

L'ARCHITETTURA DEL NOVECENTO E LA « SCUOLA ROMANA »

di Bruno Regni e Marina Sennato

Fu proprio in seguito a tutte le polemiche che ci furono in Italia sulla partecipazione o meno alla prima guerra mondiale e all'importanza dell'appoggio all'intervento, compiuto, in maniera pressoché unanime, dagli intellettuali, che essi presero una nuova coscienza del proprio ruolo che diventò — basti pensare alla campagna interventista e alla continua esaltazione della guerra fatta durante il conflitto dal futurismo e all'impresa di Fiume di d'Annunzio — estremamente importante anche sul piano politico. Infatti, come giustamente nota Asor Rosa, « Se c'è un momento, nella storia della cultura italiana moderna, in cui il *partito degli intellettuali* allarga oltre ogni limite precedente la propria dimensione, ciò accade proprio durante il primo conflitto mondiale... Non c'è dubbio che l'interventismo era stato affare pressoché esclusivo di taluni strati urbani piccolo-borghesi e medio-borghesi, e del ceto degli intellettuali: mentre la grande massa della popolazione gli era rimasta del tutto estranea o apertamente contraria.

L'interventismo e lo scoppio della guerra segnano dunque un nuovo capitolo nella lunga storia italiana dell'incomprensione tra masse proletarie e intellettuali »¹.

Al termine del conflitto il problema che si presenta agli intellettuali italiani è quello di trovare dei modi di esprimersi che siano propri di una nuova classe borghese — che oltre ad essersi ulteriormente arricchita con la guerra ha, in seguito ad essa, preso coscienza del proprio potere — e che in qualche modo differissero dall'ecclettismo ottocentesco, che si configurava come un modo di esprimersi dell'aristocrazia e comunque non più consoni ai tempi nuovi ma che, ugualmente, prendessero le distanze da tutte le avanguardie europee, delle quali degli echi erano giunti anche in Italia e, soprattutto, dal futurismo che non poteva che scandalizzare ed essere del tutto estraneo, ad una borghesia provinciale come quella italiana.

È importante premettere ciò per comprendere come abbia potuto nascere ed avere così ampi consensi e così vasta diffusione, in tutte le arti, un fenomeno come quello del « Novecento » che già dal suo nascere non si prefigura

¹ A. ASOR ROSA, *La cultura*, in « Storia d'Italia », vol. 4^o, t. 2^o « Dall'unità ad oggi », Torino, 1975.

come un movimento con una propria ideologia ma come una tendenza, un riferimento, per artisti di vari indirizzi e livelli, tutti benpensanti, che si dichiarano moderni purché sia salvo il rispetto della sana tradizione italiana.

È nell'immediato dopoguerra, infatti, che riviste come « La Ronda » e « Valori Plastici » impostano il problema di fondo della cultura di quel periodo e cioè quello del recupero della centralità e autonomia delle arti in un generico clima di ritorno all'ordine ed ai sicuri valori del passato.

Infatti Riccardo Bacchelli proprio sulla « Ronda » scrive: « Siamo uomini di ordine e di interessi spirituali. E non vogliamo salvare il mondo né proporre nuovi ordini, non appelliamoci di niente a nessuno. Usiamo della lingua italiana, della cultura e sensibilità del tempo che è nostro e del quale noi siamo, collo stesso animo tranquillo e riconoscente col quale ci può essere toccato di fare la guerra quando ci fu ordinato... Noi teniamo fede al partito di quelli che seppero stare al loro posto »². Sulle stesse posizioni sono anche



Fig. 1
Giorgio De Chirico: « Piazza romana », 1921/22; coll. Casella Nicolodi, Firenze.

i pittori e gli architetti: Carlo Carrà, infatti, su « Valori Plastici » così si esprime: « E quello che alle volte ci percuote di stupore, è vedere certi pittori

² R. BACCHELLI, *Dichiarazione monarchica*, in « La Ronda », I, 1919, 4; ora in « La Ronda », 1919-1923, antologia a cura di G. Cassieri, Torino, 1969.

cercare l'ordine e il metodo fuori della legge, e che poscia guidati dal caso credono in buona fede di rappresentare magari la nostra tradizione col suo bravo contenuto. Chi scrive guarda con spirito scevro di preconcetti retrivi, ma crede di non varcare i limiti del giusto se afferma che nessuna delle attuali dominanti tendenze artistiche nazionali risponde all'aspettazione dell'epoca in cui viviamo, né all'ardore dei nuovi bisogni. Dire oggi arte d'invenzione a caratteri di storicità equivale a riconoscere che l'arte è tutt'altro da quello che fu cinquant'anni orsono con il *quadro storico*... oggi si riconosce che la eccellenza di un'opera non risiede nella bella elaborazione per quanto questa sia una necessità conseguente: ma bensì nella esclusione d'ogni superfluo e nell'intrinseca densità uguale in ogni sua parte; la qual cosa significa unire

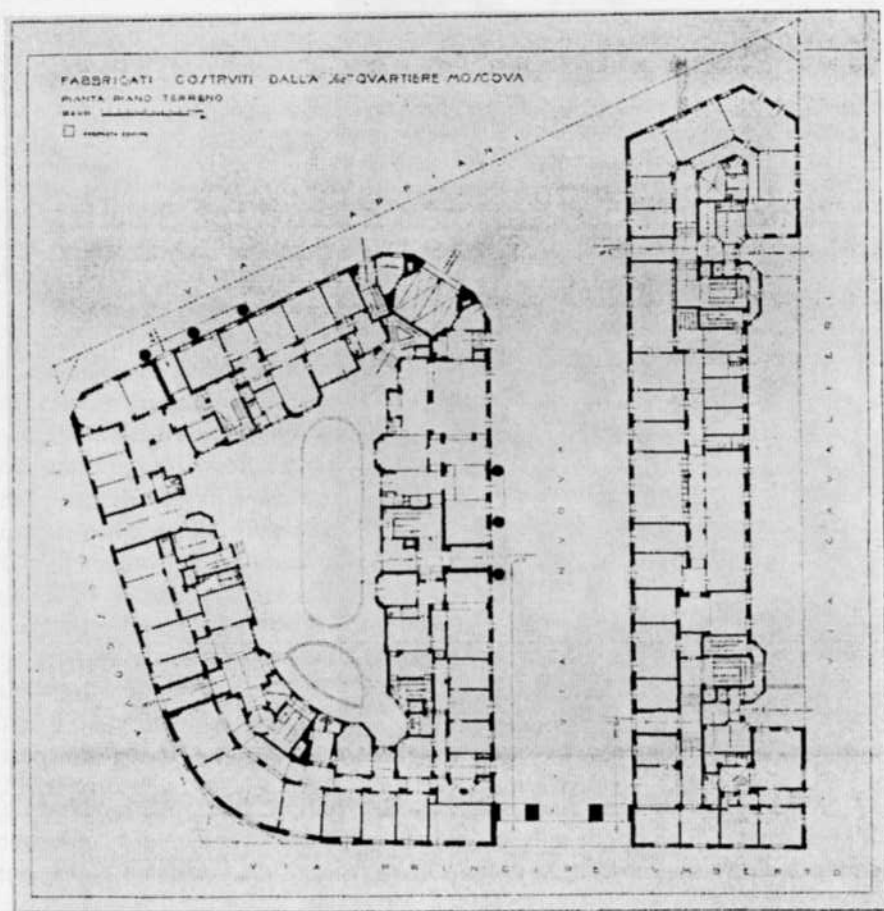


Fig. 2
Giovanni Muzio (con V. Colonnese): «Cà Brutta» in via Moscova, Milano, 1919/23.
Pianta del piano terreno.

l'estremo della semplicità al massimo della magnificenza »³. Dello stesso tono è l'articolo di Giovanni Muzio su « Emporium »: « Oggi ancora a noi sembra necessaria una reazione alla confusione e all'esasperato individualismo della architettura odierna, ed il ristabilimento del principio di ordine per il quale l'architettura, arte eminentemente sociale, deve in un paese anzitutto essere continua nei suoi caratteri stilistici, per essere suscettibile di diffusione e formare con il complesso degli edifici un tutto armonico ed omogeneo... Speriamo che un prospero periodo si inizi oggi per l'arte, ed il culto delle tradizioni classiche ritorni a fiorire tra noi »⁴



Fig. 3
Giovanni Muzio (con V. Colonnese): « Cà Brutta ».

Muzio fa parte con Andreani, Lancia, Ponti, Cabiati, Alpago-Novello, di quel gruppo di architetti milanesi reduci dalla guerra che non si riconoscono affatto nelle formule predicate da un ormai vaneggiante futurismo e che, pur

³ C. Carrà, *Rinnovamento Pittorico*, in « Valori Plastici », 1919; ora in « Edilizia Moderna » n. 81 dedicato a: *Il Novecento e l'architettura*, a cura di G. Canella e V. Gregotti, dicembre 1963.

⁴ G. Muzio, *Milano: 800-900*, in « Emporium », maggio 1921.

cercando delle forme moderne si rivolgono al passato, dove pensano di ritrovare regole costanti e valori sicuri e permanenti, ispirandosi, di preferenza, al neoclassicismo lombardo, l'ultima esperienza francamente europea compiuta in Italia.

Lo stesso Muzio così ricorda gli inizi del Novecento in architettura: « Fu spontaneo il distacco netto dalle svariate correnti che ad opera dei più anziani professionisti continuavano tranquillamente ad operare. All'exasperato ed arbitrario individualismo, che nella singolarità delle trovate faceva consistere la abilità e la fama di un progettista, parve necessario sostituire una regola; soltanto da una disciplina e da una comunità di sentire si sarebbe formata, di lì a poco, una nuova architettura... Proprio in Italia poté sorgere dopo la guerra da una revisione di tutto il passato, questo nuovo spirito classico. Non avremo forse noi preannunciato e preceduto un movimento di cui sembra di avvertire da sintomi incerti ma diffusi, la prossima nascita in tutta Europa? »⁵.

E infatti l'esigenza di un nuovo ordine che serva anche ad impostare saldamente i rapporti con il passato è viva in tutta la cultura europea, ma mentre negli altri paesi si cerca di liberarsi dalle pastoie dell'eclettismo guardando al futuro fino a giungere a negare l'importanza della storia⁶, i novecentisti restano prigionieri dell'antico dilemma tra passato e futuro e non riescono che a proporre il ritorno a certi modelli del passato.

Nel primo dopoguerra l'azione per rinnovare l'architettura parte proprio da quelle nazioni più industrializzate, e tra esse soprattutto la Germania, dove le conseguenze della sconfitta in guerra e le spinte sociali ponevano sul tappeto, con un'urgenza senza precedenti, problemi come quelli della casa; « nella questione delle abitazioni è consistito il punto dove le varie direzioni di ricerca hanno potuto riunirsi e riannodarsi, ed essa ha rappresentato il riferimento delle esperienze più avanzate compiute negli anni '20, anche fuori dalla Germania, come quelle sovietiche o dei gruppi di *Esprit Nouveau* e di *De Stijl*... Il movimento per rinnovare l'architettura in Italia non si è formato promuovendo la ricerca collettiva e razionale di un metodo adeguato ai problemi della città moderna, dall'abitazione all'organizzazione urbanistica; voleva invece arrivare a canonizzare uno stile, consono a disparati motivi della politica del ventennio »⁷.

Si è avuta, così, una certa modificazione del gusto, in special modo nelle residenze per la borghesia agiata come quelle progettate da De Finetti, Muzio, Piacentini.

⁵ G. MUZIO, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in « Dedalo », 1931.

⁶ Si veda, ad esempio, il radicale antistoricismo di Gropius nel negare l'accesso nel Bauhaus all'insegnamento storico, nota a questo proposito è la polemica a suo tempo svolta sulle pagine di « Casabella - continuità » tra E.N. Rogers e lo stesso W. Gropius.

⁷ C. MELOGRANI, *Passato e presente nell'architettura italiana contemporanea (1926-1945)*, in « Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica », anno V, n. 13-14, aprile-agosto 1969.

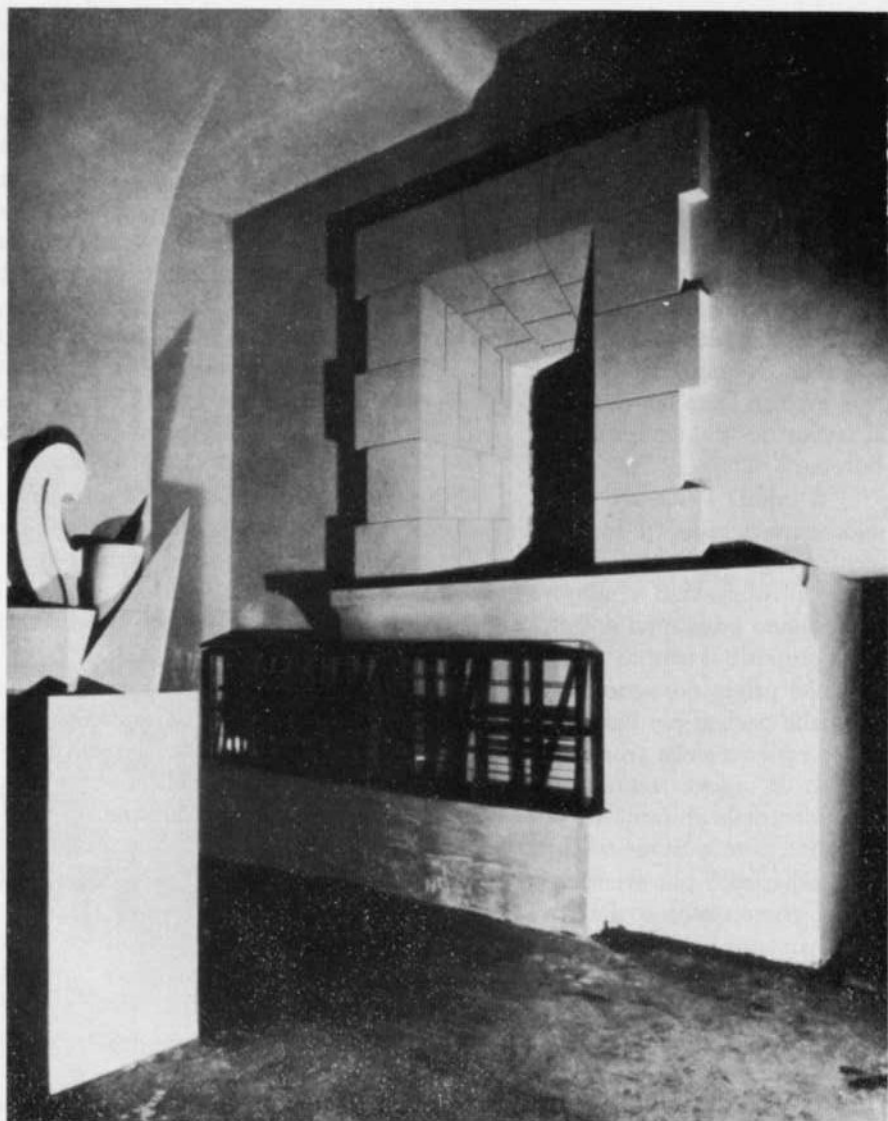


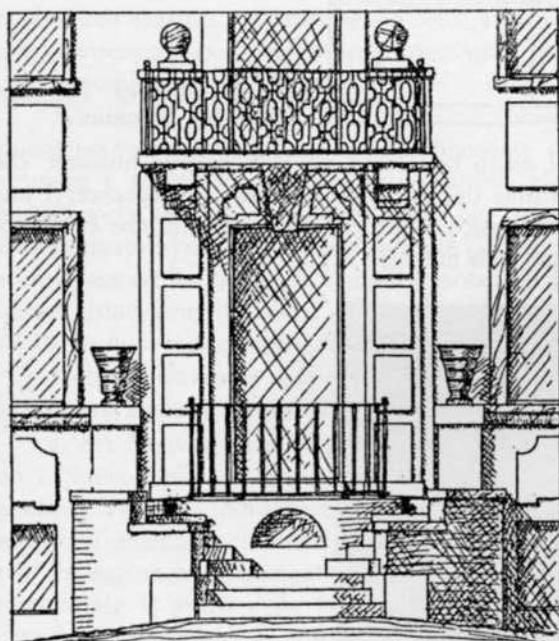
Fig. 4
Giovanni Muzio e Mario Sironi: ambienti delle Arti grafiche alla Triennale di Monza, 1930.

In architettura il Novecento, si è posto, come abbiamo detto, tutt'al più come una tendenza che ha accumulato su certe costanti, non a caso tutte interne allo specifico architettonico, vari architetti di diverse aree culturali che hanno cercato, con i modi propri delle singole storie, di risolvere le due componenti dell'architettura italiana: quella che possiamo chiamare europei-

stica e quella nazionalistica: cioè quella del razionalismo e quella del classicismo.

Mentre, da una parte, in effetti, il Novecento non si pone in maniera rivoluzionaria come il futurismo, né si impegna come questo sul piano « culturale », dall'altra, identificandosi in una posizione di centro, prende posizioni ugualmente chiare contro l'elettismo accademico perché, pur non rifiutando la tradizione e gli stili, si batte per una semplificazione di essi che avrebbe voluto significare modernizzazione ma, soprattutto, reinterpretazione.

Per questa ambiguità di fondo il termine « Novecento », soprattutto in architettura, ha acquistato nel tempo significati diversi a seconda a quali dei suoi esponenti ci si è particolarmente riferiti identificandolo, così, di volta in volta, con il neoclassico (Fiocchi e Pizzigoni) oppure con una sorta di immagini metafisiche che traevano origine dal deciso rifiuto di ogni interna-



✻ USCITA CON TERRAZZO SUL GIARDINO ✻

Fig. 5
Giovanni Ponti e Emilio Lancia: casa in via Randaccio, Milano, 1925. Particolare architettonico del prospetto.

zionalismo linguistico assumendo così, al limite, posizioni antistilistiche (Giotti Zanini); altri ancora hanno sottolineato i rapporti tra Novecento e Secessione viennese, specialmente nell'interpretazione di Hoffmann, che ispirarono il primo Piacentini e Aschieri, a Roma, Greppi e De Finetti, a Milano.

Non a caso coloro che teorizzano questa tendenza sono tutti a posteriori: così Margherita Sarfatti che presentò per la prima volta il gruppo dei pittori del Novecento alla Biennale di Venezia nel 1924, Muzio e lo stesso Ponti,

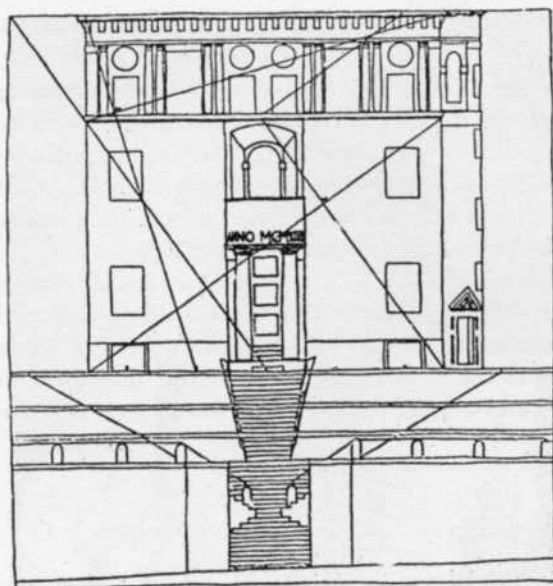


Fig. 6
Giuseppe Pizzigoni: villa, Bergamo, 1927. Prospetto.

che contribuì a diffondere il gusto novecento tra la borghesia milanese che lo accettò « quale forma legittima del moderno, persuasa di riconoscervi una diretta derivazione dal bel neoclassico lombardo dell'Ottocento che era stato, ed era ancora, lo *stile* dell'aristocrazia milanese »⁸.

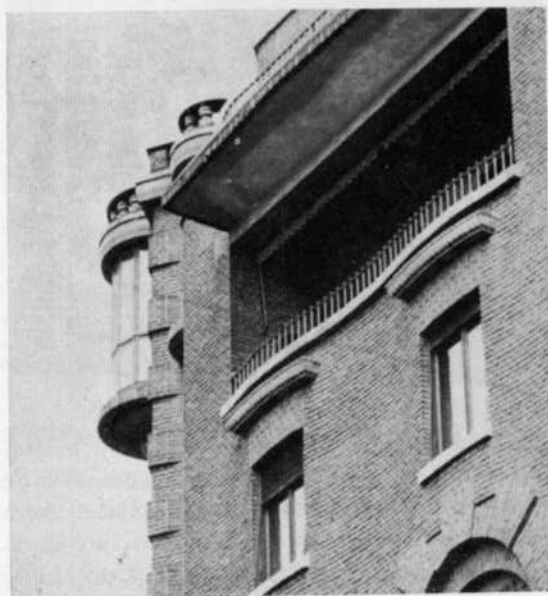


Fig. 7
Aldo Andreani: « Palazzo Fidia » in via Mozart, Milano, 1930.

⁸ G. VERONESI, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, Milano, 1953.

Intendendo, quindi, con il termine *Novecento* quei tentativi contraddittori e complessi compiuti dalla generazione degli architetti del primo dopoguerra alla ricerca di uno stile nazionale che avesse come base la semplicità e nudità delle forme unita alla sincerità e bontà del materiale, è possibile acquisire il Novecento come una sorta di protorazionalismo. Gli architetti che si sentono accomunati in questa ricerca sono consapevoli che l'esperienza che stanno portando avanti ha un carattere europeo, partecipe di quel clima di rinnovamento che, come abbiamo visto, è comune a tutte le regioni europee.

A ben guardare sono stati, infatti, proprio gli architetti riconoscibili in questa tendenza che, in Italia, con la loro opera di semplificazione e di revisione critica del lessico accademico hanno preparato il campo perché maturasse un linguaggio e una poetica moderna. E questo, al di là del giudizio positivo o negativo sulle singole opere, è un merito non da poco.

Giustamente nota De Seta: « Il movimento del '900 a Milano come il neobarocco romano... si propongono come avanguardie moderate e per qualche anno contesteranno al razionalismo nascente il titolo per il rinnovamento della cultura architettonica in Italia »⁹.

Ed infatti, anche negli anni seguenti, Novecento e Razionalismo si influenzeranno reciprocamente: « Indubbiamente ordine, ragione, chiarezza costruttiva e semplificazione linguistica furono elementi comuni ai due movimenti; anche se ordine e ragione erano per i razionalisti soprattutto funzione ed uso mentre per il Novecento questo significava prevalentemente classicità e antiavanguardia, anche se semplificazione del linguaggio espressivo era per questi ultimi semplificazione stilistica mentre per i razionalisti era instaurazione di un nuovo linguaggio, risultato di una nuova metodologia »¹⁰.

Netta è invece la distinzione tra certi movimenti per la nuova classe anteguerra, come ad esempio l'Art Nouveau, e il Novecento.

L'Art Nouveau, che si proponeva rispetto agli stilismi accademici come un « Nuovo Stile »¹¹ interessa tutti i paesi in cui si è raggiunto un certo grado di sviluppo industriale, e tra questi non è certo l'Italia dell'inizio del secolo; si qualifica come stile « moderno » cioè di moda, come stile ornamentale che aggiunge un elemento edonistico ad oggetti utili, e proprio per questo rappresenta il gusto della borghesia moderna, spregiudicata, entusiasta del progresso industriale. È, infatti, il maggior benessere delle classi medie, il minor costo delle costruzioni dovute all'impiego di prodotti industriali, a favorire lo sviluppo di questo nuovo stile permettendo l'estendersi della qualificazione estetica all'edilizia corrente. « È facile osservare, tuttavia, — osserva Argan — che nello sviluppo storico dell'Art Nouveau l'elemento ornamentale

⁹ C. DE SETA, *La cultura architettonica italiana tra le due guerre*, Bari, 1972.

¹⁰ G. CANELLA e V. GREGOTTI, *Il Novecento e l'architettura*, in « Edilizia Moderna » n. 81, dicembre 1963.

¹¹ Basti pensare alle posizioni di Henry Van De Velde raccolte in: *Per un nuovo stile*, Milano, 1966.

va sempre più perdendo il carattere di un'aggiunta sovrapposta alla conformazione funzionale o strumentale dell'oggetto (tettonica), tendendo a conformare l'oggetto stesso come ornamento e trasformandosi così da sovrastruttura in struttura. La funzionalità (l'utile) si identifica con l'ornamento (il bello) perché la società tende a riconoscersi nei propri strumenti »¹².

Dove il processo industriale non è così avanzato e dove la borghesia stenta a trovare la sua identità, come in Italia, il Novecento tende ad un cauto adeguamento — ad esigenze economiche, sociali, tecniche che, pur se modestamente, cominciano a farsi sentire — dello stile che più degli altri sembra adatto a certe elaborazioni ed in linea con l'esigenza sempre presente di una architettura nazionale con caratteri peculiari italiani.

Operando quindi esclusivamente all'interno delle situazioni artistiche il Novecento recupera, in architettura, il concetto di composizione, di proporzioni, di volumi, fino all'essenzialità dell'elemento architettonico.

Questo ripensamento sul fare architettura è anche sollecitato dalla necessità di fare un'edilizia « moderna », intesa, in questo caso, nel senso di adeguamento alle esigenze del mercato; cioè la scelta della semplificazione o addirittura dell'eliminazione di particolari architettonici è dettata prima di tutto da ragioni economiche, solo in seguito esse vengono definite stilisticamente.

È evidente che le esigenze essenzialmente borghesi della costruzione di qualità ma, al tempo stesso, economica, non può che nascere ed avere il suo maggiore sviluppo e la maggiore durata altro che a Milano, che, non a caso, diviene la città più interessata, e più interessante, di questa tendenza.

È in città come Milano, infatti, che una classe imprenditoriale più sensibile a certe esigenze e più attenta a certe tendenze riesce a far accettare al ceto medio e medio-alto forme che, all'occhio dell'utente, possano sembrare moderne senza essere rivoluzionarie.

Nonostante questa moderata apertura culturale si pensi a quanto violente furono le polemiche contro il complesso di via Moscova, costruito nel 1919 da Giovanni Muzio e subito soprannominato la « Cà Brutta », e lo stesso « Novocomum » di Terragni. Scriverà infatti la Veronesi riferendosi alla Cà Brutta: « Per un decennio nonostante fosse seguita da presso da numerose architetture razionaliste, se ne trascinò lo scandalo: orrore o ammirazione, meraviglia comunque suscitava la sua bella massa, di cui la grafica decorativa non giungeva ad intaccare la compattezza volumetrica... E a Como Giuseppe Terragni progettava, nel 1927, quel palazzo per appartamenti chiamato Novocomum e soprannominato *il transatlantico* che doveva costruire, contemporaneamente al Palazzo per uffici Gualino (costruito a Torino da Pagano e Levi Montalcini) il nuovo scandalo dell'architettura »¹³.

Sullo stesso edificio Marcello Piacentini, a suo tempo, aveva scritto:

¹² G.C. ARGAN, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, 1970.

¹³ G. VERONESI, op. cit.

« Dunque questo parto mostruoso, la pietra dello scandalo è certamente quella casa lì sull'angolo, arrotondata a tre zone orizzontali di colore, piatta, semplice, modesta, quella casa che è veramente una casa e non vuol essere altro che una casa. Perché gridare tanto alto contro un'opera così silenziosa, così a posto? »¹⁴.

A questo proposito, proprio per una più esatta valutazione di quello che è il diverso contesto culturale di una Milano o di una Roma, si tenga presente che sia per la Cà Brutta che per il Novocomum fu invocata, appoggiata dalla stampa e dai tecnici, la demolizione a furor di popolo; cosa che in realtà non avvenne mentre, pochi anni prima, proprio a Marcello Piacentini, architetto già più che famoso, toccò rifare a sue spese la facciata del cinema Corso in S. Lorenzo in Lucina a Roma perché non era piaciuta alle autorità costituite « che ne richiesero la trasformazione radicale, con l'abolizione delle sporgenze e delle decorazioni di gusto viennese »¹⁵.

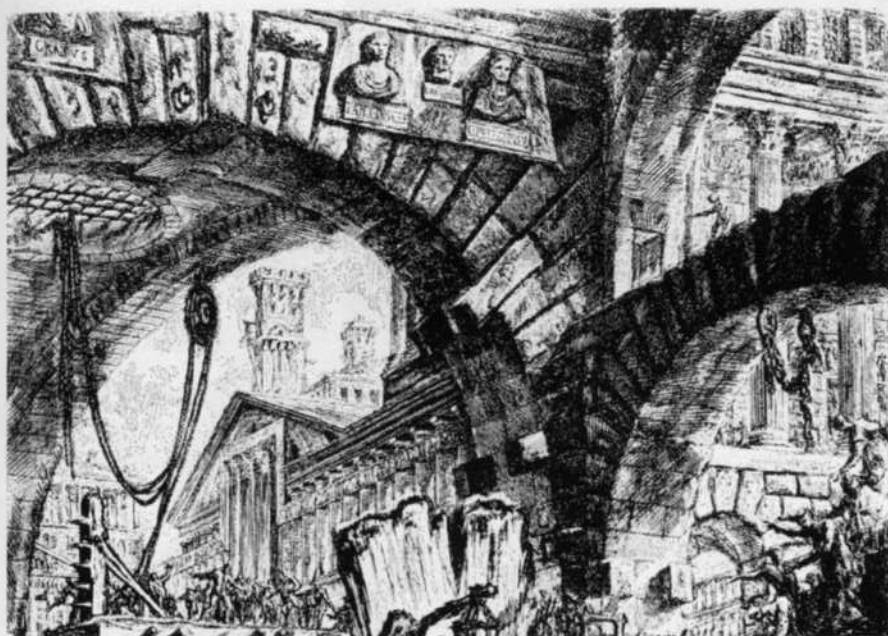


Fig. 8
Giovanni Battista Piranesi: « Carcere d'Invenzione », II foglio dell'edizione Piranesi, 1760/61. Particolare.

Non a caso ciò accade proprio a Roma, dove giungono rarefatti gli echi di quello che avviene nel resto dell'Europa e dove una classe imprenditoriale più conservatrice al servizio di una borghesia più provinciale fa un uso di

¹⁴ M. PIACENTINI, *Edilizia milanese*, in « Architettura e Arti decorative », fasc. II, ott. 1922.

¹⁵ P. PORTOGHESI, *L'eclittismo a Roma 1870-1922*, Roma s.d.

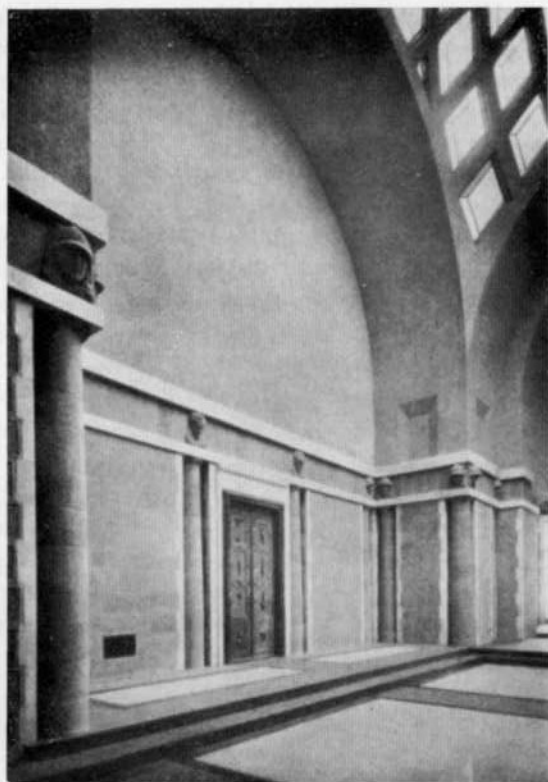


Fig. 9
Marcello Piacentini: Casa Madre dei Mutilati, Roma, 1925/28. Interno.

maniera degli stessi concetti di semplificazione ed ordine facendoli diventare propri delle costruzioni per le classi meno abbienti. Infatti si trovano, quasi sempre ricondotti a puri stilemi, i cratteri novecenteschi in molti complessi residenziali non solo dell'I.C.P., ma anche del Governatorato e, in genere, in tutta l'edilizia convenzionata.

Ci riferiamo soprattutto a Milano e Roma, in realtà, queste città rappresentano le due facce opposte del Novecento: diverse e, diremo quasi antitetiche sono le tradizioni architettoniche come le basi culturali e quindi certamente simile non può essere l'elaborazione di una tendenza già di per sé tanto contraddittoria quale è il Novecento. Mentre Milano, infatti, trova il suo riferimento nel neoclassicismo, stile più aperto ad istanze internazionali, a Roma i riferimenti sono costituiti dal culto della romanità, sempre presente nell'ambiente romano — ma in questo caso reso ancora più attuale dalle coeve campagne di scavi ad Ostia e nella stessa città — e gli studi del Giovannoni sull'architettura minore del seicento.

Abbastanza differenti, ma è il caso di registrarlo, sono le posizioni novecentiste praticate in una città come Torino dove la giovane generazione di architetti ha la sua grande occasione con la costruzione dei padiglioni per

la mostra, organizzata al Valentino nel 1928, per il decennale della Vittoria. È questo il primo momento progettuale di Giuseppe Pagano che riveste un particolare interesse nell'acquisizione che, al di là delle affermazioni pro razionalismo, vanno da *pastiche* stilistici vecchia maniera a riecheggiamenti mittleuropei di Wagner e Olbrich, per giungere fino ad una sofisticata elaborazione che sa di Behrens e Perret, delle quali il successivo padiglione italiano alla Esposizione di Liegi del 1930 ne riecheggerà le forme¹⁶.

« Anche qui ragione e classicità sono i vocaboli più usati. Ma la loro proiezione antinazionalistica li fa guardare all'oggi anziché all'indietro verso la tradizione, e permetterà a molti del loro gruppo di trasformarsi in attivi sostenitori del razionalismo in Italia »¹⁷.

Comunque, sia a Milano che a Roma anche per il Novecento, come lo sarà per il Razionalismo nel senso di una ricerca tipologica, al di là delle diversificazioni dovute ad aree culturali diverse o all'attività ed ai modi di esprimersi propri dei singoli architetti, la tipologia più rappresentativa rimane



Fig. 10
Pietro Aschieri: Pastificio Pantanella in via Casilina, Roma, 1927/29.

¹⁶ Cfr. C. MELOGRANI, *Giuseppe Pagano*, Milano, 1955 e *Introduzione*, di C. DE SETA, in G. PAGANO, *Architettura e città durante il fascismo*, Bari, 1976.

¹⁷ « Edilizia Moderna », op. cit.

l'edificio di abitazione e, ancor meglio, l'intensivo proprio perché il suo presupposto è quello speculativo condizionato dalla rendita fondiaria e strumento per l'urbanizzazione massiccia della città.

E le cose migliori, la giovane generazione degli architetti della « Scuola Romana », gli Aschieri, i Capponi, i De Renzi, le danno proprio negli edifici di abitazione. E sarà, per De Renzi, il complesso di viale XXI Aprile « macrostruttura ante-litteram realizzata per l'impresa Federici: qui si ispira alle visioni della città futurista di Antonio Sant'Elia e specie nei cortili vitalizzati



Fig. 11
Mario De Renzi: casa convenzionata per l'impresa Federici in viale XXI Aprile, Roma, 1931/37.

dal proiettarsi di corpi-scale semicirculari, vertiginosi e abbaglianti, offre uno scenario urbano di estrema efficacia e, per molti versi, profetico »¹⁸; oppure, per Aschieri, la definizione della palazzina « cui tenta di dare costanti di ordine distributivo-tipologico non arbitrarie, né ridicibili a pura traduzione del regolamento edilizio, in rapporto rigoroso con la definizione morfologica dell'organismo, il che lo porta ad essere un vero e proprio modello del fare edilizio comune, anche dell'architettura di speculazione »¹⁹.

¹⁸ B. Zevi, *I ribelli dello scirocco*, in « l'Espresso », 17/12/1967.

¹⁹ G. ACCASTO, V. FRATICELLI, R. NICOLINI, *L'architettura di Roma Capitale 1870-1970*, Roma, 1971.

A questo proposito ci sembra opportuno esaminare in maniera più approfondita l'opera di Innocenzo Sabbatini²⁰ — architetto poco conosciuto anche se di recente vengono sempre più spesso citate certe sue opere²¹ — che, in modo così massiccio, proprio attraverso gli intensivi, ha contribuito « a costruire » e a caratterizzare interi pezzi di città (si pensi solamente alla Garbatella e alla zona di Piazza degli Eroi), perché ci sembra possa portare contributi fattivi all'approfondimento delle complessità intrinseche del Novecento e, soprattutto, della Scuola Romana perché nelle sue opere, più che in opere di autori più noti, trovano posto ed esplodono con maggiore vigore tutte le contraddizioni di una tendenza che non è scuola ma, ancora solo intima scelta.

Per avere una corretta chiave di lettura delle opere di Sabbatini, è necessario sfrondarle, talvolta in maniera piuttosto massiccia, di molti elementi sovrastrutturali di derivazione eclettico-accademica al fine di estrapolare un filone di tendenza che si muove nel campo di una espressività tutta romana, accompagnata da un diffuso pittoricismo scenografico: le espressioni evocatrici di una passata grandezza romana non sono intese stilisticamente ma morfologicamente come mezzo attraverso il quale è necessario passare per un rinnovamento dell'architettura per la quale, effettivamente, in quel momento le possibilità alternative erano quantomai confuse.

Sabbatini si inserisce di forza in questa vicenda filtrando una romana visione di auliche architetture attraverso un barocchismo piranesiano, favorito in questo dall'ambiente per il quale il ricorso alla classicità è sempre « venato di un romantico rimpianto anche là dove gli edifici appaiono eretti da mani giganti e dove l'uomo sembra un minuscolo pigmeo »²², riscattando così in parte quello che in un diverso contesto geografico diviene giudizio giustamente negativo su edifici, il più delle volte pubblici, nei quali la maestosità è delegata a reazionari rigurgiti stilistici. Con questo non vogliamo intellettualizzare ciò che si muove faticosamente ai margini di una ricerca culturale: è giusto, però, illuminare di reale consapevolezza ciò che viene di solito giudicato impropriamente come antesignano di quelle che vengono etichettate — *tout court* — come manifestazioni architettoniche fasciste: Sabbatini fa parte di quella schiera di architetti che acquisiscono senza discernerele severamente tutte le travagliate e difformi conoscenze che di comune hanno solamente il credo nell'Architettura quale fatto specifico.

Per quanto riguarda l'esame delle opere del Sabbatini ci sembra, strumentalmente opportuno, limitarci a quei dodici anni, dal 1919 al 1931, durante i quali egli progettò e portò a termine quale dipendente dell'*Istituto per le*

²⁰ Cfr. B. REGNI e M. SENNATO, *Innocenzo Sabbatini architetto*, in «Capitolium», n. 5/6, 1976.

²¹ Cfr. tra l'altro G. ACCASTO, ecc., op. cit.; L. PATETTA, S. DANESI (a cura di), *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, mostra alla Biennale di Venezia, 1976; M. TAFURI, F. DAL CO, *Architettura contemporanea*, cap. XV: *Architettura nazionale e architettura di regime*, Milano, 1976.

²² G. CANELLA, V. GREGOTTI, *La scuola romana*, in Ed. Mod., op. cit.

Case Popolari, in Roma, una mole di lavori che per la loro quantità possiamo, senza dubbio, definire eccezionali.

Significativa dei travagli di un'epoca e pregnante per un discorso svolto all'interno dell'ambiente romano, la ricerca tipologica sulle case popolari risentiva dei tentennamenti eclettici di quel periodo di transizione in cui le menti più avanzate cercavano di scrollarsi di dosso il bagaglio accademico alla ricerca di forme, e soprattutto di contenuti, diversi che fossero espressione di un modo nuovo di concepire la città.

Già le prime realizzazioni del Sabbatini ci sembra contengano elementi indicativi di quello che sarà il futuro iter progettuale di quest'autore in cui sono presenti quelle che possiamo indicare per costanti novecentiste: capacità e controllo compositivo, a grande ed a piccola scala, accorto uso dei materiali, adoperati nel loro giusto significato ed un bagaglio di conoscenze stilistiche non superficiale, già assimilato e non pedissequamente riproposto.

Indicativo del clima culturale nel quale egli avrebbe operato è l'inizio della sua attività, nel 1919, all'Istituto Case Popolari quando, appena assunto, fu immediatamente messo al lavoro con l'esplicita richiesta di progettare edifici « *come li faceva il Pirani* ». L'uso dei mattoni a faccia vista e l'impiego spregiudicato del bugnato di travertino, che per Pirani rappresentavano il mezzo per ottenere una manutenzione economica ed una lunga durata degli edifici, furono interpretati dai dirigenti dell'I.C.P. e dal Sabbatini, unicamente come l'adesione ad uno stile medievaleggiante. Stilisticamente, quindi, tutto il complesso di « *Trionfale II* », prospiciente piazzale degli Eroi, è una bizzarra quanto interessante interpretazione di questa romantica maniera di costruire in cui, forse, l'esuberante ricchezza dei dettagli è il doveroso tributo alla mancanza di esperienza.

Lo stesso discorso anche, se vogliamo, un poco più dimesso lo si può trovare nelle piccole costruzioni dei primi lotti della « *Borgata Giardino Garbatella* » in cui, però, lo stile medievale non è più inserito in rigide scanditure tanto che l'asimmetria diventa una costante, ricorrente, che ritroviamo finanche nell'edificio del lotto VI che fa da fondale alla simmetrica piazza Brin, nucleo centrale della borgata, in cui ad una pianta bloccata corrisponde un alzato che nega chiaramente tale impianto.

Più scarni nelle decorazioni, a tutto vantaggio di una composizione più rigorosa, sono gli edifici per la piazza della « *Città Giardino Aniene* », cioè Monte Sacro, in cui lo stile medievale è usato quale espressione di quell'architettura minore che Gustavo Giovannoni, autore del progetto urbanistico, propugnava. Nei disegni di progetto del Sabbatini per gli edifici della piazza, pur se sommari, molti sono i dettagli « *barocchetti* » che nell'esecuzione scompariranno o saranno ridimensionati in una direzione più aderente ai modi di esprimersi dello stesso Sabbatini.

Le sue architetture, dopo l'esperienza medievalista e quella secessionista della « *Casa dei Bambini* » in via Loria, si rivolgono sempre più a forme in cui le reminiscenze romane sono chiaramente denunciate ma mai esaltate:

le operazioni di semplificazione del linguaggio classico sono minime e senza importanza ma notevole è la scomposizione di elementi e la loro estrapolazione, riproposti poi in organismi complessi in cui si cominciano ad intravedere suggestioni scenografiche piranesiane. Sono l'esplicito riferimento che fanno della ricerca tipologica sul blocco intensivo un impegno ad una più vasta scala di ricerca sulla morfologia urbana.

I grandi edifici adiacenti piazzale degli Eroi e quelli vicino a piazza Mazzini sono il momento di passaggio in cui, in una complessiva robustezza dell'impianto e degli elementi architettonici, i riferimenti romani sono relegati nelle coperture con gli arconi termali usati per l'illuminazione degli « studi



Fig. 12
Innocenzo Sabbatini: edificio su via Marmorata, Roma, 1927/30.

per artisti » che rimarranno poi, il primo come elemento il secondo come funzione, tra le costanti linguistiche preferite del Sabbatini.

Il livello più alto in questo filone è raggiunto negli intensivi su via Marmorata, parte di un più vasto complesso la cui sistemazione planimetrica era



Fig. 13
Innocenzo Sabbatini: edificio di bagni pubblici, abitazioni e studi per artisti in piazza B. Romano, Roma, 1928.

in origine incentrata su una piazza circolare interna: gli edifici realizzati sono tuttavia sufficienti per l'esame, possiamo dire stilistico, dell'opera alla quale « contribuisce in modo determinante anche una rilettura *costruttivista* dell'architettura romana, evidenziata dal particolare uso del repertorio classico sia nei progetti che nella realizzazione »²³. Ambedue gli edifici hanno una triplice partitura orizzontale che ne individua, di volta in volta, la struttura e le funzioni: ad esempio, la diversificazione formale della parte basamentale è l'esplicita dichiarazione della diversità strutturale avendo la parte bassa, realizzata in muratura, un rivestimento di pietra artificiale, mentre la parte alta, in cemento armato, è in mattoni in vista. Elementi che qualificano la volumetria sono le soluzioni degli angoli esterni e interni, i primi alla ricerca di un rapporto con l'intorno e una continuità « stradale », mentre i secondi elevano i percorsi verticali ad elementi di passaggio e stretta corrispondenza tra l'interno e l'esterno.

²³ G. ACCASTO, ecc., op. cit.

Ulteriore testimonianza della rilettura dell'architettura romana da parte di Sabbatini sono gli edifici a piazza B. Romano alla Garbatella: i bagni pubblici diventano un motivo, se vogliamo, addirittura ironico, di riproposizione, nelle forme e nelle dimensioni, dell'*insula* ostiense alla quale però si sovrappone, a mo' di fotomontaggio, un edificio termale. Il cinema-teatro Garbatella (oggi Palladium), infine, è una più spigliata e dinamica aggregazione di elementi che hanno il loro momento culminante proprio all'interno in cui le



Fig. 14
Innocenzo Sabbatini: cinema-teatro e abitazioni in piazza B. Romano, Roma 1928/31.

travi incrociate, lasciate in vista, sostengono le gallerie curvilinee ed elevano la cupola di copertura. L'impianto volumetrico del basso corpo curvilineo sovrastato dall'arretrato corpo ad ali divergenti è memoria, neanche troppo remota, del progetto per il concorso del 1926 per il Palazzo delle Corporazioni eseguito dal gruppo Aschieri; ciò, secondo noi, è un'ulteriore testimonianza della vicendevole influenza degli esponenti migliori di quella che può essere considerata generazione di passaggio tra accademici e razionalisti e che a questi ultimi tende a essere paragonata e, quindi, sottovalutata.

La grande occasione si presenta, nel 1927, al Sabbatini con la costruzione, alla Garbatella, delle Case Provvisorie per gli sfrattati del centro storico. Per una serie di coincidenze fortunate, infatti, egli è libero di progettare questi grandi edifici senza subire molti controlli da parte dei suoi superiori; quando

il progetto è completo in tutte le sue parti, nonostante il completo disaccordo su di esso da parte dei dirigenti dell'I.C.P., si decide ugualmente di dar luogo alla costruzione perché oramai tardi per redigere un nuovo progetto: nascono così gli Alberghi Suburbani.

Planimetricamente il complesso, che occupa tre lotti triangolari, è articolato in quattro corpi di fabbrica: tre di questi sono a tre braccia mentre un quarto ha una strana forma a bottiglia per ospitare la sala da pranzo comune. La « migliore praticità costruttiva ed una maggiore utilizzazione degli spazi »²⁴, rilevata dagli osservatori gli deriva, in definitiva, da una scelta

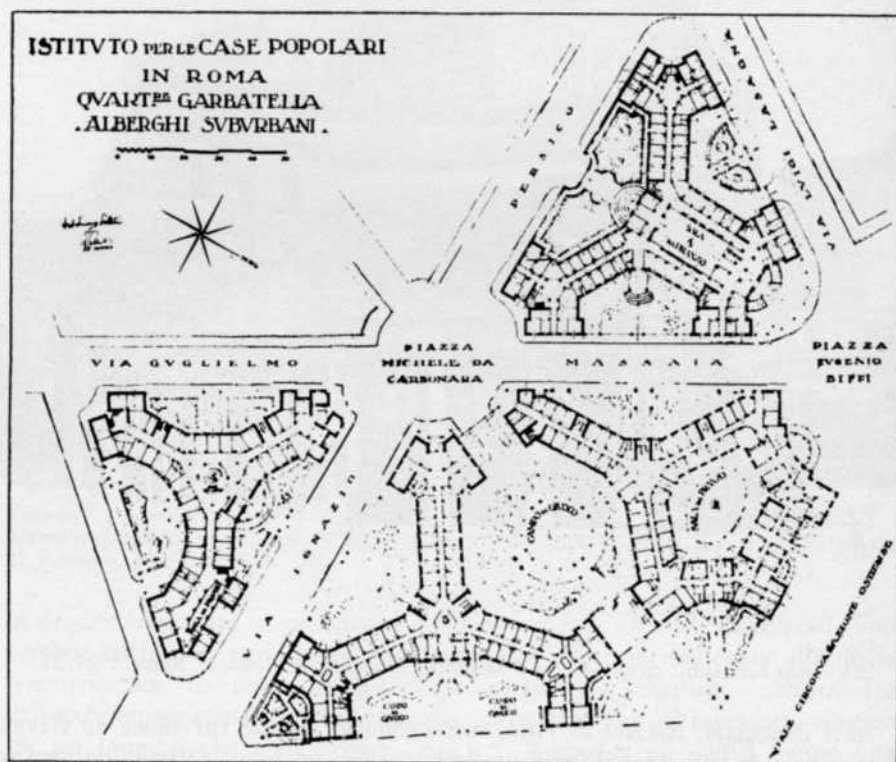


Fig. 15

Innocenzo Sabbatini: alberghi suburbani per l'alloggio temporaneo degli sfrattati alla Borgata-giardino Garbatella, Roma, 1926/27. Pianta dei quattro edifici.

acritica rispetto ad un tema che non aveva precedenti e che è stato svolto tipologicamente nel modo più semplice possibile. La scelta, se vogliamo banale, del corridoio con stanze a destra e a sinistra, ha dato la possibilità al Sabbatini di effettuare una differenziazione tra edificio ed edificio nella sinuo-

²⁴ (Nota redazionale), *La mostra di architettura razionale inaugurata stamane a Roma*, in « L'Anibrosiano », 30 marzo 1928.

sità degli andamenti, che era poi la caratteristica ricercata nella distribuzione interna.

Architettonicamente elementi ricorrenti quali le bucatore, il bugnato basamentale, i semicilindri vetriati dei corpi scala, i portici d'ingresso con terrazzo soprastante, riconnettono in una unità stilistica la frammentarietà delle linee; spazialmente l'interesse è rivolto soprattutto alla invenzione di slarghi, ambiti, piazze che ripropongano, all'interno, l'effetto-città, una città figurativamente varia e ricca²⁵. Giustamente la critica contemporanea ha evidenziato



Fig. 16
Innocenzo Sabbatini: 2° edificio degli alberghi suburbani.

il linguaggio d'avanguardia di quest'opera, recuperando quel giudizio dato dai contemporanei più attenti. Notevole, anche se ristretto ad un ambito ben preciso, fu, all'epoca della loro costruzione l'interesse per gli Alberghi Suburbani: i plastici in legno di due degli edifici furono esposti, nel 1928, all'*XI Congresso Internazionale dell'abitazione e dei piani regolatori* e, contemporaneamente, alcuni elaborati furono presentati al Palazzo dell'Esposizione di Roma alla

²⁵ Il quotidiano « Il Messaggero » del 29 marzo 1928 così riportava: « ... Innocenzo Sabbatini, dimostra nel vasto edificio dell'Albergo degli sfrattati dell'Istituto per le Case Popolari, una migliore pratica costruttiva ed una maggiore utilizzazione degli spazi ottenuti con ampiezza di linee e con equilibrato impiego di sagome le quali permettono

*I Esposizione Italiana di Architettura Razionale*²⁶; l'anno successivo, alla *I Mostra Nazionale dell'abitazione e dei Piani Regolatori*, sempre al Palazzo



Fig. 17
Innocenzo Sabbatini: sala da pranzo comune nel 2° albergo suburbano.

dell'Esposizione, grande attenzione attirarono i due plastici degli alberghi esposti al centro della sala dell'I.C.P.²⁷.

In effetti il contesto in cui essi vengono esposti non ci sembra il più

alla luce e all'aria di circolare liberamente negli ambienti». Mentre, due giorni dopo, sul « Popolo d'Italia » era scritto, tra l'altro: «...l'Albergo per gli sfrattati del Sabbatini è un correre di profili all'impazzata per contenere alla men peggio i contorni latissimi, l'architettura tentando qui di subordinarsi a ragioni pratiche che poi pratiche non sono... Perciò ci permetterà il Sabbatini o chi per lui di dirgli che la preoccupazione architettonica è fuori luogo quando la necessità pratica supera di molto, di troppo, la convenienza esteriore. Architettura da case popolari.»

²⁶ Cfr. M. CENNAMO, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima esposizione Italiana di Architettura Razionale*, Napoli, 1973.

²⁷ Cfr. V. TESTA, *La prima mostra nazionale dell'abitazione e dei piani regolatori*, in « Capitulum », anno 1929, pag. 489.

idoneo: difficile è fare i confronti con i vari Minnucci, Nicolosi, Piccinato e Ridolfi; né, tanto meno, con il torinese Sartoris o con i già noti e polemici componenti milanesi del « Gruppo 7 ». Due sono invece, secondo noi, le persone con le quali, per motivazioni diverse, il Sabbatini può idealmente colloquiare: per un verso con Matté Trucco, l'autore delle Officine Fiat-Lingotto di Torino, per quel senso del « costruito », dello stabile e del definito che li accomuna; mentre, per un altro verso, ci sembra molte siano le assonanze con le architetture di Gino Capponi, tra le quali ci vengono in mente sia il progetto per un teatro a S. Geminiano, sia la palazzina Nebbiosi al Lungotevere Arnaldo da Brescia realizzata appunto nel 1927/28, sia per la « ricerca di semplificazione ed attualizzazione dei modelli stilistici tradizionali »²⁸ che per le libere articolazioni dei volumi. Le parole stesse di Capponi ci sembrano le più appropriate per esprimere quelle che noi individuiamo come affinità di ricerca: « L'arte deve tornare ancora ad essere invenzione, semplicità, poesia, dev'essere la comunione del lavoro con l'amore »; e, ancora: « architettura della nuda struttura e del muro liscio e forato dalla mille finestre può essere opera egregia di pura architettura e rivelare in chi la concepì l'uomo dell'arte »²⁹.



Fig. 18
Innocenzo Sabbatini: edificio per abitazioni popolari « S. Ippolito I » in via della Lega Lombarda, Roma, 1930/31.

²⁸ A. CLEMENTI, *Razionalismo e Novecento nell'opera di Giuseppe Capponi*, in « Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica », n. 29/30, 1974.

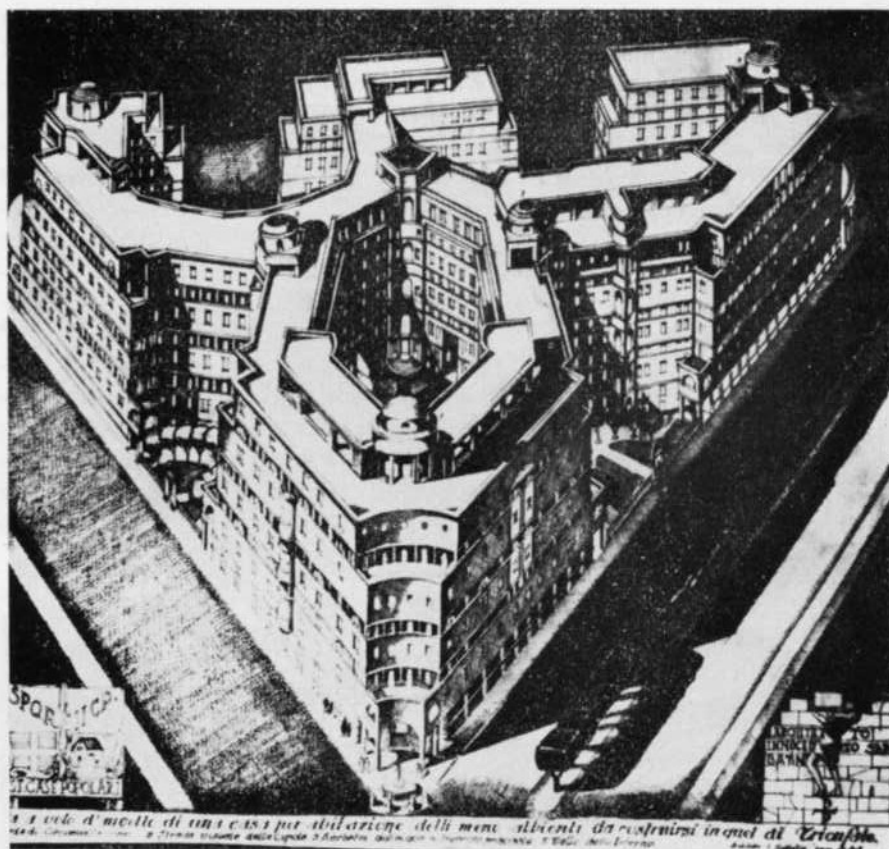


Fig. 19
Innocenzo Sabbatini: complesso « Trionfale VII » in piazzale degli Eroi, Roma, 1931.

Proprio gli Alberghi Suburbani sono l'approdo di una ricerca linguistica e, nello stesso tempo, il punto di partenza avanzato di un nuovo tipo di approccio con la realtà urbana in cui sono individuabili i termini più propri ed attuali dell'architettura contemporanea, cioè quelli del rapporto con la città, ovvero della lettura di questa, sia essa costruita o progettata.

Acquisito l'uso di un controllo, diciamo, stilistico dell'architettura, Sabbatini si rivolge unicamente alla forma complessiva dell'oggetto architettonico scavando, quasi, le masse in un blocco unico in cui i tagli, gli scalettamenti, le rientranze e le svariate angolature realizzano una visione complessa, quasi da città futurista. La casa a gradoni in via della Lega Lombarda è mossa dalla « necessità » di soleggiamento ma questo elemento linguistico, insieme al racchiudere dentro di sé gli spazi vuoti del complesso di « Trionfale VII », diven-

²⁹ G. Capponi, *Per una architettura italiana moderna*, in « La Tribuna », 13 marzo 1931.

tano essi struttura architettonica superando quanto di sovrastrutturale ancora segue istanze ambientali o richieste particolari.

In questo senso il più maturo dei progetti di Sabbatini è indubbiamente quello del Concorso per Case Popolari al Ponte di Casanova a Napoli in cui il connubio tra morfologia del pezzo urbano e tipologia edilizia è talmente stretto che l'uno dà motivo all'altro in una totale esaltazione della forma. Ma in questo caso Sabbatini, che è sempre stato attento agli umori dei suoi committenti, fa il passo troppo lungo ed i suoi esaminatori giudicano bizzarro il ripetersi di quei motivi che lo hanno dapprima fatto apprezzare: « ... Singolare è invero in questo progetto la concezione generale delle piante dei fabbricati in pianta divisa in elementi, nei quali i muri perimetrali ed interni sono disposti secondo direzioni diverse da quelle dell'allineamento stradale e rispettivamente alle sue ortogonali. Un tal criterio è giustificato in parte da ragioni distributive in vista di conseguire una migliore insolazione, in parte da ragioni artistiche: certo però che una concezione del genere nel caso specifico applicata troppo intensamente a masse relativamente esigue, si risolve in un tormento volumetrico un po' penoso e non molto ordinato »³⁰.

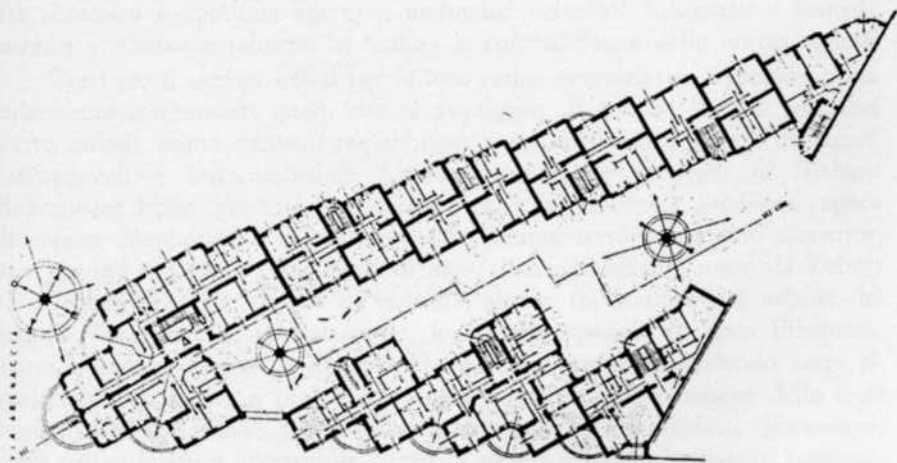


Fig. 20
Innocenzo Sabbatini: concorso per case popolari a Ponte di Casanova, Napoli, 1932. Pianta del 2° lotto.

Il filone intrapreso da Innocenzo Sabbatini, ed in larga parte comune a tanti architetti del Novecento, aprirebbe un discorso che senza forzature, ci condurrebbe a certe tendenze d'oggi che soprattutto permangono nell'am-

³⁰ N.d.R., *Esito del concorso per le case popolari al Ponte Casanova a Napoli*, in « Architettura », fasc. II, febbraio 1932. (1° premio: M. De Renzi, M. Canino; premi di incoraggiamento: L. Moretti e I. Sabbatini).

biente romano in cui è più vivo il rapporto dell'elemento architettonico con la città.

È proprio in questo senso che va vista e riletta l'opera di questo architetto, come memoria lontana ma presente in cui l'« arcaismo » è il sintomo di un ripensamento storico che può acquistare dimensione rinunciataria e la « sintetizzazione », non semplificazione, di elementi di memoria classica portano ad un loro uso disinvolto, senza inibizioni, in chiave quindi, di ricerca all'interno di una Architettura della città per la costruzione di questa.

