e tradizione, spesso associata alla produzione di Mario De Renzi, Antonella Greco, nella presentazione al volume monografico curato da Carlomagno e Saponaro dal titolo *Mario De Renzi 1897-1967*⁹, osserva che "l'attitudine – ancora tutta romana – a comporre razionalismo e tradizione, classicismo e *moderno*, è tutta all'interno del manifesto del RAMI pubblicato su Tevere il 10 maggio del 1931, sicuramente redatto da Moretti con Mario Paniconi, ma sottoscritto anche da De Renzi: '... Noi crediamo... che la tradizione nostra classica sia fonte prima e insostituibile per la formazione del nostro moderno spirito architettonico, maestra di chiarezza, di *modo* di creare...'"

All'indagine sulla dialettica razionalismo-tradizione nell'opera di Mario De Renzi, Antonino Saggio contribuisce con due scritti. Il primo dal titolo *Due Romani: Gra e De Renzi*, nel quale argomenta direttamente sulla Furmanik: "Qui forma e programma tendono a sovrapporsi con la chiarezza di un manifesto. Alla necessità legate all'affaccio privilegiato si lega una netta sovrapposizione dei balconi in aggetto che scandiscono il fronte in precise bande orizzontali. Ritmo e semplicità, aderenza ferrea al programma in pianta e in alzato, eleganza formale in chiave astratta si ritrovano anche nel suo disegno – di nuovo con Libera – per la Mostra delle Colonie del 1937, autentico manifesto di un *modus operandi* tutto dentro al razionalismo." Il secondo testo di Saggio, invece, una recensione pubblicata su Domus del libro di Maria Luisa Neri, accenna al tema della fortuna critica di De Renzi, ma, soprattutto, segnala il carattere espressionista e futurista di diverse sue opere, inclusa la palazzina oggetto di questo studio: "La distinzione, oggi

8. Bruno Zevi, *La Morte di De Renzi, autentico nello scirocco romano*, "L'architettura. Cronache e storia", n. 148, 1968, p. 635. Citato nel profilo di Mario De Renzi che Maria Luisa Neri traccia a p. 13 del suo libro.

9. Antonella Greco, *De Renzi, la professione della sospensione critica* in Alfredo Carlomagno, Giuseppe Saponaro, *Mario De Renzi: 1897-1967 Novecento Maestri e Architetture*, Edizioni CLEAR 1999, p. 8.

peraltro in scarsissima fortuna, tra prosa e poesia – tra produzione corrente e sintesi significativa – diventa necessaria per cogliere l'originalità del suo [di De Renzi] contributo: quattro-cinque edifici che innalzano uno smalzato mestiere a vera espressione, superano le secche del contesto romano e dovrebbero apparire in ogni approfondita ricognizione della nostra architettura moderna. La contraddizione risiede nel fatto che la rilevanza di queste opere è risultata sin qui appannata (e sottovalutata criticamente) proprio dalla abbondanza della produzione di De Renzi.”

Nei suoi scritti su Giuseppe Terragni, tuttavia, Antonio Saggio osserva che nonostante l'architetto comasco abbia operato per non più di tredici anni, le sue sperimentazioni progettuali riguardano tutti i temi più attuali del suo momento storico¹⁰. La prolificità polilingua di De Renzi avrebbe, invece, rappresentato un limite rispetto alla costruzione della propria fortuna critica? Una inerzia critica ereditata da Zevi? Infatti, continuando su Mario De Renzi, Saggio afferma: “D'altronde è un dato insito nella sua stessa personalità. Una forte predisposizione naturale per l'architettura si associa ad un *saper vivere* accomodante e romanesco che Bruno Zevi – se pur con affetto e riconoscendone tra i pochissimi il valore – non poteva non ricordare quando, dopo la morte, ne scrisse su L'Espresso.” Ma subito dopo Saggio parla dell'architettura di De Renzi rappresentata dal complesso residenziale Federici con la schiettezza del proprio sentire: “A confronto con il tema dell'isolato urbano, l'architetto opera una potente sterzata stilistica: l'esaltazione della verticale, i balconi che avvolgono gli angoli, e soprattutto le grandi torri vetrate delle scale sono motivi che assorbono e rilanciano le tematiche del futurismo. Antonio Sant'Elia e in parte l'espressionismo di Erich Mendelsohn sono evidentemente noti a De Renzi. Non si tratta di una superficiale ed epidermica adesione, ma di una fonte di ispirazione che si combina alla sapiente risoluzione urbana, distributiva, costruttiva ed economica di una architettura allo stesso tempo originale e poco seguita (se non nei pochi lavori di Gino Capponi e Angiolo Mazzoni).”

10. Antonino Saggio, *Discorso d'inaugurazione della Mostra Terragni Architetto Europeo*, 18/05/2004. <http://www.arc1.uniroma1.it/saggio/avvenimenti/terragni100/Discorsosaggio.htm>

2 – Nella modernità

È vero: Mario De Renzi (1897-1967) è due lustri più giovane di Marcel Duchamp (1887-1968), di Antonio Sant'Elia (1888-1916) e di Erich Mendelsohn (1887-1953). E, nel caso della Furmanik, l'adesione di De Renzi a modi dell'espressionismo è particolarmente evidente nel disegno delle facciate, dove le enormi fasce dei balconi risvoltano sulle facciate laterali davvero alla maniera di molte opere di Erich Mendelsohn¹¹, la cui architettura fu rappresentazione dinamica della società. Si pensi ai disegni e alle realizzazioni di progetti come il Red Flag textile factory a Leningrado (1925) e gli Schocken Department Store a Stoccarda (1926). Dunque Mario De Renzi, progettando la Furmanik, trasse ispirazione da architetture già realizzate nel panorama internazionale. Non sorprende davvero. Nonostante la presunta bonomia romanesca attribuitagli – che può nascondere una velata accusa di provincialismo – basterebbe l'appassionato aggiornamento che Mario De Renzi coltivava collezionando riviste di architettura – come ci racconta Renato Nicolini¹² – se non volessimo tener conto della dinamica interazione fra architetti e riviste d'architettura italiane informatissime sull'architettura *all'estero*. Si pensi anche soltanto ad *Architettura e Arti decorative* e alla costante attenzione della sua redazione per gli architetti e le riviste europee contemporanee – con particolare riferimento a Francia, Germania, Ungheria, Inghilterra – come dimostra Maria Luisa Neri in *L'altra Modernità nella cultura architettonica del XX Secolo. Dibattito internazionale e realtà locali*¹³. Tra

11. Può essere di qualche interesse segnalare che nel 1933 Mendelsohn, Wijdeveld, and Ozenfant stabiliscono una sorta di triumvirato che ha come missione il compito di fondare un'accademia Académie Européenne Méditerranée (AEM).

12. Renato Nicolini, op cit., 2002.

13. Maria Luisa Neri, *L'altra Modernità nella cultura architettonica del XX Secolo. Dibattito internazionale e realtà locali*, Gangemi 2011, p. 12. Maria Luisa Neri ha ulteriormente approfondito (oltre De Renzi) i suoi studi su "l'altra modernità" dell'architettura italiana nel più recente volume *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX Secolo* proponendo un'interessante indagine attraverso le riviste pubblicate in Italia e all'estero, in particolare fra le due guerre: "In Europa il periodo che

l'altro, parlando della rivista *Architettura e Arti decorative* – poi *Architettura* – non possiamo dimenticare l'importanza del saggio di Piacentini del 1921 dal titolo *Il momento architettonico all'estero*¹⁴ al quale si aggiungono molti altri suoi scritti esplorativi sull'architettura non italiana. Maria Luisa Neri, tra l'altro, definisce Marcello Piacentini direttore di una rivista “oramai notoriamente diffusa nel mondo”¹⁵, che ospitava una rubrica bibliografica organizzata da Gaetano Minnucci per nazioni, nella quale scrivevano personaggi come Erich Mendelsohn e si affinavano i giovanissimi Saverio Muratori (sull'architettura polacca) e Pasquale Carbonara (su quella statunitense). E molti altri. Su quella rivista, oltre che nelle aule della nuova Scuola Superiore di Architettura, si formava la coscienza critica e progettuale di una intera generazione di architetti romani. E si ponevano le radici per una lunga durata di quei principi. A questo proposito scrive Lucio Barbera accennando all'influenza culturale perseguita da Piacentini con le sue pubblicazioni: “... parlando dell'architettura statunitense [Piacentini] omette anche soltanto di accennare a Frank Lloyd Wright, malgrado la mostra di Berlino del 1910 e la famosa edizione del Wasmuth del 1911, i cui disegni furono elaborati durante la permanenza di Wright a Firenze! Per la tradizione delle Beaux Arts ha parole di ironica sufficienza; non una parola su Paul Cret (1876-1945) e la scuola di Philadelphia, destinata a un volo senza uguali nel secondo dopoguerra con

intercorre tra il 1890 e il 1940, se vogliamo ragionare in termini di continuità storica, è particolarmente significativo per il progressivo abbandono del gusto eclettico e la costruzione del Moderno, di cui può essere considerato programma inaugurale il famoso testo di Otto Wagner, *Moderne Architektur*, del 1895. Il piccolo trattato aveva lo scopo di definire i principi generali del moderno in architettura e di individuare il rapporto tra l'architettura e il proprio tempo [...]. Nel quadro internazionale di diffusione del Moderno, tuttavia, l'Italia rappresenta un caso articolato e ricco di contraddizioni. Nel territorio nazionale, dove è eternamente presente ‘la classicità delle tradizioni’, assistiamo a una sorta di endemico deterrente a questa diffusione, anche per la particolare vicenda che connota la storia della sua unificazione e della presenza in essa di una realtà composita di territori e città, di storie e di culture, di tante piccole patrie scarsamente coese. Tuttavia, la specificità del caso italiano rispetto ad altre nazioni si traduce nell'affermazione dei valori perenni della civiltà latina e nella ricerca della continuità con un passato in cui è implicitamente insito il gene della modernità. Modernità, classicità, tradizione e sincerità costruttiva che troveranno una forte sinergia nelle architetture realizzate durante il regime fascista.”

14. Marcello Piacentini, *Il momento architettonico all'estero*, “Architettura e Arti decorative”, I, 1 1921.

15. Maria Luisa Neri, op. cit., 2011, p. 39.

l'affermazione della figura di Louis Kahn, percepito, almeno in Italia, come l'ultimo grande maestro della modernità. Di Sullivan Piacentini apprezza la preziosità.¹⁶ Certo l'ambiente architettonico romano fra le due guerre e in particolare quello della neonata Facoltà di Architettura, oltre a scartare in radice ciò che fu sempre difficile interpretare in Italia anche nel periodo più fulgido di Zevi, la inimitabile maniera wrightiana intendo, sembrò proporre una visione alternativa a quella della tradizione Beaux Art, un modo di intendere l'architettura che incise senza dubbio anche sulla generazione di De Renzi, o almeno sui suoi migliori. A parte le ambizioni di Piacentini, quell'ambiente era influenzato piuttosto dalla tradizione rappresentata da Auguste Choisy (1841-1909) più di quanto sia comunemente tramandato: lo dimostrano persino e con evidenza i più tardi disegni di architettura storica degli studenti di architettura di Roma raccolti nell'annuario di Luigi Vagnetti *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita* del 1955.¹⁷ E ciò forse aiuta a comprendere con grande semplicità perché gli scavi di Ostia Antica suscitassero nei giovani e meno giovani architetti romani, negli anni Venti, l'emozione che gli apprendisti chirurghi provano per la prima volta di fronte al tavolo autoptico dopo aver studiato i meravigliosi disegni di anatomia che ancora mi sembra costituiscano il primo passo di accostamento degli studenti di medicina alle meraviglie del corpo umano. Negli stessi anni la tradizione Beaux Art rappresentata da Paul Cret incideva, invece, potentemente negli Stati Uniti d'America e in Cina – a Philadelphia fra gli studenti compagni di corso di Lou Kahn troviamo Liang Sicheng (1901-1972), fondatore della Tsinghua University di Beijing –, cioè in contesti culturali dove il rapporto tra la modernità e l'identità storica andava fisiologicamente costruito o ricostruito piuttosto che anatomicamente indagato *dal vero* come era, invece, possibile fare in Italia – a Pompei, a Roma, ma soprattutto a Ostia Antica – in quello scorcio di anni in cui si formava il linguaggio maturo di De Renzi e dei suoi coetanei e maestri. Ma torniamo alla ricerca di quali più specifici riferimenti

16. Lucio Barbera, *Quaroni e Muratori, tra dialogo e silenzio* in Lucio Barbera, *La città radicale di Ludovico Quaroni*, Gangemi 2016. Barbera qui si riferisce essenzialmente al volume di Marcello Piacentini "Architettura d'oggi" del 1930.

17. Luigi Vagnetti e Graziella Dall'Osteria, *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita*, Edizioni Facoltà di Architettura 1955.

internazionali contemporanei possano aver influenzato De Renzi nel progetto della Palazzina Furmanik. Mi sembra occorra dare l'importanza che meritano alle principali opere di architettura di Wells Coates (1895-1958) – un quasi coetaneo di De Renzi – architetto inglese che visse per lungo tempo in Canada, noto principalmente per essere l'autore di un interessantissimo edificio modernista, il Lawn Road Flats, nel Quartiere Hampstead a Londra, conosciuto anche come The Isokon Building¹⁸ completato nel 1934 – nella cui vicenda ideativa fu fondamentale il contributo del committente, Jack Pritchard, vivace imprenditore ed animatore culturale nella Londra di quegli anni. Coates, inoltre fu autore dell'Embassy Court a Brighton completato nel 1935 (Tav. II-1 p. 92-93). Entrambi sono edifici che sembrano coniugare l'espressionismo mendelsohniano e l'architettura Streamline americana, di derivazione decò, e mostrano elementi architettonici che ci riportano direttamente, quasi sfacciatamente ai caratteri espressionistici della Furmanik, soprattutto nell'uso di fasce di balconi continui biancheggianti sulle facciate, nel quasi sistematico “rigiro” dell'angolo – che tanto dispiacque nella Furmanik al giovane Saverio Muratori, come scrisse nel suo articolo del 1947 – e nel lieve arrotondamento degli spigoli del volume, che nella Furmanik diventa quasi impercettibile, ma che tuttavia esiste ed è ben visibile nelle prospettive di progetto. Le similitudini e le assonanze di dettaglio tra la Palazzina Furmanik e le opere di Wells Coates sono così evidenti da rendere quasi impossibile ascriverle soltanto alla comune partecipazione di molti architetti occidentali a un'aura culturale internazionale sospesa tra espressionismo e *Art déco* negli anni tra il 1925 e il 1935. Si pensi, ad esempio, alla sequenza di piani attici ben visibile nello spiritoso plastico in costruzioni Lego (Tav. II-1, p. 93) del Embassy Court di Wells Coates, quasi identica alla sequenza degli ultimi piani della Palazzina Furmanik. Se poi

18. Jill Perlman, storica americana, docente al Bowdoin College (USA) sta scrivendo un libro su questo edificio dal titolo *The Eventful Life of the Lawn Road Flats: A Cultural Biography of Britain's Modernist Icon*. The Isokon Building completato nel 1934 è un residence che ospitò architetti emigrati del Bauhaus come Walter Gropius, Marcel Breuer, and László Moholy-Nagy; l'edificio ebbe fra i suoi ospiti Agatha Christie, per un certo numero di anni e diverse spie russe. Intanto è uscito il saggio: Jill Perlman, *The Spies Who Came into the Modernist Fold: The Covert Life in Hampstead's Lawn Road Flats*, “Journal of the Society of Architectural Historians”, Vol. 72, n. 3 (September 2013), pp. 358-381.

continuiamo ad esplorare possibili riferimenti ad architetture coeve, in particolare al British Modernism (diremo perché), troviamo il Marine Court a St Leonards on Sea nel East Sussex, progettato da Kenneth Dalglish and Roger K. Pullen, realizzato fra il 1936-1938, che pare accentuare in senso Streamline un'impostazione generale del rapporto tra vuoti e pieni, ombre e luce, che è stretta parente di quella adottata da De Renzi e Calza Bini nella loro palazzina. E, ancora, segnalo il 27 Tooley Street a Londra, progettato da Harry Stuart Goodhart-Rendel e realizzato negli anni 1928-1932; quest'ultimo edificio, che presenta evidenti caratteri *Art déco* in una parziale organizzazione a fasce alternate, adotta la partitura simmetrica della facciata che caratterizza il progetto Furmanik. È difficile non richiamare il fatto che anche tale accentuazione simmetrica ricevette il rimbrotto di Saverio Muratori (ma si era ancora lontani dalle sue piene teorizzazioni degli anni Sessanta). E forse, come rappresentante di ciò che è alla radice di tutto, può essere citata l'elaborazione linguistica del Narkomfin, progetto realizzato nel centro di Mosca fra il 1928-1932, una *Dom Kmommuna*, un condensatore sociale, marxista-leninista! L'edificio di Moisei Ginzburg (1892-1946) e Ignatii Milinis (Tav. II-2, p. 94) presenta soluzioni tipologiche simili a quelle in uso per alloggi medio borghesi di piccole dimensioni, soprattutto perché attrezzati di cucina indipendente.¹⁹ Dunque la matrice russa del residence moderno ed un programma funzionale confrontabile con quello dell'Isokon Building di Wells Coates, inclusa l'organizzazione del prospetto per fasce e gli altri elementi espressionisti. Forse però la vera radice figurativa sta nel progetto espressionista per un palazzo per uffici in cemento armato e vetro a Berlino del 1922 di Mies van der Rohe (Tav. II-2, p. 94). Per completezza non si può mancare di convenire con Paolo Portoghesi quando, nel suo numero di Casabella sulla palazzina romana afferma che quasi tutti gli architetti romani²⁰ ebbero in mente le architetture spoglie ed i volumi forti e biancheggianti del maestro Adolf Loos. Ma in particolare nell'articolo di Portoghesi sono rilevanti, ai miei scopi, alcuni altri passaggi. Il

19. Redazione, *The fall of the Narkomfin – end of an architectural vision*. Terrapol, 2012; <http://terrapol.com/blog/2012/10/01/the-fall-of-the-narkomfin-end-of-an-architectural-vision/>

20. Paolo Portoghesi, *La palazzina romana*, "Casabella", XXXIX 1975, 407, p. 20.

primo riguarda il tipo edilizio della palazzina: “per non so quale ironia del destino quando si pensò di trasformare le zone a villini del piano regolatore dei Roma del 1909 [...] da piccole costruzioni in grandi parchi le palazzine divennero così, con Regio Decreto del 16.12.1920 n. 1937, grandi edifici in minuscole zone verdi.” La palazzina diventò, dunque, uno dei due principali modelli dell’architettura urbana romana, fra gli altri, rappresentando, essa, la città della borghesia medio-alta in tutte le sue accezioni, mentre il cosiddetto tipo *intensivo* avrebbe dovuto rappresentare la città popolare e piccolo borghese. Al tema della palazzina si applicarono con il maggiore impegno linguistico, specialmente dopo il piano regolatore del 1931, i più bravi architetti di Roma. De Renzi e Calza Bini, in particolare, sicuramente compresero la *tematica pregnanza* della Palazzina Furmanik, che non soltanto offriva al miglior mercato della capitale appartamenti signorili, ma era concepita anche come alloggio *palaziale* del suo signore e padrone, il signor ingegner Giuseppe Furmanik, grande progettista e collaudatore della Maserati, nonché presidente, proprio negli anni di progettazione e realizzazione della sua palazzina – dal 1935 al 1942 – del Circolo Canottieri Lazio, la cui sede si trova sul Lungotevere esattamente di fronte all’ingresso della famosa palazzina (Tav. IX-1, p. 119). Dal doppio attico della sua nuova dimora, dunque, il Furmanik Giuseppe (Tav. II-3, p. 95), famoso ingegnere della modernità italiana, stigmatissimo dal regime, poteva ben godere dello spettacolo non soltanto del Tevere, ma anche dei campi da tennis e delle terrazze del suo Circolo sportivo, aperte sul fiume. Non mi è stato ancora possibile avere una qualche documentazione o testimonianza diretta sull’importanza che il Furmanik ebbe nelle decisioni linguistiche di De Renzi e Calza Bini. Certamente, un ingegnere quale il Furmanik, di origine e caratura internazionale, che si misurava con la tecnologia più avanzata e *futurista* – quella delle auto da corsa – ed era in competizione con i migliori progettisti di auto da corsa europei, specialmente inglesi²¹ avrà imposto l’utilizzazione di uno stile decisamente moderno per il progetto

21. Giuseppe Furmanik con la sua 1933 Maserati Tipo 4CM single-seat racing Vettura, conquistò, nel 1934, il primato mondiale di velocità per motori 1100 cc. sul chilometro lanciato (a più di 222 Km/h) battendo il precedente primato della MG, in aperta competizione (nazionalista) con il famoso marchio inglese.

della sua palazzina, vetrina del successo del suo genio modernista. A questo, forse, si deve la particolare attenzione che Mario De Renzi e Giorgio Calza Bini rivolsero, durante la progettazione della palazzina sul lungotevere, alle più moderne opere di architettura anglosassone, forse indicate loro come modello dallo stesso Furmanik. Bisogna tener conto che i rapporti della Maserati con l'Inghilterra, in quel volgere di anni, era stretta. A volte alcune componenti industriali della prestigiosa auto italiana erano fabbricate in Inghilterra; a volte i migliori prototipi Maserati, progettati da Furmanik, erano acquistati da sviluppatori inglesi. Una congettura, la mia, che mi sembra plausibile anche perché sostenuta da una analoga congettura di Giorgio Muratore che, il 13 dicembre 2012, pubblicò sul suo blog un breve ritratto dell'ingegner Giuseppe Furmanik come frequentatore del tunnel del vento (streamline...!) di Guidonia²² in quanto coprogettista di un famoso paracadute italiano, non tacendo il suo forte coinvolgimento con il successo della Maserati e terminando quel "post" con ispirate allusioni alla Palazzina Furmanik come si addice a un Blog: "così si capiscono molte cose sulla qualità di quel progetto ... ancora una volta un committente e dei progettisti all'altezza... e un'architettura che ne rappresenta al meglio le capacità tecniche e la cultura.. Guidonia... aerodinamica... galleria del vento ... paracadute... insomma, l'architettura, quando c'è,... parla...". Guidonia, città nuova che prese il nome dal generale di Aviazione Alessandro Guidoni, era stata concepita come centro di sperimentazione delle ricerche aeronautiche. Essa è probabilmente il luogo dove il Furmanik, che utilizzava per le sue ricerche la galleria del vento appena realizzata, conobbe Giorgio Calza Bini che della nuova città di Guidonia era lo stimatissimo progettista. Da quel probabile incontro poté scaturire l'incarico della Furmanik. Calza Bini avrà chiamato all'opera De Renzi; oltre alla stima per il più anziano progettista, c'era la particolare consuetudine di vita tra loro; abitavano a due piani diversi nel delizioso villino progettato da De Renzi a Via Pimentel. E il cerchio delle congetture può per ora chiudersi. In un altro passaggio del suo intervento sulla palazzina romana, Portoghesi cita direttamente la Palazzina Furmanik prima

22. Giorgio Calza Bini è il progettista della nuova città di Guidonia negli anni Trenta (con Giuseppe Nicolosi e Gino Cancellotti).

elogiando “l’accentuazione comunicativa che si manifesterà completamente disinibita nelle opere ridolfiane del dopoguerra”, poi affermando di ritenere paragonabili a tali opere solo quelle di De Renzi, maturate infine nella palazzina al Lungotevere Flaminio, “di una eleganza esemplare ottenuta però semplificando il problema e affidando alla superficie del muro ruoli eterogenei”. Streamline, espressionismo. Futurismo. Eleganza esemplare. Si potrebbero approfondire, ad esempio, sviluppando un confronto analitico fra la Furmanik di De Renzi e il Novocomun di Terragni (Tav. II-4, p. 96-7). Qui mi fermo. De Renzi fu certamente tra i progettisti romani uno dei più irremovibilmente certi che la linea di demarcazione non si dovesse tracciare tra modernisti e tradizionalisti, tra rivoluzionari e storicisti, tra razionalisti e “ambientisti”, ma tra bravi e incapaci, cioè tra coloro che sono padroni della sapienza architettonica indispensabile per affrontare con la massima competenza ogni sperimentazione linguistica e coloro non in grado di articolare la complessa sintassi di un qualsiasi compiuto linguaggio dell’architettura, sia della tradizione che dell’innovazione. In poche parole occorre essere “bravo in tutti gli stili”, come affermava con orgoglio ancora Ludovico Quaroni parlando di sé ben dopo la fine della seconda guerra mondiale.²³ Il passaggio rapido e felice dalla ricerca di un’architettura fortemente materica – materia storicistica, ricca di allusioni costruttive – alla sintesi d’eleganza della Palazzina Furmanik – priva anche della impronta decorativa (*decò?*) dell’ufficio postale progettato con Libera – è comprensibile soltanto tenendo conto dell’importanza formativa che per quella generazione ebbe l’incontro precoce con l’architettura del futurismo, veicolo verso una modernità dinamica e senza limiti linguistici, mediatore indispensabile agli architetti italiani per la comprensione del linguaggio espressionista. Il futurismo, da cui avrebbe potuto ripartire la generazione dei docenti di architettura

23. Lucio Barbera, *Cinque Pezzi Facili in onore di Ludovico Quaroni*, Edizioni Kappa, Roma 1989, p. 16. “La risposta iniziò naturalmente dalla Storia: ‘dopo il 1936 la cultura, l’Italia, tutto subì una chiusura... Il 1938 fu l’anno peggiore’, poi continuò con un inquietante entrar nel merito: ‘si progettavano cose brutte, proporzioni sbagliate, semplificazioni grossolane’. Certo, questo gli altri ma tu, Ludovico, perché? ‘Perché io sono bravo in tutti gli stili’. Sentii la stretta della rete; il pescatore tirava la pania in cui mi ero infilato e continuava: ‘... e anche perché ogni cosa e ogni uomo si presentano sempre insieme al loro contrario; così.’ E girava la mano dal dorso al palmo.”

compromessi con il Fascismo alla ripresa della Facoltà, dopo la seconda guerra mondiale, fu curiosamente dimenticato da tutti, dai giovani neo-realisti o neo-razionalisti od organicisti per evitare il confronto con un concorrente stilistico storicamente sconfitto e dagli anziani per il fatto che comunque il futurismo, negli anni del Duce – i loro anni – divenne per auto-adozione parte integrante della cultura fascista, da far dimenticare, dunque, a tutti i costi. Sulla amnesia collettiva del futurismo vale la pena sentire Lucio Barbera nella postfazione scritta per il libro di Elvio Manganaro, *Scuole di Architettura. Quattro saggi su Roma e Milano*: “Nel mezzo degli anni Cinquanta del secolo scorso, giovane studente della facoltà di Roma, partigiano del Movimento Moderno contro l’accademia, mi interrogai più d’una volta sul senso della presenza – al piano terra del bell’edificio di Enrico Del Debbio – di un vecchio e monumentale modello in legno tratto dal disegno della Città Nuova di Antonio Sant’Elia. Alto quasi due metri, era stato relegato in un grande spazio vuoto e tuttavia ancora dignitoso, il vano monumentale di uno scalone quasi mai praticato. Nessuno dei nostri accademici professori ne accennò mai. Apparteneva di certo ai decenni iniziali della scuola, una cosa d’anteguerra. Ma una così forte presenza totemica del futurismo – quasi sacralizzata – piantata in facoltà nell’epoca di Giovannoni [1873-1847] e Piacentini [1881-1960] non corrispondeva allo schema manicheo in cui noi giovani impegnati avevamo proiettato la storia dell’architettura italiana e, soprattutto, la storia della nostra facoltà.”²⁴ Ma senza un recupero critico, ancora più approfondito di quanto sia stato fatto della influenza di quella lontana fascinazione *peccaminosa* del futurismo sull’architettura romana, poco della sensibilità dei migliori architetti romani di quella antichissima generazione potrà essere più comprensibile. Ma è compito da veri storici (o storiche?).

24. Lucio Barbera, *Postfazione: Storia futuro e miti della Scuola Italiana di Architettura* in Elvio Manganaro, *Scuole di Architettura. Quattro saggi su Roma e Milano*, Edizioni Unicopli, 2015. p. 148.

3 – Nel post-antico

Per esplorare la *modernità post-antica* che abita nella Palazzina Furmanik mi è occorso, dunque, approfondire in modo conciso, l'appartenenza del progetto di De Renzi e Giorgio Calza Bini al mondo linguistico del post-espressionismo e dei tardi echi del futurismo²⁵, tenendo conto, più di quanto non ne abbia detto fin qui, della figura di architetto-artista all'antica, *pre-industriale*, crepuscolare e *romantico* che Arnaldo Bruschi propose come chiave interpretativa dell'architetto Mario De Renzi²⁶ rammentandomi che durante le prime due decadi del Novecento in Italia e in molti paesi europei, diverse, contrastanti esperienze espressive coesistettero²⁷ anche e soprattutto nelle figure più interessanti della modernità.²⁸ È abbastanza significativo, anche se semplicistico, infatti, scoprire che tra le pagine del volume di Carroll Meeks, *Italian Architecture 1750-1914*²⁹, pubblicato nel 1966, che tratta di un'architettura prevalentemente neoclassica, comunque *stilistica*, compaia nella sezione finale dal titolo *Stile Floreale*, compaia un disegno di Antonio Sant'Elia di un sapore che io dico *post-antico*, comunque storicistico, per il Cimitero di Monza (1912) firmato con Italo Paternostro e subito dopo, nella pagina successiva, un suo disegno dallo spiccato carattere futurista per una stazione ferroviaria (1912): "By 1912, the revolutionary proclamations of the Futurists had been heard and

25. Il carattere espressionista è evidente nella Palazzina Furmanik, quello futurista, soprattutto nel complesso in Viale XXI Aprile.

26. Arnaldo Bruschi, Presentazione. *Professione e Poesia*, in Maria Luisa Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere 1897-1967*, Gangemi 1992, p.8.

27. Nello stesso periodo storico accade qualcosa di simile anche nel campo musicale. Si pensi che Sergej Rachmaninov (1873-1943), Arnold Schönberg (1874-1851), Ferruccio Busoni (1866-1924), furono tutti contemporanei. E nella loro produzione coesistettero, in diversa misura, neoclassicismo, sperimentalismo, folklore.

28. Maria Luisa Neri, *L'altra Modernità nella cultura architettonica del XX Secolo. Dibattito internazionale e realtà locali*, Gangemi, 2011. La coesistenza di diverse tendenze è ben documentata in quel volume. Tra l'altro, come dimostra Maria Luisa Neri, Giovannoni e Piacentini furono intellettuali e progettisti attivi internazionalmente e in quegli anni l'attenzione di molte nazioni europee verso l'architettura italiana – Francia, Spagna, Germania, Ungheria, come ci racconta la Neri – fu particolarmente entusiastica.

29. Carroll Meeks, *Italian Architecture 1750-1914*, Yale University Press 1966.

whisper of the concept of architectural Espressionism was audible. These forces, with their more exciting programs, were influencing architectural thinking and designs, as evidenced by those for the railroad stations³⁰. Cosa fa, dunque, di Sant'Elia un architetto profondamente legato al suo tempo, comprensibile da tanti architetti italiani del primo dopoguerra? Credo si tratti proprio di quella esuberanza progettuale che gonfiava di sproporzioni inusitate, volumetriche e decorative, le architetture storicistiche dei suoi coetanei – e le sue prime prove di disegno architettonico – e fece sembrare a molti architetti di quella giovane generazione di poter rompere i veli della storia per via di grida forti e alte, di esaltate profezie o di inusitati dinamismi, non importa in quale linguaggio espressi. Ma la tragedia della prima guerra mondiale non fu forse il risultato di tale sentire versato a piene mani nella interpretazione della storia dei popoli come lo era nella interpretazione dell'architettura e nell'interpretazione del fine delle innovazioni tecnologiche? La compresenza di più anime³¹ culturali e progettuali è stata *quasi* sempre proposta dalla storiografia ufficiale italiana come una incongruenza rispetto alla necessità di appartenere alle posizioni culturali considerate politicamente conservatrici o progressiste, prendendo parte alla rigida divisione tra innovatori e tradizionalisti. De Renzi e tanti suoi coetanei e quasi maestri furono moderni, invece, perché, dopo la prima guerra mondiale, furono disincantati sperimentatori, senza illusioni rivoluzionarie, di ogni via per la bellezza della città. Un capitolo che si intitola *Nel post-antico* non può prendere le mosse che dall'affermazione di Ludovico Quaroni³² il quale –

30. Carroll Meeks, op. cit., 1966, p. 451-452.

31. Espressionismo italiano; confronto tra Furmanik e Novocomum. Volendo allargare il confronto alla situazione italiana di quegli anni, andando fuori dal confine culturale romano, si può considerare l'esperienza culturale più significativa condivisa fra Roma e Milano: il MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale). E mettere in relazione l'espressionismo di Mario De Renzi (1897-1967) e quello di Giuseppe Terragni (1904-1943) ma, in particolare fra la Palazzina Furmanik (1935-42), espressionismo mediterraneo-romano ed il Novocomum (1927-29) di Terragni, espressionismo italiano. Il confronto fra le due diverse espressività si può discutere facendo appello alla tradizionale contrapposizione fra *Einfihlung-Raumgestaltung*, fra empatia simbolica e configurazione dello spazio, fra convessità e concavità, aggettivi che molto sinteticamente possono sintetizzare, appunto, i comportamenti volumetrici della Furmanik e del Novocomum. Questa riflessione andrebbe sostanziata ripercorrendo brevemente, a ritroso, la genealogia del pensiero che da Riegl conduce al Wölfflin e ancora indietro al Burckhardt – una linea genealogica antagonista rispetto a quella che da Schmarsow ci porta al Winkelmann.

32. Maria Luisa Neri ricorda Ludovico Quaroni nella Premessa al libro su De Renzi,

a settant'anni di distanza dal periodo dell'architettura italiana indagata dal Meeks (1750-1914) – interrogato subito dopo la presentazione del progetto per il Teatro dell'Opera di Roma (1983), per rispondere alle critiche che gli erano rivolte, definì³³ se stesso *post-antico*, aggettivo che sentiva corrispondergli più di *post-moderno*. In un articolo apparso su Repubblica nel 1983 in occasione della Mostra su Ludovico Quaroni, Paolo Portoghesi commentava: “Purché si interpreti [nel modo più autentico] questa parola. Il *post-antico* di Quaroni, insomma, è esattamente la stessa cosa del *post-moderno*, purché si interpreti questa parola non come una etichetta linguistica, ma come un simbolo liberatorio. In Italia, dove il postmoderno è stato scambiato per una moda americana simile a quella dei blue-jeans, c'è da sperare che la formula paradossale di Quaroni serva a far riflettere e convinca che il problema non è di sapere se vincerà Aldo Rossi o Renzo Piano, ma di capire cosa significa reimmettere nel linguaggio dell'architettura forme e tipologie antiche, rivissute con una sensibilità nuova, cosa significa scartare certi aspetti dell'eredità moderna e assumerne altri con uno spirito diverso, fondendoli insieme con quelli di una eredità più ampia e generale che comprende l'intera vicenda storica”.³⁴ Ma il *post-antico* di Quaroni è qualcosa di più preciso; tenendo conto della capacità di Quaroni di esprimersi criticamente con *calembours* fulminanti (ricordiamo *la Città dei Barocchi?*) esso porta con sé una assonanza, che io non credo casuale, con il *tardo-antico*. È un neologismo, dunque, che significa *trasgressione dai canoni ufficiali naturalmente usurati* dalla storia, in un periodo di crisi che, tuttavia, nei suoi drammi, nelle sue sporcizie politiche, morali e stilistiche prefigura comunque un futuro misteriosamente rivoluzionario. Esso è *post-antico* (o *tardo-antico*) che significa, quindi, trasgressione dai canoni classici, contaminazione di tutti gli stili, antichi e moderni, occidentali e orientali, cerimoniali e plebei; aristocratico e volgarissimo. In termini più storicistici

come presenza ‘indiretta’ sotto la cui egida fu prodotto il volume.

33. L'espressione *post-antico* compare in un articolo-intervista a Quaroni di P. Lanzara dal titolo *Come una basilica del Palladio il Palazzo del Teatro dell'Opera*, apparsa sul Corriere della Sera, 5 novembre 1983.

34. Paolo Portoghesi, *Quaroni post-antico*, Repubblica 22/01/1985. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/01/22/quaroni-il-post-antico.html?refresh_ce

può significare il recuperare la ricchezza linguistica, l'inclusività senza remore, la sommaria deformazione di ogni canone, la riduzione dei più alti linguaggi a dialetti, tipiche della tarda e tardissima antichità. L'esercizio interessante che occorrerebbe fare, a partire dalle citate osservazioni di Bruschi e Portoghesi è, tuttavia, una riflessione sui limiti e gli stereotipi storiografici che spesso hanno condizionato la cultura architettonica nazionale. Ne è un esempio la incomprensione di cui per lungo tempo ha goduto nell'accademia romana la *pratica del dubbio* nel pensiero di Ludovico Quaroni – tralasciando la possibile sua attribuzione all'area del cosiddetto *pensiero debole*. La passione intellettuale per la Storia intesa come inesauribile deposito di materiale e di suggestioni progettuali per la costruzione della città contemporanea, invece, vive nel pensiero e nelle opere di Quaroni con evidente *sprezzatura*, intesa proprio nel senso letterale e rinascimentale, come atteggiamento di un forte intelletto verso qualcosa che si sa far benissimo, meglio di tutti gli altri, con la naturalezza delle cose innate e non con la studiosa fatica delle cose imparate.³⁵ La storia antica è utilizzata nelle sue opere come materia intellettuale non retorica, tanto realistica quanto esotica, talvolta perfino apparentemente frivola.³⁶ Nelle opere di Mario De Renzi l'interazione con l'antico avviene in modo intuitivo e naturale. De Renzi – come Quaroni – alimentò la sua romanità attingendo dalla storia stessa di una Roma – riprendendo le parole

35. Non è necessario richiamare il Libro Primo del Cortegiano del Castiglione: “.. usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia...”, in Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Giulio Preti, Letteratura italiana Einaudi 1965, p. 44.

36. Viene in mente un autore importante come Piero Camporesi che fu in grado di proporre definizioni di Rinascimento non retoriche nel suo *Le Belle Contrade* (edito da Garzanti, 1992), che descrive un paese di costruttori architetti la cui ricerca di armonia e del bello ci ricorda la naturale attitudine per il saper fare di Mario De Renzi: “l'Italia di oggi, coi suoi stupendi centri storici, deve molto ai suoi abitanti del periodo rinascimentale. Il quel tempo divenne, infatti, il nostro Paese un cantiere fervido di molteplici iniziative ad opera di architetti, artigiani, medici e quant'altri, tutti interessati a contribuire a lasciare il loro segno sul territorio, voluto più bello e armonioso, nella consapevolezza che la qualità della vita dell'uomo coincide con la qualità dei luoghi in cui essa si esplica”. Ma Camporesi scrisse anche libelli accattivanti come *Il brodo indiano: edonismo ed esotismo nel Settecento*, Garzanti 1998 (1989). “Per un vero signore la depravazione del gusto non si separava mai dalla licenza dei costumi: uno stufato abominevole e un amore vergognoso erano la stessa cosa, appartenevano entrambi ad un unico, nefando principio di corruzione.”

di Antonino Terranova – “città eterna [che] può assumersi il ruolo molto peculiare di città eponima della stratificazione e della permanenza, della archeologicità come stato naturale genealogico, ma anche della modificabilità traumatica come stato evolutivo non lineare né sempre razionale”.³⁷ Per essere un po’ più pedante posso tentare di affermare che la *post-modernità/post-antichità* di Ludovico Quaroni e prima ancora quella di Mario De Renzi – considerando che entrambi dimostrarono la consanguineità progettuale del sapere progettare “in tutti gli stili”³⁸ – sono evidentemente molto vicine alle posizioni discusse da Jean Louis Cohen nell’introduzione al suo recente libro di storia *The Future of Architecture Since 1889*, quando imposta il suo ragionamento attorno alla consapevolezza ermeneutica di Hans Robert Jaus³⁹ per fondare una critica letteraria e artistica più comprensiva che, soprattutto, tiene conto di “un maggior conto dell’inserimento dell’opera nel contesto storico in cui è sorta e in quello in cui si prolunga e continua ad agire”.⁴⁰ Certo non è questa la sede, né può essere la mia la forza critica con la quale avrebbe senso approfondire la complessità e l’articolazione del dibattito che ha contribuito per circa trent’anni alla costruzione di classificazioni sul tema del “moderno” e del “postmoderno” nell’ambito delle diverse espressioni del pensiero, anche perché la ricerca di una corrispondenza totale fra produzione architettonica e percorsi filosofici ha rivelato sempre inevitabili contraddizioni, soprattutto quando le riletture critiche sono state compiute a distanza di un certo tempo. Che De Renzi – e Ludovico Quaroni – fosse *post-antico/post-moderno* nel senso utilizzato da Gianni Vattimo, intendendo questo sentire come il “superamento” critico di una modernità dominata dall’idea di progressiva illuminazione e di riappropriazione dei fondamenti⁴¹, è una considerazione difficilmente proponibile perché troppo bella e semplificativa.

37. Antonino Terranova, *Progetti strategici: alla ricerca delle mura perdute**, Andreina Ricci (a cura di) *Archeologia e Urbanistica*, Edizioni all’insegna del Giglio 2002.

38. Lucio Barbera, *Cinque pezzi facili in onore di Ludovico Quaroni*, Edizioni Kappa 1989. *In tutti gli stili* è il titolo di un paragrafo in cui si parla del modo di progettare Ludovico Quaroni.

39. Hans Robert Jaus prosegue le argomentazioni già contenute in *Verità e Metodo* (1969) di Hans-Georg Gadamer.

40. Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti 1999, p.121.

41. Gianni Vattimo, op. cit., 1999, p.10.

Potrebbe sembrare più vicina al vero, invece, la posizione di Vittorio Gregotti in *Moderno e non moderno* quando, avendo messo in evidenza i ripensamenti del Vasari (modernità del Gotico vs modernità del Rinascimento) sottolineati da Erwin Panofsky in *Rinascimento e Rinascenze*, e di Joseph Rykwert (modernità del classico vs modernità del neoclassico) in *The First Moderns*, conclude affermando “l’universalità provvisoria” di ogni strumento scientifico e metodologico.⁴² Che è un modo ancora più semplificato di affrontare il giudizio sulla *postantichità*, *derenziana* o *quaroniana*. Ma è un modo che almeno lascia tutto sospeso negando in radice che possa risolversi alcun problema. Inoltre, l’aura di mancata autorialità che avvolge la figura di Mario De Renzi, soprattutto in relazione alle opere coprogettate con altri maestri d’architettura italiani (Alberto Calza Bini, Adalberto Libera, Saverio Muratori, ed altri) – per via di una sottovalutazione critica, come abbiamo appreso dalle parole di Antonino Saggio – sarebbe propria della autorialità-non autorialità tipica della cultura tardoantica (rarissime le eccezioni, come nel caso degli architetti di Santa Sofia di Costantinopoli). I nomi dei protagonisti dell’architettura, che emergono come lontani giganti nell’epoca giulio-claudia e poi nell’epoca flavia e traiano-adrianea, tornano nei secoli posteriori nel nascondimento dell’opera collettiva che spesso, nei tempi della splendida e terribile tarda antichità, era opera collettiva di una potentissima burocrazia. Quanto di meno artistico, in senso romantico e moderno, si possa pensare. Con ciò, quindi, oso immaginare – operando una temeraria traslazione temporale – che la *koiné* (costruttiva) condivisa e multiforme che caratterizzò, appunto, il Mediterraneo durante l’età tardoantica⁴³, *si parva licet...*, caratterizzò anche la cultura architettonica romana dagli anni postunitari al primo dopoguerra. Anzi sembrò quasi essere una aspirazione “neorealista”. Lo stesso Ludovico Quaroni introducendo il suo seminale libro del 1939 *L’Architettura delle città* contraddiceva l’opinione di Camillo Sitte: “non è mai possibile, contrariamente a quanto asseriva Camillo Sitte, che

42. Vittorio Gregotti, *Moderno e non moderno*, in “Casabella”, 513, 1985, p. 2-3.

43. Richard Hodges, *L’architettura: caratteri e modelli. Periodo tardoantico e medievale*; [http://www.treccani.it/enciclopedia/l-architettura-caratteri-e-modelli-periodo-tardoantico-e-medievale_\(Il-Mondo-dell’Archeologia\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/l-architettura-caratteri-e-modelli-periodo-tardoantico-e-medievale_(Il-Mondo-dell’Archeologia))

una volontà unica possa produrre quello che normalmente è prodotto da una intera cultura anonima: ogni qualvolta un architetto si è provato a vitalizzare la sua composizione ricorrendo agli esempi delle grandi città cosiddette spontanee, non soltanto non è riuscito a togliere freddezza alla sua produzione, ma non è nemmeno riuscito a far qualche cosa che possa dirsi una composizione. Un uomo fa Palmanova o Nancy, una civiltà ci può dare Siena o Venezia, e mai viceversa”.⁴⁴ Giorgio Muratore sintetizza molto chiaramente questo momento della cultura costruttiva romana quando nel suo saggio *Dalla “balilla” alla “coca-cola”*⁴⁵ afferma che la ricerca collettiva sulla specifica tipologia della palazzina aveva scavalcato definitivamente la tipologia a “villino” e quindi il modello urbano legato ai prototipi anglosassoni delle *garden city*, a favore di una tipologia che interpretasse valori economici e sociali diversi. Il tentativo dei giovani progettisti che gravitavano attorno alle iniziative dei “Cultori” – che furono poi pubblicate nei volumi pubblicati da Crudo sotto il titolo *Architettura Minore in Italia* – che frequentavano la sede di Via degli Astalli, come De Renzi, Aschieri, Marchi, Fiorini, Filippone, Capponi, Gra, fu quello di “elaborare in chiave moderna il repertorio di una classicità minore” che attraverso la tradizione sperimentava la modernità *quasi non autoriale* (per modo di dire, ché la competizione professionale era fortissima; ma non altrettanto quella per la conquista della leadership culturale. Per questo Piacentini, poi, li sottomise tutti).

A ben guardare lo stesso *ambientismo* giovannoniano contemplava implicitamente, ma necessariamente, una sempre viva sperimentazione linguistica che la cultura architettonica romana degli anni Trenta ben comprese. Basti considerare un edificio progettato da Luigi Piccinato (Tav. III-2, p. 99), “una casa in Via Ripetta e in Lungotevere Augusta, progetto presentato alla seconda Esposizione Italiana di Architettura Razionale del 1931; le due facce dell’edificio partecipano dei due diversi contesti urbani su cui affacciano, conservatrice verso la città antica sul lato di Via Ripetta ed innovatrice verso i Prati

44. Ludovico Quaroni, *L’architettura delle città*, Edizione Sansoni 1939, p.15.

45. Giorgio Muratore, *Dalla “balilla” alla “coca-cola”* in Alessandra Muntoni (a cura di), “Metamorfosi” n. 15, *La palazzina romana degli anni ‘50*, 1991, p. 16-17.

di Castello⁴⁶ e fanno di questo progetto di Piccinato insieme il simbolo più eloquente dell'*ambientismo* giovannoniano e l'espressione più esplicita della necessità dell'architetto italiano di essere "bravo in tutti gli stili"; se non altro per interpretare coerentemente la complessità contestuale della città italiana. Per offrire un'ulteriore prospettiva sul contesto culturale in cui visse e operò Mario De Renzi – che certamente fu denso di sperimentazioni e innovazioni⁴⁷ –, è interessante riportare – associando la diade tradizione-modernità dell'area culturale romana a quella realismo-astrazione – il ragionamento proposto da Lucio Barbera nel saggio *Roma: realismi e miti, migrazioni ed esilio*, pubblicato nel volume *Per una architettura realista* a cura di Gentucca Canella ed Elvio Manganaro: "Così a Roma sembra avvenire un'inversione di significati tra *reale* e *ideale*, tra *realismo* e *astrazione* simbolica; mentre in tutte le altre città e culture urbane d'Italia 'realismo' può significare assumere come soggetto l'attualità viva e funzionante del proprio territorio, intesa come frutto della storia locale in avversione ai miti nuovi e antichi, comunque importati, a Roma invece 'realismo' può significare assumere come soggetto primario d'ogni progetto proprio la presenza ideale dei miti che emanano dall'identità più antica del luogo in avversione all'angusto presente nato dall'importazione di nuovi 'idola' funzionali convenzionalmente assunti, nazionali o internazionali, comunque estranei; dunque, simulatamente moderni".⁴⁸ Per questo, aggiungo io, Quaroni non fu mai davvero e unicamente "neorealista"; egli, come Mario De Renzi volle sempre rappresentare entrambi i soggetti, l'ideale dei miti che emanano dall'identità più antica – il Villino Cappellini (1928-30) (Tav. III-1, p. 98) – e gli *idola* della modernità, mai considerati estranei – l'edificio postale progettato con Libera; il progetto della Palazzina Furmanik, come cerco di convincermi, li interpreta entrambi. Appunto.

46. Giuseppe Strappa, *Tradizione e Innovazione. Nell'Architettura di Roma Capitale (1870-1930)*, Gangemi 1989, p. 89.

47. sul concetto di innovazione è utile sapere che Jaques Le Goff ne *Il tempo continuo della storia* riporta un giudizio di sul filosofo statunitense George Boas, secondo il quale "quelli che chiamiamo periodi non sono che i nomi delle innovazioni dense di conseguenze che costantemente ricorrono nella storia", Edizioni Laterza 2014, p. 68.

48. Lucio Barbera, *Roma: realismi e miti, migrazioni ed esilio*, in Elvio Manganaro e Gentucca Canella, *Per una architettura realista*, Maggioli 2014.

4 – Nel Mediterraneo; la forma della realtà

Consultando il libro di Maria Luisa Neri su Mario De Renzi – la monografia più esaustiva e completa disponibile pubblicata nel 1992⁴⁹ –, ebbi modo di verificare rapidamente che i “valori mediterranei” dell’architettura della Furmanik – da me percepiti a livello intuitivo – erano già stati evidenziati dalla stessa Neri nel paragrafo che introduce il progetto della Palazzina Furmanik: “Il rigore razionalista nella riflessione fra *classico in chiave romantica* e *valori mediterranei*”.⁵⁰ L’autrice descrive l’edificio come uno dei progetti in cui De Renzi dimostra di avere “pienamente acquisito quel lessico espressivo moderno che sembra essere una piattaforma comune a molti professionisti romani – si pensi, a solo titolo di esempio, al padiglione di Chicago o allo stabilimento balneare di Ostia –”, ma parallelamente appare impegnato con una ricerca “del tutto personale sul tema dell’abitazione, destinato a diventare sempre più rilevante nel periodo post-bellico, nonché a consentirgli di dare una serie di contributi esemplari nello scenario dell’architettura italiana, e romana in particolare, e di scrivere una monografia critica sull’evoluzione della casa d’abitazione moderna.”⁵¹ Cercando con ostinazione – e incontrando una efficientissima collaborazione istituzionale fra le biblioteche universitarie – ho trovato una copia – forse l’unica? – della monografia a cui fa riferimento Maria Luisa Neri presso la biblioteca dello IUAV di Venezia. La breve monografia pubblicata da Mario De Renzi nel 1950 si intitola *Divagazioni critiche su l’evoluzione della casa d’abitazione moderna* (Tav. IV-1, p. 100). Essa si apre con un

49. dopo la prima più breve monografia proposta da Tancredi Carunchio nel 1981, pubblicata con il supporto dell’Accademia di San Luca.

50. Maria Luisa Neri, *Mario De Renzi. L’architettura come mestiere 1897-1967*, Gangemi 1992, p. 57.

51. Scrive in nota M.L. Neri: “Traggo la notizia dal curriculum di De Renzi: non è stato possibile trovare copia di questa pubblicazione, edita nel 1950.” Nel 2014 chi scrive ha trovato una copia presso la biblioteca IUAV di Venezia, grazie anche al prezioso aiuto del dottor Giancarlo Bisazza, della biblioteca IUAV, e della dottoressa Iolanda Vitale, direttore della biblioteca del Dipartimento di Architettura e Progetto della Sapienza.

elogio di Andrea Palladio e delle sue opere, presto seguito dalla constatazione che la sua sublime architettura non incontra il tema più ambito e più ricercato e studiato del suo tempo: “la vita della gente comune”⁵² ignorato per la maggior parte del tempo storico precedente e successivo al Palladio. La prima parte del saggio, quindi, riporta argomentazioni che potremmo quasi definire di ispirazione *socialista*: “Ecco perché gli architetti più rappresentativi del nostro tempo, da Tony Garnier a Wagner, da Le Corbusier a Gropius a Wright hanno preconizzato e sognato la città futura, la città della gente comune. La poesia, la passione che hanno accompagnato queste concezioni è del tutto degna della più alta tradizione architettonica”.⁵³ L’idea di città proposta da De Renzi come riferimento implicito ed esplicito alle sue “divagazioni critiche” si colloca in una fase temporalmente significativa nella sequenza delle posizioni critiche delle generazioni degli accademici architetti della *scuola romana* d’architettura. Essendo stato pubblicato nel 1950 esso occupa una posizione cronologica intermedia fra gli scritti e l’azione didattica di Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini – *Questioni Urbanistiche* di Giovannoni è del 1928, e raccoglie il suo pensiero sviluppato pienamente dopo la prima guerra mondiale, i corsi universitari di *Edilizia Cittadina* di Marcello Piacentini furono preannunciati nella prolusione che lo stesso Piacentini tenne all’anno accademico 1921/22 – e l’idea di città che Ludovico Quaroni esprime nel saggio dal titolo *Quantità e qualità per la Città Socialista italiana* nella rivista *Città e Regione* del 1977, quando gli entusiasmi concreti ed eroici corrispondenti al primo ventennio della fondazione della scuola di Roma sono oramai sopraffatti dagli sviluppi incontrollati dell’inurbamento che investe la Capitale, successivo agli anni Sessanta. Nella sua breve monografia De Renzi, quindi, affrontando il tema della residenza, mette a confronto (Tav. IV-2, p. 101) la visione della “edilizia cittadina” di Richard Neutra (Channel Heights) e di Le Corbusier (Unité, Marsiglia), con la sua, rappresentata dal Complesso Federici a Roma. È particolarmente interessante, io credo, il modo con cui egli introduce al lettore il suo progetto:

52. Mario De Renzi, *Divagazioni critiche su l’evoluzione della casa d’abitazione moderna*, 1950, p. 10.

53. Mario De Renzi, op. cit., 1950, p. 10.

enumera prima, come elementi negativi, tutti i vincoli urbanistici ed economici che la città e l'imprenditore impongono all'architetto e impediscono che l'opera sia una incondizionata, autonoma, compiuta espressione di un'idea pienamente autoriale di città e di architettura. Richiama poi gli specifici vincoli imprenditoriali e urbanistici del suo progetto, che, tuttavia, costituiscono il tema di progettazione “nell'anno 1936 ebbi l'incarico dall'Impresa Federici di progettare un quartiere intensivo in Via XXI Aprile in Roma. L'impostazione del problema era entusiasmante” afferma. E poi: “Si trattava di dare vita a un complesso abitativo per 660 famiglie, tenere conto non solo della casa, ma delle esigenze collettive. 660 famiglie, 3000 persone, la popolazione di una grande borgata con i suoi centri commerciali, con i suoi locali di raccolta e di divertimento, con i locali per l'assistenza all'infanzia e i servizi sanitari, con i giganteschi problemi di traffico, di smistamento, di canalizzazioni”. Infine: “Purtroppo i fini speculativi dell'impresa imponevano lo sfruttamento massimo dell'area secondo i limiti imposti dal regolamento edilizio; ne deriva la necessità di un blocco chiuso, la possibilità per altre costruzioni di allinearsi attorno ad esso, l'incunarsi del traffico nel cuore stesso dell'edificio”. Cioè, quasi scusandosi della propria bravura, presenta i caratteri identitari del progetto – che sono quelli di una “futuristica” città compatta, straordinariamente interpretati e risolti dalla sua mano di maestro d'architettura – come difetti insormontabili imposti dalla sordità culturale della burocrazia (il regolamento edilizio) e l'avidità degli speculatori. Ecco un vero architetto tardo-antico, pronto a sparire nell'anonimato della storia scusandosi con i potenti e dei potenti. Poi, in un sussulto in cui senti l'orgoglio per quella sua grande prova egli afferma: “Rimane comunque l'esempio istruttivo di una grande casa di abitazione a servizi collettivi, una specie di città verticale, una notevole esperienza nel campo della costruzione ad elementi standardizzati in una direzione che oggi viene proposta come una delle più produttive ai fini della ricostruzione [...] Nei vasti cortili, in cui ho cercato di rompere la monotonia del blocco chiuso con la ricerca di effetti scenografici, sono sistemati piccoli mercati coperti, negozi di generi alimentari e vari, servizi”. E continua: “A distanza di 14 anni il complesso, che è ormai inserito profondamente nel quartiere, ha risposto perfettamente al suo scopo. Pur non aspirando a grandi concezioni rimane un

esempio interessante, un modello di studio e di esperienza, nel campo delle grandi costruzioni a servizi collettivi”. Questa, io credo, è la bonomia, la mancanza di *hybris* di Mario De Renzi di cui molti approfittarono, prima dei critici i suoi colleghi di accademia. Ed eccolo, per contrasto, poche righe dopo dipingere la condizione di lavoro cui egli pensa di non poter mai aspirare, la condizione dell'architetto leader sociale: “Ben diversa possibilità, ben diverse realizzazioni, quando, l'architetto può divenire egli stesso parte determinante nell'atto di nascita della costruzione o del quartiere”. E continua: “L'architetto è allora il vero padre dell'opera architettonica”. Nella realtà della città italiana, epitome della città mediterranea, sembra dire De Renzi, l'architetto non può mai aspirare ad essere padre unico della sua opera. La costruzione, il quartiere – la città potremmo aggiungere – è sempre e comunque opera collettiva. Anche di burocrati e di speculatori. E allora, per marcare un po' scolasticamente il contrasto si volge a descrivere prima un progetto di Richard Neutra per 600 famiglie, a bassa densità, eleganti case economiche nel verde, quindi si volge a descrivere il progetto della Unité d'Habitation di Marsiglia – che ad un certo punto della narrazione sembra perfino diventare l'oggetto principale da analizzare e discutere con notevole perizia tecnica – riportando con dettaglio e concretezza le dimensioni, le proporzioni, i caratteri tipologici (dimensioni della profondità del corpo di fabbrica, della campata, della superficie vetrata in facciata ecc.), descrivendo, dunque, l'Unité nella sua evidenza di tipologia architettonica “intensiva” – ad alta densità – e affermando, implicitamente, di nuovo e comunque il suo forte interesse per i temi della densità abitativa della città moderna e dell'*existence minimum*, cioè per il tema della città compatta cui egli stesso aveva direttamente contribuito a dare modelli architettonici nel periodo tra le due guerre nella Roma dei Giovannoni, Piacentini, Aschieri e Foschini.⁵⁴ L'Unité lecorbuseriana è presentata in contrapposizione al progetto di Neutra⁵⁵. Si tratta, come egli stesso afferma, di due modelli

54. anticipando i principi espressi da Jane Jacobs nel 1950 e le elaborazioni concettuali di Hans Hollein e Walter Pichler del 1963, nate con tutt'altra finalità, ma non trascurabili quando si parla di “città compatta”, anche solo per chiarire i diversi significati di questa locuzione urbana e architettonica.

55. In una intervista a Dion Neutra si evince che il programma (600 unità residenziali) di realizzare eleganti-economici appartamenti, fra Gaffey Street e Western Avenue a San

alternativi: “la città verticale e la città orizzontale, due visioni diverse di una aspirazione unica, ciascuno con vantaggi e svantaggi, ma accomunati, nell’idea di chi le ha concepite, da una idea di ordine, di armonia, di proporzione. Non la città che si estende caoticamente nel verde, ma che organicamente si sviluppa in parti autonome, proporzionate, limitate dal verde.”⁵⁶

Ma in realtà ambedue i due modelli sono varianti estreme di quella che alcuni studiosi americani chiamano “ruptured city”⁵⁷, la città discontinua, potremmo dire noi, quanto di più lontano dalle concezioni della multiforme scuola romana di quei decenni. Nei fatti il vero scopo del breve intenso saggio di De Renzi, quasi certamente, era presentare il suo progetto in Via XXI Aprile realizzato per l’Impresa Federici in un confronto di altissima dignità culturale, proprio come sintesi e superamento della dialettica tra città orizzontale e città verticale in favore della città compatta, appunto, con orgoglio lucido, con cortesia eccessiva per gli slanci ideologici del dopoguerra, ma senza bonomia, piuttosto con la concretezza e il sereno pessimismo di un progettista consapevole. E nel suo testo non mancano gli entusiasmi, seppure brevemente accenati, per l’insegnamento da trarre dalle rovine archeologiche. Al termine del suo breve testo, infatti, nel tratteggiare comunque i caratteri della condizione ideale di un progettista di architettura egli conclude: “Se oggi pare un sogno irraggiungibile il tendere alla perfezione dell’architettura del passato in quel linguaggio di bellezza che ci commuove e ci fa stringere intorno alle reliquie, ai ruderi, ai monumenti per difenderli dal tempo, dalle distruzioni, è per lo meno lecito aspirare ad una compostezza, ritornare nelle nostre costruzioni, al senso della proporzione fra l’uomo e l’ambiente

Pedro, fu progettato con impulso idealistico (anche la realizzazione dei mobili furono un’iniziativa di Neutra non richiesta dal governo); alla fine degli anni ‘60 Richard e Dion Neutra visitarono il quartiere. Essi affermano che appariva come “A Neutra slum”. <http://www.lamag.com/askchris/displa-case-3-richard-neutras-boomerang-chair1/>

56. Mario De Renzi, op. cit., 1950, p. 23.

57. Daniel Solomon, *Beside essays for Lovers (of cities)*, Island Press 2012: “The blocks in the continuous city are known as perimeter blocks because buildings usually face streets all the way around. In the other corner, still battling hard despite a record of all defeats and no victories is the Ruptured cities, where streets and buildings each go their own way without a nod, and blocks, where they exists at all, are freestanding slabs of building. This is the grandchild of the city laid out in ninety-five dogmatic prescriptions in 1943 by Le Corbusier in The Athen Charter.”, p. VI.

circostante”.⁵⁸ Dunque, il problema tipologico e il problema del linguaggio nella città verticale e nella città orizzontale discussa da De Renzi nel suo esercizio monografico sono interpretati unitariamente, come un unico problema progettuale che necessita una soluzione univoca, non come la contrapposizione di soluzioni antitetiche o alternative, “fra arte e tecnica, gesto e prassi, monumento e casa popolare”.⁵⁹ Forma e contenuto, forma e figura, pertanto, sono interpretati in modo apparentemente confrontabile con il modo in cui Giuseppe Pagano ricercò e documentò i caratteri dell’architettura italiana tratti dagli edifici rurali⁶⁰, e applicò le sue scoperte – depurandole delle *impurità* – alla scacchiera ed alle torri del progetto di Milano Verde, in collaborazione con Ireneo Diotallevi e Francesco Marescotti, la cui Città Orizzontale⁶¹ (1940), certamente, era nota a Mario De Renzi. Pagano assume come proprio soggetto “reale” l’architettura rurale, elevandolo a territorio di esplorazione, ed operando la propria interpretazione: “L’architettura rurale rappresenta per Pagano l’espressione della costruzione nell’ipotesi più essenziale della sua necessità [...] La *ragione* di Pagano trova nella condizione permanente della architettura rurale un carattere di universalità che non produrrà affatto un’architettura *tradizionalista* ma che sostanzierà [...] le scelte dell’astrazione, della riduzione linguistica, dell’essenza espressiva”.⁶² Ma l’architettura rurale è in se stessa rappresentante della permanente, autonoma presenza, accanto al mondo moderno, di un mondo antico, anzi, del mondo antico originario, di nuovo indenne da ogni compromissione simbolica con la classicità codificata proprio perché la fonte di quei simboli, la classicità appunto, è ormai trasvolata nella fucina intellettuale della modernità. Questo è anche quanto, io credo condividendo il pensiero di altri studiosi, “intenda Gravagnuolo, sostenendo che il segno più profondo sull’architettura mediterranea è quello che il Settecento ha inferto

58. Mario De Renzi, op. cit., 1950, p. 28-31.

59. Antonella Greco, op. cit., 1999, p. 7.

60. Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura Rurale Italiana*, “Quaderni della Triennale”, Hoepli 1936.

61. Ireneo Diotallevi, Francesco Marescotti, *Aspetti e problemi della casa popolare*, “Costruzioni Casabella”, n. 162-163-164, 1942.

62. Dina Nencini, *Ipotesi di traduzioni architettoniche dopo il moderno Mediterraneo*, in Paolo Carlotti, Pisana Posocco, Dina Nencini, *Mediterranei Traduzioni di modernità*, Franco Angeli 2014, p. 115.

all'antico, rendendo il Mediterraneo il luogo in cui l'archeologia identifica la realtà".⁶³ E non posso fare a meno di interpretare la *realtà* come intesa dai cultori settecenteschi del Mediterraneo, come la realtà della loro utopica modernità. Il problema che divide Pagano dai suoi colleghi romani, dunque, sembra essere quello della scelta da quale realtà antica far derivare e far difendere la propria modernità. E qui mi corre incontro l'aiuto di Marco Navarra che nel saggio *Il Bazar Archeologico. Scavare e dimenticare: tecniche di invenzione per un'architettura della città*, per interpretare gli studi di Robert Adam sul Palazzo di Diocleziano a Spalato e i loro effetti sul progetto per l'Adelphi Terrace sul Tamigi (1795) richiama la metafora della Sfinge: "lo sguardo della Sfinge non vuole ricostruire l'antico così come è stato, ma si serve delle sue vestigia per interrogare il presente e trovare risposte necessarie a nuovi problemi."⁶⁴ La differenza, dunque, sta nel punto di vista dal quale si guarda la storia, ma sta anche nella scelta di ciò che della storia si vuol guardare. L'architettura rurale cara a Pagano è architettura di spazi esterni e oggetti isolati nello spazio, che nell'addensarsi della città possono soltanto aspirare a essere ordinati e infittiti in una nuova, infinita *centuriatio* (è la città americana?). Lo sguardo di De Renzi, invece, sembra più simile, quasi coincidente, a quello dei più grandi architetti del Settecento inglese. Torniamo a Gravagnuolo, spostandoci nei *territori* di Sir John Summerson, dove troviamo un quadro significativo di alcune esperienze d'oltre manica influenzate dal Grand Tour che molto fanno riflettere sulla *genetica* delle tipologie residenziali di origine latina e che offrono ulteriore supporto al ragionamento attorno alla Furmanik: "On the other side of the channel, the same mystic infatuation with the ancient culture of the south was crucial in the formation of the English neoclassical architects: in particular, the brothers Adam, with Robert coming to Italy in 1764, and George Dance the Younger following ten years later. There again, it is above all in the *interieur* of the private homes that the echo of a faraway nostalgia resonated. One thinks of the house of Sir John

63. Dina Nencini, op cit., p. 113.

64. Marco Navarra, *Il Bazar Archeologico. Scavare e dimenticare: tecniche di invenzione per un'architettura della città*, in Alessandra Capuano (a cura di) *Paesaggi di rovine Paesaggi rovinati*, Quodlibet 2014.

Soane, built on Lincoln's Inn Fields in London (1792–1824). It provides exemplary proof of the importation to northern Europe of typological, compositional, and decorative norms of the Latin Domus – with sunlight raining from above in a vestibule reminiscent of the ancient *impluvium*, the Pompeian frescoes of the dining room, and the great gallery on three floors crowded with heroes, gods, and every sort of marble findings from the great classical ruins.”⁶⁵ Ecco dunque la vera scelta di De Renzi. Per lui l'architettura dell'antichità mediterranea, diciamo l'universale messaggio di quella civiltà, come per Sir John Soane, ma anche anche come per il giovane Le Corbusier, sta nel vigore spaziale degli spazi interni. La città tutta è intesa come sequenza di spazi interni, una massa compatta e scavata, di cui il suo progetto Federici, con l'esaltazione del quale De Renzi conclude il suo scritto, pare la ricapitolazione, la sintesi artistica e ideologica più alta di tutta la sua opera d'architetto (forse assieme alla sua casa al Circeo). Per questo all'involucro dell'edificio, alla sua pelle esterna viene demandata unicamente la funzione di esaltare, con la sua compattezza, la pressione spaziale che lo spazio interno proietta sull'esterno. Così fece il tardo-antico storico – post-antico, se vogliamo tornare al nostro ritornello – che spogliò gli esterni dell'architettura d'ogni cura che non fosse quella tettonica per fornire e sostenere con la materia costruttiva la forma dello spazio curatissimo e splendido degli interni. Al massimo, come nel caso della Palazzina Furmanik, a quell'involucro si può poggiare una veste leggera, un mantello, una segno semplice, un segno grafico che pare la memoria astratta di un antico rivestimento lapideo o ceramico, come un mosaico su un esterno paleocristiano o un camice ben stirato sul corpo di un atleta, per significare a chi passa il ruolo sociale e le aspirazioni culturali dei residenti. Anche per questo, quindi, mi è lecito indagare la Palazzina Furmanik come opera *post-antica* – più che come opera *modernista* o *barocca*, come forse avrebbe preferito Neutra.⁶⁶ Per questo occorre iniziare a visitare il suo

65. Benedetto Gravagnuolo, *The Myth of Mediterranean*, in J.F. Lejeune, M. Sabatino (ed.), *Modern Architecture and the Mediterranean*, Routledge 2010, p.17.

66. Addentriamoci, dunque, ancora per un tratto in alcune questioni che riguardano l'idea di Barocco e le sue riverberazioni di lungo periodo nella cultura architettonica romana. Fra le argomentazioni proposte da Simone Viani nella presentazione del volume di Heinrich Wölfflin *Rinascimento e Barocco*, si afferma che: “Paragoni fra epoche e

spazio interno ripercorrendo *dal vero* come ho detto nella prefazione, la sua genesi. E torneremo al più presto, specie nelle immagini, alle Domus repubblicane e imperiali, ai loro spazi aperti e chiusi, a doppia e singola altezza, agli assi visuali e di percorrenza tra le stanze; come si conviene ad architetti.

attitudini spirituali diverse trovavano sempre più risonanze nel presente. Una singolare rivalutazione dell'idea del barocco, depurata dalle connotazioni negative che le erano state abitualmente connesse, era avvenuta negli studi sull'archeologia e nella filologia classica nel corso dell'Ottocento." (Simone Viani, *Alla ricerca del Barocco*, in Heinrich Wölfflin, *Rinascimento e Barocco, Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi Editore 1988. p. 44.). Diversi anni dopo il lavoro di Wölfflin, Paolo Portoghesi in *Roma Barocca* (Paolo Portoghesi, *Roma Barocca*, Eir 2011 p. 107) ragiona sull'opportunità di rinunciare all'univocità del concetto di Barocco, divenuto artificiosamente il polo opposto di un classicismo ridotto a sinonimo di dogmatismo classico. Esiste, infatti, secondo Portoghesi, un vitale classicismo barocco, "nettamente distinguibile dalla 'reazione classicistica', che ne costituisce il controcanone e caratterizza una serie di negative esperienze linguistiche [...] nate da un'esigenza di cautela e di conservazione, attraverso le conquiste della cultura illuministica". Portoghesi, inoltre, sostiene che Heinrich Wölfflin avesse aggirato l'ostacolo "ponendo artificiosamente a confronto l'arte barocca con quella del primo Rinascimento, ma le sue categorie rimangono astratti parametri morfologici, insufficienti a chiarire la differenziazione fra i prodotti del Barocco e quelli della cultura che immediatamente lo precede" (Paolo Portoghesi, *Roma Barocca*, p. 114). Portoghesi parla dell'ostacolo (cioè della difficoltà) del cogliere la specificità di una civiltà artistica, distinguere i caratteri da ciò che la precede e la segue, poichè spesso i legami con le tradizioni precedenti sono fitti e complessi. E ancora il Viani, utilizzando il pensiero del filosofo Richard Hamann, definisce *impressionistiche* tutte quelle strutture artistiche, tutti quegli "stadi finali" di uno stile che rappresentano la dissoluzione delle forme culturali ed artistiche nel susseguirsi delle epoche storiche. L'arte ellenistica, l'arte imperiale romana e il rococò, in questi ragionamenti, vengono trattati come esempi di tale impressionismo, cioè la disgregazione delle forme classiche. Dunque, utilizzando le argomentazioni fin qui elencate, da un lato il Wölfflin, ma soprattutto gli aggiornamenti di Portoghesi, seguendo una linea interpretativa *evolutiva* della cultura costruttiva romana degli anni Venti e Trenta – che più avanti sarà sostenuta anche attraverso il pensiero di Gianfranco Caniggia (Il titolo del saggio di Gianfranco Caniggia che citiamo più avanti è *Permanenze e mutazioni nel tipo edilizio e nei tessuti di Roma (1880-1930)*), – possiamo affermare che la concezione dei volumi e delle piante della Casa a Via Andrea Doria, certamente hanno impresso nel loro disegno la matrice genetica cinquecentesca – come molta letteratura coeva non manca di documentare. Ma andando oltre è possibile sostenere che i volumi e le piante della Furmanik siano impressionistici, tardoantichi (o postantichi). L'insieme di questi valori respirati nell'osservare il passato, citando Wölfflin, "trovavano risonanze nel presente". In un saggio firmato dalla redazione (N.d. R.) dal titolo, *Una casa di abitazione in Via A. Doria in Roma degli architetti Mario De Renzi e Luigi Ciarrocchi*, in "Architettura e arti decorative", n. 13, 1931, pp. 672-681, infatti, si dice: "Davvero organica e sagacemente sfruttata questa pianta: su di essa l'arch. De Renzi, che efficacemente e con grazia non diminuita, si viene evolvendo dagli schemi classici cinquecenteschi e secenteschi propri dei suoi primi lavori, verso espressioni più moderne, aveva elaborato un primo progetto più semplice, sintetico, costruttivo, spregiudicato, ove soprattutto si notava un buon tentativo di interpretazione espressiva esterna delle strutture in cemento armato previste quale ossatura della fabbrica)".

5 – *Nel Mediterraneo; Classico, Vernacolare, Barocco*

Bozza 03
formato 170x240mm cul
allestimento: pressura fresata

Come spiega Barry Bergdoll nella prefazione al libro di Lejeune-Sabatino: “The development of European neoclassicism is inextricably tied up with the Mediterranean culture of the Grand Tour, at once focused on the canons of Graeco-Roman classicism and enhanced by the exoticism of discoveries of the ‘Orient’ at the edges of the Roman Empire”.⁶⁷

La compostezza quasi neoclassica della architettura fu virtuosamente ed elegantemente sperimentata da Mario De Renzi, prima della realizzazione della Palazzina Furmanik, nel Villino Cappellini (1928-30) e, soprattutto, nelle case alla Borgata giardino Garbatella (1929), quasi palladiane, nello stesso decennio in cui fioriva il neoclassicismo scandinavo (Oiva Kallio, Ivar Tengbom, Gunnar Asplund) e quello germanico (Peter Behrens, Heinrich Tessenow, Adolf Loos e poi di Ludwig Mies van der Rohe). Ma la sua è una esperienza neoclassica, già di per sé sorprendentemente varia, che rappresenta soltanto una fase, o meglio un solo aspetto del rapporto di De Renzi con i principi compositivi dell’antichità. Mario De Renzi vive in Italia là dove il classicismo è compresente al tempo della vita moderna in tutta la sua estensione ed evoluzione storica, dai templi dorici di Paestum a Pompei a Ostia Antica. Il *modello antico* di De Renzi, o meglio il deposito storico del suo mondo antico, quindi, non potrà che essere poliforme, polilinguistico, inclusivo e denso di stratificazioni, di impure adiacenze, in cui il gergo costruttivo, popolaresco e prammatico, come a Ostia, ospita da padrone di casa gli elementi dello stile alto, spesso ridotti a simboli liberamente conformati – o deformati – per aderire ai semplici scopi rappresentativi di una città di per sé, contaminata. Gli architetti scandinavi e tedeschi, invece, vissero il classicismo come canone venuto da lontano, riconosciuto e

67. Barry Bergdoll, *Foreword*, in J.F. Lejeune, M. Sabatino (a cura di), *Modern Architecture and the Mediterranean*, Routledge 2010, XV.

selezionato con occhi severamente amatoriali nella sua corporeità mediterranea e importato come prezioso ed esclusivo sedimento di un'esperienza secolare, estremamente aristocratica, quella del Grand Tour. Tuttavia la ricchezza sperimentale dei primi anni Venti e degli anni Trenta nell'ambiente romano, non trascurò davvero, soprattutto nelle vicende progettuali dell'E42, un'attiva interazione tra tipo e linguaggio, tra modernità e tradizione influenzata dal classicismo dell'architettura nordica moderna, con un ritardo medio di dieci anni rispetto alle esperienze scandinave. Ciò valse non soltanto per gli architetti di più schietta adesione al razionalismo – Libera, Figini e Pollini – in teoria, ma solo in teoria, più facilmente tentabili dal purismo del classicismo scandinavo e germanico. Le influenze del classicismo mitteleuropeo sul classicismo italiano sono evidenti, ad esempio, nel rapporto di genealogia fra l'Altes Museum di Schinkel (1828) e il Palazzo dei Congressi dell'EUR di Libera (1938). (Tav. V-1,2; p. 102-103). Ma valse anche per chi, come Quaroni, per tutta la vita ebbe del linguaggio dell'architettura una concezione inclusiva, contaminata, sperimentalmente aperta e impura. Si potrebbe facilmente affermare che tale *riscoperta* del classicismo nordico a due lustri di distanza dalla sua fioritura, fosse l'esito della imperativa costrizione linguistica imposta da Piacentini. Ma non fu proprio così. Già le stesse casette classicheggianti, quasi palladiane, progettate proprio da De Renzi alla Garbatella non avevano nulla a che fare con le imposizioni classiciste piacentiniane, ancora di là da venire (ad essere precisi avevano poco a che fare anche con l'impatto delle scoperte linguistiche della città ostiense e un po' di più, come ho già detto, con il purismo della coeva – ai tempi dei progetti per la Garbatella – architettura moderna scandinava). Ma anche e proprio il giovane Quaroni, subito dopo l'esperienza del progetto della Piazza Imperiale volle continuare ad esplorare senza alcuna costrizione politico-culturale la via classica alla modernità indicata da alcuni maestri scandinavi, come dimostra Lucio Barbera nel saggio *Per essere più libero – I. Un piccolo progetto prematuro di Ludovico Quaroni: la villa Tuccimei all'EUR*⁶⁸, Barbera analizza

68. Lucio Barbera, *Per essere più libero – I. Un piccolo progetto prematuro di Ludovico Quaroni: la villa Tuccimei all'EUR*, in "L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni", L'ADC n.6, 2015, p. 37.

Villa Tuccimei (1939-40), un progetto in cui il giovane Quaroni cerca “un'altra modernità”⁶⁹, sintesi mediterranea di vernacolare e classicismo: “Ma osservando i disegni di Ludovico Quaroni per la Villa Tuccimei,” – scrive Barbera – “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 quando, assieme a Muratori⁷⁰, indagava l'architettura nordica – naturalismo e classicismo – come possibile fonte di un'altra modernità.”⁷¹ Se poi si volesse approfondire l'esplorazione attorno alle coniugate sperimentazioni di neoclassicismo mediterraneo e scandinavo applicato al tema della casa a corte moderna fra le due guerre, è necessario segnalare un recente volume di Giuseppe Strappa, *L'architettura come processo*, nelle cui pagine sono discussi alcuni casi esemplari italiani e nordeuropei di varia cultura costruttiva: “... mentre è noto che in quegli anni [all'inizio del XIX secolo] un intero filone del moderno nordeuropeo guardava dichiaratamente al Mediterraneo [...] l'origine e la diffusione di questo tipo di abitazione si concentreranno negli anni Venti, essenzialmente nelle regioni dell'Europa settentrionale di cultura anglosassone e scandinava, mentre le proposte italiane degli anni Venti e Trenta hanno spesso (con rilevanti eccezioni) carattere letterario e, ispirate come sono da suggestioni archeologiche, non avranno che limitati sviluppi”.⁷² Strappa riporta a titolo esemplificativo la Casa coloniale di Luigi Piccinato alla V Triennale di Milano e il progetto di Enrico Del Debbio per Brizzi Simen destinato alla Mostra per l'Abitazione per Esposizione Universale di Roma

69. Maria Luisa Neri, *L'altra Modernità nella cultura architettonica del XX Secolo. Dibattito internazionale e realtà locali*, Gangemi, 2011.

70. Saverio Muratori, *Il movimento architettonico moderno in Svezia*, in “Architettura” n. 2, 1938, p. 97: “al disordine pittoresco si sostituisce un ordine organico, alle preoccupazioni di carattere emotivo si aggiunge quella di raggiungere un'aderenza ed una limpida intuitività nello schema. Il classico appare agli architetti, resi più esperti, come una fonte inesaurita di suggerimenti e di esperienze”.

71. Lucio Barbera, op. cit., 2015, L'ADC n.6, p. 53.

72. Giuseppe Strappa, *L'architettura come processo*, Franco Angeli 2014, p. 92.

del '42. E poi le ricerche di Hugo Häring, Ludwig Hilberseimer e Hannes Meyer, Edwin Lutyens con la Orchard House. Certo, sappiamo bene che dal Settecento in poi, la cultura classica fecondò quella nordica e viceversa, dando luogo alla complessa e ricca *koinè* culturale che la storiografia ha definito, seppure con accezioni differenti, col termine di *neoclassicismo*. Tuttavia più difficilmente ci pieghiamo a considerare la persistenza degli elementi fondativi di tale *koinè* fin quasi ai tempi nostri, anzi fin ben dentro ai nostri tempi; l'esperienza di Louis Kahn, infatti, considerata con animo sgombro da ideologismi e da schematismi critici, non è certo neoclassica; essa è più vicina a quella dei fratelli Adam (che copre quasi tutto il XVIII secolo fino al 1794), votati alla riproposizione, nella città moderna di allora, dei principi e delle suggestioni compositive dell'architettura della tarda e impura classicità imperiale romana, come magistralmente fece anche ai tempi suoi, non lontani dai nostri, lo straordinario progettista del parlamento di Dacca. Quaroni, più giovane di De Renzi, per tutta la vita considerò disciplinarmente lecito e intellettualmente vitale mantenere nel campo della propria sperimentazione, sempre inappagata, l'intero territorio dell'architettura storica; dopo l'indagine sul classicismo (di stampo scandinavo) consumata nei pochissimi anni che tengono insieme l'esperienza della Piazza Imperiale e quella della Villa Tuccimei restò sempre viva in lui l'attenzione per l'architettura della classicità antica e post-antica, come dimostrò con il suo tardo progetto per l'ampliamento del Teatro dell'Opera di Roma. A maggior ragione De Renzi, di quattordici anni più anziano di Quaroni, mai avrebbe potuto sentire il bisogno di scartare alcuna parte del prezioso deposito di conoscenza storica e di passioni innovative che la sua generazione di architetti, nata nella tradizione e spinta verso la modernità, ebbe la fortuna di ricevere in anni di incomparabile ricchezza sperimentale. Ma prima di procedere oltre, tenendo conto della somma delle apparenti contraddittorietà della figura *artistica* di Mario De Renzi, voglio fermarmi ancora per un poco sui germi delle contraddizioni insite nella stessa genesi di quella *koiné* tra Settentrione e Mediterraneo. Nel saggio *The Myth of Mediterranean*, Benedetto Gravagnuolo, in una pagina densa di richiami ad attori storici e di riferimenti bibliografici, riporta le note fondamentali sul Grand Tour, richiamando il famoso aneddoto secondo cui tutto avrebbe avuto

inizio nel 1711 ad Ercolano, con la scoperta di una statua di Ercole da parte del principe austriaco d'Elboeuf: "It is often said that it was the discovery of a statue of Hercules by the Austrian prince d'Elboeuf in the year 1711 at Herculaneum that the enthusiastic reevaluation of the 'noble simplicity and calm greatness' of the classical ancient civilization of the Mediterranean began. Besides, we know that Anton Raphael Mengs, who jokingly passed off a false representation of *Giove e Ganimede* (Jupiter and Ganymede) as a Herculaneum original, was responsible for one of Johann Joachim Winckelmann's most passionate pages on the sublime and sensual beauty of ancient art. Anecdotes aside, it is certain that, from the early 1700s, the best part of Europe turned its historic gaze to the south."⁷³ (*Giove e Ganimede*, tipico soggetto ellenistico, curiosamente tornerà più avanti in queste pagine quasi come tema obbligato dal Caso a dare titolo a queste mie "divagazioni", che passeranno presto a indagare proprio la Casa di Giove Ganimede ad Ostia Antica, come sono certa abbia fatto, più profondamente, anche De Renzi). Ma la coppia di rarefatti attributi riconosciuti nel primo Settecento all'architettura dell'antichità come fondamento del neoclassicismo, *noble simplicity and calm greatness*, include un'idea di superiore armonia; essa nel mondo attuale, e a maggior ragione in quello di De Renzi – ma anche in quello di Klee, tanto per chiamare in causa un rappresentante di una opposta o molto diversa cultura militante – tende a significare, invece, sintesi della chiarezza razionale e dello spirito irrazionale di un luogo e dei suoi culti antichi, ormai perduti e tuttavia ancora misteriosamente viventi nella forma dell'architettura *senza architetti*, come avrebbe detto Rudofsky. *Razionale e vernacolare*, ecco la nuova coppia di aggettivi, non raramente usata per significare l'essenzialità funzionale e simbolica dell'architettura *vernacolare* del nostro ampio bacino culturale, dunque dell'architettura Mediterranea, con una determinazione che dipende dai contesti e dal ruolo che si intende far svolgere all'architettura *anonima* nel dibattito sulla modernità e, più in generale, a secondo del significato che di volta in volta assumono le tradizioni vernacolari rispetto alla cultura ufficiale. Michelangelo Sabatino⁷⁴ nel suo libro *Pride in*

73. Benedetto Gravanguolo, op.cit. 2010, p. 17.

74. Michelangelo Sabatino, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the*

Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy rievoca il saggio di James Stirling del 1957 intitolato *Regionalism and Modern Architecture*⁷⁵: “the most visually stimulating chapters of George Everard Kiddler Smith’s recent book *Italy Builds: Its modern architecture and native inheritance* were not those on Italian Modern and Italian Renaissance by that on the anonymous architecture of Italy”.⁷⁶ Perciò fa un certo effetto riscontrare che, molti anni prima di James Stirling, Plinio Marconi (1893-1974), fra i primi docenti della Scuola romana d’Architettura, “praticamente, dimenticato, tralasciato ed evitato dalla critica e dalla storiografia contemporanea al pari di altre personalità, peraltro eminenti – scrive Giorgio Muratore⁷⁷ – vedi il caso per certi versi *analogo* di Giuseppe Vaccaro, solo recentemente *riscoperto*”⁷⁸, scrisse nel 1929 e nel 1931 due articoli su Architettura e Arti Decorative i cui titoli ricordano quello utilizzato da Kiddler Smith nel 1957 citato da Stirling, *Architetture minime mediterranee* e *Architettura moderna e i recenti sviluppi dell’architettura italiana in rapporto alle loro origini*.⁷⁹

Che la classicità fosse una categoria più articolata di quanto la storiografia novecentesca, soprattutto crociana, avesse tramesso, confinandone l’espressione artistica al carattere di limpidezza, di castità della forma e di “restaurazione e difesa della classicità contro il Romanticismo”, distinguendo, inoltre, la *classicità* dal *classicismo* (*scuola vs imitazione*) è per tutti noi una acquisita certezza pur sempre ricostruibile percorrendo diverse vie. Anche soltanto considerando la presenza parallela di irrazionalismi e attivismi – come sostiene Ernesto Paolozzi – durante il periodo

Vernacular Tradition in Italy, University of Toronto Press, 2011.

75. James Stirling, *Regionalism and Modern Architecture*, in *Architects’ Year Book* 8, 1957.

76. George Everard Kiddler Smith, *Italy builds: Its modern architecture and native inheritance*, New York, Reinhold 1955.

77. Giorgio Muratore, *Per una nuova teoria estetica dell’architettura: il contributo di Plinio Marconi*, in Giuseppe Torresi, *Plinio Marconi e l’estetica dell’architettura*, Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura “La Sapienza” n. 54-55, 1996.

78. Giorgio Muratore, *Plinio Marconi... chi era costui*, “Archivatch”, <https://archivatch.it/2012/02/29/plinio-marconi-chi-era-costui/>

79. Plinio Marconi *Architetture minime mediterranee e Architettura moderna e i recenti sviluppi dell’architettura italiana in rapporto alle loro origini* in “Architettura e Arti decorative”, settembre 1929, pp. 27-44, e novembre 1931, pp. 761-817; disponibile su web.

fascista⁸⁰, e ricordando che Croce nel suo *Aestetica in nuce* sostiene che “il Goethe comprese benissimo [...] perché poeta, classico”⁸¹ che il carattere di conoscenza degli stati d’animo non si può confondere con la pura passionalità. Sulla stessa linea Goethe, come ci racconta il musicologo Carlo Piccardi, fu fra coloro che contribuì a divulgare un’immagine apollinea di Wolfgang Amadeo Mozart, secondo una interpretazione esemplificativa e non esaustiva che “nasce dall’incapacità per lungo tempo invalsa nella critica di ricondurre il filo delle motivazioni compositive mozartiane al contesto in cui visse”⁸² confortandoci, così, sulla oramai avviata revisione storica anche in altri settori diversi dall’architettura. Continuando ad esplorare la complessità del termine *classicismo* e sviluppando l’interpretazione polilinguistica e poliforme di un’architettura come la Palazzina Furmanik e discutendo del potere evocativo dei ruderi archeologici – già esplorato anche se indirettamente (nota 66) attraverso il lavoro di Heinrich Wölfflin e Paolo Portoghesi – sembra particolarmente interessante fare riferimento al pensiero di James Ackerman⁸³ sul Palladio: “L’architettura di Palladio può chiamarsi ‘classica’? Se questo attributo significa ‘nello spirito degli antichi greci e romani’, esso è applicabile solo ad alcune opere come il teatro Olimpico, e anche a queste in modo approssimativo. Palladio amava i ruderi ma – come in genere accade agli innamorati – vedeva in essi solo ciò che desiderava vedere, e a modo suo. A volte, poco razionalmente usò gli elementi dell’architettura antica in modo pittorico anziché tettonico [...] Egli dunque non fu classico nel senso di aver fatto rivivere gli antichi; o almeno lo fu in misura minore di Bramante, del Sangallo o di Jacopo Sansovino, e forse lo fu così poco quanto Michelangelo. E nemmeno fu classico come un Raffaello o un Andrea Sansovino, che fecero propria quella tradizione artistica occidentale in cui la logica e l’organizzazione formale – ossia, secondo il vocabolario critico del tempo, il ‘disegno’ – prevalgono sui sensi [...]; ma c’è un altro Palladio, sconosciuto a molti classicisti che venerano i suoi scritti senza mai recarsi nel Veneto:

80. Ernesto Paolozzi, *L'estetica di Benedetto Croce*, Guida 2002, p. 90.

81. Benedetto Croce, *Aesthetica in nuce*, Ultimi saggi, Laterza, 1963 (1935), p. 27.

82. Carlo Piccardi, *Maestri Viennesi. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Verso e oltre*, Ricordi LIM 2011, p. 325.

83. James Ackerman, *Palladio*, Einaudi 1996, pp. 96-97.

ed è il mago della luce del colore, il Veronese dell'architettura. Non c'è più posto per l'immagine dell'arido teorico nella coscienza di chi, varcata la soglia di San Giorgio Maggiore, viene avvolto dal fascino di uno spazio irrazionale e complesso, trasformato da una luce calda e variata in un ambiente che è nel suo genere altrettanto magico di quello di una cattedrale gotica, dissolto nelle tonalità delle vetrate multicolori. [...] Dal Romanticismo in poi, intelletto e senso sono stati contrapposti fino al punto che l'uno sembra escludere l'altro: i classicisti sono intesi come puramente razionali e i romantici come puramente sensuali o emotivi. [...] I riformatori dell'età dei lumi compresero solo il Palladio razionalista dei Quattro libri e dei disegni (questi ultimi finiti per caso in Inghilterra, dove l'interesse per Palladio fu più vivo e fecondo che altrove), ma ben di rado ebbero una conoscenza diretta delle sue opere.” Avendo appreso dalle parole di Ackerman l'esistenza di un Palladio non classico – se proprio non anti-classico o addirittura *romantico* –, per documentare la ricchezza del dibattito, è utile continuare ad abusare della lettura del saggio di Benedetto Gravagnuolo più volte citato, in un altro passaggio attorno all'idea di *mediterraneità*. Egli ricorda che gli architetti razionalisti, dando seguito al testo discusso durante la seconda Esposizione del MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale, 1931), elessero le “tendenze Mediterranee” come Cavallo di Troia per la vittoria della modernità contro gli orpelli della cultura accademica storicista.⁸⁴ Il dibattito architettonico di quegli anni fu profondamente influenzato dall'agenda politica fascista.⁸⁵ Resta evidente e altrettanto verificabile il fatto che, al quel tempo, molte architetture razionaliste di qualità portassero comunque con sé

84. Benedetto Gravagnuolo, op. cit., 2010, p. 29.

85. Michelangelo Sabatino, *The Politics of Mediterranean in Italian Modernist Architecture*, in J.F. Lejeune, M. Sabatino (ed.), *Modern Architecture and the Mediterranean*, Routledge 2010, XV, p. 42; il riferimento a Persico è pubblicato in Edoardo Persico, *Punto ed a capo per l'architettura*, in “Domus”, Novembre, 1934. Sintetizzando: Adalberto Libera difendeva le posizioni del MIAR contro chi accusava i razionalisti di internazionalismo a scapito degli ideali nazionali, affermando la coesistenza, nell'espressione razionalista, degli standard internazionali condivisi (tecnologia, comfort, ecc.) e di quelli nazionali relativi alle diverse esigenze climatiche ed etiche. Non era dello stesso avviso Edoardo Persico, che riconosceva nel razionalismo un fenomeno europeo, ma criticava i razionalisti italiani per l'opportunistica scelta di venire a compromessi con l'agenda nazionalistica del regime fascista attraverso concetti come Romanità e Mediterraneanità.

Bozza 03
formato 170x240
allestimento 170x240

elementi di espressività e *impurità*⁸⁶ stilistiche. Nel caso della Palazzina Furmanik, una così apparentemente pura architettura di volumi formalmente conformati alla più rigida simmetria, gli elementi che rivelano la sua impurità rispetto a un classicismo moderno e razionalista sono molti. Tra essi, in primo luogo, abbiamo già visto, sta la sua radice espressionista che rimette in gioco la modernità come appresa dai maestri del razionalismo tedesco e da Le Corbusier, aggiornando in senso europeo il recente passato futurista. Ma non solo in quel senso: l'impurità come carattere distintivo della ricerca di architettura del suo autore carica quell'opera esemplare certamente di una somma di apparenti contraddizioni da decifrare per vie più sottili di quelle utilizzate per definire l'appartenenza a un campo – la modernità o la reazione – l'opera e il suo autore. Ad esempio l'aneddoto della visita di Richard Neutra alla Furmanik trattato in apertura ci porta ad interpretare l'edificio di Mario De Renzi secondo una espressività più coerente al contesto culturale architettonico romano, permeato di sensibilità barocca e manierista, aggiungo io. Vale forse la pena approfondire ciò che suggerisce quel richiamo istintivo di Neutra al barocco romano; egli non poteva certo conoscere la questione del post-antico, tutta romana negli anni Venti, in spirito, ma già passata durante gli anni Trenta, e ancora di là da venire, in termini propri, con Quaroni negli anni Ottanta. Ne emergono questioni che possono accompagnarci verso un'insolita interpretazione delle luci e delle ombre che distinguono le masse volumetriche e l'immagine architettonica della Palazzina Furmanik. Richard Neutra, dunque, istantaneamente associò comparativamente, in modo

86. Sul concetto di *impurità* in architettura sarà di qualche interesse consultare Lucio Barbera, *Per una architettura impura* in Enrico Bordogna, Gentucca Canella, Elvio Manganaro (a cura di) *Guido Canella 1931-2009*: "Traendo in prestito il titolo e il ragionamento di Carla Benedetti in *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, che Canella volle invitare nella Facoltà di Architettura di Roma per discutere comparativamente di letteratura e architettura, Lucio Barbera argomenta: "Per un poeta formatosi all'insegna dello stile (la prima qualità del poeta è l'altezza del suo stile. La purezza della sua parola. In questo consiste la sua testimonianza della Realtà) una tale procedura ha qualcosa di drammatico e di paradossale. Le impurità estetiche non fanno che rimettere in gioco quel che è stato escluso dall'idea di letteratura dominante. Così l'avventura architettonica impossibile in realtà apre, o meglio riapre a tutti i possibili abbandonati, scartati sulla strada dalla modernità. Guido [Canella], come l'ultimo Pasolini, rifiuta l'investimento estetico sulla forma come unico momento cui dovrebbe essere demandato il valore artistico di un testo", p. 60.

apparentemente paradossale, la Furmanik alle architetture di Bernini e di Borromini, intravedendo, dalla distanza percettiva e psicologica di un viennese americanizzato, nella sua simmetria assertiva e monumentalizzante e nel rigonfiamento della facciata posteriore che pare spinta verso l'esterno dalla pressione volumetrica dello spazio interno, qualità espressive soprattutto barocche che rendevano dialetticamente dinamica la stabilità della formidabile massa architettonica. Una dinamica compressa come quella di un Barocco ancestrale pronto ad esplodere, da non confondere con la categoria del cosiddetto "barocchetto romano" – definizione tanto vezzeggiativa quanto riduttiva, se si pensa alla qualità progettuale dei personaggi a cui si associa: Capponi, Coppedè, Giovannoni, ecc. Una definizione comunque attribuita a una serie di opere da rivalutare per la forza delle membrature architettoniche, che i suoi architetti immaginarono di trarre dalla città storica. Meglio allora la definizione di "Borromini in camicia" attribuita da Portoghesi a Capponi come autore della sua famosa palazzina sul Tevere. Nella Furmanik, dunque, nulla si è perso della precedente esperienza progettuale di De Renzi. Riferendosi alle opere progettate prima della Palazzina Furmanik, scrive Agnese Pizzuti che De Renzi elaborò "in chiave moderna il repertorio della *classicità minore*⁸⁷ [...] insieme a Marchi, Ciarrocchi e Vetriani [...] con un atteggiamento antiaccademico. Intuisce che tale indirizzo è il *libero momento della scoperta linguistica* tesa a rivisitare il Barocco [per] superare il *Moderno*. L'esito più alto di questo percorso di ricerca sarebbe l'edificio progettato per l'Impresa Federici, il complesso residenziale di Via XXI Aprile (1931-37), che verrà esposto alla mostra del RAMI come *caso esemplare*".⁸⁸ Questo risultato, tuttavia, sarà anticipato da altri significativi progetti di Mario De Renzi sviluppati nell'area di influenza giovannoniana: Garbatella (che oltre a De Renzi, coinvolse molti diversi e qualificatissimi autori, 1929) ed il Concorso per il Quartiere dell'artigianato in Roma, tuttavia così espressionista e moderno (progettata da De Renzi con Pietro Aschieri capogruppo, 1926), le Case economiche

87. Nel 1939 l'Associazione Artistica per i Culturi di Architettura pubblicò un volume intitolato *Architettura Minore in Italia*. Roma, Società Italiana di Edizioni Artistiche. C. Crudo & C., Torino.

88. Agnese Pizzuti, *Mario De Renzi e la metamorfosi professionale (con Giorgio Calza Bini)*, op. cit., 2013, p. 489.

al Quartiere Flaminio (1926), le Case economiche a Piazza Mazzini (1926), il Concorso per Case antisismiche in Abruzzo (1922-23) (Tav. V-4, p.105). Fra gli architetti romani operanti in quegli anni, dunque, Mario De Renzi certamente sperimentò liberamente, a tutto campo, più e meglio di molti altri. Ma, trascinata dalla mia pedanteria non posso non rammentare, a me stessa, naturalmente, che lo sperimentalismo architettonico degli anni Venti e Trenta in architettura, in realtà, era stato anticipato dal dibattito postunitario, quando si pose, in architettura, la *questione della lingua italiana*, questione nella quale è ben radicato proprio lo sperimentalismo romano degli anni Venti e Trenta. Maria Luisa Neri nel suo saggio *Stile nazionale e identità regionali nell'architettura dell'Italia post-unitaria*⁸⁹ sintetizza con chiarezza: “Era... necessario costituire un soggetto culturale unitario, capace di ‘scoprire il proprio tempo’ in sintonia con la storia nazionale e di esprimere un’arte portatrice di valori e simboli etici ed estetici. In tale prospettiva si pubblicano studi sull’architettura medievale, accurati repertori di progetti e rilievi, concepiti come strumenti didattici e progettuali. Su questa linea teorica si poneva la riflessione di Camillo Boito⁹⁰, la cui idea si saldava al pensiero romantico e all’idealismo hegeliano, identificando nell’arte il sentimento collettivo di una nazione: il Medioevo, periodo di massima espressione dei contenuti morali di un popolo, era visto come età di riferimento per la scelta dello *stile* architettonico in grado di superare l’eclettismo e i possibili contrasti fra *stile* nazionale e *stili* dei centri locali, fra lingua italiana e lingue degli italiani”. Una equazione molto complessa. L’architettura moderna italiana doveva essere cercata nello spirito e nelle forme dell’architettura medioevale, non certo neogotica – cosa ultramontana e antinazionale – ma invece romanica o comunque *preraffaellita* – se mi si perdona una tanto barcollante contaminazione critica; ma penso al capolavoro stilistico di Camillo Boito, lo scalone del palazzo Franchetti a Venezia. Ma nella realtà del paese appena cucito insieme dopo migliaia di anni di separazioni “le lingue degli italiani” dal punto

89. Maria Luisa Neri, *Stile nazionale e identità regionale nell'architettura dell'Italia post-unitaria*, in Sergio Bertelli (a cura di) *La Chioma della Vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Repubblica*, Ponte alle Grazie 1997, pp. 133-169.

90, Giuseppe Miano, *Camillo Boito*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 11 (1969) Treccani.

di vista architettonico, come ci insegna la Neri, vollero essere quasi ovunque cosa diversa dalla lingua architettonica dell'Italia unita; si presentavano come una moltitudine di linguaggi cercati in continuità con le più alte, o più tipiche tradizioni locali. A Nord davvero trionfava il romanico, a Sud, in particolare in Sicilia, Ernesto Basile interpretava il Liberty utilizzando fioriture arabo normanne come sperimentò a Villa Igiea (1901) e nel Villino Florio (1902). Ma le banche e molti edifici pubblici adottarono uno stile rinascimentale fiorentineggiante; gli architetti più istituzionali lavarono anch'essi i loro panni in Arno e i nuovi o rinnovati Corsi e Piazze delle città italiane ebbero una composita tappezzeria architettonica in cui sempre almeno un palazzo Rucellai faceva bella mostra dello spirito unitario e patriottico dell'alta finanza d'Italia. Maria Luisa Neri aggiunge: “Solo per Roma si poteva derogare a questo modello stilistico, introducendo i canoni classici del linguaggio artistico della capitale”. Certamente la parte più clamorosa del dibattito avvenne a Roma dove si realizzava la nuova Capitale⁹¹, quindi le nuove istituzioni pubbliche, e paradossalmente, si cercava lo stile “nazionale” unificante come esigenza “locale”.

Già Carducci⁹² aveva sentito che sulle rovine dei monumenti antichi della Capitale, sui suoi colli e sui resti misteriosi delle Terme, *riposava* l'immagine della nuova Italia, identificata con Roma. Per questo la nuova riscoperta di Ostia Antica, che si volle credere davvero “immagine di Roma”, divenne fondamentale fonte di ispirazione per la costruzione di un immaginario culturale unificante e di un modello urbano moderno – immaginato così simile a quello antico. Una visione forte tanto quanto lo era stata, un decennio prima, quella del futurismo, anche esso, in fondo, profezia nazionale, retorica ed eroica a suo modo.⁹³ In

91. Gianni Accasto, Vanna Fraticelli, Renato Nicolini, *Architettura di Roma Capitale 1870-1970*, Edizioni Golem 1971. Questo volume è la raccolta più significativa di questa fase storica di Roma Capitale.

92. Giosuè Carducci, *Odi Barbare I, Dinanzi alle terme di Caracalla*. Nella nota n.1 lo stesso Carducci scrive: “Fu chi intese che questi versi augurassero la malaria ai buzzurri. Ohimè! Io intendevo imprecare alla speculazione edilizia che già minacciava i monumenti, accarezzata da quella trista amministrazione la quale educò il marciame che serpeggia a questi giorni nella capitale (4 febb. 1893).”

93. Lucio Barbera, *Postfazione. Storia futuro e miti della Scuola Italiana di Architettura* in Elvio Manganaro, *Scuole di Architettura. Quattro saggi su Roma e Milano*, Edizioni Unicopli 2015, p. 147.

questo percorso la Scuola d'Architettura di Roma ebbe un ruolo fondamentale perché, attraverso Giovannoni e la sua rivista, seppe far convergere su di sé e organizzare ideologicamente l'apporto della archeologia e della politica alla costruzione di un nuovo mito italico, la città moderna italiana come nuova città "romana", che preparò la grande normalizzazione piacentiniana, spenti ancora una volta i bagliori popolareschi e realisti della nuova epopea. Che sarebbero tornati per breve tempo e sotto altre vesti ideologiche, negli anni iniziali, anche essi eroici e retorici, della ricostruzione postbellica dopo il 1945. Nell'aura giovannoniana Mario De Renzi certamente utilizzò la panoplia del tardo-antico di "origine archeologica" in un grande numero di opere progettate prima della Palazzina Furmanik, raggiungendo, a mio avviso, i risultati di maggiore pienezza nell'elegantissimo disegno dalle movenze anche neoclassiche del Villino Cappellini, (1928-30) ma soprattutto nell'organizzazione tipologica e volumetrica nonché nel misurato apparato linguistico delle Case economiche a Via Andrea Doria (1927-31) (Tav. V-3, p.104).⁹⁴ Rispetto a quei bellissimi lavori la Palazzina Furmanik a prima vista, sembra totalmente dimentica della "lezione ostiense"; la sua mediterraneità sembra cercata soltanto nella astrazione volumetrica, nei violenti contrasti di ombre e luci, nella luminosità originaria del materiale di finitura delle superfici murarie, che immagino restituissero in materiali moderni l'abbagliante sericità delle infinite mani di calce bianca posate sui volumi delle case mediterranee. Ma ciò che in queste pagine si vuole dimostrare, invece, è che l'unità dell'organismo architettonico della Palazzina Furmanik, (forma, tipo e struttura) perseguito e raggiunto da De Renzi e Giorgio Calza Bini si fondi *malgrado la vistosa e apparente distanza linguistica*, proprio sulla scoperta, la lettura e la penetrante interpretazione di uno dei più caratterizzanti tipi residenziali di Ostia antica che costituirono, sin dal lor primo scoprimento, prima un enigma e poi un esaltante campo di ricerca ancora oggi aperto e intensamente frequentato, nazionalmente e internazionalmente.

Per quello che riguarda il classicismo poliforme, polilinguistico

⁹⁴ Piero Ostilio Rossi, *Guida all'architettura di Roma*, Laterza, 2003: "riproponendo così una linea di ricerca di vago sapore futurista già presente nella casa di Via Andrea Doria", p. 118.

e inclusivo di De Renzi è però utile, comunque, leggere ancora alcuni passaggi del testo di Maria Luisa Neri sulla produzione del progettista romano fra gli anni Venti e Trenta: “la chiave di lettura può essere colta solo attraverso la percezione della sottile ambiguità fra tradizione e innovazione, e dell’ambivalenza fra continuità con il passato e ideazione figurativa, in un susseguirsi di sperimentazioni linguistiche concise e coerenti. Una peculiarità, questa, riscontrabile in molti dei giovani architetti romani, che giungono così ad elaborazioni particolarmente originali, non certo confinabili in quel provincialismo di cui spesso sono stati accusati”⁹⁵. In particolare, in una nota, l’autrice mette in luce alcune interpretazioni contrarie di quella fase storica della cultura architettonica romana elaborate durante gli anni Ottanta e Novanta. Neri cita un pezzo di A. La Stella, *La ‘scuola romana’ tra accademia e innovazione*⁹⁶ compreso nella raccolta di saggi *La metafisica. Gli anni Venti*, in cui l’autore afferma l’insostenibilità di definire una omogeneità della *scuola romana*: “è come voler ricollegare l’opera di un Piacentini, di per sé emblematica del non senso a quella di un Del Debbio o ancora l’opera di un Aschieri a quella di De Renzi: costoro formati su di un diverso linguaggio, hanno assorbito di una medesima condizione culturale aspetti antitetici e spesso contraddittori tra di loro, anche se la critica in passato li ha spesso visti come una specie di *consorteria di guastatori* dell’architettura italiana”. Le affermazioni di La Stella, comunque, in se stesse sono un’utile testimonianza delle ragioni che hanno portato alla mancata fortuna critica dell’opera di De Renzi.

95. Maria Luisa Neri, *Mario De Renzi. L’architettura come mestiere 1897-1967*, Gangemi 1991, p. 32.

96. A. La Stella, *La ‘scuola romana’ tra accademia e innovazione*, in R. Barilli, F. Solmi (a cura di), *La metafisica. Gli anni Venti*, Grafis 1980, vol II, pp. 81-125.

6 – Le origini latine dell'abitazione moderna

Spero che il lettore comprenda la necessità dimostrativa in questa parte della trattazione e, quindi, l'uso esteso di citazioni consecutive e di lunghe note. Esse hanno come obiettivo quello di evidenziare la congruenza di alcune interpretazioni del momento storico della Furmanik che sono state già espresse in tempi diversi nell'ambiente degli studi di architettura non soltanto romani. Il volume di Giuseppe Strappa, più volte citato⁹⁷, include un lungo saggio di Gianfranco Caniggia, probabilmente uno dei suoi ultimi scritti, elogiato anche dal saggio di Paolo Marconi contenuto nello stesso volume. La lettura del testo di Caniggia rafforza le posizioni fin qui raccolte: “Gli architetti che hanno

97. Giuseppe Strappa, op. cit., 1989, pp. 10-11. Su un percorso di lettura parallelo a quello sviluppato da Maria Luisa Neri, più attento agli esiti progettuali, si era espresso nel 1989 anche Giuseppe Strappa nel volume *Tradizione e Innovazione. Nell'Architettura di Roma Capitale (1870-1930)* affrontando alcuni aspetti della cultura architettonica e costruttiva romana degli anni Venti-Trenta, cogliendo nel vivo, seppure con accento critico, l'interpretazione archeologica su cui si imposta molta architettura residenziale degli anni '30 – ma utilissimo riscontro per questo studio –, evidenziando nell'assenza di uno svolgimento eroico, a differenza dalle avanguardie storiche, il condizionamento storiografico (Hitchcock) attorno alle vicende e i protagonisti di quegli anni dell'altra modernità: “Ogni edificio, a Roma, sembra avere qualcosa in comune con quelli circostanti, un'affinità nascosta che lega la singola opera ad un clima generale, a un'aria romana”. E questo vale anche per gli edifici che segnano il passaggio alla modernità, dove l'accordo con le vecchie costruzioni sembra meno immediato. [...] D'altra parte le scarse fortune critiche di quell'architettura moderna che dalla cultura ottocentesca eredita, trasformandoli, tipi edilizi e tecniche di progetto, non sono certo dovute alla mancanza di protagonisti di rilievo (si pensi, per rimanere all'ambiente romano, a un Pirani, a un Sabatini, a un Aschieri): la verità è che manca nelle loro vicende lo svolgimento eroico, la continuità polemica che invece contraddistingue l'insorgere dell'architettura delle avanguardie e ne perimetra (dato di fondamentale importanza) la ricerca. Hitchcock nella sua Storia dell'architettura nei secoli XIX e XX dedica a questo problema nodale dell'architettura occidentale un frettoloso capitolo dal titolo “L'architettura cosiddetta tradizionale nel secolo XX” dove il termine inglese traditional sta ad indicare la continuità col passato in opposizione alla rottura provocata dal Movimento Moderno. [...] L'innovazione tipologica, norme come quelle introdotte nel regolamento edilizio nel '20 e nel '31 che consentono la “Palazzina”, a compromettere l'equilibrio faticoso del tessuto postunitario, ma anche una diffusa distrazione del mondo professionale dai temi della città della tradizione... Distrazione le cui avvisaglie cominciano ad apparire evidenti intorno agli anni '30 con un'interpretazione spesso in chiave “archeologica” del passato edilizio della città da una parte e con la costruzione frettolosa delle borgate dall'altra.”

operato allora a Roma rendono evidente nelle loro opere quanto sia fallace la suddivisione tra accademici e innovatori caratterizzante la storiografia del *moderno*. Non si tratta, da un lato, di persone ignare del quadro culturale europeo, e dall'altro lato di persone informate e partecipi. Semmai si può constatare che l'apparente autonomia dei primi nei riguardi degli sviluppi diatopici dell'architettura, sia il portato intenzionale della loro attenzione ad una relativa autoctonia di esperienze, del loro continuo riferirsi alla partecipazione al *luogo* obbligante ad una continua scelta incongrua al luogo stesso; preferendo piuttosto, dell'esperienza esterna, assumere le valenze dichiaratamente non oppostive al costruito romano. [...] Il periodo, con i progettisti che vi operano è [...] ricco di valenze comunque basate sul colloquio e sulla simbiosi, [...] un periodo di transizione tra l'omogenea intenzionalità dei quartieri immediatamente postunitari e lo sperimentalismo personalistico dei decenni successivi al trenta. Comunque, un periodo storico che è necessario comprendere e valutare perché ancora atto alla costruzione di un continuo urbano associabile alla città ereditata e, per noi che lo vediamo mezzo secolo dopo, *città ereditata* per suo conto. Al di fuori di una storia e di una critica elitaria ed estetizzante, conforma la città in cui viviamo, e ha contribuito all'evoluzione dell'*idea di città*, al di là delle istituzionali carenze che il costruito progettato porta con sé.”⁹⁸ Le parole di Strappa e di Caniggia, tratteggiano sinteticamente il clima generale del mondo dell'architettura romano dagli anni Venti agli anni Ottanta. Lungo questa traccia torniamo a Lucio Barbera che, nella già citata postfazione al volume di Manganaro, ci permette di far entrare finalmente nel discorso il rapporto tra le scoperte archeologiche di Ostia Antica e la formazione dello sperimentale linguaggio della *scuola romana* di architettura. Un elemento di riflessione che rappresenta un snodo concettuale fondamentale per l'indagine *anatomica* sulla Palazzina Furmanik. Dice Barbera: “Nel 1938,” cioè mentre la Palazzina Furmanik era in costruzione, “Bruno Zevi si vantava di avere sostenuto ai Littoriali di Palermo: ‘la non derivazione dell'architettura moderna da quella classica romana, bensì da quella medievale,

98. Gianfranco Caniggia, *Permanenze e mutazioni nel tipo edilizio e nei tessuti di Roma (1880-1930)*, Giuseppe Strappa, *Tradizione e Innovazione. Nell'Architettura Di Roma Capitale (1870-1930)*, Gangemi 1989, pp. 10-25.

ribaltando la retorica del regime che nel mito di Roma antica cercava la propria origine ideale'. In realtà il giovane Zevi rispondeva idealmente e polemicamente a un saggio più antico, del 1923, di Guido Calza, archeologo capo degli scavi di Ostia Antica, pubblicato in *Architettura e Arti decorative* dal titolo *Le origini latine dell'abitazione moderna*, che aveva influenzato i più interessanti architetti romani, soprattutto Aschieri e De Renzi, nel loro periodo più fecondo, ben prima del sopravvento di Piacentini e della sua mediazione classicista, livellatrice e autoritaria. Zevi rispondeva idealmente a Calza sul suo stesso piano, caricando, dunque, il suo assunto di quel grado di ideologismo che rende sostanzialmente inutile ogni dimostrazione.⁹⁹ E in qualche modo Zevi sembrava dare ragione alla tesi di Camillo Boito che promuoveva il carattere medievalista per l'architettura moderna dell'Italia unita. Un'idea che, tuttavia, aveva origini ancora più lontane, che ci portano a Stendhal e ancora di più indietro a Simondo Sismondi (J.C.L. Simonde de Sismondi) autore della monumentale *Storia delle repubbliche italiane* nella quale, come ci rammenta Alfonso Berardinelli, si potrebbe trovare, invece, qualche dimostrazione dell'assunto di Zevi e di Boito, dato che nella concezione di Sismondi il massimo apporto italiano alla storia europea è considerato quello della inventività estetica unito a un vero culto per l'energia sociale e politica che infrangeva ogni regola¹⁰⁰, ambedue considerati caratteri intrinseci delle antiche e libere repubbliche italiane. Una posizione, dunque, quella di Boito-Zevi e dei seguaci, patriottica ma autonomista, al contrario di quella sostenuta e praticata dalla Scuola romana di Architettura che cercava di stabilire, invece, la coincidenza di *una* delle identità della capitale – la Romanità imperiale – con l'identità nazionale, culturale e architettonica.¹⁰¹

99. Lucio Barbera, op. cit., 2015, p. 139.

100. Alfonso Berardinelli, *Gli italiani di Stendhal, un popolo di antichi giganti divenuti pigmei. Il rimpianto per l'Italia dove la libertà non era ideologica*, Il Foglio, 24 Aprile 2016.

101. Alfonso Berardinelli, *Donchiscottesca e spalle al muro, la cultura laica italiana è nei guai*, Il Foglio, 28 Febbraio 2016: "Interessante e discutibile il discorso di [Roberto] Esposito sull'originalità della filosofia italiana. [...] Per Esposito comunque da valorizzare è la nostra intera tradizione di pensiero, focalizzata su temi altrove in Europa trascurati: la storia, la comunità, la vita e dunque, oggi, la biopolitica. Da Machiavelli a Vico a Gramsci, dice Esposito, gli italiani mostrano di evitare le astrazioni. Purtroppo (secondo me) fra queste astrazioni evitate c'è l'individuo libero, esaltato sia in Inghilterra che in Francia e nell'idealismo tedesco. Ma evitare l'individualismo

Comunque, “l’articolo del 1923 già citato di Guido Calza – ma c’è sempre l’ingegner Italo Gismondi accanto a lui – è l’atto di nascita ufficiale della volontà d’incontro tra archeologia e architettura non *nello stile* della classicità, ma *nel tessuto corrente* di una grande città, Roma antica, come si pensava fosse riflessa e restituita dallo straordinario campione urbano di Ostia.”¹⁰² Dunque, non si trattava solo di una panoplia del tardo antico da consumare stilisticamente, ma di qualcosa di più profondo e organico. Nel 1923 l’archeologo Guido Calza, sovrintendente agli Scavi di Ostia Antica, scriveva, quindi, nel numero di settembre e di ottobre della rivista *Architettura e Arti Decorative* un lungo saggio dal titolo *Le origini latine dell’abitazione moderna*, illustrato dai disegni dell’ingegnere architetto Italo Gismondi e dell’architetto L.O. Lawrence¹⁰³ (scholar presso la British School at Rome). Egli intendeva diffondere, così, negli ambienti dell’architettura e dell’archeologia nella Roma di quegli anni, e sicuramente fra i soci dell’Associazione Artistica fra i Cultori dell’Architettura, d’accordo con Giovannoni, un’idea molto precisa: “Il tipo ostiense è infatti caratterizzato, come le nostre abitazioni moderne, dallo sviluppo verticale e cioè dalla sovrapposizione di più piani su tutta l’area del caseggiato; dall’illuminazione esterna per mezzo di facciate su strade e su cortili interni aperti, e infine, dalla totale assenza di caratteristiche struttive dei vari ambienti nei singoli appartamenti in modo che l’inquilino può ricevere, mangiare, dormire, nell’uno o nell’altro degli ambienti del suo appartamento, variare insomma l’uso delle

morale non è stato, mi sembra, un buon affare.[...] Non molto individualistica sembra perfino la nostra letteratura, di cui parla Ferroni. D’Annunzio, per esempio, non era propriamente un individuo, ma un superuomo da palcoscenico. E Croce cancellò l’io autobiografico annegandolo nobilmente nella storia dello Spirito. Il romanzo, con il suo onesto, analitico realismo psicologico e sociale, in Italia è stato debole e nasce con “I promessi sposi”, un’epica della Provvidenza. Così all’individualismo italiano manca la responsabilità morale nell’uso della libertà. La stessa modernità, esaltata dal Futurismo con una primitività irriflessa, si impone come un’esplosione violenta di estetismo allo stato puro. Se poi nell’insieme la nostra letteratura moderna ha scarsa unità, è polimorfica e decentrata, scettica e pessimistica, sconfitta se illuminista, marginale se fantasiosa, è nello stesso tempo un problema e una ragione per non smettere di leggerla e di capirla.”

102. Lucio Barbera, *Postfazione. Storia futuro e miti della Scuola Italiana di Architettura* in Elvio Manganaro, *Scuole di Architettura. Quattro saggi su Roma e Milano*, Edizioni Unicopli, 2015, p. 146.

103. Non ho potuto ancora consultare di persona ma, secondo quanto riporta Valentin Kockel, nel 1926 F.O. Lawrence commentò il suo lavoro in un articolo pubblicato sul *Journal of the Royal Institute of British Architects*, p. 602.

stanze secondo la sua volontà, non obbligato da costrizioni di pianta e di tettonica. Ma l'importanza delle costruzioni ostiensi non sta soltanto nella rivelazione di un tipo di abitazione romana che già contiene i capisaldi della nostra moderna, ma nel presentarci motivi architettonici che ignorati o mal noti fino ad oggi, noi ritenevamo prodotti dell'architettura posteriore. Gli esemplari ostiensi qui raccolti e descritti documentano le origini latine dell'abitazione moderna e aprono un interessante capitolo dell'architettura privata romana.¹⁰⁴ Guido Calza¹⁰⁵ (1888-1946), nato a Milano, era di circa dieci anni più anziano di Mario De Renzi (1897-1967). Gli scavi di Ostia Antica erano iniziati tra XVIII e XIX secolo. Furono presto regolamentati dall'autorità del Papa; Pio IX dette loro un impulso importante, ma procedettero con maggiore e più scientifica lena dopo l'Unità d'Italia, prima sotto la guida di Pietro Rosa – discepolo del Canina – poi di Rodolfo Lanciani e di Borsari-Gatti finché, come afferma Ludovico Paschetto nel sua dissertazione di fronte alla Pontificia Accademia Romana di Archeologia nel 1912, *Ostia Colonia Romana, storia e monumenti*, “con la nomina del Prof. D. Vaglieri alla direzione degli Scavi di Ostia s'inizia una nuova era”. Guido Calza iniziò a lavorare agli scavi di Ostia Antica proprio con il Vaglieri, nel 1912, continuò sotto i suoi successori, Pasqui e Paribeni finché nel 1924 divenne egli stesso Soprintendente di Ostia Antica. Il suoi articoli del 1923 su Architettura ed Arti decorative e le ricostruzioni architettoniche degli allievi dell'Accademia Britannica, tra cui il Lawrence e, soprattutto le affascinanti e vive interpretazioni tracciate da Italo Gismondi (1887-1974) costituirono, nel loro insieme, la scoperta e la visione che appassionò in quegli anni il dibattito romano sull'architettura della nuova Italia. Ma grande fu il suo effetto anche sulla una certa cultura non italiana che guardava all'Italia come terra di progressi; si pensi agli articoli di Virgil Bierbauer

104. Guido Calza, *Le origini latine dell'abitazione moderna*, “Architettura e Arti Decorative”, Fascicolo I settembre 1923, p. 3.

105. non è certo che Guido Calza fosse parente dei Calza Bini romani, il cui nome doppio era cosa più recente. Alberto Calza Bini (1881-1957), segretario del *Sindacato* nazionale fascista architetti, fondatore della Facoltà di Architettura di Napoli, fondatore dell'Istituto Nazionale Urbanistica, Fondatore del Istituto Case Popolare, infatti, naque da Edoardo e Corinna Bini e fu il primo, probabilmente, ad utilizzare il doppio cognome.

(1893-1956) sulla rivista ungherese *Tèr ès Forma*.¹⁰⁶ La grande spinta data agli scavi ostiensi – Calza soprintendente – dall’obbiettivo di presentare l’antica città portuale romana come parte integrante dell’Esposizione Universale da tenere a Roma nel 1942 concretizzò, poi, un’opportunità straordinaria per fare dello studio *dal vero* di una città romana “matura” un campo di riflessioni e di inevitabili suggestioni per un vasto pubblico, oltre che per gli architetti, supportando la retorica del regime e unendo così agli obiettivi scientifici la promozione e la diffusione del culto dell’antico nella cultura popolare, come Calza stesso dichiarò fra i suoi intenti spiegando il valore simbolico di Ostia Antica nell’E42: “città mediterranea dall’inconfondibile carattere romano e italiano”.¹⁰⁷ In realtà, l’influenza sul dibattito architettonico romano delle scoperte tipologiche ed edilizie ostiensi fu maggiore nel decennio precedente al lancio del progetto dell’E42 e parve spegnersi alquanto nel decennio seguente. Negli anni Venti molta edilizia residenziale romana, potrei dire italiana senza timore di errare, era ancora costruita in muratura a sacco con rinforzi in calcestruzzo non armato o molto poco armato e solai in putrelle di acciaio che abbastanza presto avevano preso il posto e il ruolo degli orizzontamenti in legno che avevano caratterizzato, fino a un paio di decenni prima, anche la nuova edilizia post-unitaria dell’Esquilino e della primissima espansione di Prati e del Flaminio. Dunque, sistemi non lontani, materialmente e *graficamente* dalle tecniche costruttive della città imperiale romana. Nel suo saggio, in particolare, Guido Calza fa un ragionamento comparativo su Ostia, Roma, Pompei rilevando le grandi differenze tipologiche tra il tessuto della città vesuviana, fino ad allora inevitabile riferimento per la ricostruzione culturale dell’immagine dell’*abitare romano antico*, e i tessuti densissimi e multipiano delle metropoli più tarde e più vicine ai veri centri del potere imperiale, Ostia, appunto e, per riflesso, Roma – dati i pochi resti visibili del tessuto residenziale dell’incomparabile capitale imperiale. Il contributo di Gismondi al saggio di Calza sembra limitarsi a un’appendice, in cui egli propone argomentazioni

106. Virgil Bierbauer, *Scacco matto al parlamento!*, “Tèr ès Forma”, 1934. Vedi Maria Luisa Neri (2011).

107. Guido Calza, *Presentazione di Ostia Antica*, in “Corriere della Sera”, 11 febbraio 1938.

tecniche, e ad alcuni suoi disegni cui Calza pare assegnare più il compito di affascinare l'architetto lettore che quello di documentare con precisione la consistenza edilizia delle scoperte ostiensi; documentazione che sembra sistematicamente affidata da Calza, nel suo saggio, alla molto più casta matita del Lawrence. Ma le ricostruzioni di Gismondi, così *derenziane*, diremmo oggi, e quelle degli altri disegnatori di architettura antica, senza dubbio furono l'esito di una continua consultazione e dibattito e calorosa discussione tra gli archeologi, rappresentati qui dal Calza, e gli ingegneri-disegnatori come Gismondi, e certamente molti altri progettisti appassionati e competenti, Giovannoni certamente, ma anche più giovani architetti tra i quali non è difficile supporre sempre presente il giovanissimo De Renzi, che proprio in quegli anni diventa professore di Disegno dell'Architettura. In questo quadro non possiamo tralasciare lo studio per certi versi fondamentale dell'architetto Sandro Giannini, *Ostia*¹⁰⁸, del 1970 che a lungo nel secondo dopoguerra è stato l'unico testimone dell'interesse del mondo dell'architettura per lo straordinario esempio urbano di Ostia Antica e la sua importanza per gli studi urbani processuali, come dimostrano le ricorrenti citazioni nei testi degli archeologi come il Kockel e Mar. Esso sarà esaminato criticamente nella pubblicazione estesa sulla ricerca sulle Case a Medianum – che Giannini chiama “a galleria” – diretta da Lucio Barbera (Tav. VI-1,6; VII-1,5). Il fitto scambio fra archeologi e architetti nell'ambiente culturale e professionale romano degli anni Venti-Trenta è documentato con particolare dovizia di dettagli, e un'accurata bibliografia, dalla tesi di laurea che Mario Ietto nell'a.a. 1995/96 ha svolto sotto la guida di Giorgio Muratore (correlatore Enrico Guidoni) e difeso col titolo *Gli scavi di Ostia Antica e l'attività di Guido Calza e Italo Gismondi nella formazione del dibattito culturale ed architettonico contemporaneo*.¹⁰⁹ In particolare, il quarto capitolo si intitola *L'insula e la casa popolare degli anni Venti e Trenta entrambi*

108. Giannini Sandro, *Ostia*, in “Quaderno” n. 4, della Facoltà di Architettura, Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo, Genova 1970, p. 9-108. Ringrazio Marina Favola (Sapienza), Cinzia Matri (Uni. Reggio Calabria), Maria Milea (Uni. Genova) per avermi consentito una rapida consultazione dell'unica copia del volume disponibile.

109. Mario Ietto, Tesi di laurea. a.a. 1995/96. Relatore Giorgio Muratore. Correlatore Enrico Guidoni. Titolo: *Gli scavi di Ostia Antica e l'attività di Guido Calza e Italo Gismondi nella formazione el dibattito culturale ed architettonico contemporaneo*, scaricabile da www.ostia-antica.org/

risultato di un determinato contesto storico e traccia le ipotizzate analogie demografico-economiche fra il secolo in cui si affermò il tipo ad *insula* ostiense e gli anni fra le due guerre mondiali quando l'aumento demografico di Roma rese necessaria, tra le altre cose, l'istituzione dell'ICP e la realizzazione di molte nuove residenze, soprattutto per il ceto medio basso. Afferma Guido Calza nel suo articolo: "... perché se è giusto osservare che la casa ostiense è in pieno accordo col carattere della città fornita di strade larghe e diritte con aree fabbricabili regolari e forse poco costose così da permettere grandiosità e regolarità di abitazioni, non è men vero che il nuovo tipo di casa adattandosi a tutte le esigenze, molto più della casa ad atrio, deve avere avuto larga applicazione anche fuori di Ostia, là dove le condizioni della città fossero diverse. E infatti non solo lo ritroviamo a Roma stessa, dove le case dovevano però avere in genere una fronte più stretta delle ostiensi, ma anche a Pompei dove gli ultimi scavi hanno rivelato [...] un rinnovamento edilizio che non può certo migliorare noi che abbiamo assistito negli ultimi anni ad una completa e rapida rinnovazione dell'igiene e dell'estetica della città e degli abitati. [...] Molte forme che si ritenevano prodotte da nuove esigenze di vita e da influssi di popoli e di civiltà straniere o posteriori alla latina, vanno invece rivendicate all'architettura romana. Uno studio in questo senso potrebbe apportare forse molte sorprese. Ma a me basterà avere rivendicato alla più comune abitazione moderna una discendenza diretta dalla casa latina attraverso il Rinascimento".¹¹⁰ L'influenza dell'edilizia abitativa ostiense antica sull'architettura realizzata a Roma fra le due guerre, è stata trattata da diversi autori, tra i più recenti dei quali cito Enrico Rinaldi, autore di una tesi di dottorato discussa nel 2012 all'Università di Roma Tre¹¹¹, relatore

110. Guido Calza, *Le origini latine dell'abitazione moderna*, "Architettura e Arti Decorative" Fascicolo I settembre 1923, pp. 62-63.

111. Enrico Rinaldi, *Restauro e conservazione ad Ostia nella prima metà del Novecento*, Tesi di Dottorato, Roma Tre XXIV Ciclo, 2012. Relatore Elisabetta Pallottino. In una nota a p. 65 Rinaldi raccoglie la bibliografia sul dibattito che ci sembra utile documentare nonostante qualche sovrapposizione con la letteratura già segnalata: "V. Fraticelli, *Roma 1914-1929. La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo*, Roma 1982; C. Cocchioni, M. De Grassi, *La casa popolare a Roma. Trenta anni di attività dell'ICP*, Roma 1984; B. Regni, M. Sennato, *Innocenzo Sabbatini architetto*, in "Capitolium" 5-6, 1976, pp. 2 ss; M. Sennato, *Innocenzo Sabbatini. Architettura tra tradizione e innovazione*, Roma 1982; F.R. Stabile, *Regionalismo a Roma. Tipi e linguaggi. Il caso Garbatella*, Roma 2001. In particolare sui rapporti tra l'edilizia abitativa ostiense e l'architettura contemporanea:

Elisabetta Pallottino, che aggiorna e approfondisce particolarmente le tecniche e le concezioni scientifiche e gli scopi del restauro archeologico al tempo dei grandi scavi ostiensi. Ma nel quadro del mio ragionamento, può essere utile soffermarci su alcune questioni emerse nell'agile ma denso saggio del 2005 dal titolo *'Il palazzo per tutti'. La scoperta ad Ostia dell'antica casa di affitto e la sua influenza sull'architettura della Roma fascista*, dell'archeologo tedesco Valentin Kockel¹¹² che indaga il tema con molta determinazione e specificità, entrando in dialettica anche con la letteratura critica prodotta degli architetti e indagandone la coerenza. Considerando i documenti più recenti che ho potuto consultare credo di poter affermare che quello di Kockel sia uno tra i saggi contemporanei più completi per chi si accosti alla vicenda della scoperta di Ostia Antica da un punto di vista da architetto, malgrado esso sia stato scritto da un archeologo. Non c'è elemento bibliografico o d'archivio, inclusa la specifica letteratura d'architettura più recente, che sfugga all'autore e che non sia documentato e criticato con sintesi, equilibrio e precisione. Alcune questioni poste dal testo del Kockel, dunque, non possono essere tralasciate. Un particolare che l'archeologo tedesco mette in evidenza, e che ritorna anche in commenti di altri autori, è quello della mutazione di stile dei disegni di Gismondi, in particolare quelli ripetuti in tempi diversi riguardanti lo stesso edificio. In un primo momento, afferma l'archeologo tedesco, le ricostruzioni erano segnate dalla formazione accademico-storicistica e da una timida vicinanza formale al Liberty. Successivamente, con le competenze accresciute attraverso i successivi scavi e, certamente, attraverso

A. Muntoni, *Italo Gismondi e la lezione di Ostia Antica*, in "Rassegna" 55, 1993, pp. 74-82; V. Kockel, *Il palazzo per tutti*, in "Nuernberger Blaetter zur Archaeologie" 11, 1994-1995, pp. 23-36; M. Ietto, *Gli Scavi di Ostia Antica e l'attività di Guido Calza e Italo Gismondi nella formazione del dibattito culturale ed architettonico contemporaneo*, tesi di laurea, 1996 (<http://www.liberliber.it/biblioteca/tesi/architettura/index.htm>); A. Muntoni, *Architetti e archeologi a Roma*, in G. Ciucci e G. Muratore (a cura di) *Storia dell'architettura italiana, Il primo Novecento*, Milano Electa 2004, pp.260- 293; V. Kockel, op. cit., 2007; L. Marcucci, *L'antichità come progetto: dagli scavi di Ostia alla città moderna*, in Ricostruire l'Antico prima del virtuale, Italo Gismondi. Un architetto per l'archeologia (1887-1974), Roma 2007, pp. 281-299."

112. Valentin Kockel, *Il palazzo per tutti, La scoperta ad Ostia dell'antica casa di affitto e la sua influenza sull'architettura della Roma fascista* in "Nuernberger Blaetter zur Archaeologie" 11, 1994-1995, pp. 23-36. Tradotto in italiano e pubblicato sulla rivista "Confronto", *Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, n. 5, 2005.

la comprensione più corretta di alcune particolarità tecniche dell'edilizia ostiense rilevate e re-interpretate dal Calza (per esempio, la piuttosto tarda scoperta che l'edilizia ostiense non fosse esternamente intonacata ma fosse finita "a faccia vista", rude e costruttiva) si determinò la necessità, di esprimere più da presso la "verità" del sistema strutturale e degli elementi tipici della "romanità edilizia", quale, ad esempio, l'effettiva densità verticale delle abitazioni e delle insule stimata possibile fino a 4-5 piani ed oltre, con muri portanti larghi due piedi romani (circa sessanta centimetri). Tutto ciò determinò l'allontanarsi di Gismondi da forme di ricostruzione/rappresentazione pittoresche. Egli, nei nuovi disegni, compose con un più severo linguaggio e però con una maggiore e più arbitraria libertà ricostruttiva – soprattutto nelle parti completamente mancanti – disegnò modelli ideali, plastici (Tav. VI-5,6, p. 110-111) molto vicino ad essere veri e propri progetti. Anche per questa via, dunque, si preparò il più tardo emergere del linguaggio del regime mussoliniano-piacentiniano – come già aveva affermato Alessandra Muntoni in un suo articolo del 1993 (che Kockel cita in una importante nota esprimendo un parziale, ma vivo disaccordo sull'importanza da attribuire all'influenza dell'opera di Calza e Gismondi sull'architettura di Roma moderna). Kockel non si ferma agli effetti della vicenda archeologica di Ostia su l'ambiente di Roma, e per sottolineare la forza combinata delle scoperte archeologiche di Calza e dei disegni di Gismondi cita un passaggio di Giuseppe Pagano¹¹³ scritto nell'articolo su Casabella del 1931 *Architettura moderna di ventisecoli fa*: "ogni volta ch'io ho percorso il pompeiano vicolo del balcone pensile o quei suggestivi meandri che circondano i granai di Ostia, mi si è presentato uno strano desiderio di completare modernamente quelle illustri rovine, come se fossero cose lasciate momentaneamente incomplete da un Le Corbusier¹¹⁴ o da un Mies van der Rohe che non avessero ancora conosciuto né il ferro né il cemento armato".

113. Giuseppe Pagano, *Architettura moderna di ventisecoli fa*, "Casabella", n. 47, novembre 1931, p. 16-19.

114. Le Corbusier, tra l'altro, è citato da Kockel per un'osservazione rilasciata in un'intervista data a Roma nel 1936: "si può riprendere l'antichità nello spirito a non nelle forme", "L'Urbe" 1, 2, novembre 1936, p. 28 segue a p. 34.

7 – La Casa di Giove e Ganimede

Giuseppe Pagano, dunque, proietta sull'immagine di Ostia Antica la qualità innovatrice dei grandi della modernità, riconoscendo alla architettura e alla città di quell'epoca lontanissima la somma qualità di essere espressione della più limpida fedeltà linguistica alla tecnologia e allo spirito del tempo. Contemporaneamente pone i suoi pensieri sulle tracce di John Soane facendoci intravedere per un attimo, la bellezza che l'architettura della modernità dovrebbe saper esprimere nella incompletezza del rudere. O di un cantiere mai finito. Ostia Antica¹¹⁵ dunque, è un caso di studio eccezionalmente suggestivo non soltanto per comprendere le dinamiche che qui ci interessano di più, cioè quelle che possono determinare la nascita di un'invenzione tipologica nell'architettura residenziale *corrente* come conseguenza di importanti congiunture funzionali, economiche e politiche.¹¹⁶ Mi permetto, quindi, due righe su Ostia Antica, porto di Roma repubblicana e imperiale. Ragionando sul filo del noto slogan *death and life* di Jane Jacobs, urbanista e sociologa statunitense del secolo scorso, possiamo verificare diffusamente che Ostia Antica visse circa ottocento anni e finì di morte naturale. Fondata nel IV secolo a.C. come presidio militare, *castrum*¹¹⁷, sul Tevere, nel mezzo di un paesaggio primitivo, uno dei tanti fortini nel panorama delle *colonie maritimae* insediate attorno al IV secolo

115. G. Calza, G. Becatti, I. Gismondi, G. De Angelis d'Ossat e H. Bloch, *Scavi di Ostia I, Topografia Generale (1953)*, Poligrafico. Roma La libreria dello stato, 1953. La più estensiva pubblicazione su Ostia Antica redatta al tempo degli scavi. Il sito web <http://www.ostia-antica.org> è oggi fra le fonti più aggiornate e complete sul tema.

116. Ma tornando al nostro caso di studio, certo, possiamo confermare le analogie fra la domanda di alloggi della Roma postunitaria, la più grande New Town europea, e quella della città portuale di Ostia Antica nel II secolo d.C, il più importante porto del Mediterraneo. E ribadire il senso polimorfico riscontrabile nell'invenzione collettiva e condivisa di quegli anni, che si può riscontrare nell'innovazione formale e tipologica della Palazzina Furmanik che qui si cerca di dimostrare.

117. Carlo Pavolini, *Il fiume e i porti*, in Andrea Giardina (a cura di), *Roma Antica* Laterza 2000. Alcune tradizioni citano la presenza possibile di una Ostia "regia".

a.C. lungo il Tirreno¹¹⁸, crebbe e si sviluppò in età imperiale, soprattutto sotto l'imperatore Claudio che, nel 42 a.C., attivò più a nord un altro porto artificiale, detto, appunto, *Portus*. Ma Ostia raggiunse il suo massimo splendore fra il I e il II secolo (sotto Traiano, Adriano, Antonino Pio) arrivando ad accogliere una popolazione – stagionale, considerando i mesi del *Mare Clausum*, durante i quali la navigazione era ritenuta pericolosa – di 75.000 abitanti. Essa iniziò a declinare nel III secolo d.C (dopo la dinastia dei Severi), in particolare, come afferma Carlo Pavolini, “fra il 230-240 a.C. col brusco manifestarsi di una serie di crisi che colpì le infrastrutture e il tessuto abitativo della vecchia colonia, come riflesso del più generale dissesto politico ed economico che indusse a concentrare su Portus (sotto Costantino) il grande centro portuale e annonario che si rafforzò fino al V e VI secolo.”¹¹⁹ Ostia riprese a funzionare nel IV secolo con finalità prevalentemente residenziali, ad integrazione dell'attività di Portus: molti, infatti, che avevano interessi economici a Portus avevano una dimora a Ostia. Portus, dopo la fine di Ostia, fu abbandonata nell'alto medioevo (Tav. VII-1, p. 112). Ostia Antica dunque, avendo prevalente funzione di città portuale data la tecnologia della navigazione dell'epoca antica, fu una città prevalentemente *stagionale*, dunque, dal punto di vista residenziale, una città prevalentemente *d'affitto*, come più studiosi l'hanno definita, riprendendo una definizione che Guido Calza aveva utilizzato in un suo articolo del 1916 per le *insulae* romane, cioè case d'abitazioni multiple a più piani¹²⁰. Nel suo lavoro sulla formazione dello spazio urbano a Ostia Antica Ricardo Mar *La formazione dello spazio urbano nella città di Ostia*¹²¹ pone alcune questioni importanti sul rapporto fra la primitiva rete viaria (pre *castrum*) e la genesi dei lotti urbani, cioè la parcellizzazione, ed il consolidamento di alcune tipologie edilizie rispetto alle Domus

118. Ricardo Mar, *La formazione dello spazio urbano nella città di Ostia*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung / Bullettino dell'Istituto Archeologico Germanico Sezione Romana, 1991, p. 81.

119. Carlo Pavolini, *Il territorio di Ostia e Portus. Continuità antiche e discontinuità moderne*, in Andrea Bruschi (a cura di) *Portus, Ostia Antica, Via Severiana*, Quodlibet 2015, p.32-33.

120. Guido Calza, *Le case d'affitto in Roma antica*, “Nuova Antologia”, Roma 1916; Guido Calza, *Contributo alla storia della edilizia imperiale romana: Le case ostiensi a cortile porticato*, “Palladio”, A. 5, n.1 (1941), pp. 26-31.

121. Ricardo Mar, op. cit., 1991, p. 81.

tradizionali.¹²² Per noi architetti romani, anche se appartenenti a una generazione lontana, ormai, da quella del gruppo originario degli allievi di Saverio Muratori, mi sembra sia interessante che il Mar, trattando della parcellizzazione del suolo urbano di Ostia Antica, citi l'importanza degli studi di Sandro Giannini su Ostia¹²³ (Tav. VII-1, p.112) e l'utilità, nell'analisi di questa speciale città antica, della metodologia elaborata da Saverio Muratori su Venezia (1959) appresa dalle traduzioni di George Teyssot su L'architecture d'aujourd'hui n. 174 giu/ago del 1974. Mar, tra l'altro, sembra conoscere anche gli studi di Gianfranco Caniggia e quelli di Aldo Rossi e di Carlo Aymonino su Padova. Ma torniamo a Ostia Antica: alla fine del I secolo d.C. Ostia è una città emporio, ricca di servizi pubblici, terme, anfiteatri, templi, depositi merci (horrea), negozi, termopolii. La prima fase di espansione urbanistica era avvenuta fuori dalla mura del primo *castrum* rigidamente rettangolare, con la realizzazione di grandi residenze dotate di peristilii e cortili, lungo il *decumanus maximus* (via di nuovo impianto rispetto alle vie *salariae* che caratterizzavano la fase pre *castrum* e portavano alla foce). La costruzione del doppio porto (Ostia-Portus) nella prima era imperiale costituisce un momento chiave per l'evoluzione urbana della città, determina l'incremento della popolazione, del volume di merci che transitavano per la città, il livello degli affari economici; a tutto questo fa seguito un modo nuovo di costruire gli edifici. All'inizio del II secolo, nella fase fra Traiano e Adriano e, con una intensità minore, nel periodo Antonino e Severiano, si ampliano e ristrutturano molti quartieri, tutta la città assume un volto nuovo. Alcune ristrutturazioni e nuove costruzioni sembrano davvero rivoluzionarie rispetto alla edilizia corrente mediterranea (ad esempio, il Quartiere delle Terme di Nettuno e il quartiere delle Case Giardino).¹²⁴ Il Packer, citato da Ricardo Mar,

122. Rispetto alla rete viaria primitiva egli segnala le ipotesi di Carcopino secondo le quali, probabilmente, esistevano due vie *salariae* che portavano alla foce del Tevere, già prima della costruzione del *castrum*, quella *Sabina*, che dopo si chiamerà Via Ostiense, e quella Laurentina, Via *Salaria laurens*, che proveniva dai Monti Albani. Vedi Jérôme Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*. Un vol. in-8, Librairie E. de Boccard, 1919, p. 391-780.

123. Sandro Giannini, *Ostia*, in "Quaderno" n. 4, della Facoltà di Architettura, Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo, Genova 1970, p. 9-108.

124. si tratta dell'oggetto principale o comunque quello che ha avviato le ricerche sulle residenze a Medianum di Ostia Antica di Lucio Barbera. Fra le principali pubblicazioni

scrive di un nuovo modo di fare architettura “the new brick faced, vaulted architecture”¹²⁵, muri in *caementicium*, rivestiti di laterizi che insieme a volte di calcestruzzo servono a innalzare nuovi tipi di edifici residenziali. A ben guardare, si tratta di tipologie ed elementi edilizi certamente noti e sperimentati a Roma già nel I secolo. Mar sottolinea, infatti, che il grande incendio neroniano di Roma era avvenuto nel 64 d.C. e aveva coinvolto i 2/3 di Roma. Perciò la necessità di razionalizzare le nuove costruzioni segnò l’inizio dell’affermazione di un nuovo tipo edilizio, l’*insula*, la casa plurifamiliare di affitto, corrispondente alle esigenze dei nuovi ceti. Nel passaggio dal primo al secondo secolo d.C. ad Ostia si verificarono condizioni che sia Giannini che Mar descrivono da vera “febbre edilizia”. Mar, inoltre, osserva che il caso delle Case a Giardino è un caso piuttosto raro di sostituzione completa con grande progetto unitario di una pluralità di parcelle edilizie già occupate (e probabilmente devastate da un incendio in epoca traianea): nella maggior parte dei casi presenti ad Ostia, invece, si assiste alla costruzione, al reimpiego, alla ricostruzione o alla rimodellazione di elementi o complessi edilizi precedenti, “caso per caso” così che le parcelle subiscono raggruppamenti e trasformazioni di forma e di distribuzione di grande varietà, ordinati da una certa regolarità dell’impianto stradale, comunque più complesso di un semplice schema cardo-decumanico.¹²⁶

su questo tema: Saskia Stevens, *Reconstructing the Garden Houses at Ostia. Exploring Water Supply and Building Height*, BABesch 80, 2005, p. 113; Philip Harsh, *The Origin of the Insulae at Ostia*, MAAR, 12, 1935, p. 7; tutto il volume *Mededelingen Van Het Nederlands Instituut Te Rome. Paers of the Netherlands Institute in Rome*, D661 LVIII, Volume 58, Antiquity (1999). Atti del II Colloquio Internazionale su Ostia Antica (Roma, 8-11 novembre 1998); Lorenzo Quilici, Stefania Quilici Gigli, *Città e monumenti nell’Italia antica*, L’Erma di Bretschneider 1999.

125. J.E. Packer, *The insula of Imperial Ostia*, *Memoirs of the American Academy at Rome* MAAR 31, 1971.

126. Queste osservazioni dovrebbero essere di grande interesse per gli studiosi di scuola muratoriana-caniggiana. Ricardo Mar, in particolare, si occupa delle Terme del Foro e delle Terme dei 7 Sapienti, due casi in cui perfino la nuova architettura termale si adatta al tessuto urbano già consolidato di strade, case e parcelle catastali. Effettivamente, uno degli aspetti che un occhio avvezzo all’architettura urbana percepisce percorrendo le strade del Parco archeologico di Ostia Antica è l’unità e la continuità dell’ambiente urbano e del carattere costruttivo degli edifici, per non parlare dei materiali e delle soluzioni degli elementi architettonici, che ricorrono organicamente e con ordine, soprattutto lungo le strade: il sistema degli accessi, gli apparati decorativi, l’opus utilizzato per il rivestimento murario ecc. Gli elementi di variazione, di sperimentazione tipologica e stilistica, avvengono all’interno degli spazi delle insulae, delle Domus, degli horrea, delle terme. Si tratta di caratteri che ritornano secoli dopo, con un’analogo tipo di understatement, ad

In questa grande metamorfosi si affermano tipologie residenziali decisamente urbane, multipiano, a volte sorprendenti nella loro articolazione interna, raggiunte secondo modalità di trasformazione tipologica riconoscibili dagli specialisti o già note, ma con soluzioni singolarmente legate, direi legate in maniera esclusiva, a quell'arco storico e, forse, quasi unicamente all'ambiente romano che in quel periodo è sicuramente il più sincretico e inclusivo di tutta l'area mediterranea, come afferma con una certa enfasi lo stesso Calza nei suoi testi, anche se gli archeologi, specie quelli dell'epoca di Calza,¹²⁷ tendono a classificarle secondo modalità e criteri non sempre utili o chiari dal punto di vista degli architetti.¹²⁸

Tra le novità tipologiche residenziali di cui parla sommariamente Calza la più appariscente cui De Renzi parve estremamente interessato, come vedremo, è quella della cosiddetta (oggi) Casa a Medianum. Un tipo di alloggio di carattere prevalentemente, ma non soltanto, signorile, dalla complessa articolazione dei volumi interni, collocato in edifici ad alta densità (multipiano) a loro volta situati in complessi edilizi anch'essi di grande compattezza e densità, sempre plurifunzionali, anche se le funzioni non residenziali hanno importanza diversa a secondo dei luoghi, dei singoli esempi e del grado sociale delle persone cui tali appartamenti sono destinati (in generale appartamenti di livello medio basso sono collocati in complessi o aree a grande prevalenza o comunque a notevole presenza di funzioni produttive e commerciali. Quelli di livello più alto o decisamente signorile – i più interessanti per De Renzi – sono collocati in complessi in cui sono presenti solo alcune selezionate attività commerciali). Su tale tipo edilizio che possiamo ben dire ostiense in quanto è

esempio, nella cultura urbana anglosassone, o cinese antica.

127. Guido Calza, *Ostia: Guida Storico monumentale*, seconda. ed., 1929.

128. Philip Harsh, *The Origins of the "Insulae" at Ostia*, MAAR Vol. 12 (1935), pp. 7-66. Questo saggio, ricchissimo di documentazione, non risulta sufficientemente chiaro dal punto di vista tipologico. Nel passaggio evolutivo fra Domus e casa a Medianum, Harsh propone la suddivisione della Domus lungo l'asse centrale così che accade anche che l'*atrium*, su entrambi i lati, venga occupato da stanze (l'intasamento della corte è accaduto anche negli *hutong* di Beijing durante l'epoca maoista e in molte altre culture abitative). Un esempio riportato da Harsh e da altra letteratura è la Casa a Graticcio ad Ercolano. Le variabili che, nel percorso evolutivo, conducono all'insula tradizionale o alle case a Medianum, sono la presenza del portico, della corte interna e le modalità con cui questi elementi architettonici sono combinati tra loro. I portici della Domus, invece, riprodotti su più piani diventano i ballatoi delle *insulae* tradizionali.

nella città portuale antica che emerge in modo così evidente e ricorrente (Roma è lo sfondo su cui si è sempre tentati di proiettare le scoperte ostiensi) è ormai ricchissima la letteratura specialistica, per lo più prodotta da archeologi, cui si rimanda e di cui in nota si elencano soltanto le fonti più conosciute e consultate.¹²⁹ Tenendo conto della metodologia analitica della scuola romana muratoriano-caniggiana, non è difficile inserire la Casa a Medianum nel cosiddetto processo di *insulizzazione della Domus*. Lucio Barbera, nelle sue ricerche, è solito definire la *Casa a Medianum signorile* una *emidomus orientaleggiante*, in cui convive l'impianto di radicale, ma coerente trasformazione della Domus romano-italica ad atrio con alcuni, importanti elementi gerarchici e distributivi delle case di derivazione ellenica, (oltre che di quelle a Pastas o a Prostas soprattutto di quelle a Megaron come è possibile rilevare a Ostia con la maggiore chiarezza possibile nella cosiddetta Casa delle Ierodule e nella sua gemella non completamente scavata, situate nel complesso delle Case Giardino). D'altra parte è difficile non pensare alla popolazione ostiense dei secoli di splendore

129. Fra gli studi più significativi sulla casa a Medianum troviamo Janet DeLaine, *Designing for a Market: 'Medianum' Apartments at Ostia* in *Journal of Roman Archaeology* 17, 2004, pp. 147–176. E ancora Axel Gering, 'Medianum-apartments': *Konzepte von Wohnen in der insula* im 2. Jh n. Chr., S. Mols and C. van der Laan (eds.), *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome: Antiquity*, Nederlands Instituut te Rome, 1999, che offre un'analisi comparata fatta di diagrammi interessantissimi sul rapporto fra dimensione, corpo di fabbrica, numero di stanze delle case a Medianum. Si tratta di studi che ricordano molto i diagrammi di Alexander Klein (1879-1960), elaborati in una fase storica coeva a quella di cui trattiamo (fra le due guerre) e che indagavano l'Existenzminimum (1931-1934), ben noti agli architetti studiosi di tipologia. Klein analizza comparativamente la pianta di uno stesso tipo di alloggio al variare della larghezza e della lunghezza di questo. Per approfondire la classificazione delle case a Medianum di Ostia Antica è utile anche il testo di Michael Heinzelmann, *Die vermietete Stadt Zur Kommerzialisierung und Standardisierung der Wohnkultur* in *der kaiserzeitlichen Großstadtgesellschaft*, 2005, soprattutto le illustrazioni comparative. Inoltre, su un territorio molto sperimentale, risultano utili e importanti gli studi su Ostia Antica di Johanna Stöger con l'applicazione della più recente metodologia Space Synthax, che certamente merita approfondimenti. *Rethinking Ostia: a spatial enquiry into the urban society of Rome's imperial port-town*, Leiden University Press 2011. Inoltre, Carlo Pavolini, *La vita quotidiana ad Ostia*, Laterza 1986; James E. Packer, *the Insulae of Imperial Ostia*, in *Memoires of the American Academy in Rome*, vol 31, 1971 University of Michigan Press; Gustav Hermansen, *Ostia, aspects of Roman City life*, 1982, cap. 1, the Ostia apartment, University of Alberta Press; Giuseppe Strappa, *La Casa a Corte*, <http://www.giuseppestrippa.it/?p=1517> in G. Strappa, *La casa di abitazione*, in Pasquale Carbonara, *Architettura pratica*, primo volume di aggiornamento, Torino 1989. Si veda, inoltre, Bascià Luciana, Carlotti Paolo, Maffei Gian Luigi, *La casa romana*, Alinea 2007.

imperiale come ad una folla variegata in cui dominavano i grandi mercanti e gli imprenditori di cultura orientale, da Alessandria ad Antiochia, quando anche le signore della classe dirigente romana si compiacevano di grecizzarsi, come ci ricorda Giovenale nella Satira sesta¹³⁰, secondo l'esempio degli Augusti, delle signore imperiali e della loro corte. Il processo di generazione della Casa a Medianum dal tipo della Domus è schematicamente illustrato e descritto nelle figure cui rimandiamo (Tav. VII-2, 3, 4, 5; Tav. VIII-1, pp. 114-118). Ma il testo più descrittivo della Casa di Giove e Ganimede, un edificio di epoca tardo adrianea, è incluso in un più esteso lavoro di Janet DeLaine, *High Status insula Apartments in Early Imperial Ostia, a Reading*¹³¹. L'autrice apre discutendo il condizionamento che gli scritti di Vitruvio hanno determinato sull'idea di Domus che si è andata affermando nel tempo, la cui organizzazione dipenderebbe dal concetto sociale di vita pubblica e privata (soprattutto il rituale della *salutatio*). DeLaine in primo luogo chiarisce, appoggiandosi alle considerazioni del Calza (1915) che quella di Giove e Ganimede (circa 750 mq escluso il giardino) è una Domus e non un'*insula*. Certo, ella sostiene, è una Domus molto diversa da quelle pompeiane ma, tuttavia, per la qualità e la concezione degli spazi, per il congegno funzionale che il proprietario ha organizzato attorno alle proprie attività private e pubbliche è comunque corrispondente ad una qualità di vita e ad un livello sociale molto alto, confrontabile con livello sociale dell'aristocrazia delle Domus. In particolare, per ciò che riguarda la circolazione interna e la separazione degli ambienti privati e pubblici, nonché la privacy che è in grado di garantire, la Casa di Giove e Ganimede raggiunge standard ben più alti delle Domus pompeiane, il cui l'atrio, indifferentemente, raccoglie tutti gli accessi alle varie stanze in un unico spazio visibile a tutti. Quasi tutti gli ambienti della Casa di Giove e Ganimede sono anticipati da un disimpegno, da una stanza più piccola o da un corridoio. C'è anche un doppio accesso dall'esterno, uno pubblico e uno privato, che sostanzialmente fiancheggiano l'angolo del fabbricato dove è

130. Giovenale, Satira VI, 133-661, *Difetti e perversioni femminili*.

131. Janet DeLaine, *High Status insula Apartments in Early Imperial Ostia, a Reading*, in S. Mols and C. van der Laan (eds.), *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome: Antiquity, Nederlands Instituut te Rome, 1999*, pp. 175-89.

collocata una spaziosa *taberna*. Ma la caratteristica più importante nella Casa di Giove e Ganimede, è uno spazio che è la matrice delle similitudini fra questo singolare alloggio antico e il congegno di distribuzione interna degli alloggi della Palazzina Furmanik di Mario De Renzi. Si tratta dello spazio collocato in posizione piuttosto centrale che dal vestibolo conduce al centro della casa e, girando attorno a una piccola corte – che chiamo ancora corte anche se è ridotta alle dimensioni di una chiostrina – confluisce verso la zona privata. Quindi esiste una vera e propria separazione dei traffici, pubblico e privato, segnata dalla presenza di un doppio ingresso e un *sfalsato*. Ma c'è soprattutto l'elemento già citato e fondamentale della piccola corte, che riverbera all'interno dell'alloggio l'esperienza del giardino sul quale convergono il vestibolo, la sala da pranzo, e il corridoio di intrattenimento della casa, oltre ad un piccolo salone in posizione quasi centrale e ai *cubicola*. La corte è presente, naturalmente, anche al piano superiore. Si leggono nelle piante del livello superiore le ampie trifore aperte sui muri che ne definiscono il perimetro. Le stesse che si percepiscono sulla facciata verso il giardino nella casa dei Dipinti e nella Casa di Bacco fanciullo adiacenti (entrambe *classicissime* case a Medianum) alla Casa di Giove e Ganimede. La corte interna e lo spazio di distribuzione che gira attorno ad essa sfiocca in un doppio percorso dallo spazio pubblico a quello privato, sono elementi di discontinuità evolutiva rispetto al sistema distributivo della Domus: Janet DeLaine, da archeologa, lo percepisce con grande chiarezza. Dunque, di nuovo, la DeLaine afferma: è una Domus non è un *insula*. Effettivamente osservando la pianta della Casa Giove e Ganimede troviamo che lo spazio del Medianum si è ampliato girando attorno alla piccola corte aperta. In tal maniera si torna alla casa a corte o Domus che però è completamente diversa, ormai, dalla Domus repubblicana tipica (atrio e peristilio). È un nuovo tipo e il Medianum non è soltanto il luogo della distribuzione, ma anche il luogo *attorno al quale* si svolge la casa e per questo è la sua *matrice*. DeLaine sviluppa il proprio pensiero sulla base di un analogo studio compiuto da A. Wallace-Hadrill per Pompei – che non è condiviso da Fausto Zevi, archeologo, come è evidente nel testo in calce all'intervento di DeLaine pubblicato negli atti *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*. Fausto Zevi non condivide i paralleli che la studiosa

cerca fra il funzionamento del vestibolo ostiense e quello della Domus pompeiana: “[non so] se può essere legittimo continuare ad usare il termine di *salutatio* anche per i cerimoniali domestici che, in una qualche forma, dovevano pur avere luogo anche nelle case dell’*élite* ostiense, certo si trattava di una ospitalità riservata e per pochi, comunque di qualcosa di ben diverso da quel che avveniva nelle case dell’aristocrazia urbana della tarda repubblica. Per comprendere i presupposti ideologici cui ci si riconduceva o, quanto meno, l’atmosfera che si voleva creare, mi sembra occorra prendere in considerazione proprio il dipinto da cui la casa prende nome, il quadro con Giove e Ganimede che costituisce l’ornamento più prezioso del grande salone. [...] Il modello (se non piuttosto la moda) che domina presso l’aristocrazia, i valori che questa tende a mettere in mostra e ad apprezzare sono dunque quelli della cultura; all’uomo di cultura si adatta una dimora caratterizzata da una raffinata quanto riservata ospitalità offerta a chi condivide con il dominus un’educazione di impronta greca. Il salone con Giove e Ganimede, in corrispondenza con l’anticamera del cubicolo, mi sembra voglia rendere questo clima intellettuale; l’intimità che lo connota è quella di una casa che, al contrario dell’ostentata “trasparenza” della tradizionale casa ad atrio di Pompei, tende a sottrarre al contatto con l’esterno quella tendenza al raccoglimento consona alle idealità ellenizzanti del tempo.”¹³² L’ipotesi che qui viene formulata e che propone un possibile superamento di entrambe le posizioni (Zevi vs DeLaine) è che la prospettiva dall’ingresso attraverso il vestibolo verso la corte fosse comunque concepita per essere aperta, anche se soltanto in particolari occasioni e per un pubblico selezionato. D’altra parte la posizione dell’ingresso rispetto all’impianto urbano sembra essere stata scelta affinché la sequenza ingresso, vestibolo, corte interna significasse l’alta posizione pubblica del proprietario e realizzasse una sequenza graduata dallo spazio pubblico a quello semi pubblico dell’ingresso, semiprivato del vestibolo e privato della corte. La stessa DeLaine nota che la prospettiva dalla strada alla corte, tuttavia, termina su un tratto casuale della muratura di fondo della corte, contraddicendo la messa in scena prospettica

132. Fausto Zevi, *Replica di Zevi alla relazione di J. DeLaine*, in S. Mols and C. van der Laan (a cura di), *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome: Antiquity*, Nederlands Instituut te Rome, 1999, pp. 188-89.

delle più classiche Domus ad atrio e peristilio. Noi notiamo, però, che l'asse visuale dalla strada, attraverso l'ingresso e il vestibolo intercetta nella corte il centro geometrico attorno al quale ruota l'intera composizione degli spazi interni della Casa. Pensiamo, dunque, che quel centro fosse segnato da un elemento di decoro architettonico/scultoreo ben visibile non solo dall'ingresso, ma anche da tutti gli ambienti principali raccolti attorno alla corte e aperti ai visitatori. Si sarebbe potuto trattare di una fontana, di una scultura simbolica o di altro simile oggetto. Nella nostra ricostruzione abbiamo scelto di immaginare – siamo architetti – che in quel centro visuale ci potesse essere una statua di Antinoo – soggetto statuario che era stato già disposto in ambedue le terme pubbliche ostiensi costruite sotto Adriano – cioè, dice Zevi “quegli impianti pubblici romani che si potevano assimilare ai ginnasi, gli edifici ellenici destinati esplicitamente alla *paideia*.”

8 – Mario De Renzi nella seconda metà degli anni Trenta

Mario De Renzi nella seconda metà degli anni Trenta è davvero “bravo in tutti gli stili”, per dirla *quaronianamente*. Ma non è un dispensatore di virtuosismi linguistici a comando. Il suo progetto è una continua, organica elaborazione soggettiva di tutto ciò che di alto e appassionante il suo tempo gli abbia proposto, ogni scoperta della modernità, ogni suggestione dell'antico. Nulla mai si perde nelle sue esplorazioni linguistiche; anzi, proprio quando la sua architettura si appresta a usare idiomi che paiono lontani dalla sua parlata romana, il deposito di conoscenze e di metodo della sua scuola entra nel gioco proponendo le più vigorose metamorfosi sia di quelle nuove sintassi, che dei propri modelli. Nella Furmanik certamente vive la suggestione del Medianum di una casa complessa come quella di Giove e Ganimede. Ma le condizioni della modernità sono tali che certamente sarà apparso subito ingenuo ai progettisti della Furmanik cercare nel nuovo progetto un'intatta replica di quel congegno singolare. Le qualità della casa a Medianum più importante di Ostia Antica le troviamo nella Palazzina Furmanik, infatti, distribuite in un organismo spaziale e funzionale più complesso e tuttavia unitario, centrifugo invece che centripeto, comunque avvolto attorno a un fulcro geometrico ideale che sta nel cuore di un vano (una *vanella* diremmo noi del Sud) troppo piccolo e bloccato per poter essere considerato ancora una *corte*, ma che comunque è l'indispensabile ventre attorno al quale gira tutto l'alloggio (vedi Tav. VIII-1, p. 118). E c'è stata, io credo, una grande cura dei progettisti per evitare che gli appartamenti signorili sovrapposti usino quella *vanella* per areare bagni, cucine e lavanderie come una classica *chiostrina* romana; a quei servizi domestici sono stati dati affacci esterni sul retro della palazzina. La *vanella*, nei suoi limiti, è soltanto per dare luce – scarsa – e aria al Medianum. Questo ruota attorno ad essa articolandosi con profondità e

dimensioni diverse, formando delle vere e proprie stanze passanti. Le piante dell'alloggio-tipo fanno comprendere non si tratti di un semplice corridoio, ma di un luogo dove si è invitati a sostare, a conversare fuori dai riti domestici o conviviali. Certamente è anche il luogo della distribuzione dei diversi percorsi, dei famigliari, degli ospiti, della servitù. Ma a ben guardare la distribuzione dell'alloggio propone anche percorsi alternativi; le stanze sono quasi tutte collegate direttamente o indirettamente l'una all'altra come per offrire la possibilità a ciascun abitante di seguire il proprio filo d'Arianna, tagliando fuori la rete dei tragitti domestici più consueti. Ma questo è proprio l'insegnamento della Casa di Giove e Ganimede, dove tutto sembra ben stabilito e tuttavia ogni vano apre porte laterali sui vani adiacenti oltre che sul Medianum e, come afferma anche Janet DeLaine, può essere vissuto e transitato in maniere diverse e non preordinate. Anzi è preordinata la indeterminatezza degli intenti d'uso dello spazio e delle funzioni di quasi ogni stanza, a parte quelle *cerimoniali*; proprio come mi pare possa avvenire negli alloggi della Palazzina Furmanik, malgrado la tanto maggiore precisione funzionale pretesa dai nostri appartamenti moderni a causa della loro minore dimensione rispetto a quelli antichi. De Renzi certo si appassionò a questa sua prima prova progettuale con il Medianum e comprese che è proprio la sua indeterminatezza di uso a renderlo interessante. Egli produsse subito, io credo prima che fosse iniziata la costruzione, almeno una variante d'uso del suo Medianum in un disegno che cerco di presentare in una poco chiara immagine nella Tav. VIII-1 (p. 118). Ma più tardi, dopo la fine della seconda Guerra Mondiale, nel 1947, nel progetto per la palazzina in Via N. Martelli il tema dell'indeterminatezza e della variabilità funzionale e spaziale del Medianum di De Renzi esploderà con una serie di varianti che a partire dallo spazio più interno dell'alloggio – che possiamo ancora chiamare Medianum – coinvolgeranno tutti gli spazi abitabili in una ricerca quasi sfrenata di configurazioni sempre nuove dell'intero alloggio, corrispondenti a diverse concezioni della vita domestica e dei rapporti tra persone e funzioni, tra l'interno e l'esterno della casa (Tav. VIII-1, p. 118). Ma il Medianum antico ci colpisce, e certamente colpiva De Renzi e tutti i suoi coetanei, soprattutto per la sua speciale qualità di essere spazio collettivo in cui *estruano* tutti i vani “particolari” che si aprono su di esso per avvicinarsi

Bozza 03
formato 170x240mm
allestimento presso l'editore

alla luce, al verde dei giardini e alle funzioni della socialità della vita domestica. La casa antica, lo sappiamo, è una casa racchiusa su se stessa. La Casa a Medianum nasce come variante della casa a corte per eccellenza – la Domus – e tende a riguadagnare un centro interno, la corte chiusa, che è anche il simulacro privato dello spazio naturale. Lo abbiamo visto proprio nella casa di Giove e Ganimede. La casa moderna, in genere, è tutta aperta all'esterno; la tecnologia del vetro permette da secoli, si può dire, grandi finestre che si aprono sugli spazi pubblici, strade e piazze. Un bell'affaccio è qualità primaria di ogni alloggio. La stessa Palazzina Furmanik per statuto, potrei dire, è luogo di grandi affacci verso il Tevere e la collina di Monte Mario. Lo spazio dove *estruano* i luoghi particolari della casa non può che essere lo spazio esterno, quello rappresentato dai bellissimi balconi protetti dalla sporgenza dei piani superiori. Ecco dunque, che, per riproporre nella sua interezza tutte le qualità della casa a Medianum l'intero congegno dell'alloggio viene capovolto da De Renzi. Il Medianum trasferisce una parte delle sue funzioni alla fascia più esterna della casa, verso cui si volgono i vani di soggiorno per trovare e formare lo spazio comune in cui, appunto, raggiungere una sempre maggiore luce, la vista della natura e, nelle stagioni belle, un felice svolgimento delle funzioni della socialità domestica. Lo schema tridimensionale della pianta di un alloggio della Palazzina Furmanik presentato nella Tav. VIII-1 (p.118) sfumando i colori l'uno nell'altro cerca di esprimere graficamente tutto ciò. Naturalmente l'azzurro sta per spazio aperto e luminoso e il rosso per interiorità domestica. Sugli esempi di soluzioni architettoniche simili a quelle della Palazzina Furmanik ho già detto nel testo alla fine del capitolo 9 e illustrate nelle Tav. IX-2 (pp.125-129). E a quelle pagine si rimanda il lettore.

9 – Nella critica e nella ricerca

Il primo testo a stampa di commento alla Palazzina Furmanik, sostanzialmente l'unico¹³³ testo che la tratti estensivamente fu scritto da Saverio Muratori nel 1947, pochi anni dopo la conclusione del cantiere, sulla rivista *Strutture*.¹³⁴ Muratori si esprime in quell'occasione con palese stima nei confronti di Mario De Renzi e della sua multiforme esperienza progettuale, non mancando di "confessare" che avrebbe preferito presentare un'opera più sicuramente orientata di quanto non fosse la Furmanik, ad esempio la casa in Via Andrea Doria. Rispetto a quest'ultima, afferma Muratori, avrebbe potuto porsi "più caldo nel consenso, forse più concorde con la sua visione e i suoi intenti". [De Renzi], continua Muratori, ha accompagnato, "un periodo tra i più ricchi di vicende, di ricerca, di trasformazioni del gusto. Nei modi da lui seguiti, ora più ora meno felici, talune qualità tuttavia emergono costanti e lo rivelano uno dei più sinceri, dei più genuini rappresentanti della nostra architettura e del singolare apporto dato dagli architetti italiani all'arte di costruire del nostro tempo come meglio apparirà, ne sono sicuro, quando si potrà tracciare un profilo completo di tutto il nostro sviluppo architettonico recente [...] La costruzione si impone subito all'osservatore con una espressione vigorosa e netta di unità: essa rivela immediatamente, nel ritmo ripetuto ed esatto dei balconi a forte sbalzo, sovrapposti e continui e nel serrato alternarsi delle fasce piene ad intonaco e delle zone di ombra profonda dei loggiati, la sua stretta adesione ad un'idea strutturale e distributiva essenziale. Disposizione simmetrica, volume geometrico conciso, avvolto protezione e graduale fusione

133. l'unico oltre al recente volume di Alfredo Passeri citato che, tuttavia, ha intenti scientificamente differenti, trattando per lo più questioni inerenti la valutazione economica, ma mostrando un prezioso e utile lavoro documentario.

134. Saverio Muratori, *Una palazzina in Roma su Lungotevere*, "Strutture", n. 2, luglio 1947.

col panorama esterno da un sistema di logge quasi scavato nel volume.”¹³⁵ L’edificio, sappiamo che fu commissionato a Mario De Renzi dal facoltoso ingegnere progettista-imprenditore di successo, Giuseppe Furmanik (Tav. II-3, p. 95); esso è situato sul Lungotevere Flaminio, in un lotto rettangolare di 50 x 27 metri circa, con il lato maggiore verso Lungotevere. Probabilmente il Furmanik era proprietario di due lotti affiancati sul Lungotevere Flaminio, come si può dedurre da una prospettiva del progetto (Tav. IX-1, p. 119). Il programma prevedeva un edificio di abitazione del tipo “palazzina signorile” cioè, secondo il regolamento edilizio vigente,¹³⁶ un edificio isolato su ogni lato, con fronti non superiori ai 25 metri, aumentabili a 35 su richiesta di deroga, comprendente non più di quattro piani oltre il terreno e un attico arretrato al di sopra della linea di coronamento. “Il P.R.G. del 1931 stabiliva, per la zona del Quartiere Flaminio, una tipologia mista: case intensive da costruirsi lungo le direttrici radiali (le attuali Viale Pinturicchio, Via Guido Reni e Viale del Vignola) ricavate nell’ansa che il Tevere forma vicino alla Via Flaminia, palazzine nelle zone interne e lungo il Tevere”.¹³⁷ In particolare la Palazzina Furmanik sorgeva in una località aperta

135. Saverio Muratori, op. cit., 1947, p. 25.

136. Italo Insolera, *Roma Moderna*, Piccola Biblioteca Einaudi, 1993, p. 95. R.D. 16 dicembre 1920, n. 1937: “che la costruzione delle palazzine in luogo dei villini, mentre consente una maggiore utilizzazione del suolo, assicura il raggiungimento di altri bisogni edilizi, ed in particolare dell’areazione e del decoro... [...] la estensione delle fronti sulle strade non potrà eccedere la lunghezza di metri 25, osservata la distanza di metri 5,8 dal confine [...] le costruzioni non potranno avere più di tre piani oltre il “rex-de-chaussée, il quale non potrà essere più di tre metri oltre il piano terreno per uso di botteghe, l’altezza massima potrà raggiungere i 19 metri salvo parziali elevazioni che rendano armonico e variato il profilo dell’edificio a giudizio dell’Amministrazione comunale”; è uno dei temi architettonici su cui i professionisti romani hanno maggiormente profuso impegno progettuale, nasce nel 1920 come variante ed estensione della tipologia edilizia dei villoni, prevista quest’ultima dal Piano Regolatore del 1908 redatto da Edmondo Sanjust; quella che doveva essere una norma transitoria verrà successivamente prorogata sino al 1924 e quindi inserita nella variante generale al Piano del 1909 del 1924-26 che costituisce la base del Piano Regolatore del 1931. [...] se dunque dal punto di vista urbanistico la palazzina rappresenta l’elemento disgregante del tessuto edilizio di Roma (perché la struttura compatta della città storica oppone una maglia discontinua di volumi separati gli uni dagli altri da esigue strisce di verde o da distacchi adibiti a rampe di accesso alle autorimesse sottostanti), sotto il profilo della ricerca formale il modello architettonico [...] segna un momento di sperimentazione di particolare rilievo nella storia dell’architettura moderna, offrendo esempi divenuti ben presto prototipi per le successive generazioni di professionisti. (p. 22 Alberto M. Racheli, Introduzione Passeri).

137. Alfredo Passeri, *Mario De Renzi e Giorgio Calza Bini “palazzina Furmanik”*. *Lungotevere Flaminio 18 – Flaminio 1941-42*, Alfredo Passeri, *Palazzine Romane*, Aracne 2013, p. 439.

verso ovest, poco costruita in quegli anni (fra il 1935-1940) che riguardava San Pietro e Monte Mario. Il lato dell'edificio con l'affaccio sul fiume, rivolto a sud-ovest, fu opportunamente protetto dai penetranti raggi solari del pomeriggio con l'uso di profonde logge e frangisole. Il piano tipo è definito da due appartamenti per piano, di ampiezza media (per quei tempi). L'ultimo piano, con attico sovrapposto e giardino pensile, era destinato al proprietario, appunto la famiglia Furmanik. Un unico appartamento veramente *gentilizio*. La struttura portante è arretrata rispetto al fronte; i balconi hanno uno sbalzo di circa 2 metri ed altrettanto alte sono le fasce in facciata composte da un unico elemento strutturale che include parapetto e veletta, come è evidente leggendo la sezione. Le fondazioni sono a platea in cemento armato (secondo la tradizione del tempo per questo tipo di edifici su terreni morbidi). La struttura portante è costituita da un sistema misto di muri portanti e un telaio di pilastri e travi in c.a. I piani si ripetono identicamente in facciata, dal primo al terzo piano. L'alloggio all'attico è composto di due livelli: il primo livello è arretrato rispetto alla facciata posteriore, il secondo è fortemente arretrato anche rispetto alla facciata anteriore sul Tevere, dando luogo ad una terrazza scandita da frangisole, il cui ritmo corrisponde al modulo strutturale (Tav. IX-1, p. 120-124). Dopo i primi elogi al progettista della Palazzina Furmanik, nel seguito della presentazione del progetto, Muratori scopre l'insieme dei caratteri che mi paiono tra i più interessanti, ma li mette in discussione come elementi di impurità, espressioni di durezze compositive (espressioniste? mediterranee?) di un architetto italiano che sembra in primo luogo avere il vezzo (o il torto) di vivere nel retaggio della tradizione classica e in secondo luogo di contraffare gli elementi della modernità, le strutture cementizie : "Si osservino ad esempio, certi particolari dell'esterno e in special modo dei fianchi, là dove il motivo avvolgente delle logge trova un brusco arresto.[...] Rileviamo insomma in tutto l'edificio e particolarmente nel fianco quel dissidio caratteristico di tante architetture italiane degli ultimi anni, e spesso proprio delle più vive, tra il senso dell'organismo unitario, solido tagliato a largo respiro – retaggio della nostra tradizione classica – e l'entusiasmo per le nuove strutture, viste non già nei loro caratteri tipici, la leggerezza, la immaterialità [...] ma nella schematica rigidezza dei loro elementi, esaltata e, direi

contraffatta dal nostro innato spirito plastico e monumentale.”¹³⁸
Continuando nella critica, Muratori da un lato individua organicità e coerenza fra l’organismo edilizio e le sue parti, mettendo in evidenza fra le maggiori qualità del progetto proprio il nucleo funzionale che, a mio avviso, deriva dalla riflessione di De Renzi sulle Case a Medianum ostiensi. Ma di questo nucleo Muratori afferma soprattutto le qualità funzionali, direi igienico-sanitarie, che senza dubbio ci sono, ma sono comuni, per regolamento, a tutte le palazzine romane. Muratori dichiara infatti: “Tutto l’edificio mostra tuttavia una grande cura distributiva. Le due chiostrine e il ritorno centrale del fronte posteriore assicurano la aerazione e l’illuminazione dei locali più interni e scandiscono il blocco edilizio in ben misurati corpi di fabbrica. L’accordo nell’organismo edilizio delle diverse esigenze dell’appartamento tipo aperto sui loggiati frontali, di quello a piano terra privo di logge e quindi orientato sui giardini laterali, e di quello al piano ultimo comprendente anche l’attico e la terrazza giardino sulla copertura, è ottenuto brillantemente con varietà di mezzi: nel primo caso attraverso un doppio disimpegno per il reparto notturno e per i servizi, nel secondo caso mediante una distribuzione centrale, nell’ultimo con una distribuzione circolare degli ambienti.” D’altro lato, invece, Muratori afferma che: “Il serrato sviluppo dell’organismo architettonico costituisce anche il suo limite: è ben visibile nella pianta un disegno strutturale cristallizzatosi nella fantasia dell’architetto [...] ad interpretare la vita dei singoli ambienti imprigionandola in un ordine rigido e alquanto schematico (specialmente nelle sale frontali disposte d’infilata e solo divise da parziali tramezzi), impedendo lo sviluppo di un più naturale equilibrio dell’insieme, di un più intimo raggiungimento e di una spontanea differenziazione dei singoli ambienti.” Muratori, dunque, non sembra apprezzare – o comprendere – quel fluire dei vani di soggiorno in un unico spazio collettivo che prelude al terrazzo che, a mio avviso, è uno dei tratti fondamentali della compenetrazione spaziale e

138. Questo dimostra come nel 1947 Muratori fosse piuttosto lontano della fase progettuale vissuta con Ludovico Quaroni e Francesco Fariello. Aveva già collaborato alla didattica con Enrico Calandra sui caratteri degli edifici e, in quegli stessi anni, presentava il progetto di concorso per la Chiesa di San Giovanni al Gatano di Pisa, che fu premiata al concorso “per l’impostazione sanamente moderna dell’edificio sacro e per la lodevole ambientazione”. Una motivazione quasi giovannoniana.

della libertà d'uso del Medianum riproposto da De Renzi nella modernità. Tuttavia Muratori, come ho già detto, pare almeno comprendere che un aspetto qualificante del progetto sia proprio il congegno distributivo dell'alloggio, anche se si ferma ad apprezzarne unicamente gli elementi di razionalità. Questo comunque mi consola, perché almeno in parte è evidente anche a Muratori la singolarità del congegno distributivo che mi ha indotto ad iniziare questo mio cauto e tuttavia temerario viaggio alla scoperta della post-antichità di De Renzi. Oggi mi pare di non aver sbagliato quando, studiando le abitazioni “innovative” di Ostia Antica, fui colpita dalla somiglianza di alcune di queste, le più grandi e signorili, naturalmente, con l'impianto tipologico della Furmanik che si sviluppa attorno a un vero e proprio Medianum, uno spazio di controllo e accessibilità di tutti gli altri spazi dell'alloggio, non certo un semplice corridoio, ma il vero cuore della casa. Esso, come il Medianum antico, si presenta come *spazio di relazione* tra gli spazi funzionalmente definiti, è naturalmente e liberamente aperto all'*insieme certo non programmabile, ma fondamentale, delle funzioni sociali o interpersonali degli abitanti*. Da questa qualità, io credo, De Renzi fu attratto; da essa fu sollecitato a immaginare, progettualmente, diverse accezioni del suo Medianum. Già per la Palazzina Furmanik egli si esercitò in due varianti del segmento più difficile del Medianum, quello in cui i percorsi servili tendono a mischiarsi a quelli signorili, un problema che si ponevano certamente padroni e progettisti delle Case a Medianum.¹³⁹ Ma il lavoro di De Renzi sul Medianum, come abbiamo già accennato, comportò anche e soprattutto la traslazione dell'idea di “spazio liberamente aperto all'insieme certo non programmabile, ma fondamentale, delle funzioni sociali o interpersonali degli

139. Uno scandalo? Nel 2000 la Furmanik è stata oggetto di radicali travolgimenti tipologici, nonostante l'edificio fosse oggetto di vincolo ai sensi della Legge n. 1089/1939 sulla “tutela delle cose di interesse artistico e storico”. La trasformazione da residenza ad uffici privati è avvenuta mediante l'ottenimento della concessione edilizia in sanatoria (Legge n. 47/1985 e successive modificazione e integrazioni). Con gli strumenti della “denuncia inizio attività” (D.I.A. Legge n. 662/1996 e della “relazione tecnica asseverata” (opere interne, art. 26 Legge n. 47/1985) è stato possibile effettuare lavori di trasformazione radicale e irreversibili. Tutto ciò è avvenuto sostanzialmente ampliando lo spazio interno occupando porzioni piccole, ma significative dei terrazzi, rimuovendo le scale di servizio e chiudendo la chiostrina-corte-interna di ostiense memoria. Forse anche per questo, perché non tutto vada perduto, mi sono decisa a dare qualche luce questi miei pensieri. (Agnese Pizzuti, op. cit., 2013, p. 442).

abitanti”, dal Medianum distributivo, introverso – il Medianum interno – che resta nel cuore della casa, al Medianum estroverso che si forma dalla partecipazione di tutti gli ambienti di soggiorno – il Medianum esterno – a formare un altro “spazio liberamente aperto all'insieme certo non programmabile, ma fondamentale, delle funzioni sociali o interpersonali degli abitanti”. Certo a quest'ultimo risultato si giunge, nel tempo della modernità, anche per altre vie, che non sta a me indagare in questo breve scritto (basti rammentare la meno estesa soluzione di Le Corbusier per dividere e unire le piccole stanze da letto minori dell'alloggio tipico della Unité d'habitation per non parlare della sublime continuità spaziale delle dimore progettate da Mies). Ma nel mondo nostro come non pensare che le esperienze progettuali di De Renzi fossero attentamente consultate e le sue ricerche riprese come naturali innovazioni spaziali della modernità italiana *tout court*? E ancor una volta Giorgio Muratore mi viene in soccorso. In un “post”, *Ostia Antica vs Eurosky*¹⁴⁰, che invito i miei lettori a consultare; dopo le piante delle Case a Giardino e di Eurosky dello Studio Purini-Thermes a confronto, segue questa dichiarazione: “C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole: stanze dentro le stanze e spazio distributore aperto... anzi d'antico”.

A me, che segnalai la perfetta applicabilità di quel “post” anche al sistema di unificazione dello spazio di soggiorno degli alloggi signorili della Palazzina Furmanik, Lucio Barbera rilanciò indicandomi la Casa in Via Dezza a Milano (1956-57) di Giò Ponti come una più perfetta applicazione dei principi del Medianum, – incluso lo studio degli assi visuali tanto cari alla DeLaine – in termini che paiono ancora più strettamente derenziani, innovativi e coinvolgenti (Tav. IX-2, p. 126). E, aggiungo io, forse Giò Ponti, oltre alla Palazzina Furmanik, aveva avuto sott'occhio la travolgente ultima interpretazione del Medianum come variabile spazio di controllo, di accessibilità e di vita che lo stesso De Renzi indagò con ostinazione e fantasia nel progetto della palazzina in Via N. Martelli (1947) con i cui schemi interpretativi mi piace chiudere questa mia breve fatica (Tav. IX-2, p. 128-129).

140. Giorgio Muratore, *Ostia Antica vs Eurosky*, “Archivatch”, Settembre 2010.

10 – *Una ragione storiografica per affrontare lo studio della Furmanik*

Un aspetto storiografico significativo che emerge lavorando attorno a Mario De Renzi è la possibilità di contribuire, attraverso l'analisi di un'opera esemplare come la Furmanik, a sostenere la tesi – e viceversa essere sostenuti dalla tesi – discussa da Jean Louis Cohen nel suo recente libro di storia dell'architettura dal titolo *The Future of Architecture since 1889*¹⁴¹ – a cui più volte si è accennato nel testo e che tuttavia, come molti altri storici, non include Mario De Renzi nella propria raccolta. Secondo Jean Louis Cohen le storie dell'architettura moderna da Sigfried Giedion in poi hanno dato priorità “to the radical character of its [architecture] innovations”. In queste storie, da Giedion, a Tafuri a Frampton, il discorso sulla storia dell'architettura ha rivelato che, di fatto, la presunta autonomia o oggettività dell'autore “is a quasi-fiction. Many of these books originated from a commission by a particular architect – in Giedion's case, by Le Corbusier and Walter Gropius – or reflected an intellectual position developed in close contact with architects – in Tafuri's case, with Aldo Rossi and Vittorio Gregotti. Through such relationships, architects have undeniably shaped historians' thinking and writing and at times biased their interpretations”. Cohen, invece, propone un volume di storia che pone meno enfasi sulla creatività di incontestabili “maestri” come Wright, Le Corbusier, Mies, recuperando il lavoro di autori dimenticati dalla storia “who had less heroic careers but have been rediscovered through the publication of a plethora of monographs during the last two decades”. Cohen intende concentrarsi sulle opere sperimentali iniziali degli autori selezionati, cercando di superare una definizione della modernità limitata all'aspetto estetico “and design precepts of high modernism appear all the more obsolete thirty years after

141. Jean Louis Cohen, *The Future of Architecture since 1889*, Phaidon 2012, pp. 14-17.

the eruption of the last of several short-lived postmodernism. [...] I have ventured beyond the limits of the movements literally proclaiming their own modernity to consider changes brought about by the convergence of Enlightenment, the Industrial Revolution, and the rise of the nation-state.” Jean Louis Cohen, dunque, nel breve paragrafo di apertura *The continuity of type*: dichiara l’adesione agli argomenti di Jauss per organizzare il suo quadro storico, secondo una modalità che cerca l’inserimento dell’opera nel contesto storico in cui è sorta “it was therefore impossible to limit a history of the relationships structuring twentieth-century architecture to a list of aesthetic “influences” – a term I have conciously avoided. Instead, following Hans Robert Jauss, I found it essential to analyze the *reception* met by works and ideas, as this often redefined the professional identity of architects, even those working at a considerable distance from the buildings they were interpreting and sometimes emulating”¹⁴². Mario De Renzi, senza alcun dubbio, non è tra gli architetti che, per dirla con Cohen, hanno innegabilmente modellato il pensiero e gli scritti degli storici influenzando le loro interpretazioni (“... have undeniably shaped historians’ thinking and writing and at times biased their interpretations”). Altrettanto certamente è tra quelli “who had less heroic careers”, che ebbero una carriera meno eroica nella considerazione pubblica. Ma non è ancora tra gli architetti che, come dice Cohen, “have been rediscovered through the publication of a plethora of monographs during the last two decades” malgrado i bei saggi, appassionati e intelligenti degli autori cui queste mie riflessioni devono moltissimo. Aspettando, dunque, una storia dell’architettura moderna che riconosca alla coltissima arte di De Renzi – e all’arte di tanti altri architetti italiani semidimenticati – il posto che merita, ho avuto l’ambizione di aggiungere un piccolissimo contributo da architetto a tutto ciò che potrà essere utile, infine, a chi raccoglierà la sfida.

142. Jean Louis Cohen, *The Future of Architecture since 1889*, Phaidon 2012, p. 14.



Bozza 03
formato 170x240mm col
allestimento brossura fresata

Tavole



1 – Riferimenti critici e fortuna della Palazzina Furmanik



Tav. I-1: Mario De Renzi nel 1938
Fonte: M.L. Neri (1991).



Tav. II-1: British Modernism

Wells Coates, Lown Road Flats (Isokon Building), Londra 1934 (in alto e al centro); Kenneth Dalglish and Roger K. Pullen, Marine Court, St Leonards on Sea, East Sussex, 1936 (in basso).

Fonte: web.modernistbritain.co.uk

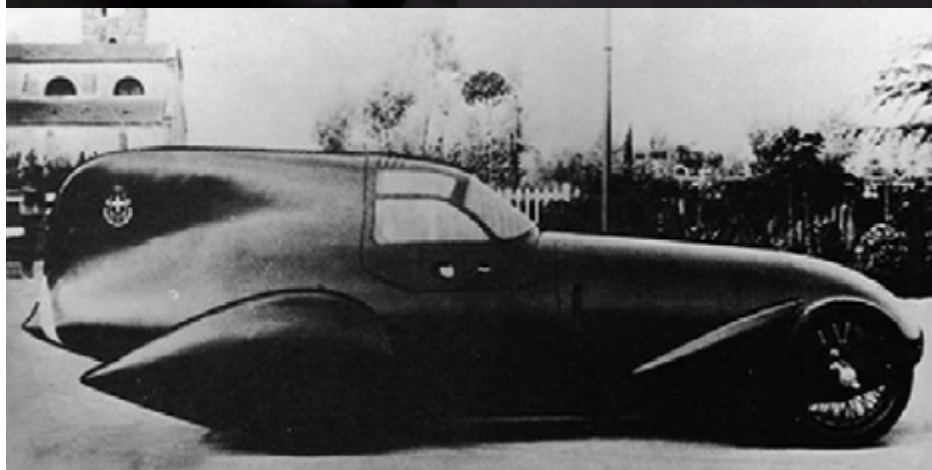


Wells Coates, Embassy Court, Brighton, 1935.
Fonte: web; modernistbritain.co.uk; web.

2 – Nella modernità



Tav. II-2: British Modernism, Costruttivismo russo, Espressionismo tedesco
Harry Stuart Goodhart-Rendel, St Olave House, Londra, 1932; Moisei Ginzburg e Ignatii Milinis, Narkomfin, Mosca
1932; Mies van der Rohe, 1922, Progetto per un palazzo per uffici in cemento e vetro.
Fonte: web. modernistbritain.co.uk; archidiap.it; W. Gropius, L. Moholy-Nagy, Bauhäusbucher.



Tav. II-3: Giuseppe Furmanik progettista moderno

In alto la sua 1933 Maserati Tipo 4CM single-seat racing Vettoretta, con la quale Furmanik conquistò, nel 1934, il primato mondiale di velocità per motori 1100cc. sul chilometro lanciato (a più di 222 Km/h) battendo il precedente primato della MG, in aperta competizione (nazionalista) con il famoso marchio inglese (al volante nella foto G. Rovere, finanziere e promoter della Maserati). In basso Furmanik con la successiva Maserati 1500cc. da record, progettata assieme ai tecnici della galleria del vento di Guidonia nella seconda metà degli anni Trenta, nel periodo in cui De Renzi e Calza Bini progettavano per lui la palazzina sul lungotevere.

Fonte: web.



Tav. II-4: Espressionismo italiano. Furmanik e Novocomum

Mario De Renzi, Palazzina Furmanik (1935-42), Roma. A destra Giuseppe Terragni, Novocomum (1927-29), Como.

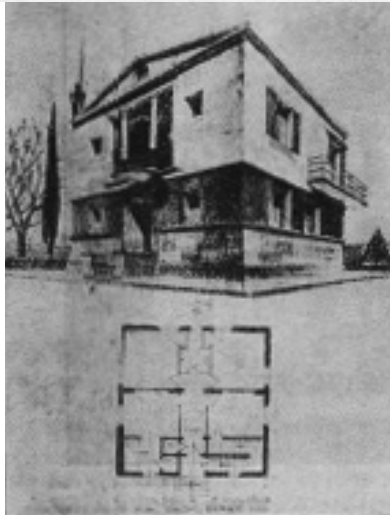
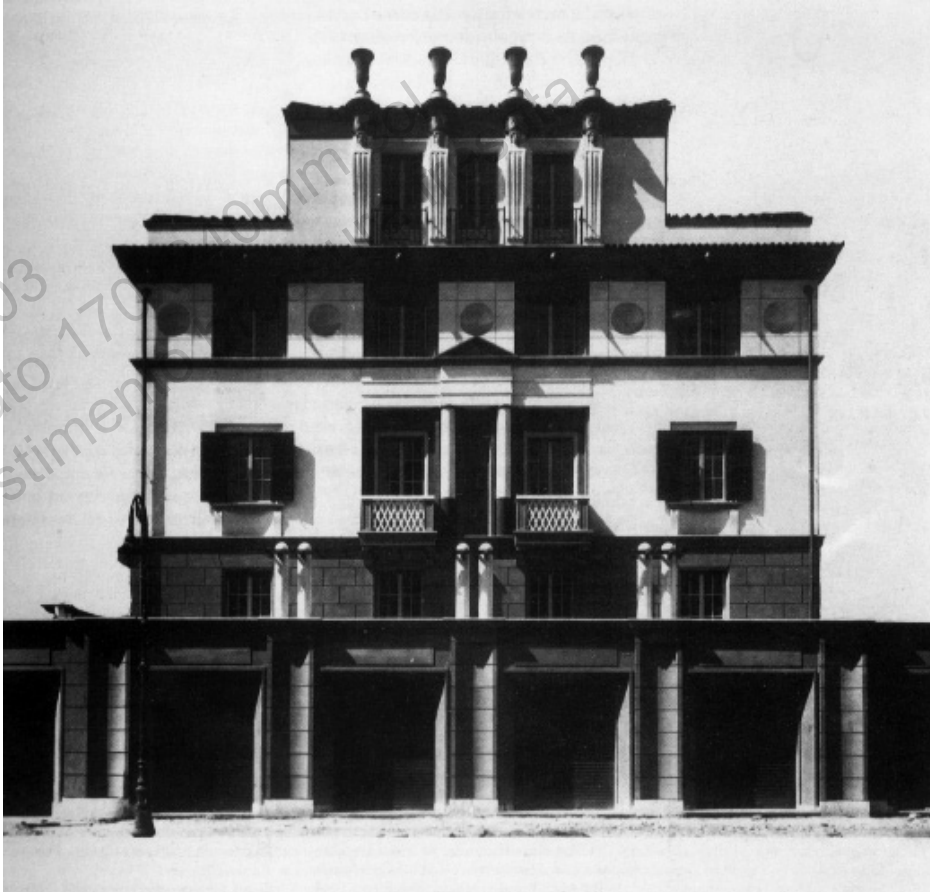
Volendo allargare il confronto alla situazione italiana di quegli anni, andando fuori dal confine culturale romano, si può considerare l'esperienza culturale più significativa condivisa fra Roma e Milano: il MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale). E mettere in relazione l'espressionismo di Mario De Renzi (1897-1967) e quello di Giuseppe Terragni (1904-1943), in particolare fra la Palazzina Furmanik (1935-42), espressionismo mediterraneo-romano ed il Novocomum (1927-29) di Terragni, espressionismo italiano. Il confronto fra le due diverse espressività si può discutere facendo appello alla tradizionale contrapposizione fra *Einfühlung-Raumgestaltung*, fra empatia simbolica e configurazione dello spazio, fra convessità e concavità, aggettivi che molto sinteticamente possono sintetizzare, appunto, i comportamenti

Bozza 03
formato 170x240mm col
allestimento brossura tresata



volumetrici della Furmanik e del Novocomum. Questa riflessione andrebbe sostanziata ripercorrendo brevemente, a ritroso, la genealogia del pensiero che da Riegl conduce al Wölfflin e ancora indietro al Burckhardt – una linea genealogica antagonista rispetto a quella che da Schmarsow ci porta al Winkelmann.

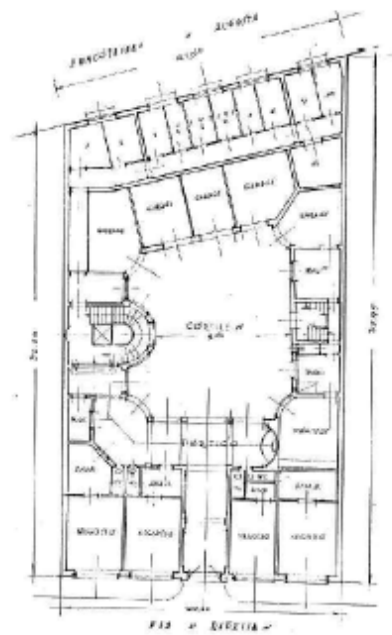
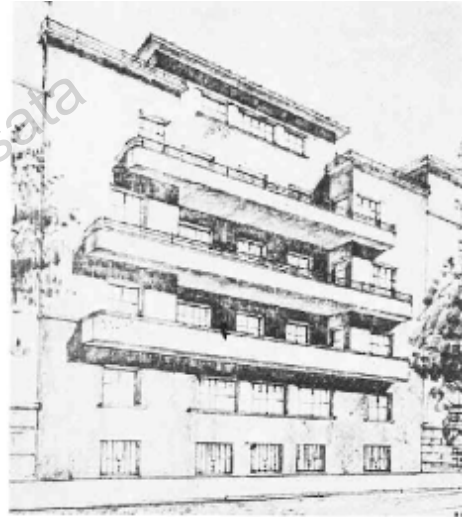
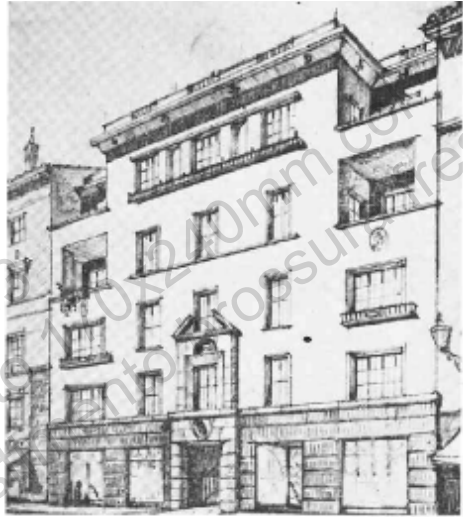
Fonte: web.



Tav. III-1: Panoplia tardoantica

Mario De Renzi. Villino Cappellini (1928-30). Case alla Borgata giardino, Garbatella (1929) Roma.

Fonte: M.L. Neri (1991).



PIANTA 1^a TRATTAMENTO
anno 1910/11

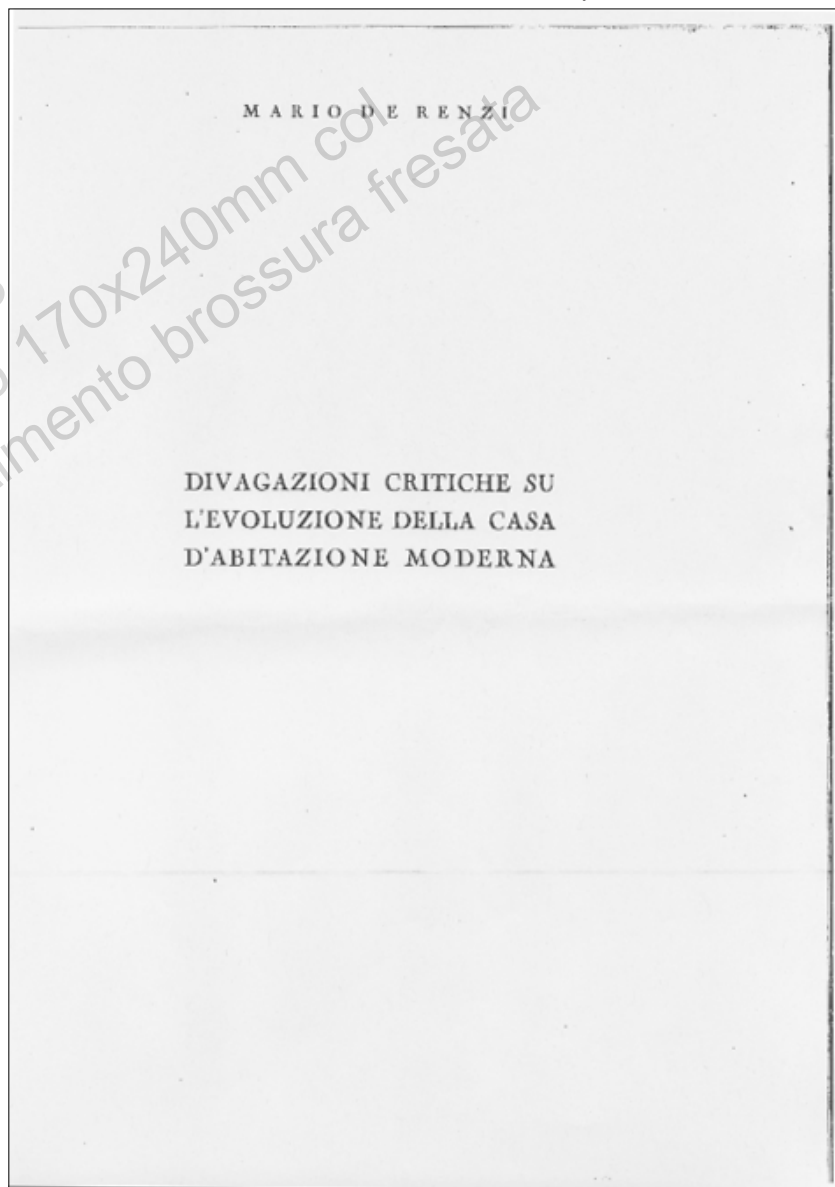


PIANTA 1^a TRATTAMENTO
anno 1910/11

Tav. III-2: In tutti gli stili

Luigi Piccinato, Casa in Via Ripetta e in Lungotevere Augusta, Roma, 1931.

Fonte: G. Strappa (1989).



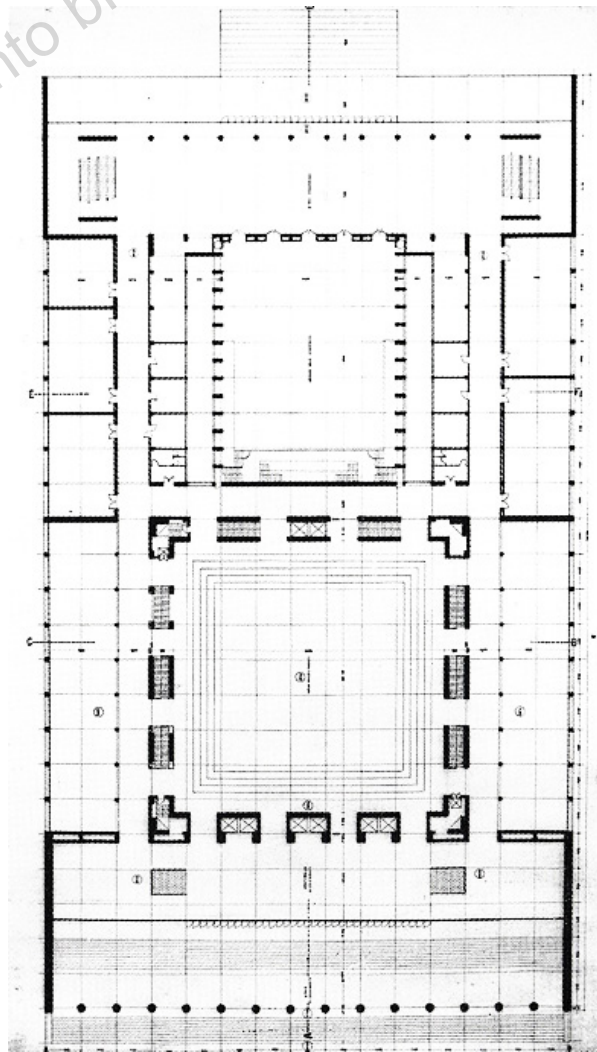
Tav. IV-1: Divagazioni critiche sull'evoluzione della casa d'abitazione moderna, 1950
Copertina del volume Mario De Renzi, *Divagazioni critiche su l'evoluzione della casa d'abitazione moderna*, 1950.
Fonte: fotocopia dell'opera.



Tav. IV-2: Divagazioni critiche sull'evoluzione della casa d'abitazione moderna, 1950

I due progetti discussi da Mario De Renzi in *Divagazioni critiche su l'evoluzione della casa d'abitazione moderna*, pubblicato nel 1950: l'Unité d'habitation, Marsiglia di Le Corbusier, 1945 e il Channel Hights Housing Projects di Richard Neutra, Gaffey Street and Western Avenue, San Pedro, USA, 1942.

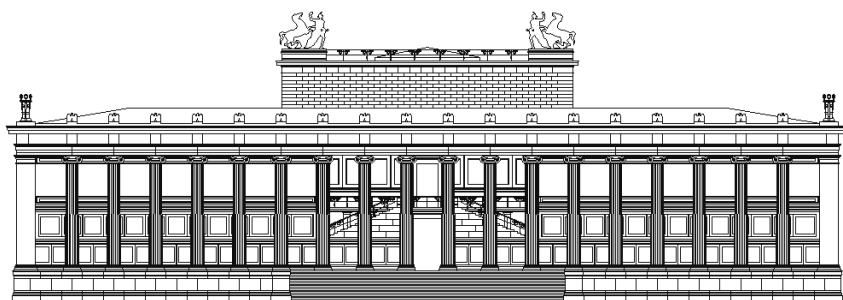
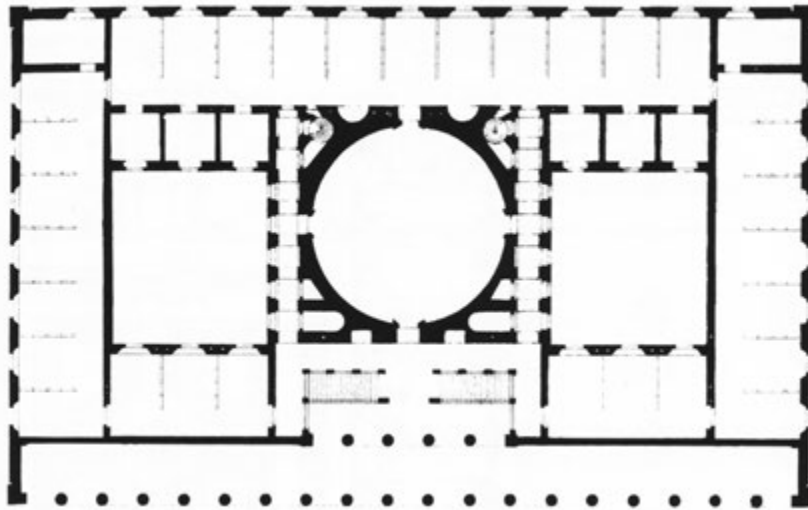
Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>; The Getty Research Institute, Los Angeles.



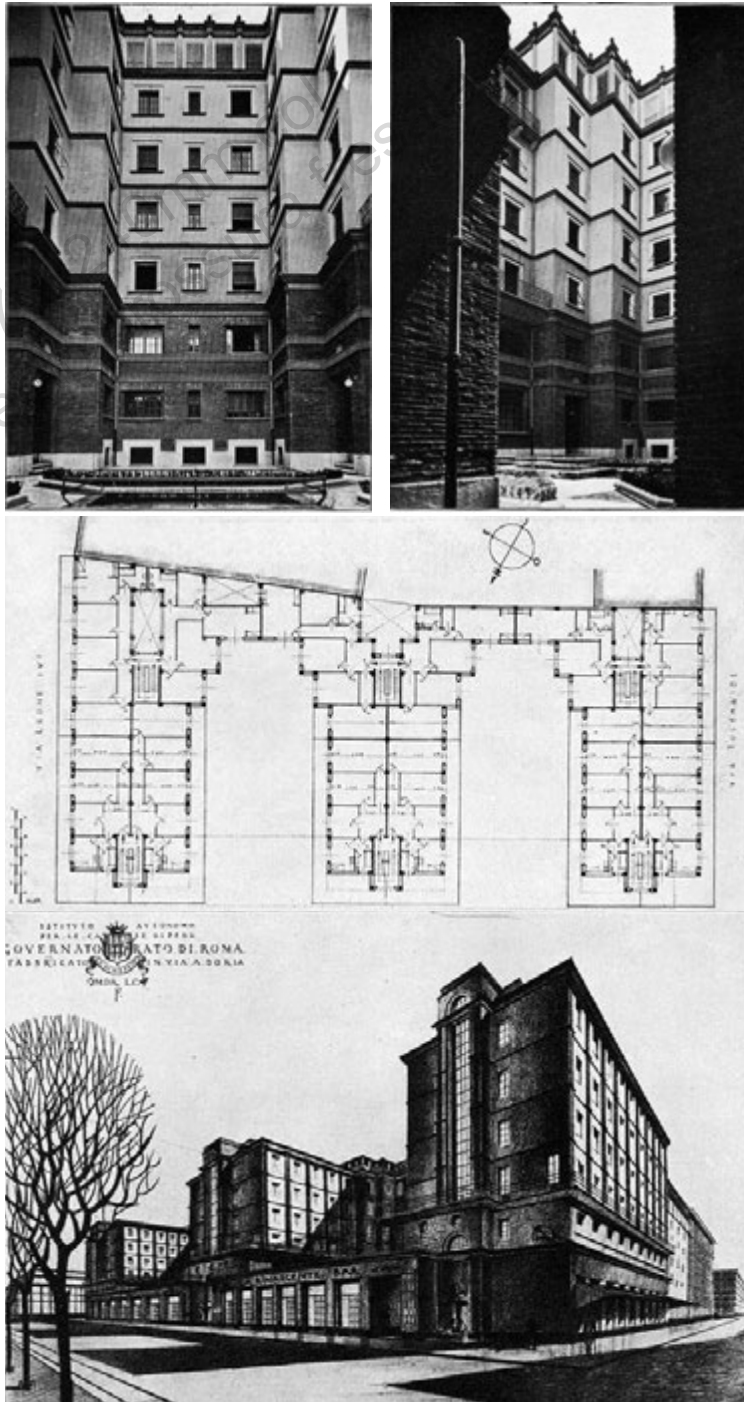
Tav. V-1: Classicismo italiano: Adalberto Libera, Palazzo dei Congressi EUR, 1938-54
Fonte: backflipping.wordpress.com (foto); Fonte web: <http://www.ricostruzione.isvc.org/> (pianta).



Bozza 03
formato 170x250
allestimento bro



Tav. V-2: Classicismo germanico: Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, 1823-1828
Fonte web: theses.lib.vt.edu (foto, pianta); miesandpeas.blogspot.com (fronte).

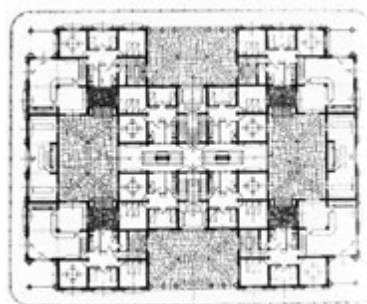
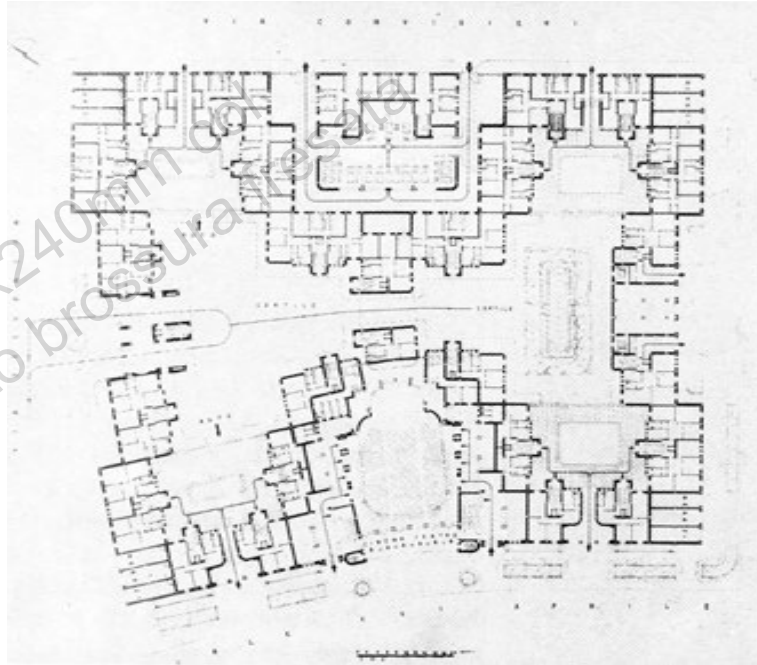


Tav. V-3: Casa a Via Andrea Doria: l'impronta dell'edilizia ostiense
Mario De Renzi, Case del Governatorato, Via Andrea Doria, Roma, 1931.
Fonte: <http://opac.sba.uniroma3.it:8991/arardec0/ARAR.html>

Bozza 03

formato 170x240mm

allestimento



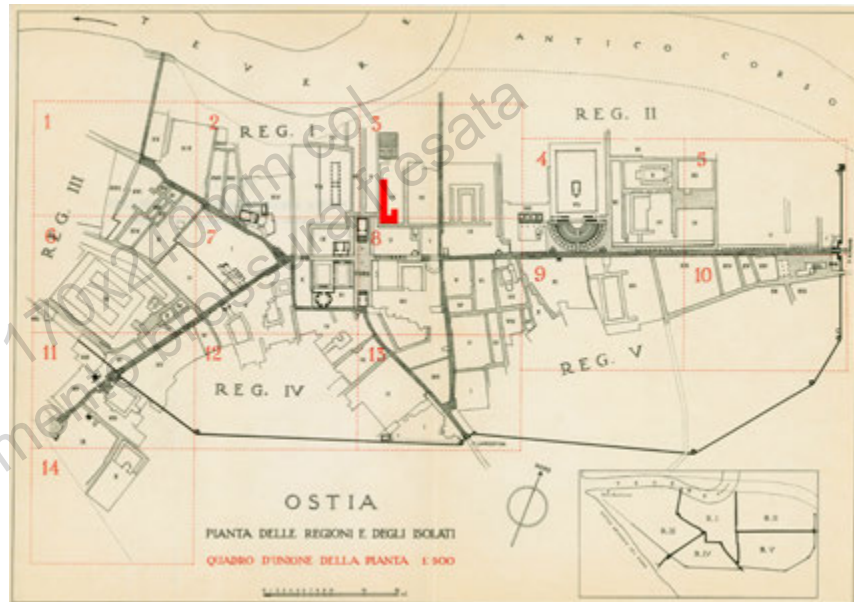
Tav. V-4: Mario De Renzi: tessuti alti e tessuti bassi

Mario De Renzi, Casa in Via XXI Aprile (1931-37);

Fonte: Carlomagno, Saponaro (1999). Mario De Renzi, Concorso per case antisismiche in Abruzzo (1922-23). Si tratta di due esempi di tessuto (verticale e orizzontale) progettati dallo stesso De Renzi.

Fonte: M.L. Neri (1991); Saponaro, Carlomagno (1999).

Bozza 03
formato
allestimento



Tav. VI-2: (CSCM) Ostia Antica. Localizzazione della Casa di Giove e Ganimede

Pianta delle regioni e degli isolati, quadro di unione. In evidenza, in rosso, la collocazione del complesso edilizio in cui si trova la Casa di Giove e Ganimede, possibile riferimento di Mario De Renzi nella progettazione della Palazzina Furmanik. Localizzazione del complesso della Casa di Giove e Ganimede, la Casa dei Dipinti e la Casa di Bacco fanciullo nella pianta della Regio I-Insula IV.

Fonte: In alto: www.ostia-antica.org; In basso: dagli elaborati della ricerca CSCM.

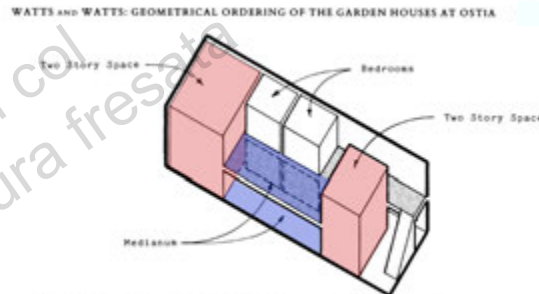
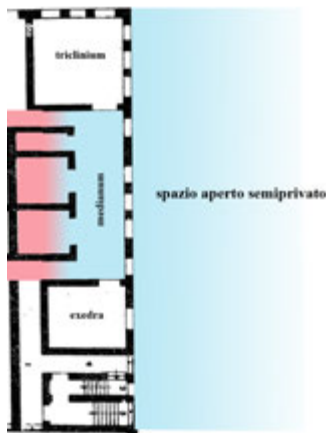
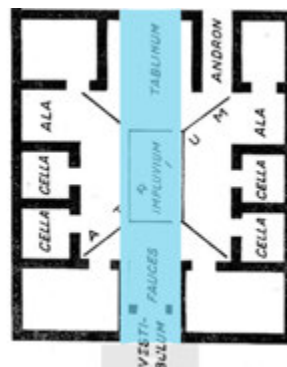
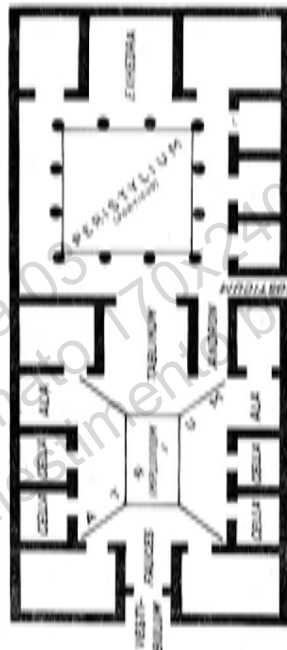


Fig. 5. Schematic diagram indicating the typical arrangement of volumes in a medianum-type apartment. Two large two-story spaces are located at either end of the medianum. Smaller bedrooms, behind the medianum, occur on both levels of the two-story apartment unit (author).

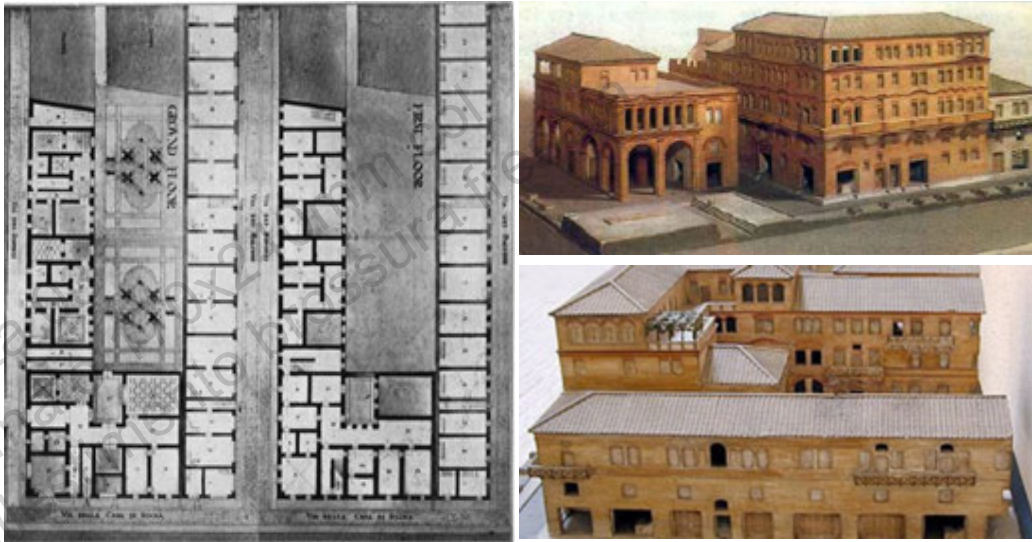
Tav. VI-3: (CSCM) La Casa a Medianum di Ostia Antica; possibile genesi processuale

Per comprendere il carattere post-antico della struttura spaziale della Palazzina Furmanik occorre riferirsi, anche se molto sommariamente, agli studi che, dalle scoperte del Calza in poi, hanno analizzato gli specifici caratteri distributivi, spaziali e strutturali di tale cellula abitativa spesso aggregata in importanti complessi edilizi multipiano. Lo schema assonometrico qui accanto (C.M. Watts and D.J. Watts, *Geometrical Ordering of the Garden Houses at Ostia*, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 46, N. 3, 1987, UC Press) mostra i caratteri essenziali di un appartamento a Medianum di Ostia scelto tra gli esempi più noti. Tali caratteri sono sempre presenti in tutti gli alloggi a Medianum di *carattere signorile*. L'alloggio è a due piani. Il Medianum è il largo spazio intermedio (in azzurro nel disegno) che controlla e dà accessibilità a tutti i vani della casa, compresi quelli di comunicazione con l'esterno e tra i piani dell'alloggio. Noto è la presenza di due vani principali a doppia altezza, spesso coperti a volta e in genere affrescati (in rosa nel disegno). Il più grande, è stato interpretato come triclinio di rappresentanza, l'altro come *exedra*, un vano di riservato all'abitante più importante come "studiolo". Spesso l'*exedra* era collegata con un *cubiculum* formando, così, una sorta di appartamento nell'appartamento. Di tale tipo di alloggio non si trova un esempio pieno a Pompei e ad Ercolano, anche se alcune Domus minori sembrano rappresentare fasi di avvicinamento alla definizione del tipo ostiense a Medianum (vedi James Packer, *The Insulae of Imperial Ostia*, Memoirs of the American Academy in Rome, Vol. 31, 1971, University of Michigan Press). Nelle piante qui accanto si schematizza molto sommariamente il teorico processo di formazione del tipo edilizio ostiense a Medianum a partire dalla Domus. In alto una Domus repubblicana tipica (da G. Strappa, *La casa a corte*, in *La casa di abitazione*, in P. Carbonara, *Architettura pratica*, primo volume di aggiornamento, Torino 1989), in basso la zona dell'atrio della Domus suddivisa in due case affrontate lungo uno spazio che sarà di accesso alle due diverse abitazioni, ma che in altre situazioni e nel tempo potrà diventare una strada ortogonale alle strade di impianto. La casa a Medianum, che mantiene l'unità dell'*emidomus*, sembra lo sviluppo *signorile* di questa prima suddivisione. La parte di Atrio che resta aggregato al nuovo alloggio dà luogo al Medianum e continua ad essere l'unica fonte di luce e di areazione diretta dei cubicula che, considerando le tecnologie murarie dell'epoca, possono tuttavia essere considerati spazi strettamente connessi con il Medianum, quasi specializzazioni di esso, o viceversa. L'ultima immagine, qui accanto, mostra la stretta *parentela* della pianta della casa a Medianum illustrata in assonometria, con la *emidomus* di suddivisione dell'atrio della Domus.



Tav. VI-4: (CSCM) La Casa a Medianum di Ostia Antica; significato del nome e funzioni

Sull'origine, il significato e le funzioni del termine Medianum per indicare lo spazio fondamentale degli alloggi più tipici dei complessi residenziali multipiano (e non solo) di epoca Traiano-Severiana di Ostia Antica, si rimanda alla esauriente discussione pubblicata da G. Hermansen, *The Medianum and the Roman Apartment*, Phoenix, vol. 24, n. 4, 1970, Classical Association of Canada. Qui basti rammentare che le fonti antiche principali, ma non le sole, sono i *Digesta* (o *Pandette*). Ma è interessante anche un efficace passo della prima traduzione del Vangelo di Luca. Dai *Digesta* si comprende che l'appartamento nel suo insieme è *Coenaculum*, mentre Medianum indica lo spazio di vita comune di cui tutti gli inquilini sono responsabili, non un corridoio. Negli esempi ostiensi signorili non è mai meno largo di due metri e spesso di più. Il passo del Vangelo è in una delle prime traduzioni tardo antiche di età severiana ricordata come *Itala* da Hermansen, elaborata, dunque, da scrittori che ben sapevano cosa fosse un Medianum e a quali funzioni assolvesse. Riguarda l'indicazione che Gesù dà ai suoi discepoli per trovare il luogo dove consumare l'ultima cena. Tutti ricordiamo: “Direte al padrone di casa... Il Maestro ti dice: dove posso mangiare la Pasqua coi miei discepoli? *Egli vi mostrerà una sala al piano superiore, grande e addobbata, là preparate.*” Lo scrittore d'età severiana traduce: *Ille vobis ostendet Medianum stratum magnum.* (Quasi duecento anni dopo, quando di Case a Medianum non se ne vedevano più da un pezzo, Girolamo sostituirà alla parola Medianum quella di *Coenaculum*, destinata a restare nella memoria cristiana). Ciò non vuol dire che anche le case di Gerusalemme fossero a Medianum, ma che per un parlante latino che visse alla fine del secondo secolo d.C, un luogo dove si potesse desinare con grande dignità in un numeroso gruppo di amici non tenuti agli usi grecizzanti fosse naturalmente un Medianum. Nella immagine in alto a sinistra è rappresentato, in una ricostruzione digitale, l'interno del Medianum al piano terra della abitazione di Ostia vista nella pagina precedente (Case Giardino). È una vista dall'ingresso del triclinio verso l'exedra. Sulla destra le aperture dei *cubicula*, molto probabilmente dotate soltanto di tende. Il Medianum è dotato di grandi finestre che forse, dato il livello signorile della casa, erano schermate da infissi corredati di *lapis specularis* (vetro o mica). L'inizio della diffusione di finestre vetrate forse ha causato la sostituzione delle colonne dell'atrio con una parete muraria. L'immagine in alto a destra mostra il rapporto tra *cubiculum* e Medianum in una vista dall'interno di un *cubiculum*.



Tav. VI-5: La Casa dei Dipinti (di Bacco Fanciullo, dei Dipinti e di Giove e Ganimede)

Piante della Casa dei Dipinti disegnate da F.O. Lawrence. Plastico di un Insula di Ostia Antica di Italo Gismondi, Museo della Civiltà Romana all'EUR. Le corrispondenze con la Casa di Giove e Ganimede sono evidentissime. Il saggio programmatico di Guido Calza, *Le origini latine dell'abitazione moderna*, pubblicato su due numeri di *Architettura e Arti decorative* del 1923, era illustrato da numerose foto e disegni ricostruttivi. Ma l'unico complesso residenziale completamente rappresentato fu quello chiamato, a quei tempi, la *Casa dei Dipinti*. Si trovava nel vero centro della città antica, accanto al Foro, in un tessuto di strade commerciali del massimo livello, tra le quali il Cardo Massimo, che dal Foro portava al Tevere (vedi Tav. VI-2, p. 107). I disegni erano di due diverse mani. Una, molto avara di fantasia, era quella di F.O. Lawrence, della British School at Rome, che aggiungeva, alle parti mancanti, un numero di piani suggerito dalle ipotesi strutturali del Calza e una ripetizione volutamente senza *sentimento* di ordinate finestre. La seconda e più affascinante mano era quella di Italo Gismondi della cui importanza ed evoluzione come *restitutore* dell'antico ho detto nel testo. Il complesso *Casa dei Dipinti* era stato tra i primi ad essere scavato proprio perché molto prossimo alla zona monumentale di Ostia Antica. Già nella pianta degli scavi del 1829 esso era lambito dalle ricerche (Tav. VI-1, p. 106). Nel 1916 – Calza era già all'opera da qualche anno – il complesso era già quasi completamente conosciuto. Si può affermare che sia stato il primo complesso residenziale di Case a Medianum venuto alla luce. È logico che, dopo la prima guerra mondiale, alla ripresa delle attività archeologiche, venisse messo in luce perfettamente anche nelle pubblicazioni, come quella del 1923. Si tratta, assieme al complesso delle *Case Giardino*, scoperto successivamente, nella fase degli scavi mirati all'appuntamento con l'E42, del più maturo e articolato insieme di appartamenti signorili su molti piani di Ostia Antica. Qui, in un lotto urbano non grandissimo, la casa a Medianum ostiense si mostra nella sua maturità tipologica – nelle parti dette Casa di Bacco Fanciullo e Casa dei Dipinti – e in una variante più ampia e articolata di grande interesse, la cosiddetta Casa di Giove e Ganimede, quella che a mio avviso De Renzi conobbe bene *dal vero* e nello scambio diretto con gli archeologi e che non ignorò nella fase di concepimento del progetto per la Palazzina Furmanik. Mi sembra sia stato un interesse tanto profondo da trasformarsi poi, nel 1947, con il progetto per la palazzina in Via N. Martelli, nel suo più personale e, oso dire, sfrenatamente libero tema di ricerca sullo spazio interno della casa signorile ad appartamenti, come vedremo più avanti.

C'è un altro "documento" da considerare: il noto plastico del Gismondi conservato presso il Museo della Civiltà Romana all'EUR, genericamente definito "Insula in Ostia Antica". Esso presenta corrispondenze evidenti con la Casa di Giove e Ganimede e propone una versione del progetto con un ulteriore piano abitativo rispetto a quelle dei disegni di Gismondi e del Lawrence. L'impianto planimetrico, gli accessi e le bucatore, gli edifici intorno corrispondono. Il plastico non poteva essere ignoto a De Renzi; probabilmente esso è precedente al primo progetto di De Renzi per la Casa a Via Andrea Doria (1927-1931) e l'esterno, secondo l'interpretazione del Gismondi, è una chiara ispirazione per il primo progetto di De Renzi. Quando poi egli dovette produrre una seconda versione, probabilmente, le Case Giardino furono il riferimento più evidente. Ma l'impostazione linguistica restò la stessa. Perciò questo plastico è importante. Gran parte della modernità post-antica di De Renzi (non tutta) gira attorno a questa elaborazione.

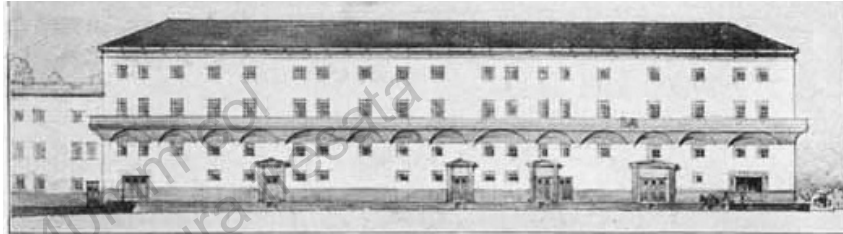


Fig. 13. - OSTIA: PROSPETTO DELLA CASA DEI DIPINTI (RICOSTR. ARCH. LAWRENCE).

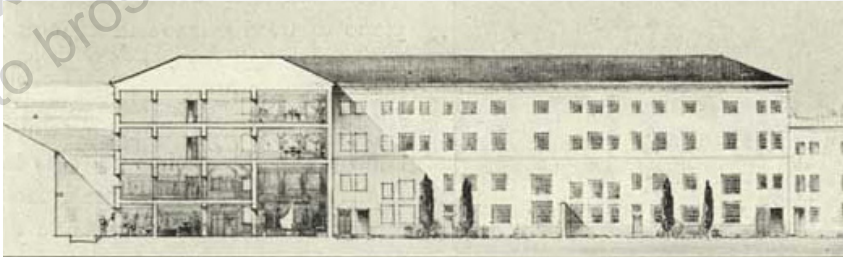


Fig. 15. - OSTIA: CASA DEI DIPINTI - PROSPETTO NEL CORTILE (RICOSTR. ARCH. LAWRENCE).



Fig. 14. - OSTIA: CASA DEI DIPINTI - SEZIONE (RICOSTR. ARCH. LAWRENCE).

Tav. VI-6: I disegni della Casa dei Dipinti
 In alto e a fianco i disegni di F.O. Lawrence: nessun dettaglio, un caseggiato "moderno". In basso sta un famoso disegno di Gismondi della stessa casa. Il gusto per il pittoresco vuole dimenticare che la muratura delle case ostiensi era rifinita a faccia vista con archi e piattabande in evidenza (a volte anche con i colori). Le masse sullo sfondo sono varie e fantasiose.

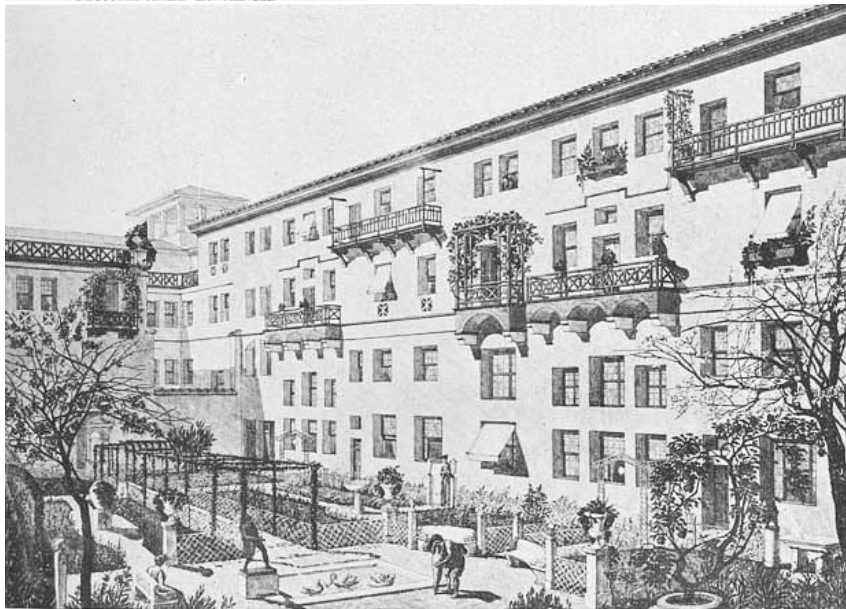
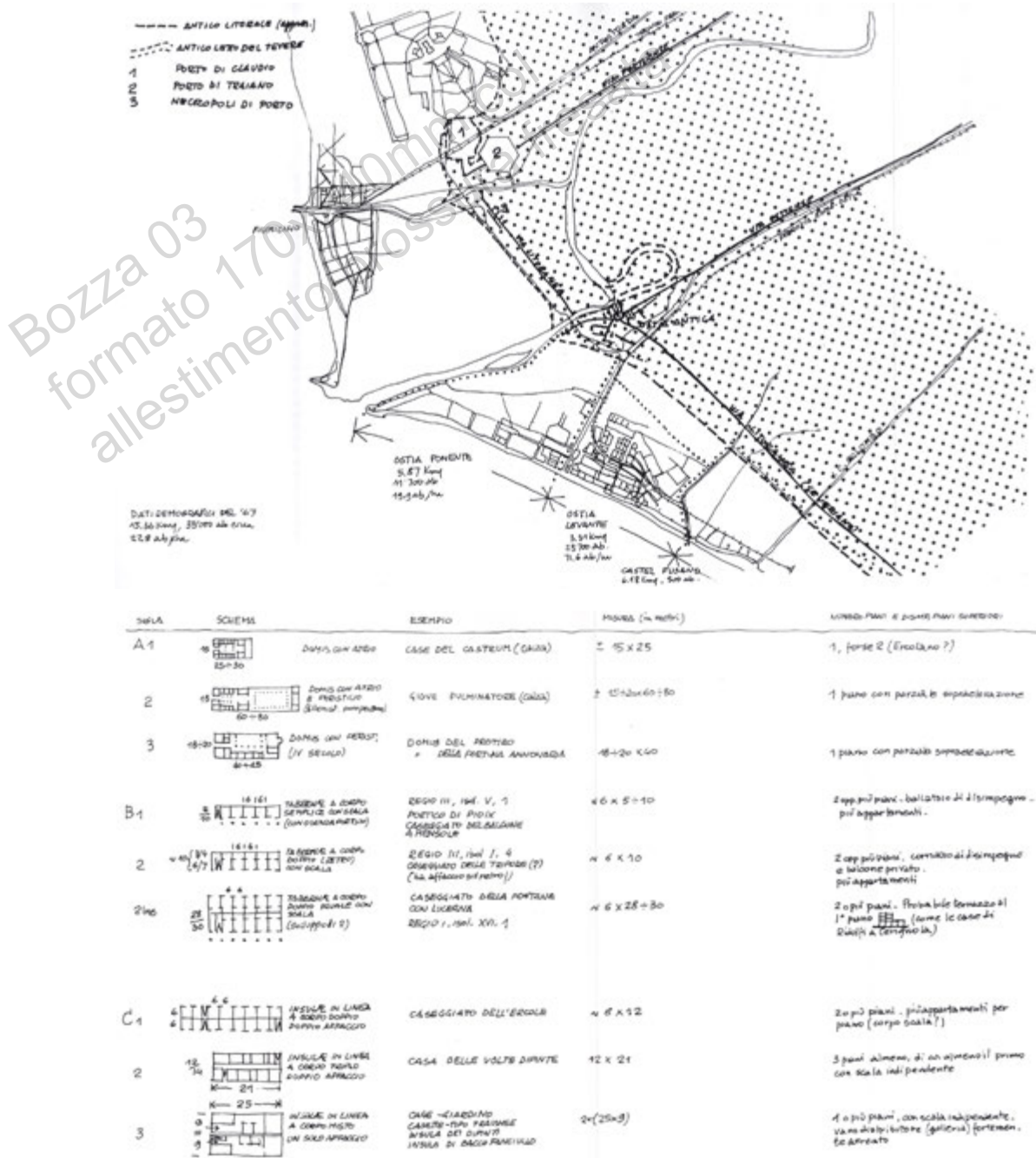


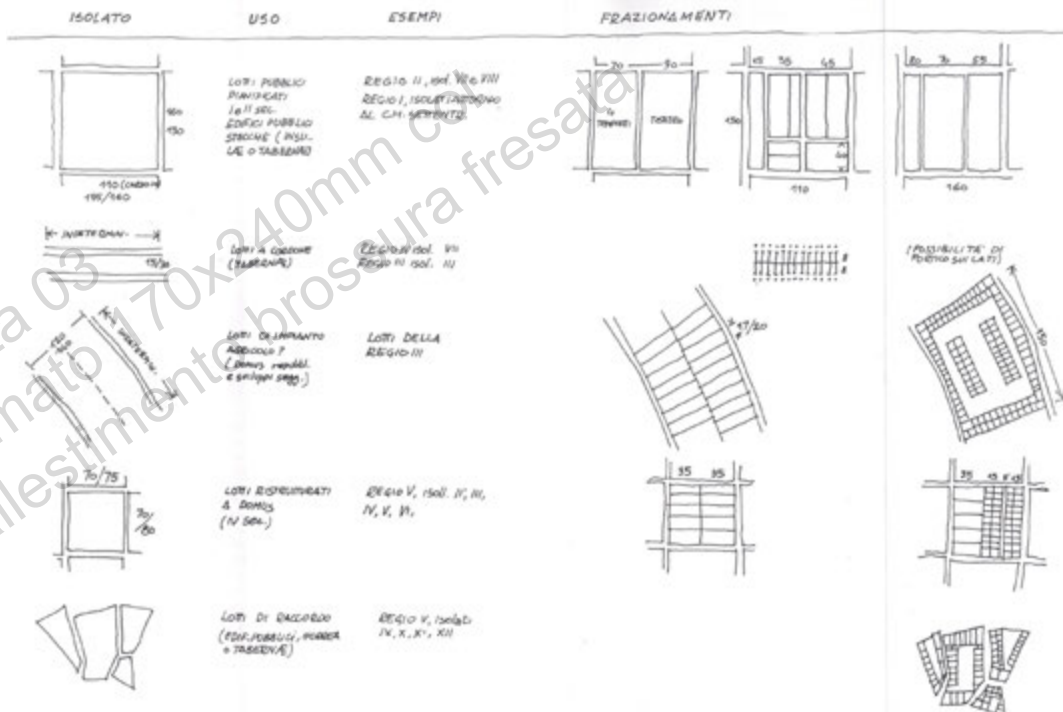
Fig. 28. - OSTIA: CASA DEI DIPINTI - RICOSTRUZIONE DELLA FACCIATA SUL CORTILE (ARCH. I. GISMONDI).



Tav. VII-1: Ricostruzione teorica del processo di urbanizzazione di Ostia Antica

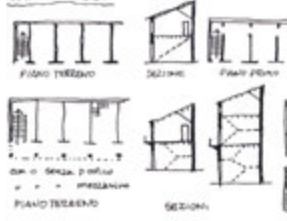
Ricostruzione teorica del processo di urbanizzazione di Ostia Antica.

Fonte: In Sandro Giannini, *Ostia*, in "Quaderno" n. 4, della Facoltà di Architettura, Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo, Genova 1970, p. 9-108.

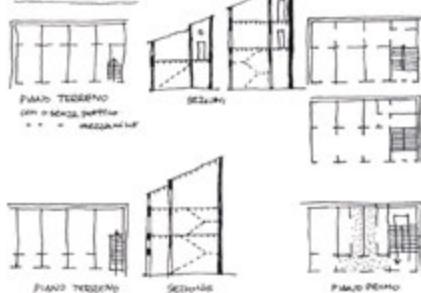


AGGREGAZIONE A PIÙ DI UN PIANO

CORPO SEMPLICE



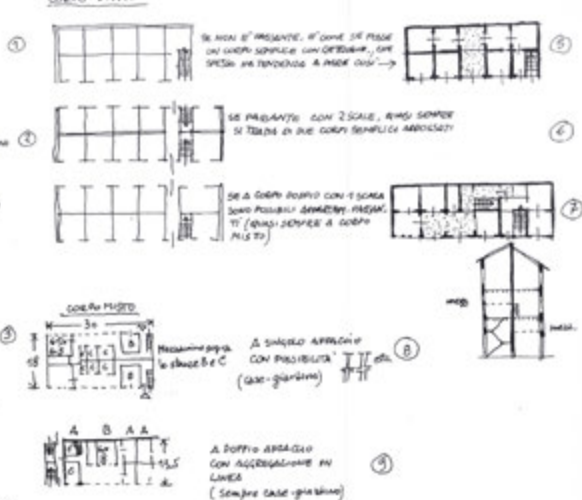
CON CATERINELLA



SEMPRE CON MEZZANINO

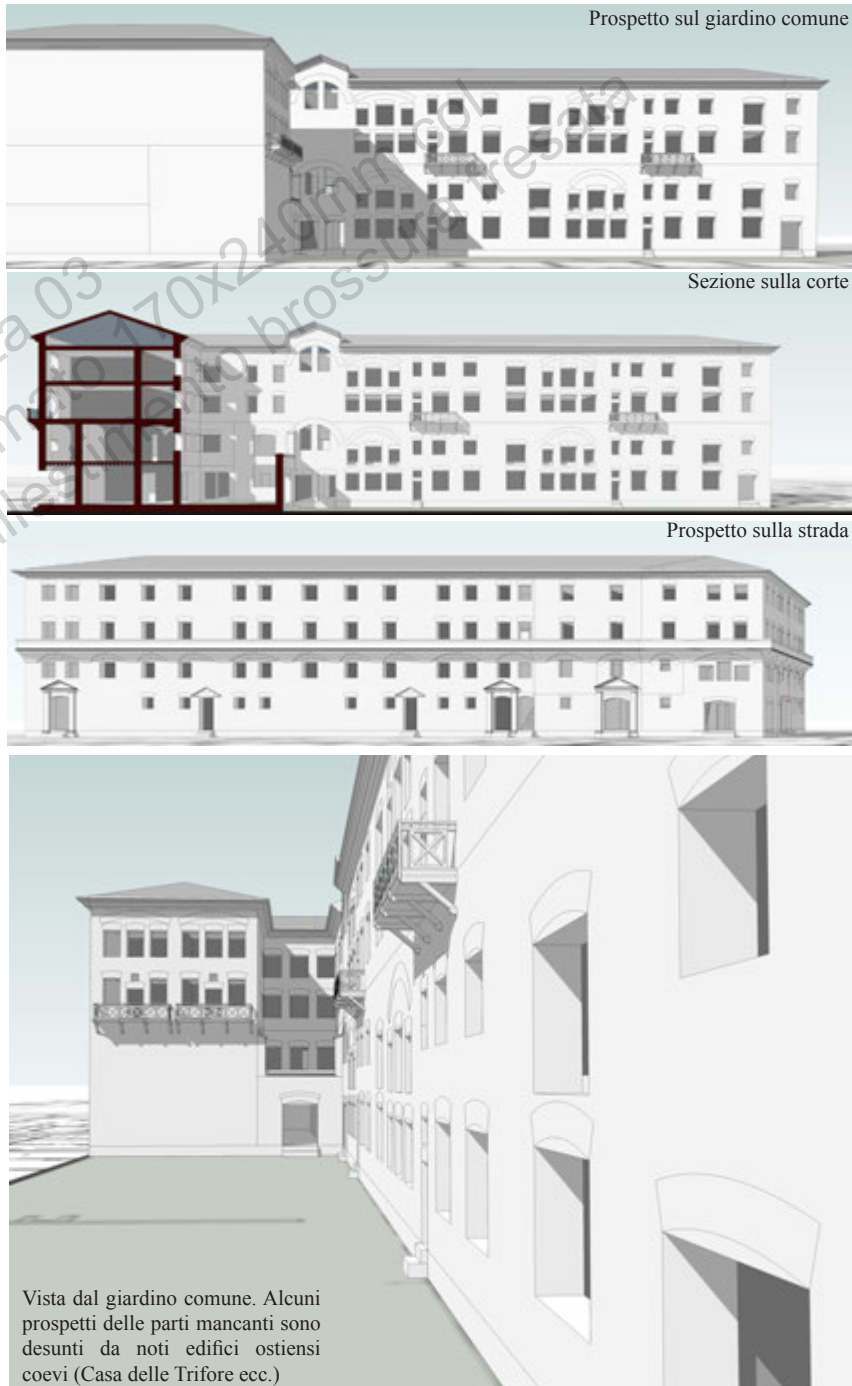
origine con 2 piani: elevazione del mezzanino (in spazi alla porta del 1°); riduzione dello spazio disponibile ai piani superiori

CORPO DOPPIO



TAVOLA

7 – La Casa di Giove e Ganimede



Tav. VII-2: (CSCM) Casa di Giove e Ganimede, ricostruzione digitale

Nel lavoro di ricostruzione ci siamo attenuti alla compostezza volumetrica del Lawrence, ma attribuendo ai piani superiori, mancanti, le stesse caratteristiche tipologiche dei piani inferiori. Il disegno replica lo schematico realistico (indicazione in superficie degli archi di muratura) di alcuni disegni preparatori di Gismondi.



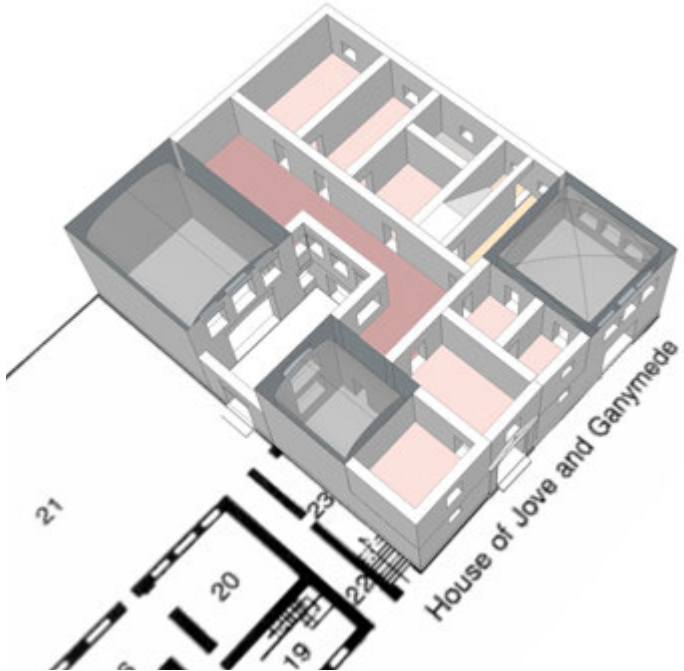
Tav. VII-3: (CSCM) La Casa a Medianum, detta di Giove e Ganimede

La Casa detta di Giove e Ganimede dal soggetto di un affresco nel triclinio, sembra avvolgersi attorno a una piccola corte aperta collegata con il giardino comune delle altre due case a Medianum minori. La genesi di tale complessa variante della Casa a Medianum, *concettualmente* può essere schematizzata in tre passaggi. In primo luogo c'è la scelta di organizzare una abitazione di grande dimensione secondo i principi della Casa a Medianum e non di una più tradizionale Domus; da ciò deriva la necessità di un Medianum particolarmente lungo (schema 1). Ma le dimensioni ridotte del lotto e la necessità di un più serrato rapporto, soprattutto visuale, tra le parti dell'alloggio imprime una rotazione (schema 2) delle sue parti attorno a un teorico fulcro che sembra essere segnato dal punto d'incontro dei principali assi visuali interni (vedi pianta del piano terra). Infine il triclinio scivola al suo posto (A), mentre un segmento della parete del Medianum si spinge verso l'interno (B) per permettere di illuminare la zina (30) del Medianum per mezzo della finestra (C). Nell'angolo della casa che si svuota durante la rotazione, prende posto una importante Taberna (N) a doppia altezza con volta a crociera (schema 3).





Casa di Giove e Ganimede
Pianta prospettica del primo livello



Casa di Giove e Ganimede
Pianta prospettica del secondo livello

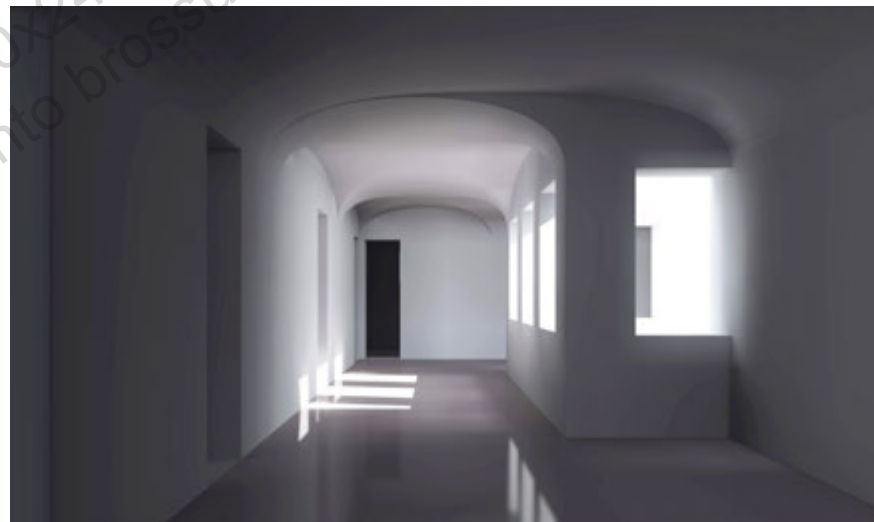
Tav. VII-4: (CSCM) Casa di Giove e Ganimede, piante prospettiche

I disegni mettono in luce il ruolo fondamentale del Medianum sia al primo che al secondo livello della Casa di Giove e Ganimede come elemento di organizzazione e di convergenza di tutti gli altri spazi della casa. Interessante è anche la modulazione dell'ampiezza del Medianum stesso. Confrontando le piante si nota che esso si stringe di fronte alla stanza di ricevimento (vedi pagina precedente n. 33) per non allontanare troppo la vista in infilata della corte e del Giardino e si allarga di nuovo (n. 30 e 130) per restituire uno spazio di vita adeguato.

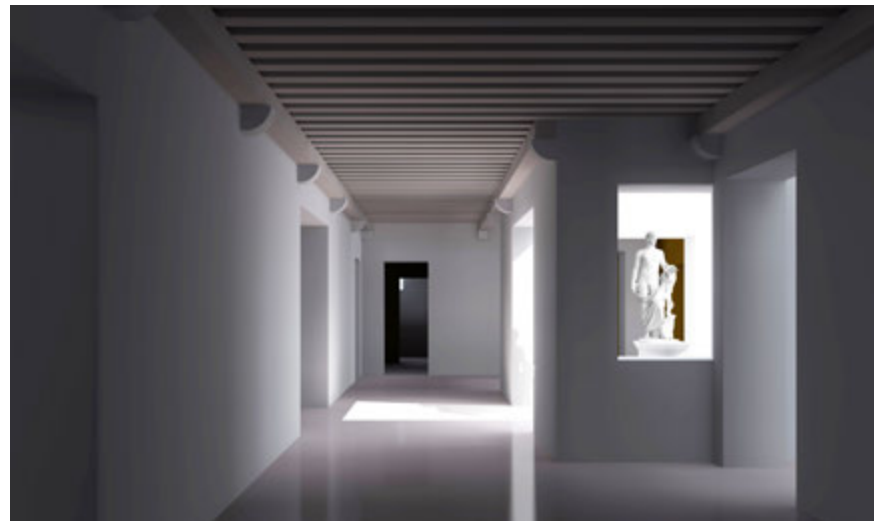
Bozza 03
formato 170x
allestimento brosc...



Il Medianum del
livello superiore

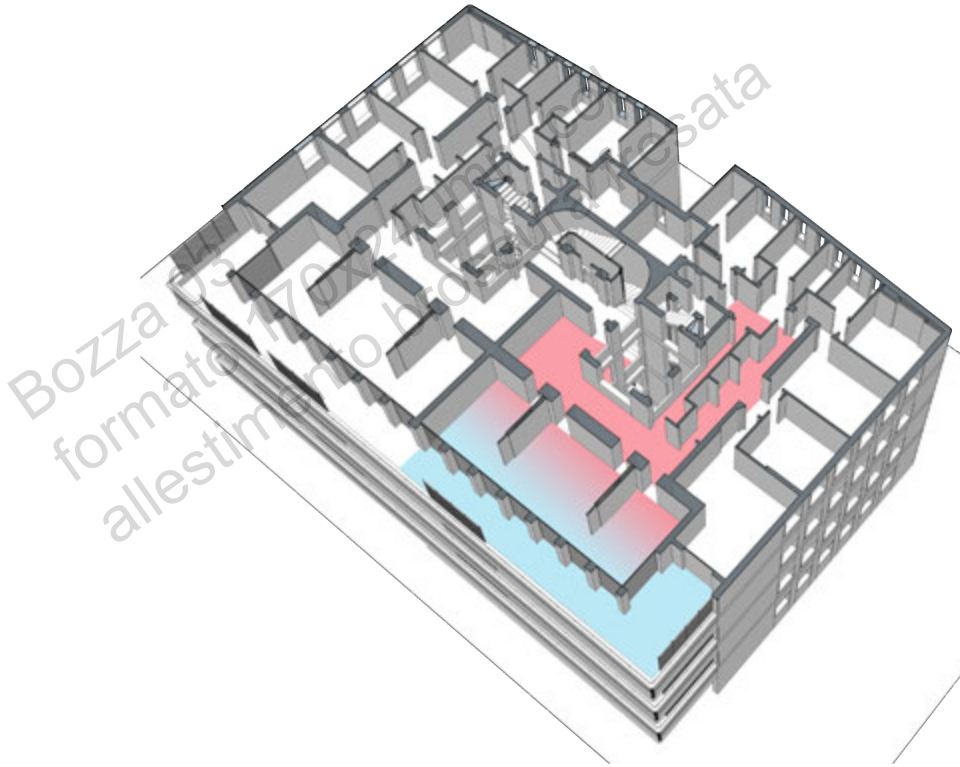


Il Medianum del
livello inferiore



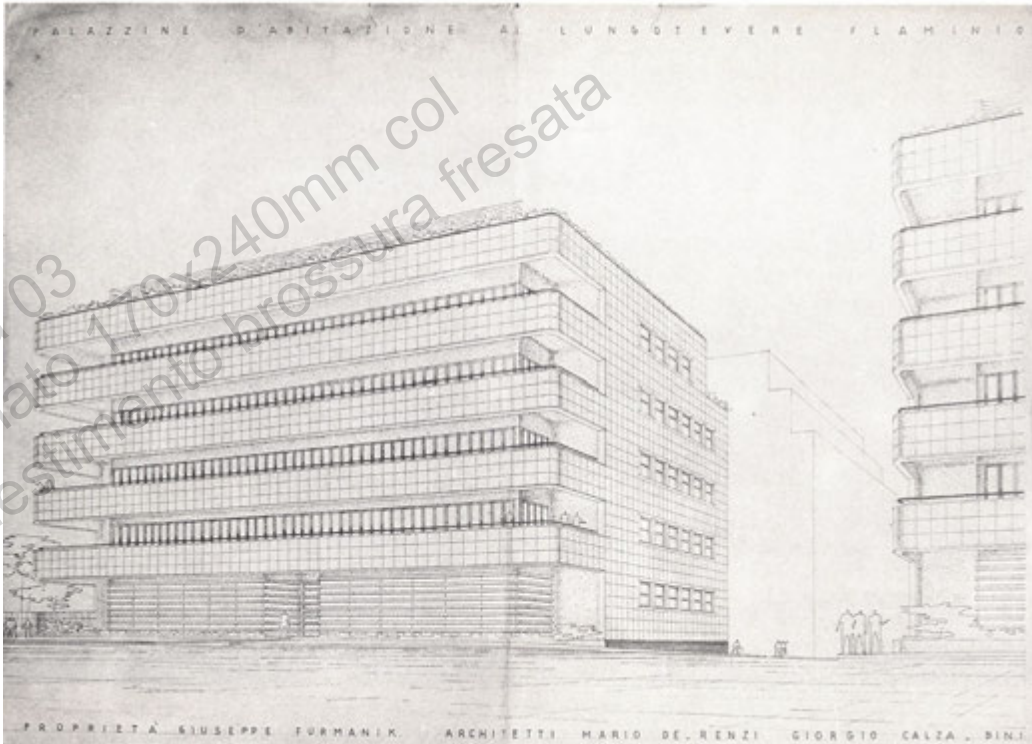
Tav. VII-5: (CSCM) Il Medianum della Casa di Giove e Ganimede

Sia al primo che al secondo livello, il Medianum è spazio di vita che media le funzioni e le individualità spaziali degli altri vani. Nella figura in alto i due Medianum sovrapposti; si noti come la Casa a Medianum sia un organismo strutturale di notevole altezza che può dare luogo a vani di diverso respiro spaziale. Il Medianum superiore è caratterizzato dalla ricchezza della sequenza delle volte, quello inferiore dal suo rapporto con la corte-giardino dove il fulcro dell'intera casa sarà stato segnalato da una fontana o un simulacro di culto, che qui abbiamo inteso rappresentare con una statua di Antinoo, il Ganimede di Adriano, secondo lo stile della casa.



Tav. VIII-1: Il Medianum della Palazzina Furmanik

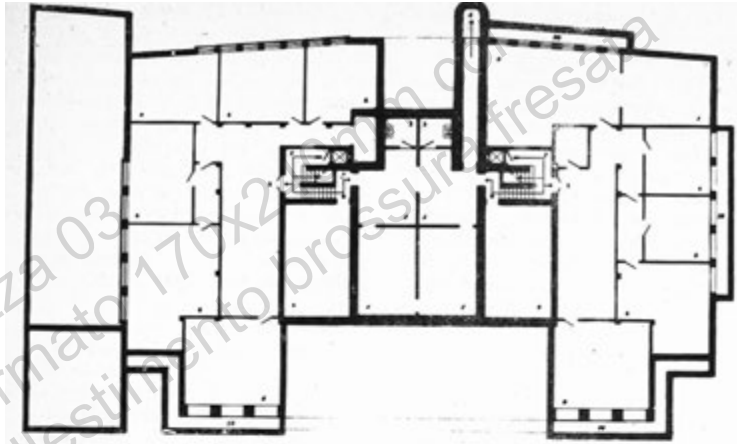
In alto: la compenetrazione degli spazi tra interno ed esterno. In basso: sezione longitudinale della Palazzina Furmanik.



Tav. IX-1: Nella critica e nella ricerca

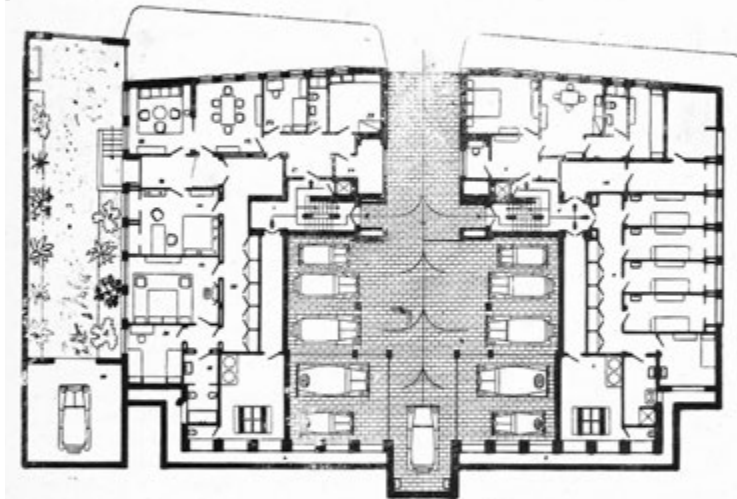
In alto: Disegno originale prospettico della Palazzina Furmanik, con un accenno, sulla destra, alla seconda palazzina che non fu realizzata. In basso: La Palazzina Furmanik è di fronte al Circolo dei Canottieri Lazio, dall'altra parte del Lungotevere,.

Fonte: in alto: M.L. Neri (1991); in basso: Bing Maps.

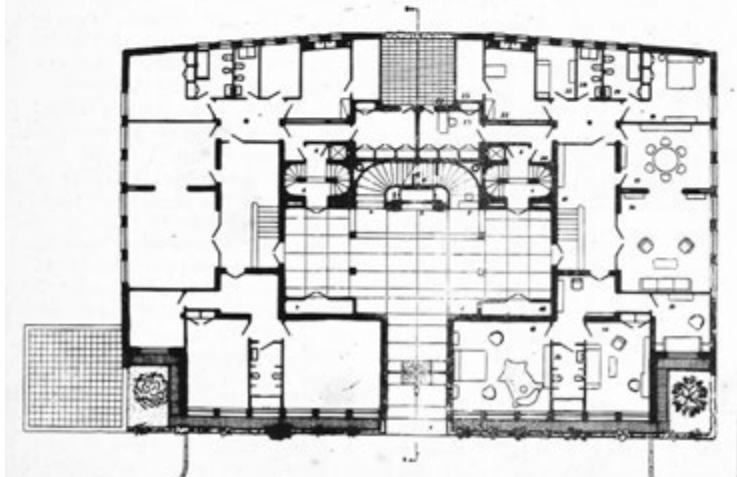


Tav. IX-1: Nella critica e nella ricerca

livello interrato



livello seminterrato

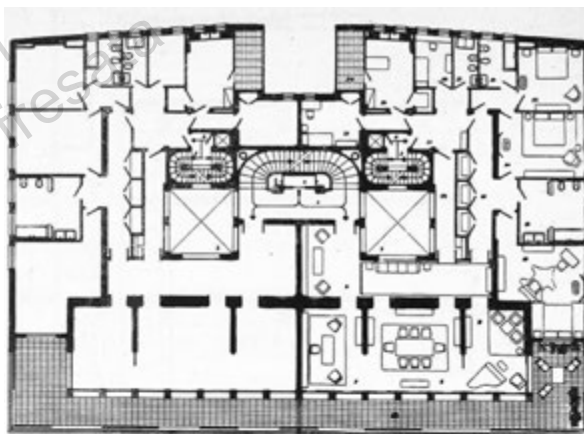


piano terra

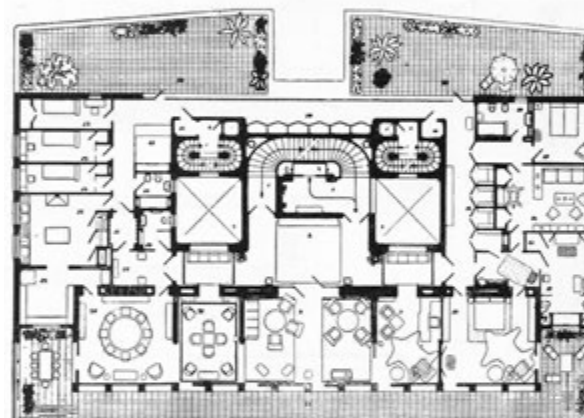
Da Saverio Muratori, *Una palazzina in Roma su Lungotevere*, "Strutture", n. 2, luglio 1947.

Bozza 03
formato 170x240mm col
allestimento brossura fresco

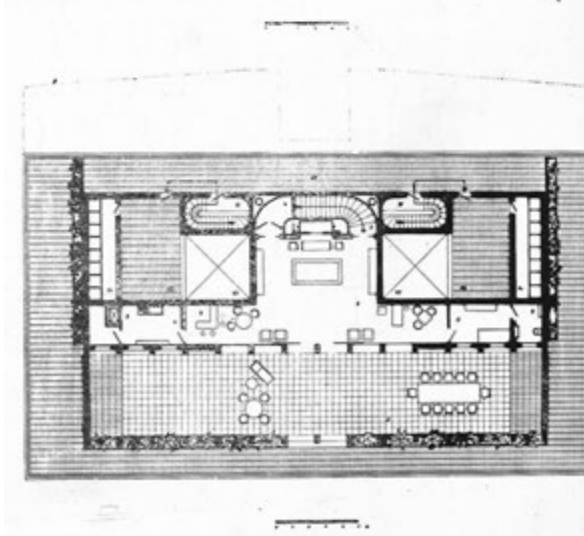
piano rialzato

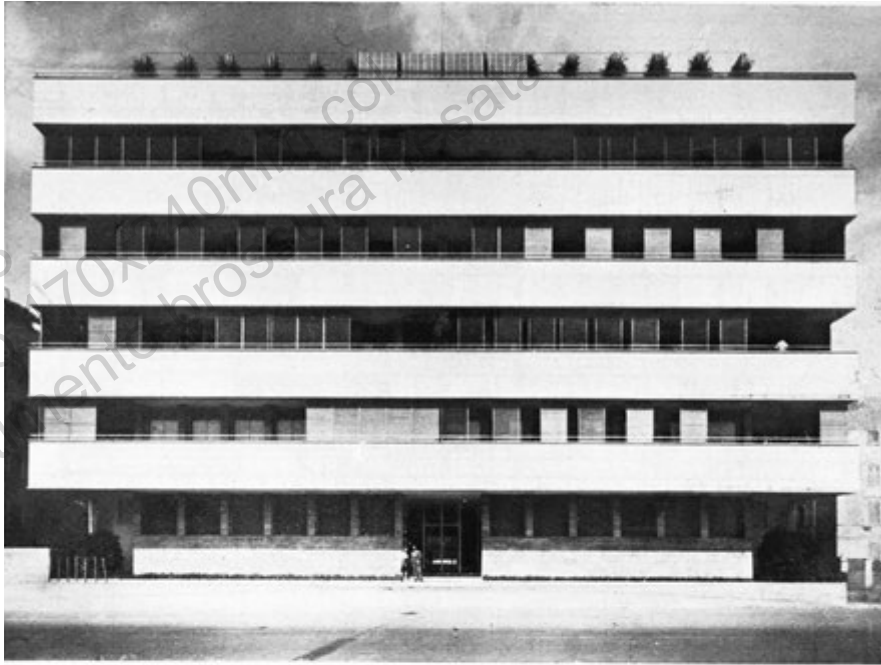


piano tipo

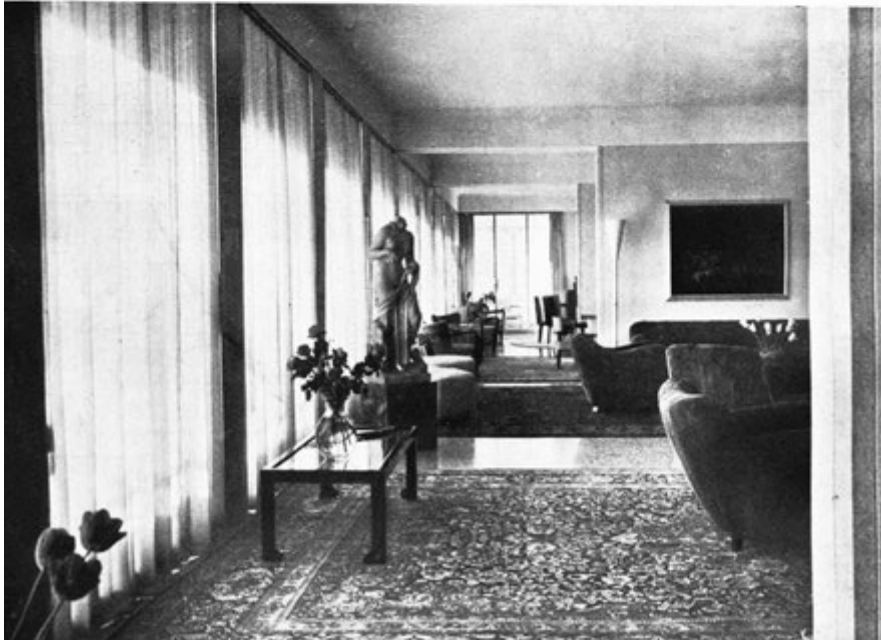


attico su due livelli





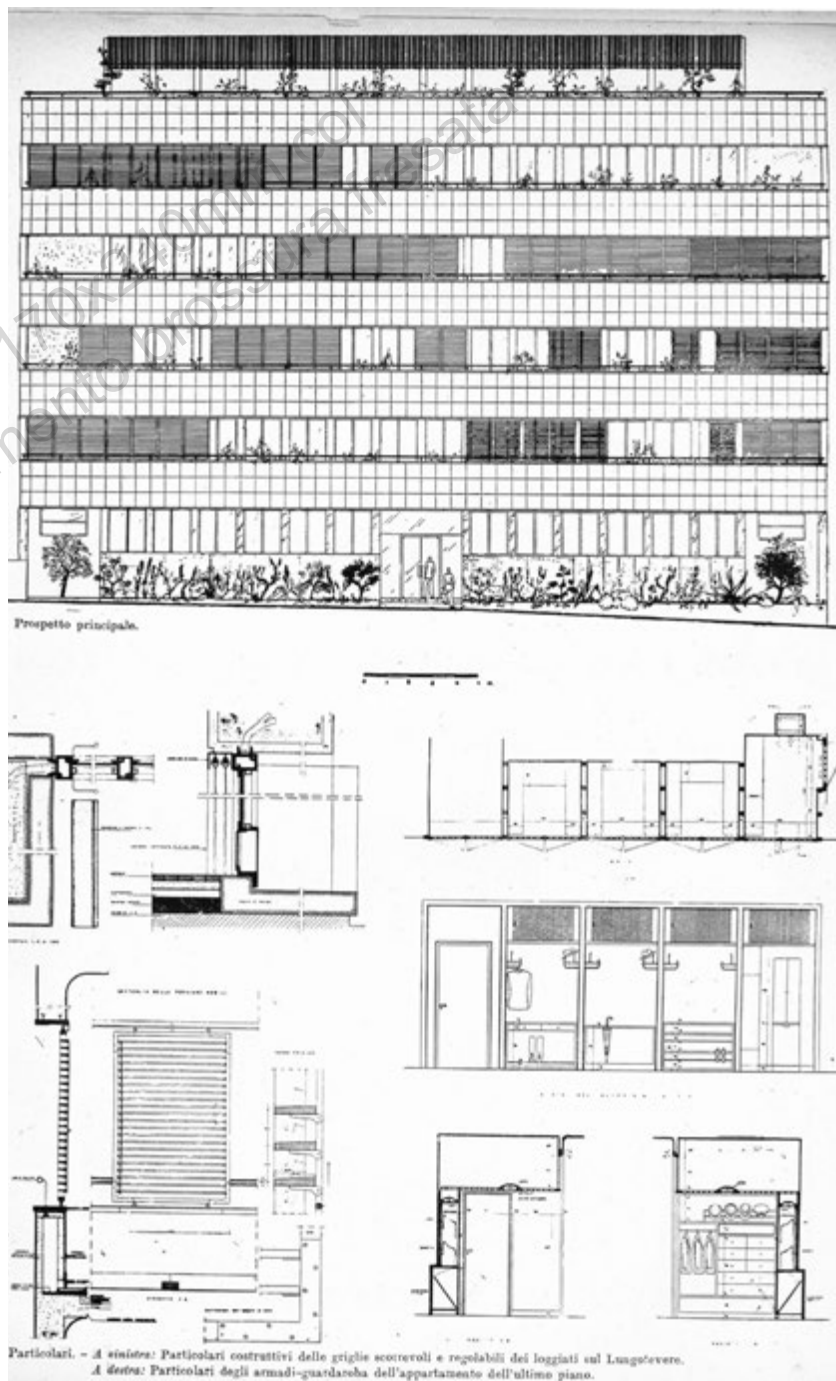
In alto: Veduta dell'edificio dal Lungotevere. - In basso: Veduta delle sale disposte d'infilata verso i balconi sul Lungotevere.



Tav. IX-1: Nella critica e nella ricerca

Disegni e foto della Furmanik: facciata principale e soggiorno con sequenza spaziale di vani in continuità. Una configurazione spaziale che ritroveremo più avanti in Giò Ponti, Purini-Thermes.

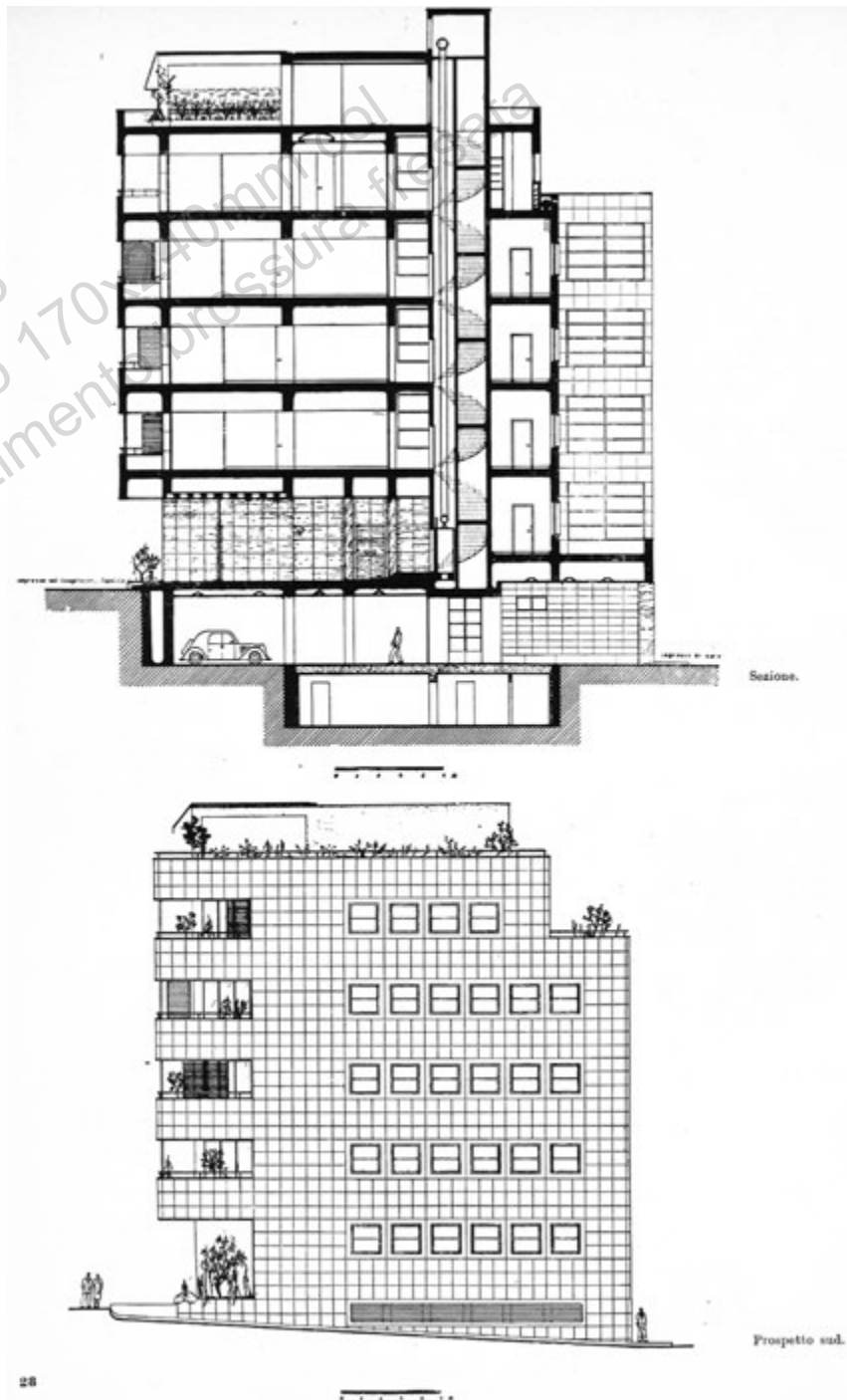
Fonte: Saverio Muratori, *Una palazzina in Roma su Lungotevere*, "Strutture", n. 2, luglio 1947.



Tav. IX-1: Nella critica e nella ricerca

Disegni e foto della Furmanik: Prospetto principale con le formelle quadrate che accentuano il carattere mediterraneo. Dettagli costruttivi degli infissi, dei frangisole, degli armadi-guardaroba.

Fonte: Saverio Muratori, *Una palazzina in Roma su Lungotevere*, "Strutture", n. 2, luglio 1947.



Tav. IX-1: Nella critica e nella ricerca

Disegni e foto della Furmanik: Sezione trasversale. Prospetto laterale.

Fonte: Saverio Muratori, *Una palazzina in Roma su Lungotevere*, "Strutture", n. 2, luglio 1947.

Bozza 03
formato 170x240mm
allestimento presso la Frosata



Tav. IX-2: Letture e analisi comparative

Il Medianum della Casa di Giove e Ganimede e il Medianum della Furmanik. Le due piante in alto non sono in scala, ma sono così presentate per meglio apprezzare alcune analogie distributive fra i due progetti. Il lato maggiore della Furmanik è quasi lungo 30 m. L'appartamento della Furmanik in basso, invece, è in scala.



Mario De Renzi, Palazzina Furmanik, Roma (1937-1942).



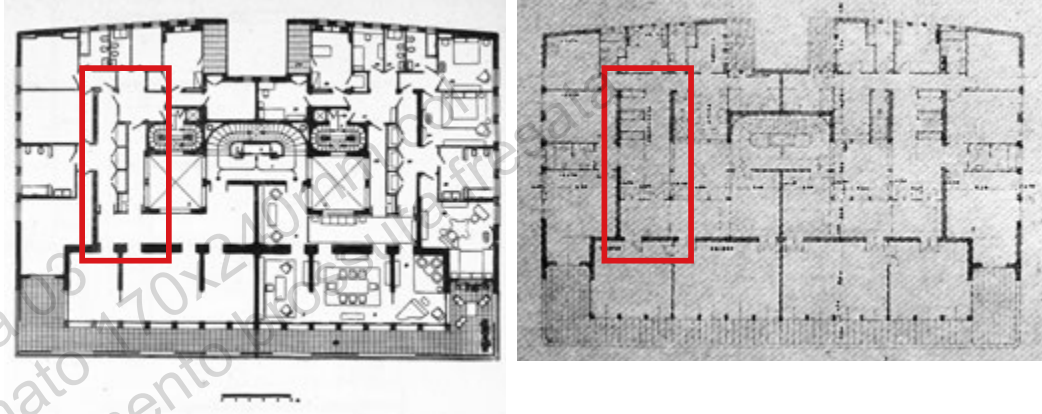
Giò Ponti, Casa in Via Dezza, Milano (1956-57).



Franco Purini-Laura Thermes, Torre Eurosky, EUR, Roma (2010-2012).

Tav. IX-2: Letture e analisi comparative

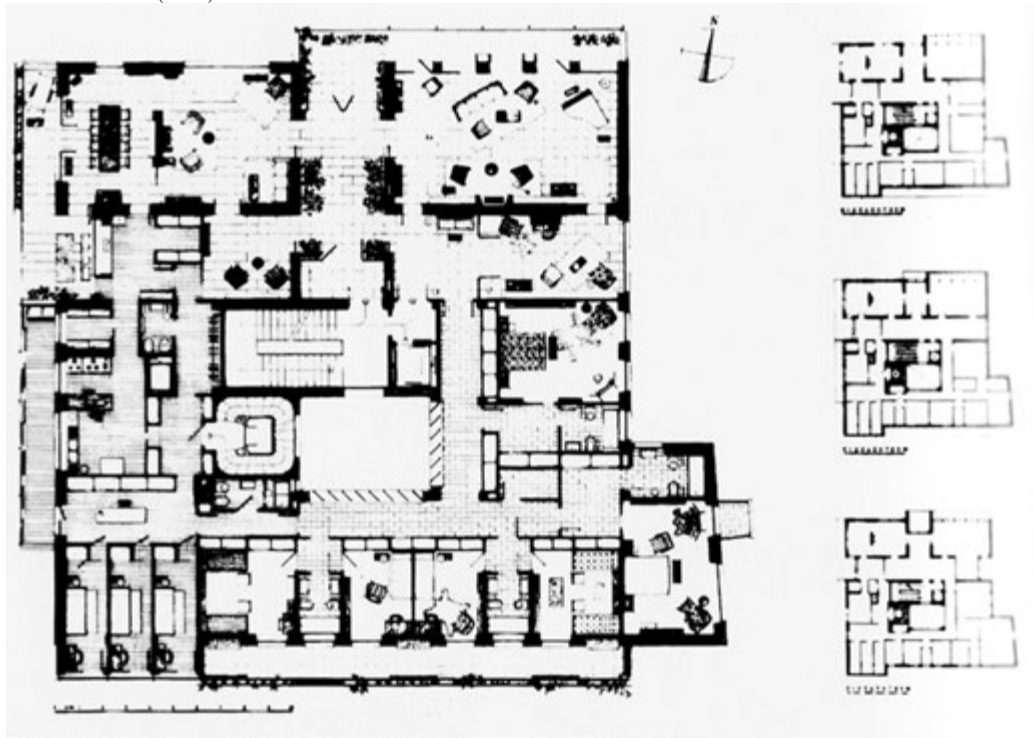
Fonte: web.



Tav. IX-2: Letture e analisi comparative

Mario De Renzi. Variante del Medianum della Palazzina Furmanik. Il disegno a destra rappresenta la versione del Medianum come è pubblicato nel regesto delle opere di M.L. Neri (1991). L'impianto tipologico della Furmanik che si sviluppa attorno a un vero e proprio Medianum, uno spazio di controllo e accessibilità di tutti gli altri spazi dell'alloggio, non certo un semplice corridoio, ma il vero e proprio cuore della casa, di cui De Renzi tentò addirittura due varianti nella sua parte più difficile, quella in cui i percorsi *servili* tendono a mischiarsi a quelli *signorili*, un problema che si ponevano anche padroni e progettisti delle Case a Medianum.

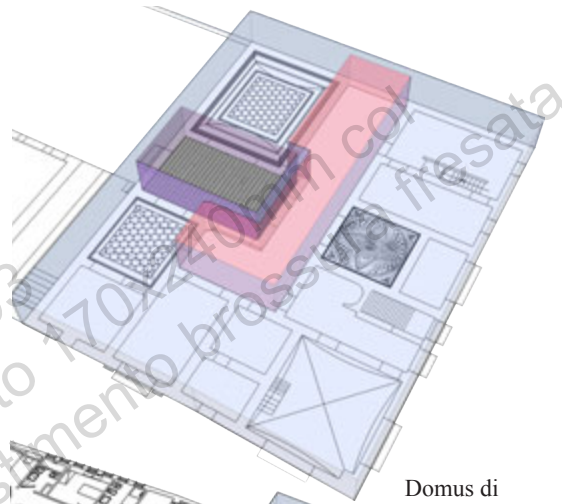
Fonte: M.L. Neri (1991).



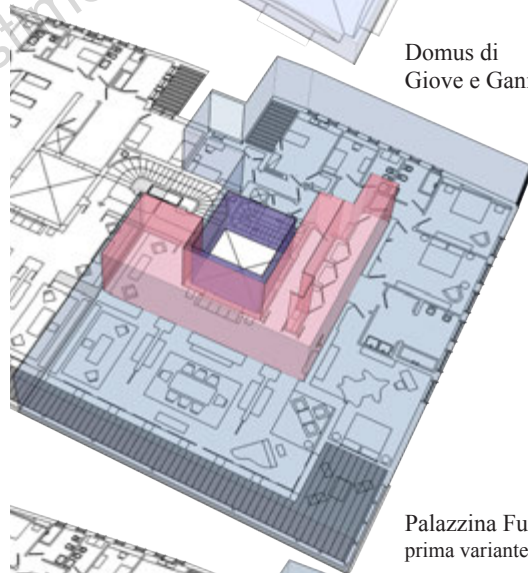
Tav. IX-2: Letture e analisi comparative

Mario De Renzi. Progetto per una Palazzina in Via N. Martelli, 1947.
Varianti dell'alloggio: vedi Tav. IX-2, pagina seguente, 128.

Fonte: M.L. Neri (1991), Carlomagno-Saponaro (1999).



Domus di
Giove e Ganimede



Palazzina Furmanik
prima variante



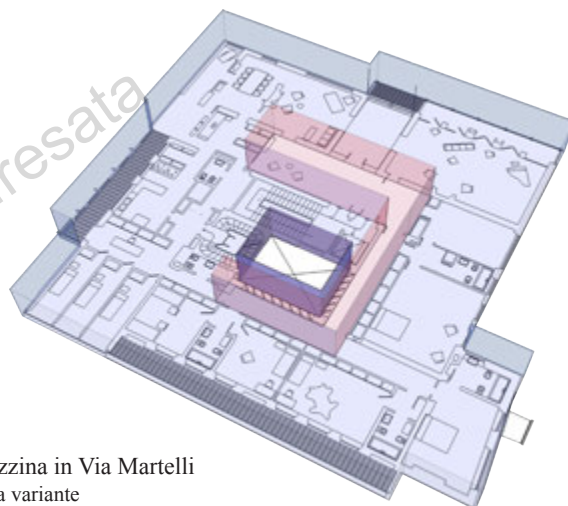
Palazzina Furmanik
seconda variante

Tav. IX-2: Letture e analisi comparative

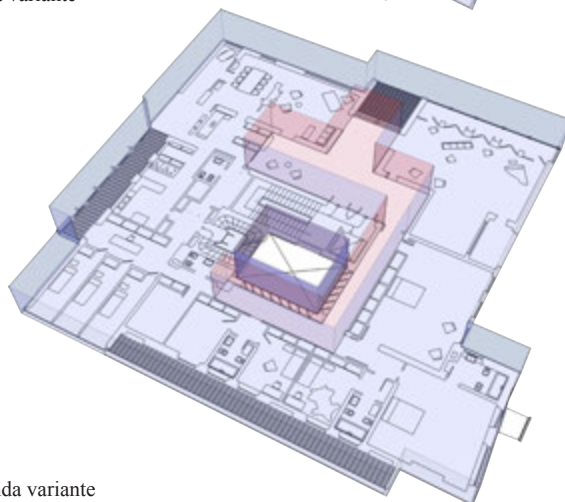
Il Medianum della Casa di Giove e Ganimede (II sec. d.C.), tornato ad una concezione introversa della dimora (Tav. VII-2, 3, 4, 5), diventa per l'architetto adrianeo che ne fu autore uno spazio difficile e nuovo, da indagare progettualmente perché non canonico – come era invece l'atrio del Domus classica. Ne nasce uno spazio impuro e ambiguo, affascinante per un architetto davvero moderno come Mario De Renzi. Egli, basando il progetto Furmanik sui principi del Medianum si trova in una condizione altrettanto, se non più difficile di quella dell'architetto della Casa di Giove e Ganimede. Il modo di vivere moderno non sopporta la scarsità di luce di molti spazi d'uso della dimora antica. Dividendo il Medianum in due parti, in quella esterna De Renzi raggiunge agevolmente l'obiettivo di ricreare lo spazio unificato, indifferenziato e luminoso suggerito dalla casa a Medianum (Tav. VIII-1, p. 118). Ma egli comprende che alla parte più interna del suo Medianum è affidata la maggiore innovazione, quella di trasformare il cosiddetto "connettivo di servizio" dell'abitazione razionale nello spazio fondamentale per la vita interiore del nucleo familiare. Per questo ne elabora due varianti: la prima ancora troppo soggetta ai vincoli della divisione delle funzioni e dei percorsi, la seconda (forse progettata per prima) dilatata e coinvolgente in profondità ogni spazio vitale dell'abitazione. Non più una rigida suddivisione di funzioni e percorsi, ma una disponibilità di tutto l'appartamento a suggerire alternative d'uso e di passaggio.

Tav. IX-2: Letture e analisi comparative

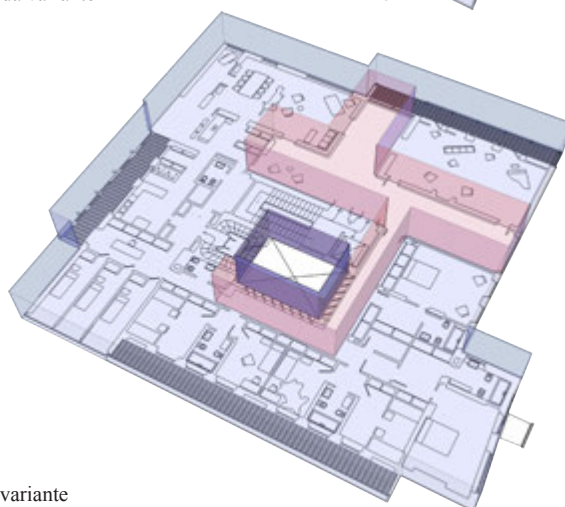
Quasi dieci anni dopo l'esperienza della Furmanik, nel 1947, De Renzi affronta di nuovo il tema dell'alloggio signorile con un progetto non realizzato a Roma, in Via Martelli. Si tratta di una palazzina classica, quattro piani più attico arretrato, ma con un solo appartamento a piano. Mario De Renzi sembra ricominciare dove aveva lasciato il progetto Furmanik; si applica con grande determinazione alla ricerca sullo spazio *interiore* della casa, la parte interna del suo Medianum, non risolta perfettamente nel progetto Furmanik. Anzi essa diventa il soggetto caratterizzante in maniera decisa il progetto. Ad ogni piano egli sembra attribuire una variante progettuale. Una l'abbiamo già vista nella pagina 127. Le altre tre seguono un procedimento di crescente dilatazione spaziale. La prima ricomincia dalla Furmanik, la seconda fa irrompere il Medianum interno direttamente verso l'esterno, senza mediazioni di altre stanze; la terza trasforma finalmente il Medianum interno in uno spazio che, in forme più articolate sembra riproporre "il ruolo del salone passante" veneziano, che "è quello della piazza; casa come piccola città" come dice Manfredo Tafuri nella sua ultima lectio magistralis, *La dignità dell'attimo, Le forme del Tempo, Venezia e la modernità*: "in cui la collettività controlla direttamente ciò che è privato, che non sa ancora il concetto di privato". Ma forse è proprio questo voler tornare a un concetto di casa come spazio collettivo indifferenziato, piccola città per comportamenti non codificati che fa di Mario De Renzi un *moderno* architetto *post-antico*. Come post-antica è sempre stata Venezia.



Palazzina in Via Martelli
prima variante



seconda variante



terza variante

Bibliografia sulla Palazzina Furmanik

Bruschi Arnaldo, *Professione e Poesia*, in Neri, in Maria Luisa Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere 1897-1967*, Gangemi, Roma, 1992, p. 7.

Carlomagno Alfredo, Saponaro Giuseppe, *Mario De Renzi: 1897-1967 Novecento Maestri e Architetture*, Edizioni CLEAR, Roma 1999.

Carunchio Tancredi, *Mario De Renzi*, Editalia, Roma 1981.

Ciucci Giorgio, *De Renzi Mario*, Dizionario Biografico degli Italiani Treccani, Volume 39, 1991.

De Renzi Mario, *Divagazioni critiche su l'evoluzione della casa d'abitazione moderna*, Tip. Ars Nova, 1950.

Greco Antonella, *De Renzi. La professione della sospensione critica*, in Alfredo Carlomagno, Giuseppe Saponaro, *Mario De Renzi: 1897-1967 Novecento Maestri e Architetture*, Edizioni CLEAR, 1999.

Ietto Mario, Tesi di Laurea (Relatore Giorgio Muratore, correlatore Enrico Guidoni): *Gli scavi di Ostia Antica e l'attività di Guido Calza e Italo Gismondi nella formazione e dibattito culturale ed architettonico contemporaneo*, A.A. 1995/96.

Marzo Mauro Cristina, *Figure sovrapposte. La palazzina Furmanik di Mario De Renzi*, Anfione e Zeto Cristina, 2008.

Muntoni Alessandra (a cura di), *La palazzina romana degli anni '50*, "Metamorfosi" n. 15, 1991.

Muratori Saverio, *Una palazzina in Roma su Lungotevere*, "Strutture", n. 2, luglio 1947.

Neri Maria Luisa, *Mario De Renzi - L'architettura come mestiere 1897-1967*, Gangemi, Roma, 1992.

Neri Maria Luisa, *Oggetto e Progetto: le Palazzine Romane di Mario De Renzi*, in Alessandra Muntoni (a cura di), "Metamorfosi" n. 15, *La palazzina romana degli anni '50*, p. 16-17, 1991.

Passeri Alfredo, *Palazzine romane, valutazioni economiche e fattibilità del progetto di conservazione*. Aracne 2013.

Pitzalis Efisio, *Palazzina Furmanik di Mario De Renzi. Un altro problema di stile*, in "Rassegna di architettura e urbanistica", 1996, n. 89/90, pp.147-151.

Rossi Piero Ostilio, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Laterza, Roma, 2012.

Saggio Antonino, *Due Romani: Gra e De Renzi*. <http://www.arci.uniroma1.it/saggio/raccolta/17GraDeRenzi/17GraeDeRenzi.html> – già pubblicato su "Costruire", n.164, gennaio 1997, pp. 114-116.

Saggio Antonino, *Recensione, Mario De Renzi. Architettura come mestiere di M. L. Neri*, in "Domus", n. 748, aprile 1993, p. XIII.

Zevi Bruno, *La Morte di De Renzi, autentico nello scirocco romano*, "L'architettura Cronache e storia", n. 148, 1968, p. 635.

Bibliografia generale

Ackerman James, *Palladio*, Einaudi 1996.

Accasto Gianni, Fraticelli Vanna, Nicolini Renato, *Architettura di Roma Capitale 1870-1970*, Edizioni Golem 1971.

Barbera Lucio, *Cinque Pezzi Facili in onore di Ludovico Quaroni*, Edizioni Kappa, 1989.

Barbera Lucio, *Per una architettura impura*, in Enrico Bordogna, Gentucca Canella, Elvio Manganaro (a cura di) *Guido Canella 1931-2009*: Franco Angeli, 2014.

Barbera Lucio, *Postfazione. Storia futuro e miti della Scuola Italiana di Architettura* in Elvio Manganaro, *Scuole di Architettura. Quattro saggi su Roma e Milano*, Edizioni Unicopli, 2015.

Barbera Lucio, *Per essere più libero – I. Un piccolo progetto prematuro di Ludovico Quaroni: la villa Tuccimei all'EUR*, in “L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni”, n.6, 2015, p. 37.

Barbera Lucio, *Roma: realismi e miti, migrazioni ed esilio*, in Elvio Manganaro e Gentucca Canella, *Per una architettura realista*, Maggioli 2015.

Barbera Lucio, *Quaroni e Muratori, tra dialogo e silenzio* in Lucio Barbera, *La città radicale di Ludovico Quaroni*, Gangemi, 2016.

Berardinelli Alfonso, *Donchiscottesca e spalle al muro, la cultura laica italiana è nei guai*. Il Foglio, 28 Febbraio 2016.

Berardinelli Alfonso, *Gli italiani di Stendhal, un popolo di antichi giganti divenuti pigmei. Il rimpianto per l'Italia dove la libertà non era ideologica*, Il Foglio, 24 Aprile 2016.

Bergdoll Barry, *Foreword*, in J.F Lejeune, M. Sabatino (ed.), *Modern Architecture and the Mediterranean*, Routledge 2010, XV.

Bascià Luciana, Carlotti Paolo, Maffei Gian Luigi, *La casa romana*, Alinea 2007.

Calza Guido, Becatti G., Gismondi I., De Angelis d'Ossat G. e Bloch H., *Scavi di Ostia I, Topografia Generale (1953)*, Poligrafico. Roma La libreria dello stato, 1953.

Calza Guido, *Ostia, Presentazione di Ostia Antica*, in “Corriere della Sera”, 11/02/1938.

Calza Guido, *Ostia: Guida Storico monumentale*, 2d. ed., 1929.

Calza Guido, *Le origini latine dell'abitazione moderna*, “Architettura e Arti Decorative”, Fascicolo I settembre 1923, p. 3.

Camporesi Piero, *Il brodo indiano: edonismo ed esotismo nel Settecento*, Garzanti 1998.

Camporesi Piero, *Le Belle Contrade*, Garzanti, 1992.

Caniggia Gianfranco, Gian Luigi Maffei, *Composizione Architettonica e Tipologia Edilizia*, Marsilio Editori, 1987.

Caniggia Gianfranco, *Permanenze e mutazioni nel tipo edilizio e nei tessuti di Roma (1880-1930)*, Giuseppe Strappa, *Tradizione e Innovazione. Nell'Architettura Di Roma Capitale (1870-1930)*, Gangemi 1989.

Carcopino Jérôme, *Virgile et les origines d'Ostie*. Un vol. in-8, Librairie E. de Boccard, 1919, p. 391-780.

Carlotti Paolo, Posocco Pisana, Nencini Dina, *Mediterranei Traduzioni di Modernità*, Franco Angeli 2014.

Cohen Jean Louis, *The Italophiles at Work*, in Michael Hays (eds), *Architecture Theory Since 1968*, Columbia Books of architecture, 1998.

Cohen Jean Louis, *The Future of Architecture since 1889*, Phaidon 2012.

Croce Benedetto, *Aesthetica in nuce*, Ultimi saggi, Laterza, 1963 (1935).

DeLaine Janet, *Designing for a Market: 'Medianum' Apartments at Ostia* in "Journal of Roman Archaeology" 17, 2004, pp. 147-176.

DeLaine Janet, *High Status insula Apartments in Early Imperial Ostia, a Reading*, in S. Mols and C. van der Laan (eds.), *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome: Antiquity*, Nederlands Instituut te Rome, 1999.

Gering Axel, *'Medianum-apartments': Konzepte von Wohnen in der insula im 2. Jh n. Chr.*, S. Mols and C. van der Laan (eds.), *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome: Antiquity*, Nederlands Instituut te Rome, 1999.

Giannini Sandro, *Ostia*, in "Quaderno" n.4, della Facoltà di Architettura, Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo, Genova 1970, p. 9-108.

Giovenale, Satira VI, 133-661, *Difetti e perversioni femminili*.

Gravagnuolo Benedetto, *The Myth of Mediterranean*, in J.F Lejeune, M. Sabatino (ed.), *Modern Architecture and the Mediterranean*, Routledge 2010, p.17.

Gregotti Vittorio, *Moderno e non moderno*, in "Casabella", 513, 1985, p. 2-3.

Gropius Walter, Moholy-Nagy Laszlo, *Internationale Architektur, Bauhausbüche 1925*.

Harsh Philip, *The Origin of the Insulae at Ostia*, MAAR, 12, 1935.

Heinzelmann Michael, *Die vermietete Stadt Zur Kommerzialisierung und Standardisierung der Wohnkultur in der kaiserzeitlichen Großstadtgesellschaft*, 2005.

Hermansen Gustav, *Ostia, aspects of Roman City life*, 1982, cap. 1, *The Ostia apartment*, University of Alberta Press.

Hodges Richard, *L'architettura: caratteri e modelli. Periodo tardoantico e medievale*; [http://www.treccani.it/enciclopedia/l-architettura-caratteri-e-modelli-periodo-tardoantico-e-medievale_\(Il-Mondo-dell'Archeologia\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/l-architettura-caratteri-e-modelli-periodo-tardoantico-e-medievale_(Il-Mondo-dell'Archeologia)).

Insolera Italo, *Roma Moderna*, Piccola Biblioteca Einaudi, 1993.

Kiddler Smith George Everard, *Italy builds: Its modern architecture and native inheritance*, New York, Reinhold, 1955.

Kockel Valentin, *Il palazzo per tutti*, in "Nuemberger Blaetter zur Archaeologie" 11, 1994-1995, pp. 23-36.

La Stella A., *La 'scuola romana' tra accademia e innovazione*, in R. Barilli, F. Solmi (a cura di), *La metafisica. Gli anni Venti*, Bologna 1980, vol II, pp. 81-125.

Lanzara P., *Come una basilica del Palladio il Palazzo del Teatro dell'Opera*, Corriere della Sera, 5 novembre 1983.

Le Goff Jaques, *Il tempo continuo della storia*, Edizioni Laterza 2014.

Lejeune Jean-François, Sabatino Michelangelo (ed.), *Modern Architecture and the Mediterranean*, Routledge 2010.

Mar Ricardo, *La formazione dello spazio urbano nella città di Ostia*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung / Bollettino dell'Istituto Archeologico Germanico Sezione Romana, 1991.

Marconi Plinio, *Architetture minime mediterranee*, "Architettura e Arti decorative", settembre 1929, pp. 27-44.

Marconi Plinio, *Architettura moderna e i recenti sviluppi dell'architettura italiana in rapporto alle loro origini*, "Architettura e Arti decorative", novembre 1931, pp. 761-817.

Meeks Carroll, *Italian Architecture 1750-1914*, Yale University Press, 1966.

Miano Giuseppe, *Camillo Boito*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 11 (1969).

Mols S. and van der Laan C. (eds.), *Mededelingen Van Het Nederlands Instituut Te Rome*. Paers of the Netherlands Institute in Rome, Dell LVIII, Volume 58, Antiquity (1999). Atti del II Colloquio Internazionale su Ostia Antica (Roma, 8-11 novembre 1998).

Muntoni Alessandra (a cura di), *La palazzina romana degli anni '50*, "Metamorfosi" n. 15, 1991.

Muntoni Alessandra, *Italo Gismondi e la lezione di Ostia Antica*, in "Rassegna" n.55, 1993.

Muratore Giorgio, *Dalla "balilla" alla "coca-cola"* in Alessandra Muntoni (a cura di), "Metamorfosi" n. 15, *La palazzina romana degli anni '50*, 1991, p. 16-17.

Muratore Giorgio, *Per una nuova teoria estetica dell'architettura: il contributo di Plinio Marconi*, in Giuseppe Torresi, *Plinio Marconi e l'estetica dell'architettura*, Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura "La Sapienza" N. 54-55, 1996.

Muratore Giorgio, *Plinio Marconi... chi era costui*, "Archivatch", <https://archivatch.it/2012/02/29/plinio-marconi-chi-era-costui/>

N.d. R., *Una casa di abitazione in via A. Doria in Roma degli architetti Mario De Renzi e Luigi Ciarrocchi*, in "Architettura e arti decorative", n. 13, 1931, pagg. 672-681.

Navarra Marco, *Il Bazar Archeologico. Scavare e dimenticare: tecniche di invenzione per un'architettura della città*, in Alessandra Capuano (a cura di) *Paesaggi di rovine Paesaggi rovinati*, Quodlibet 2014.

Neri Maria Luisa (a cura di), *L'altra Modernità nella cultura architettonica del XX Secolo. Dibattito internazionale e realtà locali*, Gangemi, 2011.

Neri Maria Luisa, *Stile nazionale e identità regionale nell'architettura dell'Italia post-unitaria*, in Sergio Bertelli (a cura di) *La Chioma della Vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Repubblica*, Ponte alle Grazie, Firenze 1997.

Nicolini Renato, *Roma 1950. Una città divisa*, in *Roma 1948-1958, Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, Skira, 2002.

Nicolini Renato, *Una giornata (di festa) particolare*, L'Unità, 10 giugno 2003.

Packer James E., *the Insulae of Imperial Ostia*, in *Memoires of the American Academy in Rome MAAR*, vol 31, 1971 University of Michigan Press.

Pagano Giuseppe e Daniel Guarniero, *Architettura Rurale Italiana*, "Quaderni della Triennale", Hoepli 1936.

Pagano Giuseppe, *Architettura moderna di ventisecoli fa*, "Casabella", n. 47, nov. 1931.

Paolozzi Ernesto, *L'estetica di Benedetto Croce*, Guida, 2002.

Packer J.E., *The insula of Imperial Ostia*, *Memoirs of the American Academy at Rome MAAR* 31, 1971.

Pavolini Carlo, *Il fiume e i porti*, in Andrea Giardina (a cura di), Laterza 2000.

Pavolini Carlo, *Il territorio di Ostia e Portus. Continuità antiche e discontinuità moderne*, in Andrea Bruschi (a cura di) *Portus, Ostia Antica, Via Severiana*, Quodlibet 2015, p.32-33.

Pavolini Carlo, *La vita quotidiana ad Ostia*, Laterza, Bari 1986.

Perlman Jill, *The Spies Who Came into the Modernist Fold: The Covert Life in Hampstead's Lawn Road Flats*, "Journal of the Society of Architectural Historians", Vol. 72, No. 3 (September 2013), pp. 358-381.

Piacentini Marcello, *Il momento architettonico all'estero*, "Architettura e Arti decorative", I, 1 1921.

Piccardi Carlo, *Maestri Viennesi. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Verso e oltre*, Ricordi LIM, 2011.

Pizzuti Agnese, *Mario De Renzi e la metamorfosi professionale (con Giorgio Calza Bini)*, in Alfredo Passeri, *Palazzine Romane*, Aracne 2013.

Portoghesi Paolo, *Quaroni post-antico*, Repubblica 22/01/1985. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/01/22/quaroni-il-post-antico.html?refresh_ce

Portoghesi Paolo, *Roma Barocca*, Eir 2011.

Redazione, *The fall of the Narkomfin – end of an architectural vision*. Terrapol, 2012.

Quaroni Ludovico, *L'architettura delle città*, Edizione Sansaini, 1939, p.15.

Quilici Lorenzo, Quilici Gigli Stefania, *Città e monumenti nell'Italia antica*, L'Erma di Bretschneider, 1999

Rinaldi Enrico, *Restauro e conservazione ad Ostia nella prima metà del Novecento*, Tesi di Dottorato, Roma Tre XXIV Ciclo, 2012. Relatore Elisabetta Pallottino.

Rossi Piero Ostilio, *Guida all'architettura di Roma*, Laterza 2003.

Sabatino Michelangelo, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*, University of Toronto Press, 2011.

Sabatino Michelangelo, *The Politics of Mediterranean in Italian Modernist Architecture*, in J.F. Lejeune, M. Sabatino (ed.), *Modern Architecture and the Mediterranean*, Routledge 2010.

Saggio Antonino, *Discorso d'inaugurazione della Mostra Terragni Architetto Europeo*, 18/05/2004. <http://www.arc1.uniroma1.it/saggio/avvenimenti/terragni100/Discorsosaggio.htm>

Stevens Saskia, *Reconstructing the Garden Houses at Ostia. Exploring Water Supply and Building Height*, BABesch 80, 2005.

Stirling James, *Regionalism and Modern Architecture*, in *Architects' Year Book* 8, 1957.

Stöger Johanna, *Rethinking Ostia: a spatial enquiry into the urban society of Rome's imperial port-town*, Leiden University Press 2011.

Strappa Giuseppe, *La casa di abitazione*, in Pasquale Carbonara, *Architettura pratica*, primo volume di aggiornamento, Torino 1989. Pubblicato parzialmente come *La Casa a Corte*, su <http://www.giuseppestappa.it/?p=1517>

Strappa Giuseppe, *Tradizione e Innovazione. Nell'Architettura Di Roma Capitale (1870-1930)*, Gangemi 1989.

Strappa Giuseppe, *L'unità dell'organismo architettonico*, Edizioni Dedalo 1995.

Strappa Giuseppe, *L'architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire*. Franco Angeli, 2014.

Terranova Antonino, *Progetti strategici: alla ricerca delle mura perdute**, Andreina Ricci (a cura di) *Archeologia e Urbanistica*, Edizioni all'insegna del Giglio, 2002.

Vagnetti Luigi e Dall'Osteria Graziella, *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita*, Edizioni Facoltà di Architettura, 1955.

Vattimo Gianni, *La fine della modernità*, Garzanti, 1999.

Viani Simone, *Alla ricerca del Barocco*, in Heinrich Wölfflin, *Rinascimento e Barocco, Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi Editore 1988.

Watts C.M. and Watts D.J., *Geometrical Ordering of the Garden Houses at Ostia*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol.46, No3, UC Press, 1987.

Wölfflin Heinrich, *Rinascimento e Barocco, Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi Editore 1988.

Zevi Fausto, *Intevento di Zevi in calce a relazione J. DeLaine*, in S. Mols and C. van der Laan (eds.), *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome: Antiquity, Nederlands Instituut te Rome*, 1999, pp. 188-89.

Indice dei nomi

Ackerman James: 49, 50
Adam Robert: 39
Adriano: 68, 69, 75, 117
Antino: 75, 117
Antonino Pio: 68, 69
Arianna: 78
Asplund Gunnar: 43
Aschieri Pietro: 31, 36, 52, 56, 57, 59
Aymonino Carlo: 69
Bacco: 8, 74, 107, 110
Berardinelli Alfonso, 59
Barbera Lucio: 7, 8, 9, 16, 17, 22, 23, 29, 32, 44, 45, 51, 54, 58, 59, 60, 63, 69, 72, 86
Basile Ernesto: 54
Bascià Luciana: 72
Becatti G. : 67
Behrens Peter: 43
Bergdoll Barry: 43
Benedetti Carla: 51
Bernini: 6, 52
Bierbauer Virgil: 62
Bisazza Giancarlo: 33
Bini Corinna: 61
Bini Edoardo 61
Bloch H.: 67
Boito Camillo: 53, 59
Bordogna Enrico: 51
Borromini: 6, 52, 62
Bramante: 49
Breuer Marcel: 13, 18
Borsari Luigi: 61
Bruschi Andrea: 68,
Bruschi Arnaldo: 12, 25
Burckhardt Jacob: 26, 97
Calandra Enrico: 84
Calvino Italo: 51,
Calza Bini Giorgio: 5, 6, 8, 19, 20, 21, 25, 52, 55, 95
Calza Bini Alberto: 30, 50, 61, 82
Calza Guido: 8, 11, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 66, 68, 71, 73, 106, 108, 110
Camporesi Piero: 28
Cancellotti Gino: 21
Canella Gentucca: 32, 51
Canella Guido: 51
Carbonara Pasquale: 16, 72, 108
Caniggia Gianfranco: 8, 41, 57, 58, 63, 70
Canina Luigi: 61, 106
Carlotti Paolo: 5, 38, 72
Capponi Gino: 14, 31, 52
Carducci Giosuè: 54
Ciarrocchi Luigi: 41, 52
Ciucci Giorgio: 11, 65
Claudio: 68
Castiglione Baldassarre: 28
Carlomagno Alfredo: 11, 13, 105, 127

Carunchio Tancredi: 11, 33
Choisy Auguste: 8, 17
Cocchioni C.: 64
Coppedè Gino: 52
Cohen Jean Louis: 7, 29, 88, 87
Coates Well: 18, 19, 92, 93
Cret Paul: 16, 17
Croce Benedetto: 49, 60
D'Annunzio Gabriele: 60
Dançe George: 39
Dalglish Kenneth: 19, 92
DeLaine Janet: 72, 73, 74, 75, 78
De Angelis d'Ossat Gioacchino: 67
Del Debbio Enrico: 23, 45, 56
De Grassi M.: 64
De Renzi Mario: 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33,
34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 51, 52, 53, 55, 56, 59, 61, 63, 71, 74, 77, 78, 79, 81,
82, 84, 85, 87, 88, 91, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 104, 105, 107, 110, 126, 127, 128, 129
Diotallevi Ireneo: 38
Duchamp Marcel: 15
Esposito Roberto: 59
Fariello Francesco: 84
Favola Marina: 63
Ferroni Giulio: 60
Filippone Domenico: 31
Fiorini Guido: 31
Figini Luigi: 44
Foschini Arnaldo: 36
Fratlicelli Vanna: 54, 64
Furmanik Giuseppe: 20, 21, 82, 95
Gadamer Hans-Georg: 29
Ganimede: 8, 47, 67, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 106, 107, 110, 114, 115, 123, 126
Garnier Tony: 34
Gatti Edoardo: 61
Gering Axel: 72
Giannini Sandro: 63, 69, 70, 112
Giardina Andrea: 67
Giedion Sigfried: 87
Giovannoni Gustavo: 23, 35, 31, 32, 34, 36, 52, 55, 60
Giove: 8, 47, 67, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 106, 107, 110, 114, 115, 123, 126
Giovenale: 73
Gismondi Italo: 8, 11, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 106, 110, 111
Ginzburg Mosei: 19, 94
Goodhart-Rendel Harry Stuart: 19, 94
Gra Giulio: 13, 31
Gramsci Antonio: 59
Gravagnuolo Benedetto: 38, 39, 40, 46, 50
Greco Antonella: 13, 38
Gregotti Vittorio: 30, 87
Gropius Walter: 18, 34, 87, 94
Guidoni Enrico: 11, 64
Harsh Philip: 70, 71
Hays Michael: 7
Hamann Richard: 41
Hans Hollein: 36

Hermansen Gustav: 72, 109
Heinzelmann Michael: 72
Hilberseimer Ludwig: 46
Hodges Richard: 30
Häring Hugo: 46
Insolera Italo: 82
Jauss Hans Robert: 29, 88
Jacobs Jane: 36, 67
Kahn Louis: 17, 46
Kallio Oiva: 43
Kiddler Smith George Everard: 48
Klein Alexander: 72
Klee Paul: 47
Kockel Valentin: 60, 63, 65, 66
Ietto Mario: 11, 63, 65
Lawrence F.O.: 60, 61, 63, 110, 111, 114
Lanciani Rodolfo: 61
La Stella A.: 56
Le Corbusier: 34, 37, 40, 51, 66, 86, 87, 101
Lejeune Jean Francois: 7, 40, 43, 50
Libera Adalberto: 11, 12, 13, 22, 30, 32, 44, 50, 102
Loos Adolf: 19, 43
Lutyens Edwin: 46
Machiavelli Niccolò: 59
Maffei Gian Luigi: 72
Manganaro Elvio: 23, 32, 51, 54, 58, 60
Mar Ricardo: 68, 70
Marconi Paolo: 57
Marconi Plinio: 48
Marchi Virgilio: 31, 52
Marcucci L.: 65
Marescotti Francesco: 38
Matri Cinzia: 63
Mazzoni Angiolo: 14
Meeks Carroll: 25, 26, 27
Mendelsohn Erich: 14, 15, 16, 18
Menges Anton Raphael: 47
Meyer Hannes: 46
Miano Giuseppe: 53
Michelangelo: 49
Mies van der Rohe Ludwig: 19, 43, 76, 86, 87, 95
Milea Maria: 63
Minnucci Gaetano: 16,
Milinis Ignatii: 19, 94
Mols S.: 72, 73, 75
Moretti Luigi: 13
Mozart Wolfgang Amadeo: 49
Muntoni Alessandra: 31, 65, 66
Muratore Giorgio: 11, 21, 31, 48, 63, 65, 86
Muratori Saverio (11, 12, 16, 17, 18, 19, 30, 45, 69, 70, 81, 82, 83, 84, 121, 122, 123, 124
Navarra Marco: 39
Neri Maria Luisa: 6, 11, 12, 13, 15, 16, 25, 27, 33, 45, 53, 54, 56, 57, 62, 91, 98, 105, 119,
127
Nencini Dina: 5, 38, 39
Neutra Dion: 36, 37

Neutra Richard: 6, 34, 36, 37, 40, 51, 101
Nicolini Renato: 5, 6, 15, 54
Nicolosi Giuseppe: 21
Ozenfant Amédée: 15
Pagano Giuseppe: 38, 39, 66, 67
Palladio Andrea: 27, 34, 49, 50, 68
Pallottino Elisabetta: 64, 65
Paolozzi Ernesto: 48, 49
Pasolini Pier Paolo: 51
Pasqui Angelo: 61
Paniconi Mario: 13
Panofsky Erwin: 30
Paribeni Roberto: 61
Paschetto Ludovico: 61
Pasqui A.: 61
Packer James E.: 72, 108
Passeri Alfredo: 6, 81, 82
Paternostro Italo: 6
Pavolini Carlo: 67, 68, 72
Persico Edoardo: 50
Piacentini Marcello: 16, 17, 23, 25, 31, 34, 36, 44, 56, 59
Piano Renzo: 27
Piccardi Carlo: 49
Piccinato Luigi: 31, 32, 45, 99, 124
Pichler Walter: 36
Pio IX: 61
Pizzuti Agnese: 6, 52, 85
Pritchard Jack: 18
Pollini Gino: 44
Ponti Giò: 45, 86, 124, 128
Portoghesi Paolo: 19, 20, 22, 27, 28, 41, 49, 52
Posocco Pisana: 5, 38
Pullen Roger K.: 19, 92
Purini Franco: 86, 122, 126
Quaroni Giorgio: 6
Quaroni Ludovico: 6, 12, 17, 22, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 44, 45, 46, 51, 84
Quilici Lorenzo: 70
Quilici Gigli Stefania: 70
Racheli Alberto M.: 82
Rachmaninov Sergej: 25
Raffaello: 49
Regni B.: 64
Riegl Alois: 26
Rinaldi Enrico: 64
Rosa Pietro: 61
Rossi Aldo: 27, 69, 87
Rossi Piero Ostilio: 55
Rykwert Joseph: 30
Rudofsky Bernard: 45
Sabatino Michelangelo: 7, 40, 43, 47, 50
Saggio Antonino: 11, 13, 14, 30
Sangallo: 49
Sansovino Andrea: 49
Sansovino Jacopo: 49
Sant'Elia Antonio: 14, 15, 23, 25

Saponaro Giuseppe: 11, 13, 105, 127
Schmarsow August: 26, 97
Schönberg Arnold: 25
Sennato M.: 64
Sicheng Liang: 17
Sismondi Simondo: 59
Sitte Camillo: 30
Soane John: 40, 67
Stabile Francesca Romana: 65
Stendhal: 59
Stevens Saskia: 70
Stirling James: 48
Strappa Giuseppe: 5, 31, 45, 57, 58, 72, 99, 108
Stöger Johanna: 78
Summerson John: 39
Sullivan Louis: 17
Tafuri Manfredo: 87, 131
Tengbom Ivar: 43
Terragni Giuseppe: 14, 22, 26, 87, 93, 97
Terranova Antonino: 29
Tessenow Heinrich: 43
Teyssot George: 69
Thermes Laura: 86, 122, 126
Tocci Cesare: 7, 8, 9
Traiano: 68, 69, 109
Vaccaro Giuseppe: 48
Vaglieri Dante: 61
Vagnetti Luigi: 17
van der Laan C.: 72, 73, 75
Vasari Giorgio: 30
Vattimo Giani: 29
Veronese: 50
Vetriani: 52
Vico Giambattista: 59
Viani Simone: 40, 41
Vitale Iolanda: 33
Vitruvio: 73
Wagner Otto: 16, 34
Wallace-Hadrill A.: 74
Watts C.M.: 108
Watts D.J.: 108
Wijdeveld Hendricus Theodorus: 15
Winckelmann Johann Joachim: 26, 47, 97
Wölfflin Heinrich: 26, 40, 41, 49, 97d
Wright Frank Lloyd: 16, 34, 87
Zevi Bruno: 12, 14, 17, 58, 59
Zevi Fausto: 74, 75



Bozza 03
formato 170x240mm col
allestimento brossura fresata

Finito di stampare nel mese di aprile 2016
con tecnologia print on demand
presso il Centro Stampa "Nuova Cultura"
p.le Aldo Moro n. 5, 00185 Roma
www.nuovacultura.it
per ordini: ordini@nuovacultura.it
[Int_9788868124311_17x24col_03]

