

Note, articoli, saggi

RAZIONALISMO E NOVECENTO NELL'OPERA DI GIUSEPPE CAPPONI

di *Alberto Clementi*

La figura di Capponi nella cultura architettonica degli anni '30

Il ridestarsi dell'interesse per quel complesso periodo di trasformazione della cultura architettonica italiana a cavallo degli anni '30, dalle incerte vicende che accompagnarono la affermazione del razionalismo alla sua crisi ancora oggi non definitivamente consumata, può riuscire sintomatico di una condizione di ripiegamento della nuova generazione di architetti sulla propria storia recente, alla ricerca di una verifica più spregiudicata del patrimonio ereditato dal Movimento Moderno¹.

Questa operazione di scavo sulle proprie origini viene condotta da una parte in riferimento al ruolo assunto dall'operatore progettuale nei confronti del sistema sociale a cui appartiene (leggendo nel rapporto tra ruolo marginale assunto dai movimenti più radicali, come il primo Futurismo, e ricerca di una funzione positiva al servizio delle forze sociali dominanti, una dicotomia che attraversa tutto lo sviluppo della architettura moderna), e dall'altra all'interno delle convenzioni linguistiche e formali che definiscono il campo disciplinare e dell'architettura e delle arti figurative (individuando nel dualismo tra assunzione di codici formali direttamente mutuati della storia e rifondazione di questi in relazione alla nuova dimensione dell'epoca della « riproducibilità tecnica » la questione emergente nel dibattito per l'arte moderna).

Tutti questi problemi si presentano indissolubilmente intrecciati nella tematica della « Architettura di Stato » che emerge con estrema chiarezza nella cultura architettonica degli anni trenta, quando al processo di consolidamento del regime fascista fa riscontro l'apertura verso forme di arte che più direttamente sono in grado di rappresentare la ideologia del nuovo Stato.

Le esortazioni di Mussolini: « Noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo crearci un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista » vengono equivocamente raccolte per acquisire una credibilità ed un avallo ufficiale sia da parte delle correnti neofuturiste e razionaliste più impegnate², sia da parte delle forze conservatrici

¹ Tra gli studi recentemente pubblicati risultano particolarmente significativi: PATETTA L., *L'architettura in Italia*, Milano 1972; DE SETA, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari 1972. BONFANTI, PORTA: *Città, museo e architettura*, Firenze 1973.

² Si vedano gli scritti di Bardi e Terragni su « Quadrante », e soprattutto il fa-

più o meno reazionarie³ sia infine da chi, come Piacentini, tende a strumentalizzare tale conflittualità giocando un ruolo di mediazione tra le diverse posizioni emerse.

Ed è proprio da questa ultima spregiudicata posizione che è possibile risalire alla ambiguità del rapporto tra contenuti disciplinari e ruolo dell'operatore progettuale nel contesto dell'Italia degli anni trenta. Piacentini infatti intuisce ben presto quale possa essere il terreno dello scontro (o dell'incontro) tra ricerche delle avanguardie e aspirazioni piccolo borghesi della classe al potere, e senza scrupoli adegua il suo repertorio formale ad una domanda istituzionale che tanto bene gli riesce interpretare. Chi invece, partendo dalla propria condizione di intellettuale borghese crede di poter svolgere un ruolo positivo, « un ruolo costruttivo per la formazione di una civiltà razionale, per la partecipazione determinante della creatività alla trasformazione della città in senso moderno »⁴ (come si prefigge programmaticamente il movimento razionalista), come chi del resto assume una posizione di aristocratico distacco dai problemi politici e sociali del proprio tempo (è questo il caso delle poetiche neorazionaliste e metafisiche), viene fatalmente sospinto ai margini del processo di costruzione di un'arte « ufficiale » del Fascismo.

Del resto, una volta compiuto il processo di consolidamento del regime ed in particolare raggiunto l'obiettivo di fascistizzare l'apparato culturale, viene a mancare l'appoggio che una parte del fascismo (l'ala sinistra del regime — il cosiddetto social fascismo — e Bottai) aveva assicurato all'istanze moderniste dei giovani razionalisti.

L'arte tende a diventare superficialmente apologetica e celebrativa del sistema sociale dominante, e lo spazio di una ricerca eversiva rispetto ai temi imposti ufficialmente (ad esempio la questione dell'edilizia popolare, il

moso « Rapporto sull'architettura per Mussolini » sempre di Bardi, in occasione della seconda Mostra del MIAR tenuta a Roma nel 1931. Gli stessi argomenti, di italianità delle forme architettoniche propugnate, di recupero dello spirito latino attraverso la nuova sensibilità costruttiva etc., vengono usati anche dai neofuturisti (Fillia, Prampolini, Sartorio etc.) al fine di recuperare una propria priorità nel movimento di rinnovamento delle arti. Tuttavia gli intenti sono dichiaratamente polemici nei confronti del razionalismo stesso, e la loro azione tende a disgregare ulteriormente il fronte della architettura moderna in Italia.

³ Su posizioni moderate è il gruppo del Novecento — « non un movimento né una tendenza, ma un raggruppamento professionale di pittori e scultori di vario indirizzo, tutti benpensanti, che si dichiararono moderni salvando il rispetto della sana tradizione italiana » (Argan).

Toni assai più violenti furono quelli usati nella polemica con il razionalismo dal gruppo di Strapese, che attraverso « il Selvaggio » attaccò a fondo il modernismo delle posizioni espresse dalla cultura architettonica razionalista sostenendo in alternativa il monumentalismo accademico più retrivo. Ma il ruolo decisivo è giocato dalla critica ufficiale, rappresentata da Ojetti (Corriere della Sera), Soffici (Il Popolo di Italia) Sommi Picenardi (Regime fascista); sono questi che detengono il potere dell'informazione, ed è contro di loro — imbevuti di classicità e di retorica grandezza — che si svolge la battaglia decisiva per l'affermazione del Movimento Moderno in Italia.

⁴ L. PATETTA, *op. cit.*, pag. 13.

rapporto tra abitazione e attrezzature collettive) viene relegato là dove non può nuocere. Tale interruzione del rapporto anche funzionale alla classe dominante accentua la condizione di alienazione dell'intellettuale-artista, e fa sfociare lo stato di malessere e falsa coscienza che pure avevano accompagnato i primi generosi seppure ingenui tentativi di rinnovamento totale in una profonda crisi da cui sarebbe poi emersa la nuova architettura italiana del dopoguerra.

«... già allora (1937) si affacciava in alcuni di noi e stava maturando una coscienza di valori, un'impossibilità di far coincidere l'architettura della misura umana con il fascismo, che era la misura del superuomo, dell'uomo disumano. A poco a poco ognuno di noi, credo, conquistò il suo posto in questo osservatorio della chiarezza; a poco a poco qualcuno di noi si scostò comunque dall'attività del fascismo...»⁵.

Questa testimonianza di un architetto come Rogers che visse fino in fondo la vicenda degli architetti razionalisti nel ventennio fascista sintetizza efficacemente il disagio di un fallimento che si incominciava a intravedere, ed insieme ripropone una dimensione equivoca per la ricerca architettonica successiva, identificando ancora il sistema dei valori architettonici con la loro funzione sociale progressista. Anche questa illusione sarà spazzata via nel dopoguerra dall'inevitabile fallimento delle poetiche neorealiste e comunque di tutte le politiche urbanistiche e territoriali fondate su una fiduciosa aspettativa di modificazione di nodi esclusivamente politici attraverso il ruolo razionalizzatore dei « tecnici », siano essi gli architetti o gli urbanisti.

In tutte queste vicende, il nome di Capponi appare raramente. I critici a cui capita di sfiorare l'argomento lo ricordano soprattutto per essere stato uno dei primi ad aver aderito alle tesi del Razionalismo in Italia (partecipò alla prima mostra del MIAR nel 1928), e per aver nobilitato la cosiddetta « scuola romana » con delle architetture ed arredamenti piacevoli ed aggiornate, ma senza mai trascendere l'ambito di un professionismo ad alto livello⁶.

Ed effettivamente il ruolo di Capponi è abbastanza marginale rispetto a quello esercitato dagli altri protagonisti della battaglia per la affermazione del Movimento Moderno in Italia, nonostante lo strenuo impegno con cui questo architetto si dedicò alle polemiche di quegli anni. Il trovarsi da una parte in condizione di perifericità rispetto ai veri centri di elaborazione della cultura più avanzata⁷, e l'aver dall'altra come contesto di riferimento immediato l'ambiente romano già dominato dalla personalità di Piacentini

⁵ E. ROGERS, « Testimonianza sugli architetti del ventennio », su *Casabella* n. 268, 1962.

⁶ Una interessante ipotesi critica è tuttavia avanzata da L. Patetta, che nella ambiguità del rapporto tra modernità e tradizione identifica il carattere che accomuna gli architetti del movimento Novecentista, tra cui lo stesso Capponi.

Cfr. L. PATETTA, *op. cit.*, pag. 20.

⁷ In quel tempo rappresentati da Milano, Como e Torino.

nel momento in cui Capponi faceva il suo esordio come architetto, costituiscono degli importanti vincoli allo sviluppo della sua formazione culturale, orientandolo verso quella condizione di irrisolta compresenza di diverse motivazioni morali ed estetiche che caratterizzarono la sua vicenda personale, ma anche la storia della architettura italiana di quegli anni.

Ed è proprio in questo senso che può avere un significato la rilettura della vicenda artistica di Giuseppe Capponi, diretta espressione delle contraddizioni e delle ambiguità che contrassegnarono lo sviluppo dell'arte durante il periodo fascista. Capponi infatti, pur aderendo in buona fede alle tesi dei razionalisti, di fatto è scisso nelle due anime della modernità e della tradizione che nelle sue opere cercano un faticoso equilibrio quasi mai completamente raggiunto; e parallelamente nella sua pubblicistica queste si traducono in una equivoca compresenza di temi strettamente razionalisti (la ricerca di nuovi codici figurativi liberati dalla soggezione alla tradizione) e di nostalgici recuperi della individualità e originalità creativa (da ricondurre anche alle influenze che il futurismo ha sicuramente esercitato su di lui), ed ancora di una concezione della storia intesa come supporto logico alla formalizzazione architettonica dei nuovi contenuti e allo stesso tempo come serbatoio di memorie e di immagini da recuperare soggettivamente.

La produzione artistica di questo architetto può allora diventare lo specchio fedele di quelle ambiguità che — implicite nei più rigorosi teorici della nuova cultura architettonica (Persico, Pagano, Terragni ma anche Bontempelli per il Novecento) — divengono in questo caso chiaramente leggibili, non essendosi mai decantate in un prodotto sufficientemente coerente e compiuto.

Così, nel suo articolo « Per una architettura italiana moderna » sono compresenti la individuazione di alcuni termini di riferimento per la nuova architettura:

« ... L'affermazione dell'architettura razionale in Italia segna una importante data in quanto espressione della volontà di liberazione dal tradizionalismo falso col'esclusione di ogni elemento stilistico ed in quanto tende a ricondurre il procedimento creativo alle sue caratteristiche essenziali, cioè all'invenzione a traverso la realtà del tema, dello scopo e dell'ambiente... »

« ... In un aeroplano, in una automobile, in un motoscafo vedo la prima purissima espressione della moderna architettura... Nessuno vuol dire con questo che la macchina debba essere la unica ed essenziale ispiratrice di ogni nuova espressione architettonica, ma solo che non si può non subirne l'influenza... Ed essa non è più per noi una mostruosa intrusa, ma una compagna fedele e bella, alla quale ci affezioniamo, che ci allietta ».

e la totale incomprendimento dei presupposti logici su cui tali termini sono fondati:

« Penso che si debba combattere la pernicioso presunzione che oggi tutto (e perciò anche l'arte dell'architettura) sia frutto di una collaborazione solidale, di organizzazione e di sapiente contributo, e che la personalità è solo permessa in quanto non fuorivii dalle tendenze collettive... »

... La crisi dell'architettura, e perciò dell'arte, fu crisi della umanità che aveva perduto l'orientamento spirituale, il contatto con il Cosmo, con l'infinito. Si ristabiliranno i ponti tra cervello e cuore. L'arte deve tornare ad essere invenzione, semplicità, poesia, deve essere la comunione del lavoro con l'amore, la espressione ingenua ed istintiva della Natura, in cui tutto e perché è e non perché deve essere. L'arte è anticritica, antiletteratura, antistandard... ».

Ed ancora il qualunquistico rifiuto della cultura, che senza essere una prefigurazione della morte dell'arte profetizzata dalle avanguardie più radicali diventa esaltazione della originalità creativa:

« (...) Penso che in generale la cultura sia un lusso pericoloso per l'artista e che non tutti possono permettersi in eguale misura. E se proprio è necessario che l'architetto sia oggi un dottore vorrei che potesse dimenticarselo almeno nel momento in cui crea, per non privare l'ispirazione del suo naturale respiro, la spontaneità e, diciamolo pure, del bene grande della bella e purissima ignoranza (...) »;

ed infine la lucida consapevolezza della necessità per l'architettura razionalista di porsi al servizio del nuovo regime, esaltando i caratteri di italianità della nuova architettura e legando i temi della nuova sensibilità alla rivoluzione fascista:

« (...) Orientata su questo preciso indirizzo, l'architettura cosiddetta razionale assumerebbe certo presto un carattere spiccatamente nostro, e potrebbe più semplicemente e soprattutto più logicamente chiamarsi nuova architettura italiana, nome più proprio e più rispondente a quelli che dovrebbero essere, con la razionalità le uniche caratteristiche comuni al movimento, e cioè originalità, libertà, italianità...

... La nuova architettura italiana chiede il riconoscimento ufficiale della sua matura efficienza, chiede di essere chiamata alla grande impresa di fissare in opere lo spirito del nostro Nuovo Rinascimento. E questo non si potrà ottenere che per la passione e l'entusiasmo dei giovani e la volontà di un Uomo solo (...) ».

Allo stesso modo, le enunciazioni programmatiche del Gruppo 7 riflettono le ambiguità di un razionalismo derivato dalla coerenza funzionale e formale esibita dal prodotto architettonico ed insieme riferito a quella coincidenza di classicità e modernità che dovrebbe qualificare la interpretazione « mediterranea » del razionalismo europeo ⁸.

Questo ambiguo recupero del mondo della classicità e della romanità in particolare, anche se piuttosto enunciato che effettivamente espresso dalla produzione migliore dei vari Terragni, Pagano, etc., testimonia della incomprendenza da parte degli architetti italiani del carattere radicalmente antisto-

⁸ A proposito della inchiesta promossa da Mussolini sul tema specifico della architettura, il Gruppo 7 era intervenuto con un articolo su « Il Popolo d'Italia », 20 marzo 1930, con cui tra l'altro si affermava:

« (...) è appunto in questa emozione creativa, in questo controllo estetico che risiede il marchio ed il carattere sicuro di ogni nazionalità. Dunque per noi Italiani non il greco classicismo superficiale, il particolare decorativo, lo storicismo o l'archeologia, ma una classicità superiore dello spirito sarà il carattere inconfondibile da imprimere

rico che le posizioni delle avanguardie avevano inequivocabilmente assunto⁹.

O meglio, l'antistoricismo dei Maestri come Gropius e Le Corbusier viene giudicato contingente e superabile appunto attraverso la contestualizzazione sia nello spazio (la individuazione « nazionale ») che nel tempo (il riferimento alla tradizione, in questo caso la classicità romana ed ellenistica) dei nuovi principi architettonici.

In fondo, sul piano teorico l'atteggiamento nei confronti della storia dei maestri del Razionalismo italiano (almeno come è dato di cogliere dalle affermazioni ufficiali) non è molto dissimile da quello espresso dalla corrente del Novecento, anch'esso ambiguamente sospeso tra modernità e tradizione: ed è proprio per questo che in un architetto come Capponi è così difficile distinguere il momento autenticamente razionalista da quello novecentista che è altrettanto importante per decifrarne la complessa personalità. D'altra parte, le più serie opposizioni incontrate nell'affermazione del Razionalismo in Italia sono effettivamente riconducibili ai problemi del rapporto con la storia, con il contesto spaziale di riferimento (ad esempio l'inserimento nei centri storici, ma più in generale il confronto con l'ambiente preesistente), ed infine alla crisi dell'oggetto, con la sua perdita di capacità di significare in relazione ai nuovi modi di produzione in serie, a cui corrispose la esasperazione del "monumentalismo" come recupero della dimensione simbolica nell'architettura.

Sono proprio questi i problemi ancora oggi al centro delle elaborazioni di gran parte della ricerca architettonica degli anni '70, dalle sperimentazioni americane sul nuovo « monumentalismo » alle teorizzazioni della « critica tipologica » volte a risolvere attraverso il rapporto tipologia-morfologia il nesso tra generalità e individualità concretamente determinata, ed infine al recupero della storia come guida del nuovo tipo di esperienza verificatosi a partire già dal primo dopoguerra¹⁰.

Pertanto le resistenze incontrate alla affermazione del Razionalismo in Italia testimoniano non solo della profonda impreparazione dell'ambiente

nell'architettura razionale. Così soltanto si potrà avere un'arte nostra per la sostanza e non per la forma, un'arte veramente degna dell'Italia Fascista (...).

Comunque in tutta la pubblicistica razionalista è presente questo atteggiamento moderato e francamente provinciale che impedì al Razionalismo Italiano di evolversi in sintonia con il Movimento Europeo.

⁹ Cfr. M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari 1968. In particolare il passo seguente « (...) Volendo reagire contro la indiscriminata identificazione di ricerca storica e ricerca architettonica, contro la strumentalizzazione della storia e la sua improduttività, le avanguardie artistiche del 1900 hanno allontanato la storia per costruire la nuova storia (...). Ciò facendo, il taglio netto con tutte le tradizioni precedenti diviene, per paradosso, il simbolo di una autentica continuità storica. Fondando l'antistoria, presentando le proprie opere non tanto come antistoriche ma addirittura come prodotti che superano lo stesso concetto di storicità, le avanguardie compiono l'unico atto, per quel tempo, storicamente legittimo ».

¹⁰ Registrato dalla critica ufficiale già dal 1961, con i fondamentali studi del

culturale italiano a recepire la nuova dimensione connessa al prevalere della nuova società capitalistico-industriale, ma anche di quelli che erano dei limiti soggettivamente riscontrabili nel primo razionalismo, troppo schematico nella selezione dei materiali di riferimento per la nuova architettura e per propria natura piuttosto orientato alla « facile semplificazione » piuttosto che alla « difficile complessità », e comunque su posizioni estremamente equivoche nella ricerca di un ruolo ordinatore dello sviluppo della intera società.

Tutte queste problematiche sono riflesse — anche se talora embrionalmente — nella produzione architettonica del Capponi, che una volta superato lo impasse di un atteggiamento storicistico fin troppo scoperto [(l'opera prima, che gli procurò una certa notorietà, risente evidentemente del clima neo-barocco che si stava affermando a Roma nella seconda metà degli anni venti¹¹], tende ad oscillare periodicamente tra due poli, dalla definizione contestuale legata a situazioni spaziali e memorie storiche specifiche (gli studi sulle architetture isolate, il teatro per S. Gimignano presentato alla Mostra del MIAR del 1928, la villa a Cingoli del 1935) alla adozione di codici formali derivati soprattutto dalle qualità « interne » dell'oggetto, e quindi direttamente riconducibili al lessico dei Maestri europei, in particolare di Mendelsohn (soprattutto evidente nelle architetture pubbliche, dall'edificio di Botanica e Chimica Farmaceutica all'Università di Roma (1932-35) al Concorso per il Mercato di Pavia [1935]).

Ed in effetti la vicenda culturale di questo architetto, pur consumandosi in un ristretto arco di tempo¹² riesce a coagulare tuttavia alcune delle più significative esperienze della sua epoca, dal raffinato novecentismo dell'ambiente romano alle più avanzate sperimentazioni razionaliste e fino a preludere il ritorno al retorico monumentalismo che caratterizzò la architettura ufficiale della fine degli anni '30.

La produzione architettonica iniziale

L'esordio di Capponi avviene in un clima culturale dominato dalla personalità di Piacentini, che nel 1926 aveva già realizzato le sue opere migliori,

Pevsner e Banham (1961), seguiti da quelli della Moholy-Nagy (1963), Zevi, e più recentemente Tafuri.

¹¹ Vengono in auge in quel periodo le tesi del Muñoz, e vengono pubblicati i rilievi del Magni e la traduzione dell'Hempel.

¹² Capponi morì ad appena 43 anni, nel pieno della sua maturità artistica; inoltre era giunto ad esercitare la professione relativamente tardi, a causa sia della interruzione bellica che aveva ritardato la sua laurea in Ingegneria al 1920, sia soprattutto della difficoltà di inserirsi nel mondo professionale romano. Questo lo aveva costretto per sopravvivere economicamente ad occuparsi di rappresentanze per materiali ferroviari, prodotti per l'edilizia e quanto di più estraneo al mondo della architettura; d'altra parte furono probabilmente proprio i frequenti viaggi in Germania necessari per ragioni di lavoro che lo misero in condizioni di conoscere più da vicino le nuove idee architettoniche colà elaborate.

come il cinema Corso e le palazzine a v. Nicotera e v. Liegi, e di fatto costituiva la figura di maggior rilievo della cosiddetta « scuola romana », l'altro grande polo della cultura architettonica dell'epoca oltre a quello fondamentale rappresentato dalla scuola milanese del Novecento (impernata tra l'altro su Muzio, Ponti, Portaluppi come architetti, ma soprattutto su pittori come Carrà, Sironi, Campigli, Martini e Morandi). Al di là dei giudizi moralistici che sono stati espressi su questa scuola romana¹³, essa rappresenta il punto di arrivo di una conversione della architettura dai modi ampollati e magniloquenti dell'eclettismo del primo Novecento a quelli più pacati e raffinati che si possono ricondurre all'influsso esercitato dalla Secessione viennese (di Hoffmann e di Wagner). Così Piacentini stesso¹⁴ interpreta la trasformazione avvenuta in quegli anni: « Chiusosi il periodo che potremmo chiamare del classicismo professionale (Carimini, Cipolla, Carnevali, Koch, Pio Piacentini, Podesti, Giovenale etc.) e quello dei grandi concorsi e delle opere monumentali, tutte più o meno a carattere greco-romano, spontaneo o acquisito, sorpassati l'esperimento floreale e quello dell'architettura del ferro, ma non ancora apparse le nuovissime correnti razionalistiche, l'architettura romana per una dozzina di anni si adagiò senza polemiche in un manierismo decorativo, permeato di una vaga sensibilità rusticheggiante, con movenze mobili e rotonde, pseudo secentesche. All'influenza francesista si venne gradatamente a sostituire quella secessionale austriaca e tedesca ».

In questo contesto Capponi si propone all'attenzione della critica contemporanea con la apprezzata Casa Nebbiosi a Lungotevere Arnaldo da Brescia (figg. 1-3) progettata nel 1927 e realizzata nel 1929-1930. L'impianto è di chiara derivazione barocca, e difatti la critica ne coglie subito le reminiscenze Borrominiane o addirittura Berniniane¹⁵. Tuttavia le masse sono articolate con una insolita scioltezza, ed il repertorio stilistico viene attentamente selezionato e semplificato attualizzandolo in conformità ai principi che il Novecento andava in quel periodo maturando.

Ed è proprio in questo sforzo di semplificazione e di modernizzazione degli elementi classici che è dato di cogliere la vicinanza di Capponi al movimento novecentista in questa fase di esordio della sua attività artistica. Tut-

¹³ Cfr. il giudizio che ne dà il De Seta, nel suo recente libro « Cultura architettonica in Italia tra le due guerre », *op. cit.*, pag. 149 e passim.

« (...) Nella città eterna fiorì una scuola di lenocinio stilistico ben lontana dalle più serie e meditate esperienze dell'ambiente lombardo. (...) La scuola romana è una scuola a delinquere nella misura in cui essa realizza, per la prima volta su vasta scala, una santa alleanza, in cui colludono potere politico, potere economico e potere accademico ». Giudizio che pone sbrigativamente sullo stesso piano contenuti formali e gestione antidemocratico del potere, riproponendo ancora una volta l'equivoco di una critica di tipo moralistico.

¹⁴ M. PIACENTINI e F. GUIDI, *Le vicende edilizie di Roma*, Roma 1952.

¹⁵ Cfr. l'entusiastico articolo di PAPINI, *Architetti giovani in Roma*, Dedalo 1932, e la interpretazione di P. Marconi della architettura capponiana (riportata, tra l'altro, sul catalogo della Mostra retrospettiva di Capponi tenuta a Roma nel 1940).

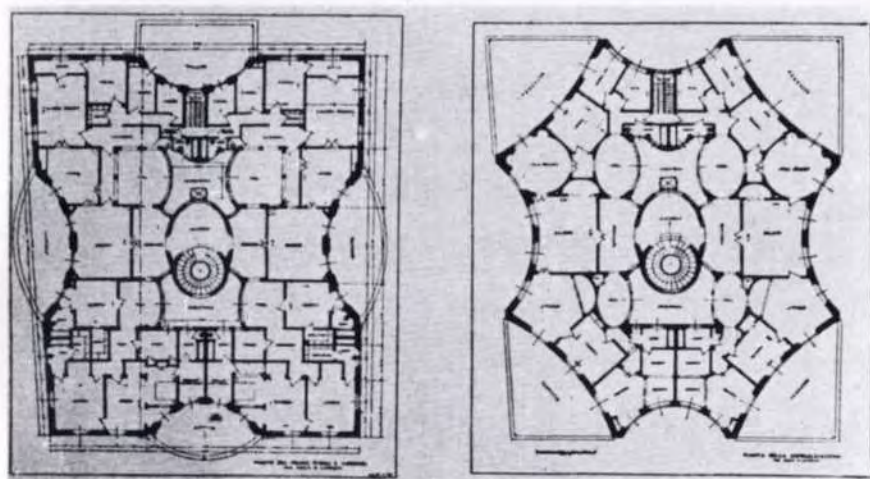


Fig. 1

Palazzina Nebbiosi a Lungotevere Arnaldo da Brescia (Roma, 1927-28).

Pianta del piano tipo (in alto a sinistra), del piano sopraelevato (in alto a destra) e veduta prospettica.

Attualmente allo eccellente stato di conservazione dell'edificio fa riscontro una profonda modificazione dei rapporti con l'intorno urbano. Così la isotropia su cui è impostato l'organismo risulta sostanzialmente contraddetta dalla gerarchizzazione della rete viaria (Il Lungotevere come asse urbano, le altre vie di accesso alla residenza) e dallo sviluppo edilizio verificatosi soprattutto sul fronte interno.



Fig. 2
Palazzina Nebbiosi. Veduta dell'interno di uno degli appartamenti.



Fig. 3
Palazzina Nebbiosi. Veduta di un cortile interno.

tavia nella scelta di un riferimento come Borromini è già possibile intravedere alcuni dei caratteri che saranno poi presenti in tutta la produzione successiva. Come acutamente intuisce Argan:

« Si riconduce a questa concentrazione deliberata della forza espressiva delle forme — quasi dichiarazione del contenuto costruttivo delle parole architettoniche — anche per la prima esperienza culturale di Capponi: il gusto per la articolazione sciolta, per le piante libere e mosse del Borromini, il quale appunto realizzava per rapporto di forme chiuse e quasi per relazioni metriche quel collegamento di masse e volumi che la tradizione michelangelolesca incatenava con l'evidenza muscolare delle membrature »¹⁶.

Dove in nuce c'è tutto il programma architettonico che sarà declinato nelle esperienze successive, dalla composizione per unità discrete prima isolate e poi riaggregate « per riassociarsi in uno spazio non più esteriore ed ambientale, ma inerente alla qualità plastica delle singole forme, quasi creato con loro¹⁷ », di cui il teatro per S. Gimignano presentato alla mostra del MIAR del 1928 (fig. 6) costituisce la esemplificazione più significativa (qui resa più complessa da suggestioni metafisiche, identificabili nella scelta degli elementi architettonici e nella rarefazione ed immobilità dello spazio in cui è immerso l'oggetto), alla ricerca di un valore espressivo della forma

¹⁶ Cfr. G. ARGAN, « Manifestazioni d'arte », da *Le arti*, 1940, II, pag. 195 e 196.

¹⁷ *Ibidem*, pag. 195.

che lo avvicinerà in seguito alla architettura che Mendelsohn andava proponendo in quegli anni. E dove infine si evidenzia quella dilatazione delle masse e ad un tempo una loro immobilità compatta che costituirà una delle costanti di fondo delle sue migliori opere, come l'Istituto di Botanica e Chimica Farmaceutica per la nuova Università di Roma (Figg. 12-15) ed il Mercato di Pavia (fig. 16).

Comunque in questa fase iniziale accanto alla ricerca di semplificazione ed attualizzazione dei modelli stilistici tradizionali, di cui appunto la palazzina a Lungotevere Arnaldo da Brescia ed il teatro per S. Gimignano sono le espressioni più riuscite, (mentre l'arredamento per il Circolo Germanico testimonia piuttosto di una raffinata sensibilità cromatica che si manifesta anche nella sua produzione pittorica di quegli anni), si svolge parallelamente la sperimentazione su codici formali direttamente mutuati dal razionalismo europeo, e soprattutto viene approfondita la ricerca sulle « architetture spontanee », volta a recuperare nella individualità di queste forme una alternativa alla troppo diretta trasposizione di esigenze funzionali in fatti architettonici (precisando così il significato che lo stesso Capponi attribuisce al razionalismo: « (...) C'è in queste umili opere architettoniche un insegnamento che non dovrebbe andare perduto per quegli architetti che brancolano appresso ad un internazionalismo materialista, poichè ci dà dimostrazione piena che la razionalità nella disposizione dell'organismo e degli spazi può ben unirsi al pensiero di Arte e alla rispondenza con gli elementi ambientali »)¹⁸.

Significativa della sperimentazione più rigorosamente razionalista è parte della produzione presentata all'esposizione del MIAR nel 1928, (tra cui il modesto progetto per una manifattura di tabacchi - fig. 4), gli studi su temi urbani (fig. 5) ed i progetti di massima per la villa Eberlein al Tuscolo e per la villa Wirth ad Ostia (fig. 9), tutti databili entro il 1930.

In effetti questi primi tentativi risentono di una cultura « indubbiamente frammentaria e sempre un pò scolastica »¹⁹, e sembrano piuttosto delle fredde esercitazioni di stile piuttosto che esperienze di architettura autenticamente vissute.

Un ben diverso grado di partecipazione è dato di riscontrare invece nelle ricerche di « architettura spontanea » quale quella dei pescatori ad Ischia, a Procida, a Capri, nei progetti elaborati per alcune ville a Capri (figg. 7-8) Si intuisce che l'interesse più autentico del Capponi è proprio su questa « piccola scala » in cui architettura, ricerca pittorica e decorazione si fondono in oggetti amorevolmente studiati in ogni dettaglio.

Reminiscenze metafisiche e libere articolazioni dei volumi (che ricordano da vicino il teatro per S. Gimignano) tendono successivamente a sublimarsi nelle opere più tarde (il progetto realizzato della villa per sé a Capri, e soprattutto il progetto per la villa Di Stefano del '35,) in composizioni

¹⁸ Citazione tratta dall'articolo « Motivi di architettura ischiana » che Capponi scrisse su *Architettura e Arti decorative*.

¹⁹ ARGAN, *op. cit.*

Fig. 4
Progetto per una manifattura di Tabacchi.



Fig. 5
Studi per la città razionalista.

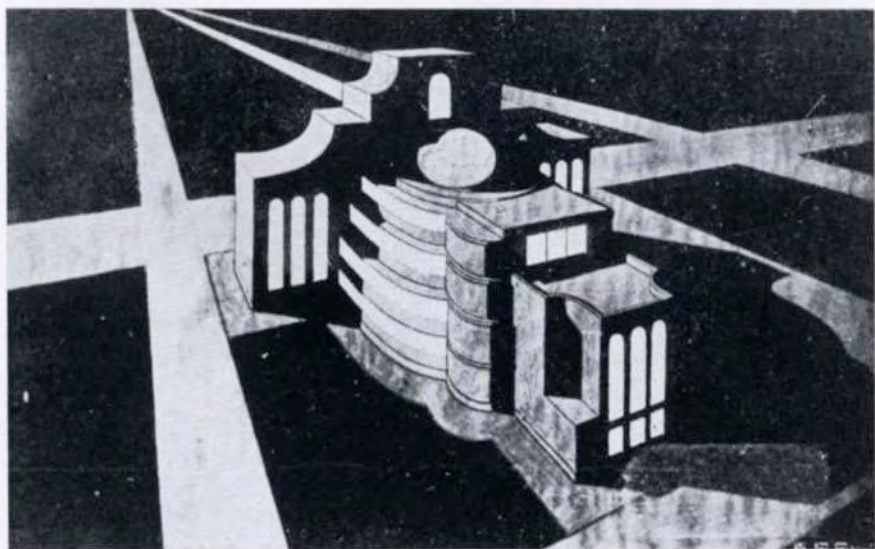
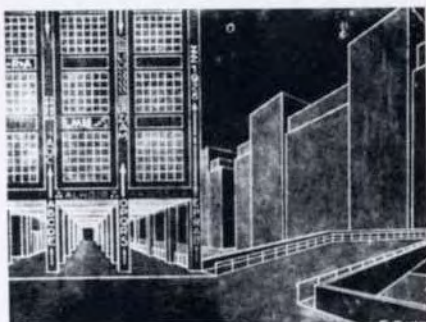


Fig. 6
Progetto per un teatro a S. Gimignano presentato all'esposizione del MIAR a Roma nel 1928.



Fig. 7
Villa per sè a Capri. Veduta sul fronte principale.



Fig. 8
Villa Nervi (progetto); Veduta prospettica.



Fig. 9
Villa Wirth a Ostia (progetto). Veduta prospettica.

di volumi che testimoniano della maggiore padronanza nel frattempo assunta delle tematiche razionaliste.

Dal 1929 al 1932 le difficoltà di ottenere lavoro (comune del resto a tutta la generazione dei giovani architetti razionalisti, alla disperata ricerca di poter esprimere le proprie teorie attraverso architetture costruite) costringe Capponi ad una inattività progettuale di cui egli saprà tuttavia trarre profitto: quando infatti comincerà il progetto per l'Istituto di Botanica e Chimica Farmaceutica nell'ambito della nuova Città Universitaria voluta dal regime disporrà ormai di più raffinati strumenti di controllo della forma e la sua personalità si sarà arricchita di ulteriori valenze per aver intelligentemente tratto profitto dalla lezione di Mendelsohn, a quel tempo ormai conosciuto anche in Italia (risalgono al 1927-27 i magazzini Shoken di Stoccarda, i quali presentano notevoli analogie con il successivo edificio di Botanica del Capponi).

La città universitaria e le architetture 1934-35

Il discorso sulla Città Universitaria merita comunque un approfondimento tutto proprio, data l'importanza che a nostro giudizio esso riveste nel quadro della urbanistica ufficiale del '900 in Italia, almeno nei modi in cui questa si andava configurando con il consolidarsi del potere accademico di cui Piacentini era ormai divenuto l'indiscusso gestore. Infatti viene attuato



Fig. 10
Planimetria di progetto per la Città Universitaria a Roma.



Fig. 11
Planimetria di progetto per il quartiere E42.

in questa occasione il più spregiudicato tentativo di ricomporre la storica frattura tra modernisti e tradizionalisti attraverso la sapiente alchimia di partecipazioni predisposte dal Piacentini: sono rappresentate nel gruppo di progettazione sia le correnti più retrive (Foschini, Rapisardi) sia quelle più avanzate (Pavano, Capponi) sia infine quelle più sfumate ed apparentemente disponibili (Aschieri, Michelucci, Ponti). Ma soprattutto vengono messi a punto e sperimentati a livello di town-design nuovi modi di controllo della crescita urbana, in sé trasferibili a contesti anche dimensionalmente diversi (e la successiva esperienza per il quartiere EUR è appunto la verifica di questa estrapolabilità a scala diversa)²⁰.

La prassi sottintesa da questo intervento è senza dubbio quella ormai tradizionale della città strutturata per « parti » di origine ottocentesca. Con in più, come osserva giustamente Ajmonino, una tendenza più manifesta al « confinamento delle attrezzature (...) in veri e propri ghetti, o isole funzionali, dislocati al di fuori di una logica di sviluppo omogenea ed unitaria della città nel suo insieme »²¹.

²⁰ Restando indiscusso che lo sventramento dei Centri Storici e la falsa urbanistica che ne ha snaturato i caratteri (al servizio della rendita fondiaria) sono gli aspetti peggiori e più significativi dell'intervento sulla città in epoca fascista.

Non a caso poi questi temi decisivi sono sottaciuti nelle polemiche di ordine « culturale ».

²¹ Così ad esempio il quartiere residenziale di S. Lorenzo, pur trovandosi in condizioni di stretta contiguità rispetto all'insediamento universitario, è da questo completamente ignorato, subendone tuttavia gli effetti negativi che oggi risultano estrema-

Complementare a questo isolamento è la totale autonomia delle parti, che non cercano tra loro alcun rapporto di integrazione, né funzionale né tanto meno formale.

Questa completa indifferenza tra i vari settori urbani, se da un lato è la premessa per una spedita realizzazione degli interventi programmati²², dall'altra esaspera le carenze già implicite nei modi di controllo della crescita urbana elaborati dal Razionalismo, anch'esso orientato a risolvere la funzionalità interna alla parte piuttosto che le interazioni tra le parti stesse.

Se quindi l'approccio a livello urbano è sostanzialmente riduttivo della complessità dei fenomeni oggetto dell'intervento, per converso all'interno del livello considerato vengono messi a punto più raffinati strumenti di controllo delle forme, sperimentando schemi architettonici che siano in grado di assicurare la unitarietà dell'insieme indipendentemente dagli operatori coinvolti, e dalle scale di riferimento successive, (e nel caso dell'EUR anche dai tempi di realizzazione).

Così, nel caso della Città Universitaria (fig. 10), lo schema formale della Basilica fuori scala costituisce la struttura architettonica di riferimento. Questo garantisce la unità pur permettendo di declinare a scale diverse quel complesso di gerarchie formali caratteristiche della architettura dell'epoca e soprattutto recuperando le previste diversità di interpretazioni che architetti come Pagano e Foschini non potevano non esprimere.

Nella successiva esperienza per la E'42, lo schema ordinatore è sostanzialmente lo stesso, anche se cambia la scala delle emergenze architettoniche che « misurano » il sistema incrociato degli assi (fig. 11). Sotto questo profilo il progetto per l'E.42 è anzi anche più avanzato, realizzando questo « ordine superiore » di riferimento attraverso la triangolazione delle sole emergenze architettoniche, lasciando allo stesso tempo al tessuto di riempimento un massimo di libertà. Ed è proprio grazie a questa intelligente impostazione metodologica che ancora oggi è possibile riconoscere nell'EUR una immagine unitaria nonostante le moderne realizzazioni degli anni '60.

Capponi dunque si trova a progettare il suo edificio di Botanica (figg. 12-15) in un contesto preordinato dalla abile regia di Piacentini, attento a mediare la superiore personalità di Pagano con quelle meno significative degli altri collaboratori.

mente evidenti (aumento eccessivo del costo degli affitti, insufficienza delle attrezzature rispetto al carico cui sono sottoposte, etc.). Tra la stessa Città Universitaria ed il preesistente Policlinico non è previsto alcun rapporto funzionale, fungendo il Viale dell'Università piuttosto da barriera che da asse comune, (a causa dell'intenso traffico di attraversamento), e risultando le scarse attrezzature collettive (luoghi di scambio, biblioteche etc.) completamente indipendenti.

²² Stupefacente è la rapidità con cui si è realizzata questa iniziativa, dal momento dell'assegnazione dell'incarico a Piacentini (1932) alla fine dei lavori (1935), soprattutto se confrontata con la tormentata storia della nuova università a Tor Vergata, ormai in discussione da una decina d'anni ed ancora alla fase preliminare degli espropri.



Fig. 12
Istituto di Botanica e Chimica Farmaceutica (Università di Roma). Veduta sul fronte
antistante il piazzale.

In effetti la sua partecipazione alle riunioni settimanali del gruppo nella fase di impostazione del progetto è secondaria e abbastanza distaccata. Una volta ottenuti i dati programmatici (la localizzazione di massima, la cubatura a disposizione — che per essere leggermente inferiore alle altre provocherà in lui un malcelato risentimento — ed infine i materiali da usare come rivestimento) Capponi si chiude nel suo individualismo creativo, cercando di riscattare la condizione marginale offertagli (la parte retrostante al Rettorato doveva avere effettivamente una minore importanza) con la riproposizione di una monumentalità aggiornata, che conferisca allo spazio « absidale » una rappresentatività almeno confrontabile con quella più retorica del Piazzale della Minerva. Probabilmente al Capponi non dovette sfuggire che mentre nella parte a Sud (dall'ingresso del Rettorato) la struttura è impostata sullo asse centrale, a cui vengono riferite sia le singole unità architettoniche sia il trattamento degli spazi esterni (il verde, etc.), oltre il Rettorato l'asse rimane come dimensione simbolica, risultando come vero elemento organizzatore dello spazio il vuoto definito dal fronte posteriore del Rettorato, dall'edificio di Fisiologia di Michelucci e da quello di Botanica appunto di competenza del Capponi (mentre la chiusura a Nord attraverso la casermetta della Milizia costituisce un clamoroso errore di fuori scala che pregiudica la compiutezza dello spazio risultante).

Ne scaturisce un edificio con un respiro ed una freschezza espressiva ben superiore a quello delle compassate realizzazioni dei suoi colleghi (a parte l'edificio di Matematica di Ponti, forse il vero capolavoro della Città Universi-



Fig. 13
Istituto di Botanica e Chimica Farmaceutica. Veduta sul fronte posteriore.



Fig. 14
Particolare dell'attacco di uno dei corpi trasversali.

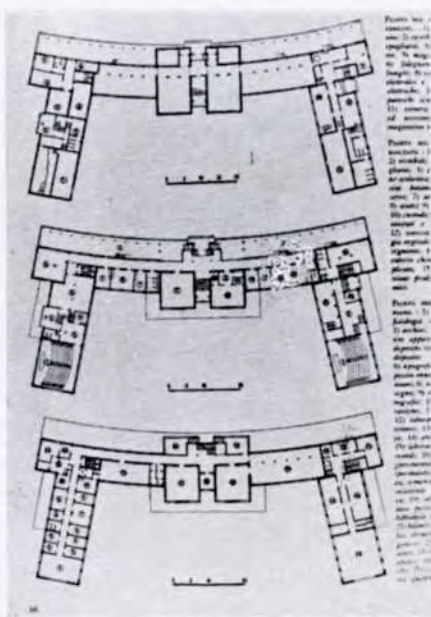


Fig. 15
Piante a diversi livelli.

taria), frutto di una teatralità che « vuole essere principio di movimento e di azione, condizione esteriore — non sempre riassorbita, ma sempre discussa per l'emergere di pungenti interessi formali — di una concertazione di elementi singolarmente chiusi e finiti »²³.

Questa teatralità che, insieme ad una raffinata sensibilità alla luce ed ai valori atmosferici, è il vero carattere strutturale dell'opera migliore di Capponi, dall'edificio di Botanica al progetto per il Mercato coperto a Pavia (fig. 16), di poco posteriore. E proprio quest'ultimo edificio rappresenta il punto più alto di quella ricerca di una « partecipazione della luce e dell'atmosfera, solidificate in masse e volumi »²⁴ che aveva avuto modo di esprimere compiutamente anche nella produzione di scenografie, verso cui si era andata indirizzando la attività dell'ultimo Capponi.

Mentre opere come il Palazzo del Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa a Sassari (progetto non realizzato - fig. 18) testimoniano di una ricaduta nella impacciata rielaborazione dei modi di controllo della forma del razionalismo più schematico, oltretutto fortemente impoverito nei significati nonostante il dichiarato tentativo di riproporre in chiave moderna la monumentalità del palazzo cinquecentesco italiano. Una ricaduta che nell'ul-

²³ ARGAN, *op. cit.*, pag. 196.

²⁴ *Ibidem*.

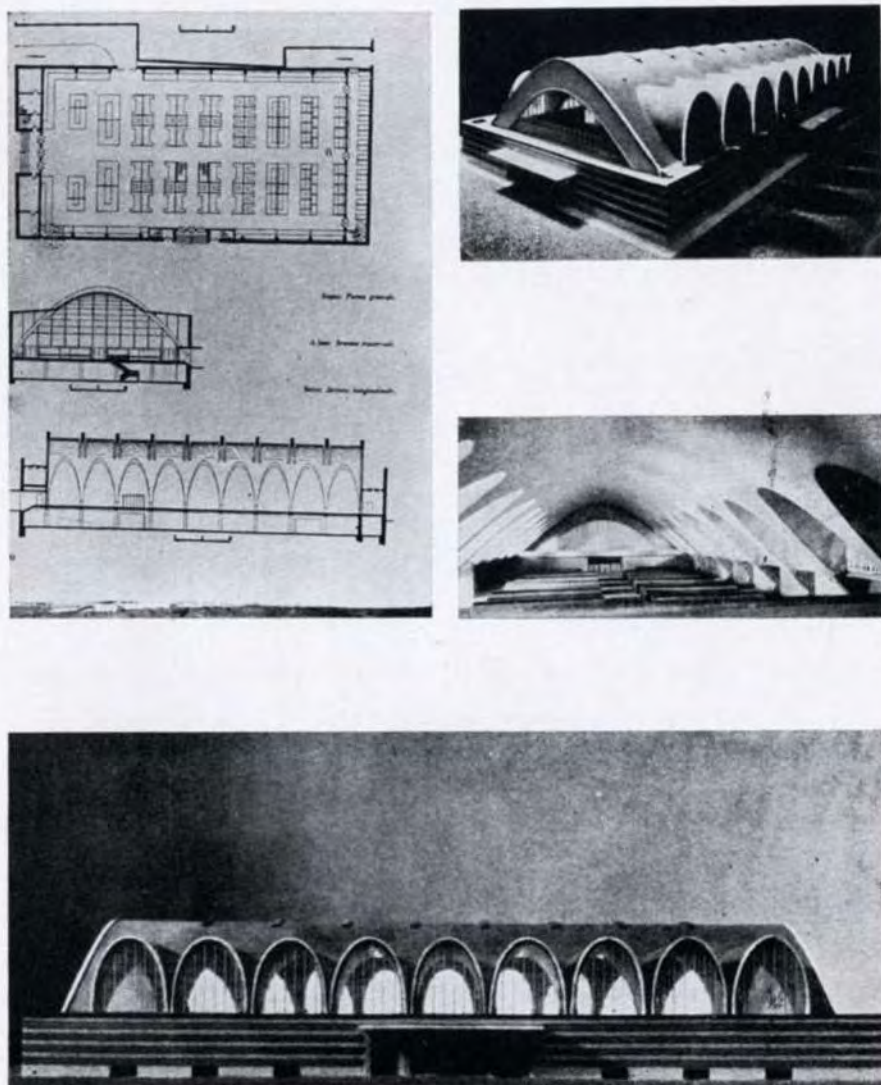


Fig. 16
 Progetto per Mercato Coperto a Pavia.
 Piante sezioni e vedute del modello.

Questo progetto, che attesta della maturità ormai raggiunta nel padroneggiare il lessico razionalista, è significativo anche del tentativo di riportare la « nuova monumentalità » a forme inedite e tuttavia cariche di ambigue capacità evocative.



Fig. 17
Villa a Cingoli nelle Marche (progetto).

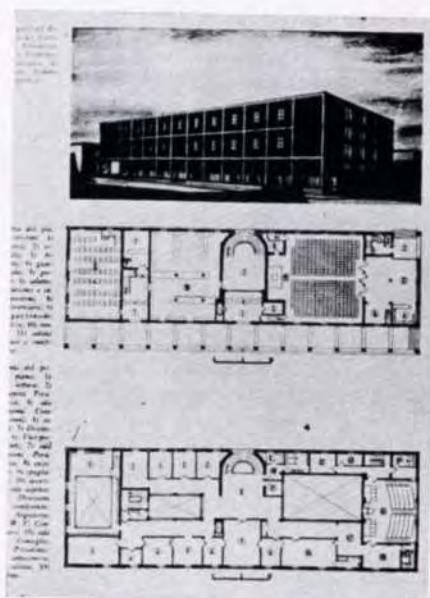


Fig. 18
Progetto per il Palazzo del Consiglio Provinciale della Economia Corporativa a Sassari.

timo progetto (villa a Cingoli nelle Marche, del 1935 - fig. 17) lo porterà a riesumare delle immagini più scopertamente e retoricamente tradizionalistiche²⁵, coinvolgono in quel generale processo di involuzione nell'« inter-



Fig. 19
Scenografie per i film « Voce lontana » e « La Signora di tutti ».

²⁵ E difatti la critica più reazionaria lo interpreta subito come « un edificio schiettamente italiano, così spontaneo nei volumi di insieme, nella forma e nella proporzione dei vuoti ed in ogni altro elemento, compresa la presenza dei begli archi interni, da far pensare ad un processo di successiva maturazione dell'artista oltre le tesi del

nazionale dei pompieri »²⁶ in cui sarebbe inevitabilmente sfociata la vicenda di una cultura architettonica tesa a conciliare « con organica e duratura vicenda i termini dell'italianità eterna e della vita attuale ».

NOTA BIOGRAFICA

- Nasce a Cagliari il 1893.
- Si laurea in Ingegneria nel 1920, avendo interrotto gli studi per partecipare in qualità di ufficiale del Genio alla Grande Guerra. Segue nel frattempo i primi corsi della istituenda Facoltà di Architettura.
- Lavora come rappresentante per materiale ferroviario (traversine, etc.) e arredamenti di cucina, per conto di Società tedesche (ed in questa veste compie alcuni viaggi in Germania, che probabilmente lo mettono a contatto con la nuova cultura architettonica tedesca).
- Prime opere sono gli arredamenti: per la Clinica delle Suore Diaconesse germaniche a Roma (1926), per il Circolo Germanico (1926) sempre a Roma.
- Al 1927-28 risale il progetto per la Palazzina Nebbiosi in via Lungotevere Arnaldo da Brescia (realizzata poi nel 1930), che lo consacrerà tra i giovani più promettenti della nuova generazione di architetti romani. Sempre nel 1927 cura l'arredamento per la casa Gould a Roma, e poco dopo, nel 1928, l'arredamento per la casa Di Stefano. Di questo periodo sono infine i primi studi sulle architetture isolate (suo l'articolo « Motivi di architettura ischiana » pubblicato su « L'architettura e arti decorative » del luglio 1927) e alcuni schemi di progetto per ville a Capri (in particolare della villa per sé).
- Nel 1928 partecipa all'esposizione del MIAR a Roma, in qualità di membro del Gruppo Romano per il Movimento Italiano di Architettura Razionale; gli viene dedicata una intera sala, ove vengono esposti i progetti per: Teatro a S. Gimignano, Manifattura Tabacchi, villa a Ladispoli, villa a Capri, ipotetico grattacielo, silos Klinker, arredamento Circolo Germanico e Clinica Diaconesse.
- Al periodo 1928-1929 risalgono i disegni sulla città razionalista e le ville Eberlein al Tuscolo e Wirth ad Ostia. Probabilmente antecedenti, anche se compaiono pubblicati nel 1929 su la « Rassegna di Architettura », i progetti per le ville « Paoli », « Nervi » e « Nebbiosi » a Capri.
- Nel '32 è chiamato da Piacentini a far parte del gruppo di progettazione istituito per la nuova Università: in questo ambito redige il progetto per l'Istituto di Botanica e Chimica Farmaceutica, poi costruito nel 1934-35.
- Nel 1933 comincia ad interessarsi a problemi di scenografia inizialmente per film (« La voce lontana » e nel 1934 « La signora di tutti ») poi per il teatro (« il dottor Oss » del 1935-36; per questa opera musicale Capponi curò anche i costumi); questa attività lo condurrà a diventare, pochi mesi prima della morte, incaricato del Corso di Scenografia al Centro Sperimentale romano.
- Il periodo 1934-1935 è il più fecondo dal punto di vista della produzione architettonica: ad esso risalgono il progetto per il Mercato coperto a Pavia, per il Palazzo del Consiglio Provinciale della Economia corporativa a Sassari, per la villa Di Stefano a Capri, per la villa a Cingoli nelle Marche.
- Nel 1936 muore in seguito ad un improvviso attacco di nefrite che lo sorprende a Capri, ove si era ritirato già gravemente ammalato.

radicale rinnovamento dianzi sostenuta ». Giudizio espresso su un necrologio riportato su « La Tribuna » del 1940.

²⁶ G. PAGANO, « Internazionale dei Pompieri », su *Costruzioni-Casabella*, n. 147, marzo 1940.