

RICCARDO RENZI

Adalberto Libera

Interni, Architetture, Città

con scritti di

RENATO CAPOZZI

BRUNA DI PALMA

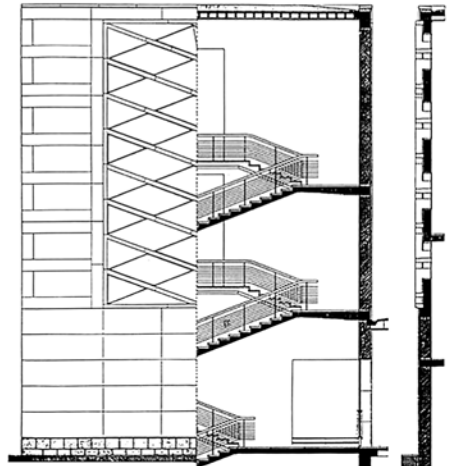
SOUHA GASMI

ANDIA GUGA

POPI IACOVOU

VALENTINA MARRAS

ANNA BRUNA MENGhini



La serie di pubblicazioni scientifiche della **Collana Bianca** ha l'obiettivo di diffondere i risultati delle ricerche e dei progetti realizzati dal Dipartimento di Architettura DIDA dell'Università degli Studi di Firenze in ambito nazionale e internazionale.

Ogni volume è soggetto a una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari gestita dal Comitato Scientifico della Collana Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design del Dipartimento di Architettura con Firenze University Press. Tutte le pubblicazioni sono inoltre *open access* sul Web (didapress.it), per favorire non solo la diffusione ma anche una valutazione aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

Il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze promuove e sostiene questa collana per offrire un contributo alla ricerca internazionale sul progetto, sia sul piano teorico-critico che operativo.

The Collana Bianca series of scientific publications has the purpose of disseminating the results of national and international research and project carried out by the Department of Architecture of the University of Florence (DIDA).

The volumes are subject to a qualitative process of acceptance and evaluation based on peer review, which is entrusted to the Scientific Publications Committee of the Department of Architecture with Florence University Press. Furthermore, all publications are available on an open-access basis on the Internet (didapress.it), which not only favors their diffusion, but also fosters an effective evaluation from the entire international scientific community.

The Department of Architecture of the University of Florence promotes and supports this series in order to offer a useful contribution to international research on architectural design, both at the theoretico-critical and operative levels.

Editor-in-Chief

Gianluca Belli | University of Florence, Italy

Scientific board

Fabrizio Arrigoni | University of Florence, Italy; Alessandro Brodini | University of Florence, Italy; Maurizio De Vita | University of Florence, Italy; Fabio Lucchesi | University of Florence, Italy; Emanuela Morelli | University of Florence, Italy; Raffaele Nudo | University of Florence, Italy; Isabella Patti | University of Florence, Italy; Leonardo Zaffi | University of Florence, Italy; Matteo Zambelli | University of Florence, Italy

International Scientific Board

Carmen Andriani | University of Genoa, Italy; Francesco Cacciatore | University of Venice Iuav, Italy; Miquel Casals Casanova | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; Benjamin Chavardés | ENSAL, National School of Architecture of Lyon, France; Yi Chen | Tongji University, China; Marco Corradi | Northumbria University, United Kingdom; Rosa De Marco | ENSAPLV, National School of Architecture Paris-La Villette, France; Luigi Franciosini | Roma Tre University, Italy; Patrizia Gabellini | Politecnico di Milano, Italy; Lisiane Ilha Librelotto | University of South Santa Catarina, Brazil; Luigi Latini | University of Venice Iuav, Italy; Maria Rita Pinto | University of Naples Federico II, Italy; Carlos Plaza | University of Seville, Spain; Vincenzo Riso | University of Minho, Portugal; Uwe Schröder | Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen, Germany; Ambra Trotto | RISE, Research Institutes of Sweden, Germany; Joan Lluís Zamora i Mestre | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain

Emeritus Board

Paolo Felli | University of Florence, Italy
Saverio Mecca | University of Florence, Italy
Raffaele Paloscia | University of Florence, Italy
Maria Concetta Zoppi | University of Florence, Italy

Adalberto Libera

Interni, Architetture, Città

con scritti di:

Renato Capozzi
Bruna Di Palma
Souha Gasmi
Andia Guga
Popi Iacovou
Valentina Marras
Anna Bruna Menghini



Il volume è l'esito di un progetto di ricerca condotto dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico del Dipartimento DIDA con il sistema di *blind review*. Tutte le pubblicazioni del Dipartimento di Architettura DIDA sono *open access* sul web, favorendo una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

Il volume raccoglie gli esiti di un convegno internazionale tenutosi presso l'Università degli studi di Firenze, Dipartimento di Architettura-Dida, sede Santa Verdiana, il giorno 11 Aprile 2025 dal titolo: *Adalberto Libera. Interni, Architetture, Città* curato da Riccardo Renzi. Il convegno ha fatto parte come evento del seminario semestrale *Italian Architecture of the XXth Century: interiors*, per l'A.A. 2024/25 del corso di laurea Magistrale in Progettazione dell'Architettura cv International Course on Architectural Design.

Comitato Scientifico

Riccardo Renzi, Università degli studi di Firenze (coordinatore)
Viola Bertini, Sapienza Università Roma
Giovanni Comi, Università degli studi di Udine
Bruna Di Palma, Università degli studi di Napoli
Andia Guga, Università Cattolica Nostra Signora del Buonconsiglio, Tirana
Jacopo Leveratto, Università degli studi di Milano
Anna Bruna Menghini, Sapienza Università Roma
Luciana Macaluso, Università degli studi di Palermo
Marco Moro, Università degli studi di Cagliari
Popi Iacovou, Università di Cipro
Claudia Sansò, Università degli studi di Trento
Nilda Valentini, Sapienza Università Roma

in copertina
A. Libera, M. De Renzi, prospetto-sezione, Edificio postale all'Aventino, Roma, 1932

progetto grafico
didacommunicationlab
DIDA Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 14, 50121,
Firenze, Italy

Stampato su carta di pura cellulosa
Fedrigoni Arcoset 120g, 300g



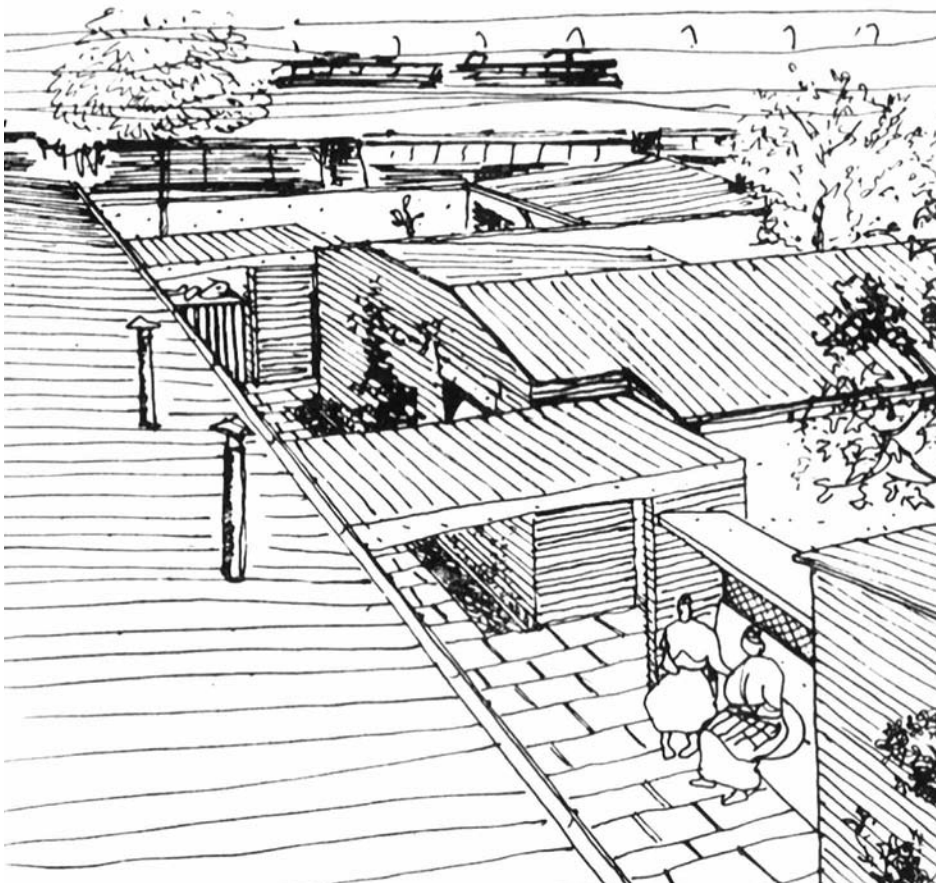
This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy

INDICE

Introduzione	7
Argomenti	
Libera attraverso gli scritti	17
Tipo, struttura e linguaggio nella poetica di Libera	27
Libera e Ridolfi. Abitare sociale nell'Italia del secondo dopoguerra come laboratorio di sperimentazione insediativa e tipologica	39
Adalberto Libera e Ina Casa. Teoria, progetto, costruzione	49
Libera e gli interni domestici. Ciclo dei cibi, Tecnica funzionale dell'alloggio, Verso la casa esatta	57
Adalberto Libera. Lo spazio planimetrico	65
Progetti	
Bruna Di Palma La dimensione urbana dell'architettura domestica. Adalberto Libera e l'unità di abitazione orizzontale al Tuscolano	79
Anna Bruna Menghini Il palazzo dei ricevimenti e dei congressi di Adalberto Libera Il duplice sguardo del moderno italiano	87
Andia Guga Adalberto Libera e Mario De Renzi. Il palazzo delle poste sull'Aventino a Roma	95
Valentina Marras Adalberto Libera e Mario De Renzi. Mostra della rivoluzione fascista e mostra delle colonie al Circo Massimo	101
Souha Gasmì Adalberto Libera e Mario De Renzi. Padiglione italiano a Bruxelles	109
Popi Iacovou Casa Malaparte come ritratto vivente	115
Renato Capozzi Le architetture ad aula di Adalberto Libera	123

Apparati

Insediamiento
residenziale
al Tuscolano,
Roma:
prospettiva di
una delle unità
d'abitazione
orizzontale
1952.



Questa sintetica pubblicazione nasce come testimonianza di un convegno seminariale svolto presso l'Università degli studi di Firenze nella primavera 2025 ed inserito all'interno del seminario tematico sui Maestri dell'architettura italiana del Ventesimo secolo con una particolare attenzione al mondo degli interni, domestici, allestivi, urbani.

Il seminario *Italian architecture of the XXth century: interiors*, dal 2015 è dedicato agli studenti stranieri del corso di Laurea Magistrale in Progettazione dell'Architettura, cv iCad, ma ha raccolto ogni anno adesioni anche dal Ciclo Unico e dalla Magistrale in italiano, oltre che da altri Corsi di Laurea esterni ad Architettura.

Questo è avvenuto poichè la graduale scomparsa di corsi monografici di *Allestimento*, di *Architettura degli Interni*, di *Museografia*, di *Arredamento* e di *Scenografia*, ha lasciato un vuoto formativo che non può giustificarsi nei confronti dei giovani aspiranti architetti. Questa rinuncia disciplinare, spesso recuperata per essere integrata all'interno di già estremamente compressi Laboratori di Progettazione, dovrebbe far riflettere sulla necessità di seguire, nell'insegnamento, una progressività scalare dell'esercizio progettuale che spesso, chiara per il docente, sfugge nella comprensione generale allo studente. È utile ricordare inoltre che nella neonata Scuola di Architettura fiorentina, gli insegnamenti di tali materie erano tenuti da Giovanni Michelucci e che le prime sperimentazioni legate al linguaggio dei giovani architetti (Berardi, Gamberini, Gori, Bosio, Cardini) passavano attraverso l'architettura effimera spesso legata al padiglione temporaneo, piuttosto che nei progetti didattici di edifici ¹.

Spesso inoltre quelle esercitazioni progettuali fornivano basi dei futuri incarichi professionali di quella giovane generazione di architetti. Sempre utile ricordare che in quella stessa Scuola, la nostra, Adalberto Libera ha insegnato durante gli anni Cinquanta,

portando una poderosa spinta relativa al tema dell'abitazione collettiva e della scala di quartiere attrezzato; sue tematiche consolidate grazie a riflessioni teoriche e ricadute operative iniziate fin dalla fine degli anni Venti.

La figura di Libera è stata coinvolta nelle varie edizioni del seminario in maniera minore rispetto ad autori come Albini, Ponti e Scarpa, la cui attenzione da parte degli studenti è sempre maggiore anche per ampiezza e quantità delle opere relative agli interni ed agli interni urbani. Per questa ragione il primo dei convegni del seminario è stato dedicato a Libera, grazie anche alla partecipazione di colleghi da altri Atenei che cortesemente hanno accettato l'invito a presentare ognuno un "brano" della produzione dell'architetto trentino ed a declinarlo nel rispetto della tematica del seminario.

La brusca interruzione della carriera di Libera, sopravvenuta per la prematura scomparsa dell'architetto, non ha impedito di collocarlo all'interno della schiera dei Maestri; la sua parabola professionale, legata fortemente ad una costante riflessione teorica condivisa con altri colleghi, ha permesso inoltre di poter leggere un coerente e costante sistema gerarchizzato legato allo studio tipologico, agli aspetti della costruzione, alle questioni del tema insediativo alla scala di quartiere e, non ultimo, al tema dell'effimero e dell'allestivo. Come tutti i giovani architetti all'interno della profonda mutazione messa in atto durante gli anni compresi fra le due guerre, Libera affronta il tema progettuale dalla particolare visione del *mondo degli interni*.

Questo avviene poichè le occasioni che si presentano per i giovani sono legate a produzione progettuale più elevata, ma principalmente realizzazioni di arredamenti e di allestimenti.

In questo ambito Libera affronta, parallelamente ai concorsi con Ridolfi, alcune fortunate realizzazioni con De Renzi tra cui la Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932 a Roma, il Padiglione italiano all'Esposizione Mondiale di Chicago del 1933, il Padiglione italiano all'Esposizione internazionale di Bruxelles del 1935 seguite dall'ampia organizzazione al Circo Massimo per le Mostre nazionali a Roma del 1937-38.

Il presente volume, la cui speranza è quella di potersi collocare come integrazione utile alla didattica, senza pretese, rispetto alle monografie già esistenti, è suddiviso in due parti: nella prima trovano spazio *argomenti* inerenti il seminario a cui fa riferimento il convegno ed argomenti che hanno fatto da guida al convegno stesso; nella seconda i contributi dei relatori invitati sulle specifiche questioni progettuali.

La prima parte illustra il lavoro di Libera attraverso il disegno, dedicando ampio

spazio al tema della sezione; questo elemento è espressione caratteristica dell'approccio progettuale del maestro trentino e svelano, con costanza, un insieme di invarianti nella poetica che si rincorrono pur nella diversità tipologica o funzionale degli edifici. La seconda parte invece presenta fotografie alle opere realizzate, completando l'album figurativo dell'opera di Libera, seppur con sintesi dovuta alla lunghezza possibile per questo piccolo libro.

I contributi al convegno qui presentati in forma sintetica affrontano, sia gli ambiti residenziali, gli ambiti pubblici che gli allestimenti. In questo ultimo campo i testi di Valentina Marras e di Souha Gasmi illustrano con coerenza le vicende progettuali. Qui la natura creativa di Libera emerge con forza nella scansione gerarchica degli spazi e nella razionale organizzazione linguistica degli elementi compositivi, alternando con estrema chiarezza la dimensione esterna con quella interna. Questa solida teoria compositiva, fatta di masse e di chiaroscuri, di aperture e di spazi misurati all'interno di una coerente lettura geometrica dei sistemi classici italiani, sarà la base per lo sviluppo di grandi opere coeve e successive.

Ogni opera per Libera compare matura dopo un preciso insieme di studi preliminari e di esercizi sul tema tipologico. Non banali, per quanto non possano mai essere banali, degli schizzi (oggi custoditi al Centre Pompidou di Parigi) di avvicinamento al progetto, ma una vera e propria riflessione teorica, spesso esplicitata in testi e disegni, sul tema progettuale specifico.

Il palazzo dei ricevimenti e dei congressi realizzato all'Eur nell'immediato dopoguerra, progettato nel 1938, seguiva infatti sia l'esperienza del progetto di concorso per il palazzo del littorio del 1934, svolto con Mario De Renzi e Giuseppe Vaccaro, sia quella per il nuovo Auditorium romano del 1935, raccogliendo inoltre alcune logiche dell'impianto spaziale della grande organizzazione del Circo Massimo sopracitata.

Riguardo a questo sia il testo di Anna Bruna Menghini, che affronta l'auditorium, sia il testo di Renato Capozzi mettono ordine; quest'ultimo inquadrando la strategia progettuale di Libera nella sfera dell'architettura ad "aula" come elemento ricorrente.

Per quanto riguarda il tema abitativo, per Libera, fin dai primissimi studi relativi alla casa economica promossi ed indagati dagli anni Venti, la questione della costruzione si lega al processo spaziale.

Tecnica e spazio sono legati come evoluzione del modello lecorbuseriano fin dai

Prospettiva di uno schema-tipo residenziale collettivo, da primo Opuscolo Ina Casa 1949.

primi approcci al problema, evolvendosi poi, anche grazie a fortunate realizzazioni come i villini di Ostia del 1933, verso un sistema integrato capace di tenere insieme linguaggio, struttura, razionalizzazione dello spazio interno. Il caposaldo della produzione di Libera, opera che segue tutte le riflessioni degli anni 1943-1945 attorno all'organizzazione spaziale abitativa e che giunge nel momento in cui l'architetto è a capo del programma Ina-Casa per la costruzione dei nuovi quartieri residenziali sociali italiani finanziati dal piano Fanfani, è il Tuscolano.

Il saggio di Bruna Di Palma racconta e spiega l'articolazione progettuale nella difficile dimensione interscalare degli elementi compositivi. Il saggio di Popi Iacovou affronta invece Villa Malaparte e le sue vicende, non semplici, fra progetto e committenza.

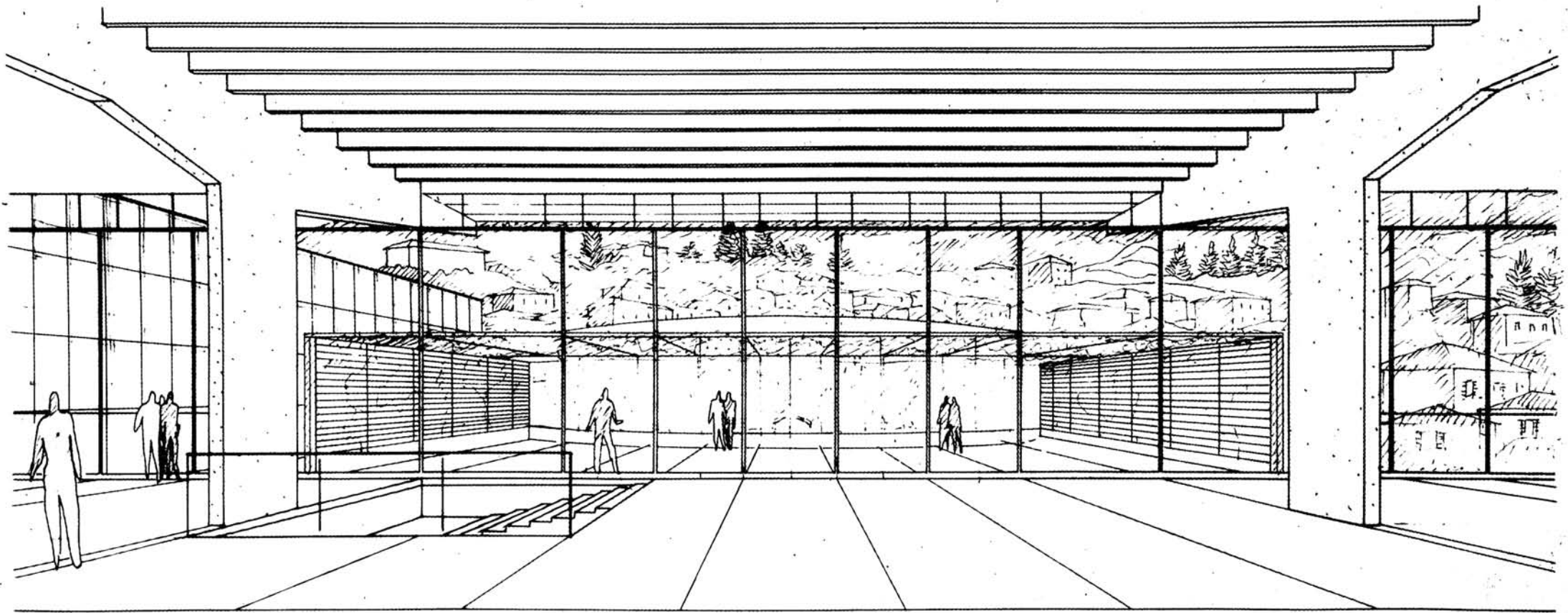
Non ultima la questione del palazzo pubblico che per Libera, grazie anche al rilevante sodalizio con colleghi come Ridolfi, De Renzi, Vaccaro ed altri, viene affrontata dal saggio di Andia Guga che si occupa del Palazzo delle Poste sull'Aventino, capolavoro all'interno del panorama italiano del ventesimo secolo.

Adalberto Libera è stato personaggio attivissimo nella cultura architettonica italiana fin dagli esordi grazie alla sua adesione al Gruppo 7 (come sostituto di Castagnoli mentre era ancora studente del terzo anno) e successivamente continuando a contribuire al dibattito, in relazione al rapporto fra architettura italiana e spinte del Movimento Moderno d'oltralpe sulle principali riviste e quotidiani tra cui *Rassegna Italiana*, *Stile*, *Casabella*.

Uno degli obiettivi di questa piccola pubblicazione è tenere viva la figura di Libera, con la sua concreta schiettezza e con il suo profondo legame alle radici dell'architettura italiana, nel dibattito attuale e nei confronti di un sempre maggiore fenomeno di globalizzazione che porta con sé ampie, e non sempre autentiche, ricadute linguistiche.

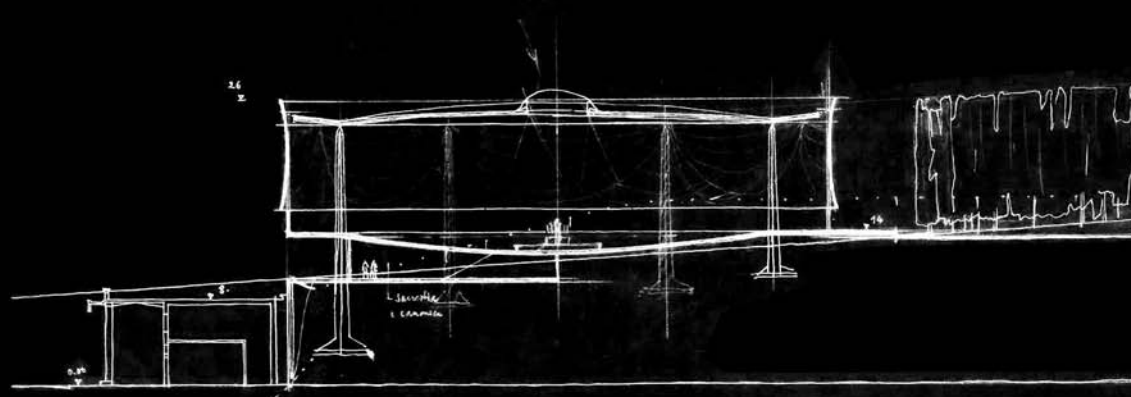


(pagine
seguenti)
Prospettiva
interna,
Palazzo della
Regione
Trentino.



Argomenti

Cattedrale
di La Spezia,
dettaglio
della sezione
preliminare,
1958.



Attraverso gli scritti¹ di Adalberto Libera è possibile avere alcune conferme in relazione agli approcci ed alla complessiva evoluzione figurale e strutturale della ricerca incardinata su fondamentali parametri dell'architettura razionale italiana.

È possibile individuare due principali momenti nel corpo della produzione letteraria, non estesa, dell'architetto. Questa segue il ritmo dell'impegno di Libera, ossia si alterna aumentando nelle fasi di minor lavoro progettuale (gli esordi, il tempo di guerra, la maturità) e diminuendo, addirittura scomparendo, a favore dell'attività realizzativa.

Il primo blocco di scritti risale al periodo di adesione al Gruppo 7 e riguarda la fine degli anni Venti con scritti giovanili estremamente d'avanguardia rispetto ai temi della composizione; il secondo invece affronta il tema abitativo negli anni della guerra e successivamente della ricostruzione matura l'impegno con ricadute fondamentali per le sorti dell'architettura italiana attraverso i volumi guida ad uso dei professionisti per il piano Ina Casa ed altri scritti. Un ultimo momento, di estremo interesse e di chiara sintesi, è rappresentato da un'autobiografia dove trova spazio la questione delle idee piuttosto che di una specifica elencazione progettuale-realizzativa, pubblicata nel 1960.

A partire dall'adesione al Gruppo 7 viene trasposta una chiara impostazione a quei dettami d'oltralpe, con un fortissimo riferimento a Le Corbusier, declinati in canoni italiani, mediterranei; questi scritti sono del 1927 e coinvolgono Libera come membro del gruppo.

Gli scritti compresi fra il 1928 ed il 1929 affrontano con decisione la tematica del razionalismo italiano come risposta della generazione emergente alla coeva architettura italiana della classe professionale ed accademica affermata. È la relazione di accompagnamento di Minnucci e Libera alla prima mostra di Architettura Razionale del 1928 a Roma (stesso anno in cui pubblica *Arte e Razionalismo* su «Rassegna Italiana») a chiarire che l'architettura italiana debba ritrovare un proprio *ordine* all'interno di *un nuovo*

spirito e che, di maggior interesse, il razionalismo non possa esistere senza un'adesione all'arte; rilevante anche notare come la perfetta collimazione tra architettura contemporanea e contesto sia presente fin da queste riflessioni dove si chiarisce che *l'architettura scaturisca dall'ambiente*.

Del 1929 è interessante notare lo scambio di punti d'osservazione tra Libera e Piacentini, che prende forma su «Rassegna Italiana» grazie ad un articolo apparso ad aprile cui segue risposta a maggio; il tema riguarda sempre l'avanguardia razionalista e si incentra sul riferimento lecorbuseriano, a cui, con molta eleganza, Piacentini invita a moderare quella volontà di rottura col passato forse più epidermica che consapevole.

È assai rilevante misurare che nella risposta di Piacentini², il quale pur apprezza la spinta dei giovani (il riferimento al Gruppo 7 risulta abbastanza implicito), vi è una necessaria salvaguardia dei alcuni principi che investono, da sempre, l'architettura italiana, come la continuità con l'eredità classica, che in realtà gli stessi Libera, Terragni, Ridolfi ed altri avranno sempre come faro guida a partire dai primi schizzi fino alle più alte opere realizzate. La questione del dibattito riguarda maggiormente, se volessimo analizzarla a freddo ed oggi possiamo farlo, *il tema linguistico e la necessaria scomposizione espressionista della composizione volumetrica* rispetto al problema integrale della rottura con il passato. Il passato a cui Libera qui fa riferimento inconscio, come del resto Le Corbusier³ in piena adesione ad una delle principali virtù della giovinezza ossia il rifiuto dei maestri, è il passato recente rappresentato dalla generazione a lui prossima ed a quelle precedenti⁴. L'equivoco, se così volessimo chiamarlo, non risiede nelle intenzioni piuttosto forse nei termini del dibattito, poiché quei giovani della fine degli anni Venti saranno operativi seguendo forme, linguaggi, volumi diversi ma sintetizzando ed interpretando la tradizione costruttiva, classica, continua dell'architettura italiana.

Negli anni seguenti la riflessione di Libera tocca il tema della casa, affrontando prima un'indagine sull'edilizia nazionale nel 1930 per poi, sempre nello stesso anno, arrivare al problema della *casa minimum* anticipando argomenti poi rilevanti quali quello della prefabbricazione e della produzione in serie. Questi scritti accompagnano la costituzione di un principio teorico nella produzione progettuale di Libera senza necessariamente esserne testimonianza letterale; è infatti la parte operativa ad avere il sopravvento rispetto all'espressione scritta, seppur questa rivesta, soprattutto nella veste polemica sul razionalismo, un ruolo rilevante.

Gli anni Trenta vedono invece una pausa degli scritti non trascurabile, dovuta quasi

certamente all'arrivo di numerosi incarichi progettuali; sono infatti solamente due le pubblicazioni di cui una relativa comunque ad una esperienza operativa riguardante l'auditorium romano ed una invece manualistica sul disegno dei caratteri. Questa seconda dote di Libera, che ritornerà con forte accento a partire dal 1943 e fino al 1952 concentrandosi sul tema abitativo, esprime anche una particolare attenzione al dettaglio ed al sistema costruttivo; è infatti del 1941 un saggio sull'estetica e sull'impiego della pietra che anticipa di poco anche la pubblicazione su mosaici del Palazzo dei Ricevimenti all'Eur. Dello stesso anno è un breve scritto in cui Libera riprende il tema della necessità di includere il tema abitativo tra i grandi temi dell'architettura.

Il coinvolgimento di Libera al dibattito tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Quaranta avviene grazie anche alla presentazione dei progetti sulle maggiori riviste del tempo, tutte incentrate alla promozione delle avanguardie rappresentate dalla giovane generazione ed alla intensa campagna divulgativa, sempre con estremo interesse per la logica del confronto, degli esiti dei numerosi concorsi nazionali.

Si deve aspettare il periodo bellico per avere una maggiore concentrazione di Libera attraverso gli scritti sulle principali tematiche coeve; ciò è dovuto alla forzata pausa dei cantieri e dei progetti che vede l'architetto ritirarsi a Villa Lagarina in Trentino. Qui avviene forse la più rilevante maturazione teorica, con una particolare ed articolata messa a fuoco del problema abitativo come caso-studio rappresentativo di un più ampio sistema teorico-procedurale.

Nel 1943 Libera viene ospitato insieme a Vaccaro su «Architettura Italiana» presentando una prima riflessione, sintesi degli studi precedenti e tappa negli studi in corso, sul problema della casa. In questa prima uscita pubblica, si affronta il problema abitativo come riscatto per la successiva ricostruzione post bellica, e viene considerata l'idea di una larga produzione coadiuvata da una standardizzazione, anticipando il tema della prefabbricazione di alcuni elementi tipici, come unica risorsa per gestire quello che, in effetti sarà, uno dei maggiori e complessi fenomeni che la politica, il mondo del lavoro e la collettività dovranno affrontare.

Questa tematica viene ripresa in più occasioni, anche nello stesso anno su «Il Popolo d'Italia» insieme a Ponti e Vaccaro, auspicando la nascita di una *Carta per la Casa* (d'intenti e di indirizzo) pubblicando poi poco dopo anche su «Stile» diretto dallo stesso Ponti. La questione abitativa, che riveste il nucleo centrale nella poetica della maturità di Libera pur avendo questa nel proprio insieme un'estrema attenzione anche al tema delle tipologie speciali e pubbliche, è da qui in poi una presenza costante nella produzione letteraria.

Con la pubblicazione *Verso la Casa Esatta* del 1945 edita con alcuni colleghi, Adalberto Libera, riesce nella prima operazione di messa a fuoco del problema abitativo sintetizzando parte degli studi svolti in ritiro a partire dal 1943. Ma sono ulteriori scritti tra il 1945 ed il 1948 a permettergli di approfondire la tematica residenziale anche insinuandosi con maggiore attenzione alla questione dello spazio interno fino al dettaglio del mobile, delle stoviglie, della configurazione tecnico-impiantistica e costruttiva. Alla guida del fenomeno Ina Casa, Libera affronta poi con gli Opuscoli di indirizzo del 1949 e del 1950, seguiti da alcuni scritti del 1952 e fino al 1955, il tema della progettazione interscalare e tipologica per i nuovi insediamenti residenziali, arrivando a dare indicazioni anche sullo spazio abitativo interno. Libera svela la propria visione del problema abitativo avendo qui la possibilità di mettere a frutto gli anni di ricerca portati avanti nel tempo pur con interruzioni e riprese, pur con filoni di approfondimento e ritorno al cuore della questione⁵.

Lo scritto più rilevante nella produzione letteraria è sicuramente l'unica ed accurata testimonianza che l'architetto ha lasciato come forma di autobiografia del proprio pensiero critico. Pubblicato su «La Casa» nel 1960, il testo *La mia esperienza di architetto*, ripercorre con estrema accuratezza la parabola di Libera concentrandosi su aspetti interpretativi e adesioni a linee di pensiero piuttosto che all'espressione progettuale. In questo testo l'architetto inquadra il problema dell'architettura italiana inizialmente secondo alcuni canoni tra cui la formazione, l'approccio all'epoca ed al tempo, il valore dell'arte nella costruzione, il rapporto fra esistente e contemporaneo.

Tale premessa è necessaria per poter illustrare la sua personale visione in uno dei più complessi periodi della storia italiana, negli anni tra le due guerre con il regime, il filtro della guerra, gli anni della ricostruzione post-bellica e della rinascita democratica del paese. Libera, si avverte dallo scritto, è guidato da una tensione morale che ha pervaso il suo operato fin dagli esordi, ed il tema abitativo conferma questa propensione ad un ruolo etico dell'architetto soprattutto in quel delicato momento storico. Tale tensione si avverte nel momento in cui lo scritto assume ruolo di testimonianza e distinzione tra il lavoro di architetto, ma in realtà questo avviene per molti colleghi del tempo, l'adesione al razionalismo e la non corrispondenza diretta fra regime e razionalismo stesso.

La complessa vicenda per cui il regime a partire dal 1928 ha investito il lavoro dei giovani architetti con una poderosa azione, *progressiva, di acquisizione dei risultati linguistici come propri e rappresentativi*, ha riguardato la riflessione critica

ed autocritica a volte, che quei professionisti hanno poi potuto svolgere con l'inizio degli eventi bellici. Pagano, Persico, Banfi, Terragni, (ed anche Bosio seppur diversamente), sono invece tra quelle figure rilevanti che non hanno avuto la possibilità, per motivi diversi, di traguadare la fine del conflitto e misurare le loro capacità alla prova del dopoguerra, del riscatto sociale, della nuova organizzazione democratica del Paese.

In questo il testo di Libera svela quanto la distanza, soprattutto da un certo momento in poi, con il regime sia divenuta per quella generazione una costante e comune esperienza maturata nel segno di una delusione corale. L'architetto trentino, nel racconto, illustra quanto quella giovane generazione tentasse di incontrare il favore della politica soprattutto negli anni 1926-1932 attraverso la promozione degli eventi culturali.

Il Gruppo 7, a cui aderisce nella fine del 1926, il Miar che guida dal 1928 per due anni, le mostre nazionali a Roma e Firenze, sono tutte occasioni per promuovere una visione innovativa tentando di intessere relazioni con il potere con lo scopo, non ultimo, di venire selezionati per i grandi incarichi pubblici. Libera svela inoltre la delusione per l'iniziale continuità della politica ad affidare incarichi ai professionisti affermati del tempo, Piacentini, Brasini, Bazzani e Mazzoni tra gli altri.

In realtà a partire dal 1931-1932 i più giovani incominciano ad avere accesso anche a rilevanti incarichi pubblici: il Gruppo Toscano con il Fabbicato viaggiatori della stazione di Santa Maria Novella a Firenze; Terragni con la Casa del Fascio; Ridolfi con le Poste in piazza Bologna; Libera con le Poste sull'Aventino, con la Scuola Sanzio a Trento e con la Casa del Balilla a Civitanova Marche che è forse uno dei momenti più alti nella produzione dell'architetto.

È in questo saggio che Libera affronta inoltre il problema teorico della composizione, stimolando la riflessione sulla necessità di approfondire adeguatamente e nel tempo (nella necessità di avere del tempo per questa fase) prima di muoversi sulla produzione progettuale; ed anche in questa di potersi permettere di affrontare la fase creativa da molti punti di vista prima di poter indirizzare la dimensione definitiva.

È nel confronto con le nuove generazioni coeve, che si esprime per contrasto e con chiarezza quale sia ancora, a quasi sessant'anni, la passione per l'architettura come fenomeno sociale a muovere Libera sia nell'insegnamento universitario, che nella ricerca, che nelle ricadute professionali ed operative.

Per lui infatti la generazione dei giovani architetti nel dopoguerra ha un approccio molto pratico e troppo poco teorico, ponendosi nella forza della costruzione rispetto

Palazzo delle
Poste sul colle
Aventino,
Roma, 1932-35.

ad una più ampia riflessione sul tempo presente e sulla condizione del Paese; in tale direzione egli indica inoltre come urgente, la necessità di un periodo lungo di valutazione -successivo agli eventi bellici- per poter costruire una sintesi del complesso fenomeno della ricostruzione⁷.

Un'ultimo argomento trattato nel saggio descrive la situazione dell'insegnamento universitario; questo appare legato ancora troppo all'originale impostazione estetica come diretta corrispondenza all'iniziale collocamento interno alle Accademie di Belle Arti, rispetto alle più alte questioni che la classe di architetti coevi a Libera; questa generazione ha fin dall'inizio della propria carriera, fortemente spinto la dimensione estetica della composizione ad integrarsi con aspetti legati alla costruzione come frutto di un pensiero teorico.

Libera chiude il suo ultimo scritto affrontando il tema linguistico a quasi quindici anni dalla fine della guerra:

Troppe cose sono cambiate.

Un poco alla volta, si andrà delineando una nuova grammatica:

per il momento abbiamo esaurito l'antica e ci manca la nuova.

Ognuno di noi ha la sua piccola esperienza, arricchita da quella degli altri.

Come si è fatta la grammatica italiana? Attraverso i secoli.

Così l'architettura ha bisogno di tempo per formarsi.

E non potrà formarsi finché non abbia una base costante per le fondamenta⁶.

(pagine
seguenti)
Palazzo dei
Ricevimenti e
dei Congressi,
Roma,
1937-42.

¹ Per la lista completa degli scritti di Adalberto Libera si veda la pagina 140.

² Cfr. M. Piacentini, *Lettera di risposta ad Adalberto Libera*, in «Rassegna Italiana», Maggio 1929.

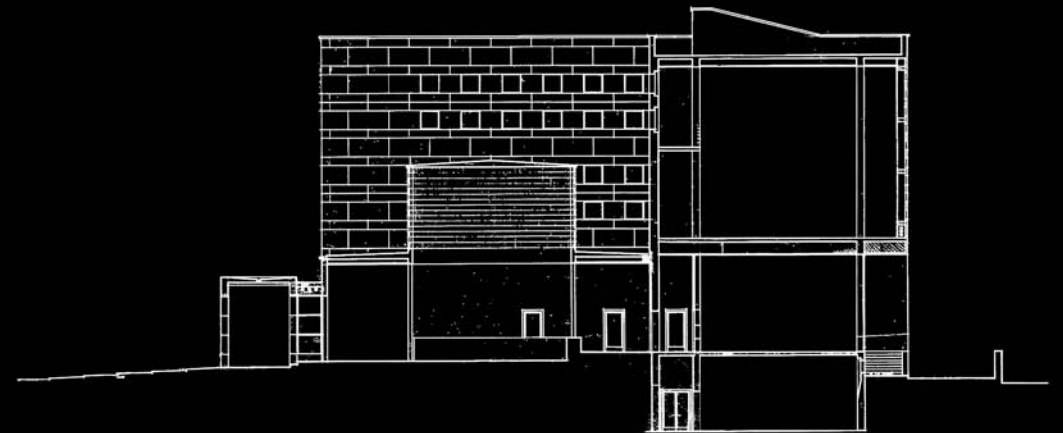
³ Le Corbusier, *Verso una Architettura*, 1923.

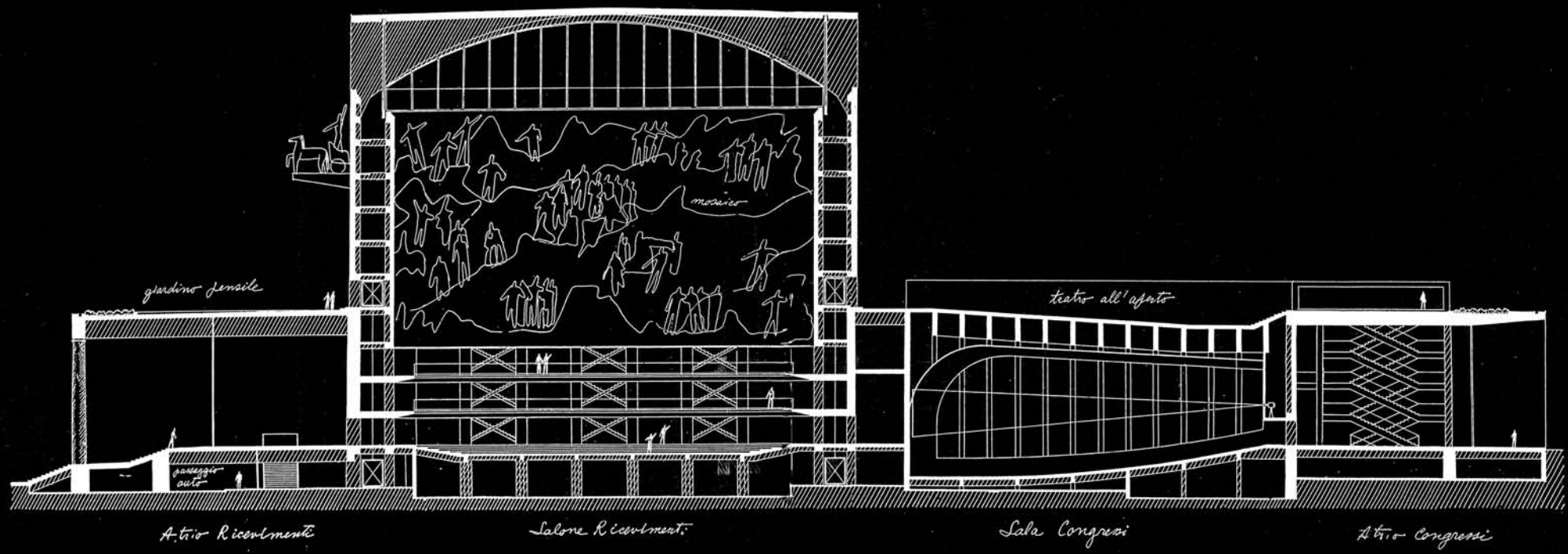
⁴ *Manifesto del Gruppo 7* in «Rassegna Italiana», Dicembre 1926.

⁵ Si veda il capitolo *Adalberto Libera e Ina Casa* del presente volume.

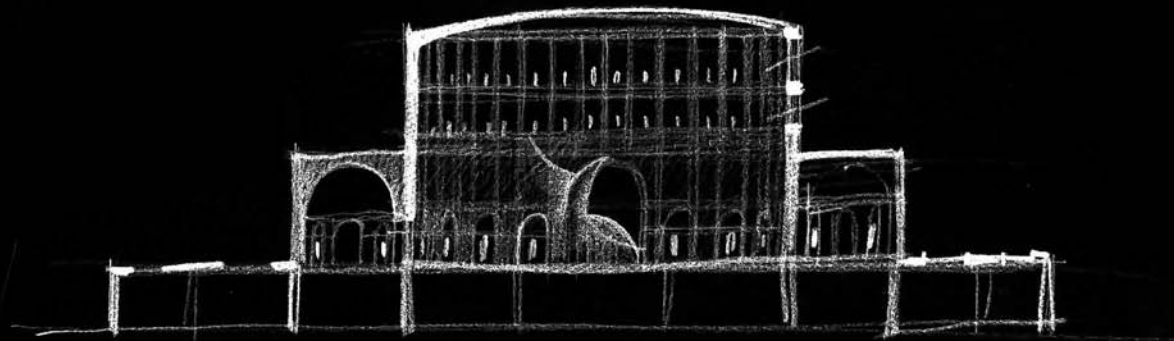
⁶ Cfr. A. Libera, *La mia esperienza di Architetto*, in *La Casa*, 1960.

⁷ Una prima efficace sintesi è tentata, da Luigi Beretta Anguissola nel suo *I 14 anni del piano Ina Casa*, edito da Staderini nel 1963 come conclusione del ciclo del primo e del secondo settennio. Il volume raccoglie, oltre ai progetti realizzati, un'ampia panoramica dei dati quantitativi ed economici del fenomeno.





Studi per
Pantheon in
Cemento
Armato
(dettaglio),
1926-1926.



L'opera di Adalberto Libera costituisce un punto di riferimento imprescindibile per comprendere la trasformazione dell'architettura italiana tra gli anni Trenta e Cinquanta; un periodo caratterizzato da profondi mutamenti politici, sociali ed economici, passati poi dal dramma degli eventi bellici e nonché dall'emergere di nuove riflessioni sui contesti urbani e sull'abitare.

La sua opera, multiforme ed interscalare attraverso tutti gli ambiti della professione, ha come elemento costitutivo, come legame costante ed articolato nel tempo, una naturale e irrinunciabile propensione alla riflessione teorica che fin da subito diviene ricerca. Sono infatti gli scritti, che accompagnano buona parte della carriera di Libera, a svelare quasi sempre anticipando, alcuni nodi chiave della poetica e dei capisaldi tipologico-linguistici che poi si rintracciano nelle pieghe, reali, degli schizzi di accompagnamento o di studio preliminare per i progetti e le realizzazioni.

Questo avviene interpretando la duplice natura dell'architetto trentino: primariamente figura capace di una razionalità incrollabile, frutto anche degli studi in matematica svolti a Parma che precedono gli studi in architettura del periodo romano; secondariamente una propensione costante al rapporto con gli altri professionisti ed al forte attaccamento al bacino italiano della cultura architettonica a lui coeva.

Di questo secondo aspetto vale la pena ricordare quanto Libera sia una di quelle figure chiave nel panorama italiano del periodo fra le due guerre ed immediatamente successivo, capace di legare non solamente aspetti operativi del mestiere ma parimenti aspetti di coordinamento e di incremento progressivo del sistema. Mentre colleghi come Rogers, Albini ed altri erano impegnati nella ricostruzione dell'immagine dell'architetto attraverso le riviste nel dopoguerra, e Ridolfi, De Renzi ed altri nella codifica di un linguaggio di base, Libera con Ponti e Vaccaro si occupavano dello stesso problema interessandosi alla questione abitativa come elemento di riscatto sociale, democratico,

professionale. Ed ancora prima, fino dagli esordi come giovanissimo, addirittura studente, Libera aderisce al Gruppo 7 superando la dimensione locale romana per interessare rapporti con Milano, Torino, Como, sempre con uno sguardo oltre i confini nazionali al funzionalismo europeo, al mondo Bauhaus, alle teorie di Le Corbusier.

Gli anni compresi tra le due guerre sono per quella rilevante generazione di architetti la fucina di una maturazione rapidissima e spinta dal regime, che poche altre generazioni di architetti hanno attraversato nella storia contemporanea; interessante rilevare inoltre che alcune di quelle figure siano state poi le stesse a gestire la transizione usciti dal secondo conflitto mondiale. Per capire al meglio l'ambiente in cui Libera sviluppa un primo nucleo teorico e progettuale è indispensabile accostarlo alle vicende dei giovanissimi, tra cui Terragni ed i colleghi del Gruppo 7, attraverso scritti e partecipazione-organizzazione di eventi culturali e rilevare che l'architetto è sempre in posizione di rilievo ed anzi promotore. Questi aspetti peculiari svelano quanto il ruolo di professionista sia per Libera una modalità di autoaffermazione all'interno di un sistema in via di consolidamento, e di risposta rispetto a condizioni, solide e compatte che i giovani si trovano ad affrontare rispetto alla generazione di più maturi architetti con i quali sono, come nella vicenda del MIAR-RAMI o come in molti casi per i giudizi nei concorsi pubblici, in aperto contrasto.

Il clima dei dibattiti, delle polemiche e delle contrapposizioni è ottimamente raccontato nel 1972 da una raccolta curata da Luciano Patetta¹ che pubblica i principali scritti delle preminenti figure, proprio tra gli anni compresi tra i due periodi bellici; questo tentativo viene inoltre ripreso come spaccato sulle vicende italiane da Ciucci² e Dal Co nel 1990 in un paio di riprese ampliando la veduta fino agli anni Ottanta³. Gli scritti di Adalberto Libera sono raccolti invece, in maniera esaustiva, nel 2008 in un libro curato da Franceschini a cui va un sincero ringraziamento da parte di tutti gli studiosi dell'architetto trentino per aver reso palese e confrontabile, con immediatezza, il filo del pensiero teorico che in origine ha attraversato molteplici riviste, presentazioni, note.

La ragione per queste tre citazioni, oltre ovviamente le fonti originali pubblicate e coeve al momento, oltre le fonti d'archivio ed il corpo di produzione composto da elaborati, è che ad oggi esistono molteplici punti di osservazione del lavoro di Libera tutte in grado di comporre un eterogeneo ed approfondito mosaico. A tutt'oggi, considerando anche le mostre che sono state realizzate negli ultimi trentacinque anni

e le conseguenti pubblicazioni esplicative ed illustrative, forse sulla scorta del fondamentale lavoro pubblicato da Garofalo e Veresani (cui si affiancano le precedenti pubblicazioni di Argan e di Quilici), sarebbe utile pensare di portare a compimento una monografia, una sorta di opera omnia, che possa presentare visione completa scandendo un ritmo progetto per progetto; attraverso numerosi elaborati questo strumento sarebbe in grado di raccontare Libera e la sua parabola in maniera esaustiva attraverso la lettura dei progetti piuttosto, ed oltre, i numerosi testi critici che già esistono.

Il tentativo fatto a più riprese di collocare la figura all'interno di un sistema prevalentemente fisso, con Adalberto Libera non ha avuto grande risultato. Per sua natura, costantemente stimolato ad affrontare gli ambiti professionali secondo punti di vista eterogenei, seppur in linea con scelte linguistiche molto calibrate, l'architetto si è mosso nel tempo attraverso diversi approcci in relazione ad alcuni temi, questi si invariati, e intercettando molteplici tipologie. Su quest'ultimo punto è anche utile rilevare che gli ambiti funzionali che hanno preso parte alla traiettoria progettuale hanno seguito, come accade quasi sempre, la traccia del concorso come occasione di ricerca e di costruzione. Mentre per quanto riguarda i temi fondamentali, essi hanno avuto una primigenia natura creativa indipendente dalle successive applicazioni che poi, successivamente, hanno investiti i progetti sviluppati.

Per capire questo primo ambito, quello tematico, è assai rilevante lo studio dei disegni sviluppati durante gli anni universitari sotto forma di schizzo su diversi formati e supporti, soprattutto nel periodo 1925-1926 dove Libera ha ventidue-ventitré anni. In questa fase, oggi ben custodita al Centre Pompidou⁴, è possibile leggere una propensione allo studio di alcuni elementi costanti sia di natura spaziale, sia di natura legata alla rappresentazione degli elementi stessi, sia al problema linguistico come riduzione di segni, sia alla tematica del rapporto fra contemporaneità ed elementi della memoria italiani. Attraverso questi disegni compare una linea costitutiva di *canoni invarianti* poi ripresi e declinati in occasioni progettuali successive, le primissime a partire dal 1928, e consolidate nei progetti realizzati successivamente.

Alcune di queste tematiche riguardano l'unitarietà dello spazio e per prime vanno messe in evidenza quelle prove di avvicinamento che vengono eseguite mediante la lettura del Pantheon⁵ come forma completa, la cui vocazione non è quella di trasmettere un principio formale bensì un'idea di spazio interno; questa condizione, come ben illustrato da Capozzi in questo volume, diviene una necessità compositiva ricorrente fino alla fine della carriera professionale.

Sono proprio i primi disegni a svelare con forza una lettura del monumento nuova e profondamente strutturale, lontana con molta probabilità nel mondo e nei corsi accademici del tempo impostati sul tema della storia dell'arte; non solo il Pantheon diviene oggetto di indagine-progetto ma anche altri elementi come la sezione della Basilica di Massenzio⁶ (ed anche una sua ricostruzione con tetto in cemento armato), ed in generale il tema della lettura del monumento come sistema vivente e non come rovina ferma nel tempo. In numerosi disegni la Basilica fornisce la base di partenza per successivi esercizi di progetto, come se la sua modalità in sezione, tripartita, potesse sempre essere la misura ed il ritmo spaziale su cui si incardinano altri motivi, non ultimo quello strutturale.

Tale avvicinamento è comune a Libera e ad altri formati nel contesto romano, immersi nel *Grand Tour* più di altri studenti degli atenei milanese, torinese o fiorentino; la contemporanea presenza della *rovina come elemento di lettura* diviene in quel fertile momento di costituzione del periodo formativo, una base imprescindibile dai sistemi della classicità italiana al pari della presenza costante, ad esempio, della Roma rinascimentale, papale, barocca; quest'ultima soprattutto in grado di attirare nei più giovani, per la condizione dello spazio interno e della relazione, univoca, con la luce naturale. Ma non solo questo diviene momento di studio e di interpretazione, assume inoltre ruolo da un punto di vista, e questo per Libera accade con decisione, strutturale come qualità linguistica.

Nei disegni tale dimensione del pensiero interpretativo assume ruolo di figura, soprattutto da quando gli elementi vengono a mano a mano semplificati⁷ per divenire pura rappresentazione del sistema strutturale, in alcuni casi riducendosi a telaio. Altri studi svelano l'interesse per il tema della struttura in cemento armato visivamente già impostata non su elementi prettamente ortogonali ma con chiavi a ricaduta angolare per le travi; sono di questo periodo disegni che riguardano teorie ritmiche di facciate, motivi a colonne sovrapposte, motivi a galleria e porticato, e motivi compositivo-decorativi che per Libera divengono mera trasposizione del telaio albertiano come piena espressione di un sistema linguistico.

Di questi primi schizzi che poi hanno tutti natura squisitamente progettuale, è rilevante notare come anche la questione strutturale passi dalla dimensione dell'edificio alla misura dello spazio interno, ed ancora possa coinvolgere elementi in scala minore come la decorazione o il disegno per cancellate o similari.

È una questione interscalare che domina parallelamente sia i prospetti che le

prospettive che le assonometrie e con chiarezza Libera muove nelle diverse gerarchizzazioni del sistema. Sono inoltre rilevanti le influenze michelangesche⁸ per quanto riguarda lo sguardo rivolto alla classicità romana ed il problema del finito dell'edificio, che vengono promosse, inizialmente, con presenza di statuarie a combinare il vuoto dei telai strutturali o a completamento dei coronamenti in quota alternando con elementi balaustrati.

Questa interpretazione ha, anche qui, esemplificazione formale ed espressione linguistica del sistema telaio, con una sottintesa idea, di uso del cemento armato. Da questo punto di osservazione l'impostazione, abbastanza autonoma ed in coordinamento con i futuri colleghi del Gruppo 7, segue *l'educazione allo sguardo* che pone l'attenzione anche sugli aspetti costruttivi grazie al cemento armato e la quotata estetica degli ingegneri, descritta Le Corbusier e promossa negli scritti con Ozenfant e Jeanneret con la rivista «L'Eprit Nouveau» poi raccolte in *Verso una architettura* nel 1923.

Anche il tema strutturale che ricorre poi in quasi tutti i progetti e che si completa, come evoluzione matura, nell'impianto di sollevamento da terra della stecca uffici del Palazzo della Regione a Trento con i nodi a forchetta ed a cono a doppia ellisse strutturali. Questa visione per Libera, ma non solo per lui negli stessi anni, diviene fondamentale strumento di interpretazione dell'architettura capace poi di maturare in gesto progettuale al cui centro, esiste sempre e con costanza, il tema dello spazio prima ancora che della forma finita.

Il mondo figurale di Libera non risiede in elementi della composizione come risultato di un principio di forma, anzi è sottomesso ad un programma funzionale che si esplica sempre nelle relazioni tra lo *spazio in sezione* e lo spazio planimetrico. L'uso della sezione, nelle analisi di quei primi disegni degli anni Venti, permette infatti di leggere l'interno del Pantheon nella sua conformazione e non nella sua forma, ossia di grande vuoto perfettamente composto con una costante tensione verticale indicata dal moto della luce naturale; il sistema compare in numerosi progetti schizzo che hanno tutti in comune la presenza di uno spazio unico centrale composto da un ampio vuoto centrale, come l'idea per una biblioteca⁹ del 1926 sviluppata in due serie ed altre idee. Questa caratteristica spaziale, interpretata e mutata in forme contemporanee in base quadrata o circolare, è alla base del volume centrale del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi di Roma progettato prima ma realizzato all'Eur dopo la fine degli eventi bellici, del monumento per Atatürk e della sala centrale nella Cattedrale di La Spezia.

Dello stesso periodo sono i primi studi per il tema della *scala interna*; costante

caratteristica della poetica che accompagna ogni progetto futuro, fino anche ad includere un brevetto negli anni del primissimo dopoguerra riguardo al tema dell'abitare. Per Libera la scala non è mai elemento funzionale bensì una chiave di lettura spaziale che assume ruolo figurale e scenografico riprendendo alcune istanze del barocco. Da un punto di vista di indagine la scala permette inoltre un approfondimento costruttivo che non risulta essere presente in altri ambiti di questa serie di disegni; qui si affronta per la prima volta la nota tecnica del problema del cemento armato, con armature e posizione dei ferri. L'attenzione alla scala ed alle sue composizioni non ordinarie, ad esempio nella composizione per un terrazzo¹⁰ in realtà una forma a cupola con telaio strutturale e scala circolare, divengono poi motivo compositivo come dimostrano sia le alternanze specchiate in facciata del Palazzo delle Poste all'Aventino dei primi anni Trenta che le scale a rampe incrociate del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi ed ancora come svela la sezione dell'edificio a ballatoio nel quartiere Ina Casa al Tuscolano dei primi anni Cinquanta.

L'antepresa di questi elementi intravisti da Libera come nodi compositivi, assume poi conformazione anche in relazione al disegno ed alla tecnica espressiva che investe tutti, o quasi, i giovani architetti del tempo. È l'uso di un'assonometria dal basso¹¹ a configurarsi come uno degli elementi ricorrenti nella volontà di rappresentazione negli esercizi progettuali ma anche come strumento, preciso, di verifica degli elementi ritmati che compongono le facciate ideali promosse in questi primi disegni. È una diretta rispondenza alla prima opera di risalto pubblico dell'architetto trentino a risentire, come momento di estrema sintesi di questo iter cominciato due anni prima, di questo approccio: il progetto per l'alberghetto di montagna del 1927 presentato all'esposizione del Deutsche Werkbund di Stoccarda curato da Mies van der Rohe.

Dello stesso interesse per Libera sono numerosi studi per elementi verticali¹², grandi colonne di stampo romano, monumenti basati sul tema del cilindro e della torre che ricorrono accompagnando gli altri esercizi progettuali. Tali riflessioni hanno una corrispondenza diretta con alcune prime opere come la Torre-traliccio espositiva per la Società Cementi Armati Centrifugati realizzata alla fiera di Milano e la torre per la Fabbrica Isolatori Livorno entrambe realizzate alla fine degli anni Venti. Un altro aspetto fondamentale ed invariante nei caratteri che compongono il panorama e le traiettorie fin dagli inizi riguarda la planimetria con elementi integrati e parti attrezzate. In questi primi disegni è carente un'attenzione al mondo

residenziale favorendo piuttosto l'edificio pubblico, spesso utopistico per dimensioni e per capacità come l'auditorium per milioni di spettatori¹³, spesso appena accennato, sempre coerente però nella traiettoria da spazio-struttura a tipologia-linguaggio. La rinuncia alla residenza in questi primi approcci compositivi non è da interpretare come una volontà di esclusione quanto, comune a quanto ancora oggi viene promosso nell'insegnamento universitario, alla necessità di poter compiere esercizi progettuali su temi che possano offrire maggiore libertà espressiva, tra cui tipologie speciali quali *teatri, musei, biblioteche*.

In questa visione il corpus dei disegni custoditi al Pompidou è in grado di svelare aspetti della composizione planimetrica che trascendono la misura dello spazio interno e collocano la posizione di Libera rispetto a coeve esperienze italiane e d'oltralpe. Se una costante riguarda la centralità di un elemento cardine a reggere gerarchicamente tutta la composizione, il problema della pianta non diviene mai una scansione spaziale, ma risulta piuttosto un organico insieme in grado di definire ambiti anche non necessariamente suddivisi da porzioni murarie.

Questa caratteristica fondamentale nel moderno europeo, assume anche nel razionalismo italiano la misura di elemento ricorrente grazie all'uso di colori, nuovi materiali, altezze interne diversificate; o come nel caso del Gruppo Toscano nei padiglioni del Parterre fiorentino del 1932 e nel Fabbricato viaggiatori di Santa Maria Novella, dall'uso della luce naturale proveniente dall'alto.

Per Libera il tema planimetrico assume anche dimensione di dettaglio nella lettura di elementi esistenti ma anche quella di regolazione dell'impianto complessivo. In questo senso gli esercizi compositivi hanno come costante un'organizzazione dell'edificio impostato sull'uso del quadrato come elemento di impianto ed una periferica lateralizzazione degli elementi a corredo come portici, ali, blocchi continui; se le forme aggregative riguardano un preciso uso della geometria, si intravedono inoltre anche particolari attenzioni a sistemi proporzionali, ritmici, scanditi dall'impiego di rapporti numerici che Libera esplicherà in seguito verso la fine degli anni Trenta.

Questo aspetto non secondario per nessuno dei giovani architetti poi divenuti maestri dell'architettura italiana, Terragni su tutti, è una diretta rispondenza della lettura dei monumenti che come esercizio dinamico che affiancava le materie progettuali nello studio universitario, che per lungo tempo è andata dimenticata. In alcuni casi lo sviluppo planimetrico in questi schizzi rivela anche una seconda categoria non unicamente legata alla centralità.

È infatti il caso di un progetto schematico per una sorta di edificio-memoriale¹⁴ dove l'elemento centrale, qui rappresentato da una sezione a metà del ricorrente modello riferibile al Pantheon è posto centralmente rispetto ad una stecca circolare che individua un sistema concavo sul fronte principale.

La composizione ha scansione ritmica e bilanciata armonia tra le due presenze curve, una delle quali regge il sistema divenendone centro e punto focale, di memoria bramantesca nel Belvedere, e che risulta non molto lontana dalla successiva composizione planimetrica, spiegandone l'irregolarità nel percorso di Libera, del primo progetto per il Palazzo del Littorio.

La questione dell'interscalarità spaziale sopracitata, assume anche in questi primi disegni una funzione di controllo costante tra gli elementi, ed è una qualità dell'approccio progettuale che diverrà il motivo dominante nell'accostarsi, per Libera, al problema residenziale durante gli anni della gestione Ina Casa; sia nella declinazione articolata del sistema insediativo, in cui raccomanda la varietà in relazione anche ai passaggi di scala per evitare situazioni troppo omogenee (da qui anche la necessaria variazione tipologica definita con De Renzi), sia nello sviluppo del quartiere orizzontale al Tuscolano, vengono infatti poste delle gerarchie scalari a doppio senso che rintracciano nei primi disegni accademici una visione comune.

Nella sintesi possibile e tentabile, per una figura complessa come quella di Adalberto Libera la verifica del sistema risulta sempre l'attività progettuale, non necessariamente realizzata, solo se confrontata con la parte documentale e pubblicistica. Da questo punto di osservazione, provando ad incardinare una eventuale analisi sistematica nei tre ambiti specifici e dimensionali degli interni, dell'architettura-edificio e del quartiere-città, per la figura di Libera, ma in verità per quasi tutti i coevi professionisti di alto livello del tempo, il lavoro è assai arduo.

La possibilità che un ambito escluda l'altro, è non sempre verificata. Nei disegni per sedie che compaiono tra il 1937 ed il 1942 la presenza architettonica della loro collocazione è sempre latente, così come gli studi rivolti allo spazio domestico, con le estreme indagini sui movimenti e sulla scansione ritmica delle fasi funzionali interne, non sono mai distaccate da un'idea spaziale con la quale la relazione è sempre bidirezionale. Al contempo la scala dell'edificio, nel mezzo a questo sistema scalare, dialoga in maniera indissolubile con l'articolazione dello spazio interno e con il maggiore inquadramento urbano. Di pari passo, questo avviene anche con i progetti e le indicazioni alla scala urbana, soprattutto rivolte al problema abitativo post

bellico, dove la tipologia edilizia residenziale nelle molteplici forme ed aggregazioni, ha il compito di articolare la declinazione del quartiere, e la viabilità interna a tre diversi registri, di generare lo spazio delle relazioni umane.

Questa parabola tematica per Adalberto Libera, con molta forza anche rispetto ad alcuni coevi colleghi, assume dimensione grammaticale nel panorama professionale, con una forza rilevante rispetto a quelle questioni affrontate da studente, teorizzate nei primi anni di lavoro, costruite nella maturità con gli edifici prebellici e con quelli post-bellici.

¹ Cfr. L. Patetta, *L'Architettura in Italia. 1919-1943 Le Polemiche*, CLUP, Milano, 1972.

² Cfr. G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, Einaudi, Torino, 1989 e G. Ciucci, F. Dal Co, *Architettura italiana del Novecento*, Banco Ambrosiano Veneto-Electa, Milano, 1990.

³ Per la lista completa degli scritti di Adalberto Libera si veda la pagina 140.

⁴ I disegni del periodo 1925-1926 cui fa riferimento questa sezione sono custoditi, digitalizzati e resi visibili presso e grazie al Centre George Pompidou, Parigi, Francia, Dipartimento delle collezioni di Architettura, Fondo Adalberto Libera; con MNAM-CCI - Georges Meguerditchian - dist. Grand Palais Rmn.

⁵ Rif. disegni 1926 (Pantheon) Centre Pompidou, Fondo Libera, n. 4F31505 e n. 4N21364.

⁶ Rif. disegni 1925-1926 (Massenzio) Centre Pompidou, Fondo Libera, n. 4N21450.

⁷ Rif. disegni 1925-1926 (Strutture a telaio) Centre Pompidou, Fondo Libera, n. 4N21416 e n. 4N21375.

⁸ Rif. disegni 1925-1926 (Statuaria) Centre Pompidou, Fondo Libera, n. 4N21284.

⁹ Rif. disegni 1925-1926 (Biblioteca) Centre Pompidou, Fondo Libera, n. 4N21364.

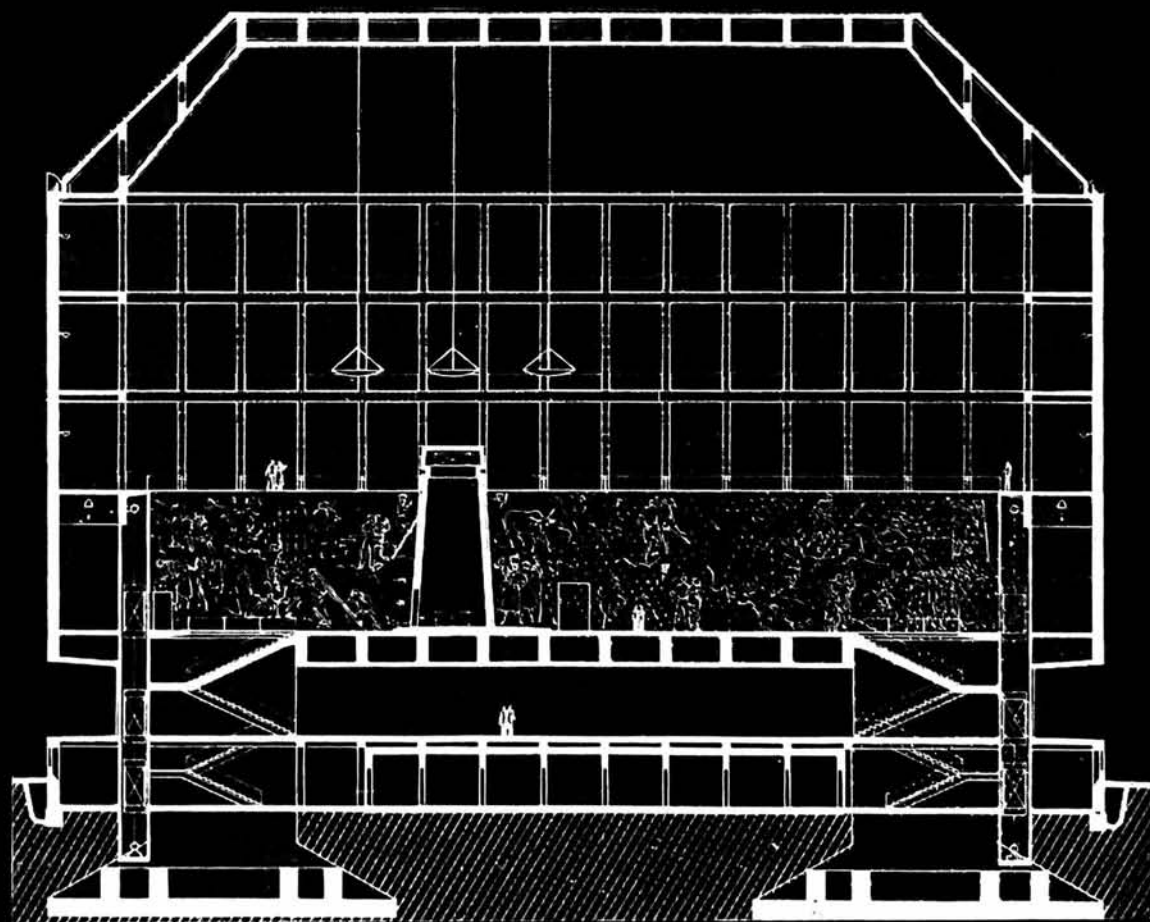
¹⁰ Rif. disegni 1926 (Terrazzo) Centre Pompidou, Fondo Libera, n. 4N20742.

¹¹ Rif. disegni 1926 (Assonometrie) Centre Pompidou, Fondo Libera, n. 4N21375.

¹² Rif. disegni 1925-1926 (Torri ed elementi verticali) Centre Pompidou, Fondo Libera, n. 4N21309 e n. 4N20759.

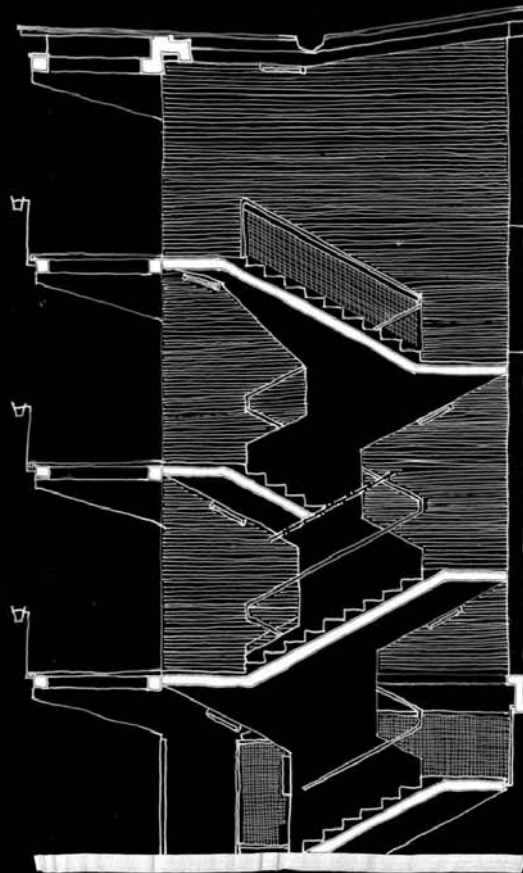
¹³ Rif. disegni 1925-1926 (Auditorium) Centre Pompidou, Fondo Libera, n. 4N21296; qui compare inoltre per la prima volta la scala a doppia percorrenza, incrociata, nella parte bassa a sinistra del foglio.

¹⁴ Rif. disegni 1925-1926 (Memoriale) Centre Pompidou, Fondo Libera, n. 4N20750.



LIBERA E RIDOLFI. ABITARE SOCIALE NELL'ITALIA
DEL SECONDO DOPOGUERRA COME LABORATORIO DI
SPERIMENTAZIONE INSEDIATIVA E TIPOLOGICA

Prospettiva
d'insieme
delle unità
d'abitazione
al Tuscolano,
1952
(ridisegno
critico 2017).



Le condizioni di uscita dal secondo conflitto mondiale vedono l'Italia, grazie agli aiuti economici forniti dagli Stati Uniti¹, in grado di formulare nuove teorie urbane per la rifondazione di sistema sociale abile nel fornire differenti modi di vivere dopo i venti anni di regime.

La ricerca di un linguaggio comune caratterizza fin dall'inizio il programma Ina Casa² e ne determina, assieme a motivazioni di tipo economico e normativo, la sostanziale differenza rispetto a quelle esperienze compiute per impellenti necessità da altri enti nei primissimi anni a seguire dalla fine della guerra³. La pubblicazione di opuscoli guida⁴ creati appositamente per fornire indicazioni ai progettisti sparsi sull'intero territorio nazionale, permettono di attirare l'attenzione sul concetto di interpretazione formale della nuova strutturazione sociale in atto che, espressa attraverso opere architettoniche, diffondono un linguaggio capace di definire una nuova identità per la collettività, differente rispetto a quella dettata dai venti anni di regime e maturata nella drammaticità degli anni bellici.

La ricerca di una nuova immagine iconica da affiancare al processo di ricostruzione di una trama sociale ed estetica, sostiene tutto il periodo a partire dalla fine della guerra che diviene una occasione di rilancio per l'architettura italiana, razionalista ma non solo⁵, scavando un profondo solco tra le culture in transizione e creando nuovi riferimenti, non tutti necessariamente figli di un sovrasisistema esterofilo, la cui matrice risponde a concetti di verità e di sincerità compositiva.

Viene immaginata una collettiva appartenenza sociale ad un modo di vivere instauratosi alla fine della guerra grazie ad interpretazioni della società attraverso il fenomeno del neorealismo, nel cinema, che diviene principale strumento di diffusione di spaccati del vivere in condizioni di grande difficoltà che colgono il Paese in momenti di sostanziale

cambiamento, ma anche nella letteratura e nell'architettura, dove al concetto di verità corrisponde una nuova sintassi compositiva semplificata per i primi interventi di costruzione di edilizia sovvenzionata corrispondente agli anni fino al 1956, ovvero relative al primo settennato Ina Casa.

Se la codifica di un linguaggio comune sta alla base degli intenti generali, molto deriva anche dal fatto che un così ampio insieme di interventi, difficilmente controllabili da un solo ente, se delegati liberamente alla mano del singolo progettista e dell'impresa vincitrice di appalto, avrebbero richiesto un impegno economico di maggior spessore e sempre differente⁶.

Le motivazioni formali, per come sono espresse negli Opuscoli guida⁷, intravedono come condizione necessaria la presentazione di una nuova realtà abitativa che nella sua stessa forma determini brani di città con figure riconoscibili abili di far scaturire un dialogo con il paesaggio, naturale ed urbano, italiano.

Molti dei progetti sviluppati tra la fine della guerra e la prima metà degli anni Cinquanta mirano a ricostruire un repertorio figurativo ad impostazione vernacolare, attingendo dal panorama diffuso di manufatti rurali ed urbani di piccola dimensione sparsi per il Paese, dove la caratterizzazione degli elementi è forte tanto da definire una differenza sostanziale rispetto all'insieme, ed in cui spiccano contrasti ed accezioni nate spontaneamente ignorando gerarchie prestabilite, ma tali da segnalare un ordine complessivo nella composizione del manufatto architettonico. Gli intenti delle prime esperienze di abitare sociale sono quelli generare un sistema-quartiere⁸ in cui il clima predominante non sia l'effetto urbano ma, al contrario, quello di ricreare le condizioni di un autoreferenziale insieme eterogeneo che, superando il concetto di città-giardino ma ad esso ispirandosi, permetta condizioni di vita a contatto con la natura ed al passo con la dimensione umana. Da questi concetti partono le definizioni dei progetti a livello urbanistico che impostano via via anche le caratterizzazioni volumetriche degli edifici, a cui la progettazione architettonica dovrà dare un volto, generale per l'interno quartiere e particolare per il singolo edificio.

Sulla base di tali presupposti, rintracciabili nel clima creatosi a fine guerra⁹ ed attorno alla istituzione del piano Fanfani espressi a grandi linee nei primi due opuscoli, vengono declinati interventi che ritrovano una comune matrice compositiva nella caratterizzazione di quegli elementi, intuiti da Ridolfi di cui sono i disegni nel primo opuscolo del 1949, da Albini con le case per i dipendenti del cotonificio Dell'Acqua a Legnano del 1947 e da Gardella con la casa del viticoltore del 1945 che è

una interpretazione del panorama rurale in chiave realista, i quali, facenti parte della tradizione vernacolare italiana, non hanno gerarchiche volontà decorative ma minime espressioni tecnico-funzionali dell'oggetto architettonico.

Si tratta dunque di esprimere una eterogenea caratterizzazione degli edifici attraverso la sillabazione di nuovi elementi che compongono un vocabolario comune, di derivazione diretta delle tecniche costruttive impiegate nella costruzione dei cantieri la cui impostazione di fondo rimane quella imprescindibile di mantenere costi ridotti e facilità di esecuzione a causa del coinvolgimento di manodopera non specializzata, ed al progettista viene rimandata la questione di modulare il panorama di quegli elementi, tali che nasca una attrazione dell'abitante verso il proprio edificio grazie ad una identificazione univoca in un insieme coordinato¹⁰.

La definizione vernacolare del tema complessivo si adatta bene a quelle che sono le esperienze relative a costruzioni di nuovi borghi, quali ad esempio Cutro di Fiorentino e La Martella a Matera di Quaroni, più per il tipo di vita impostato in tali forme aggregative che per la definizione formale degli edifici progettati che, per forma e per composizione esprimono concetti assimilabili al tema del neorealismo, ricercando un forte dialogo con l'espressione di verità architettonica, espressione direttamente rivolta verso una sincerità capace di coinvolgere una teoria di fondo utile a definire una sostanziale differenziazione da quello che era stato il panorama figurativo del regime.

Le architetture si compongono di elementi usati in una nuova chiave, l'apparato tecnologico che compone il manufatto edilizio diviene allora degno di essere mostrato, assurge a sistema decorativo senza tuttavia esserlo, compaiono cordoli in calcestruzzo che segnalano il marcapiano orizzontale, tettoie a sbalzo frutto di prolungamento di solai interni, zoccolature in mattone che evidenziano il sistema costruttivo interno, pareti esterne in pietra lasciata a vista, vani scale a comune che mostrano il sistema strutturale e via dicendo. Ma non solo.

Affiora alla superficie dell'edificio quella che è la proiezione dell'ambiente interno, nasce la loggia, promossa dal primo opuscolo Inacasa, come elemento funzionale agli spazi della zona giorno e come elemento di variazione del prospetto grazie al gioco di ombre tra pieno e vuoto.

Al terrazzo viene data poi una nuova immagine facendolo interagire nei parapetti, ad esempio, con i mattoni forati che servono alla realizzazione dei tamponamenti interni e creando forme caratteristiche che si discostano dal semplice elemento a sbalzo.

Nasce inoltre, per gli edifici di una certa estensione, il concetto di partitura modulare

che, grazie ad elementi ricorrenti sia in verticale che in orizzontale scandisce la progressione lineare, in assenza del quale, risulterebbe monotona, ne sono esempi gli interventi al quartiere Harrar di Figini e Pollini.

Alla finestra inoltre non viene dato solo il compito di definire il ritmo del prospetto grazie al chiaroscuro delle bucatore, essa viene caricata di una serie di ulteriori approfondimenti, frutto di una logica di ricerca sulla natura del dettaglio di derivazione diretta dal Manuale dell'Architetto¹¹ utili a generare altri aspetti caratteristici differenti da intervento ad intervento.

Nascono così le finestrate incorniciate da una esposizione della struttura portante nel progetto di Cerignola di Ridolfi, che, esponente di spicco dell'esperienza di abitare sociale, aveva già contribuito insieme a Libera con i propri disegni alla composizione degli opuscoli Ina Casa. Con il progetto delle torri Ina a Roma, Ridolfi compie un passo decisivo in quella che è la teoria dell'involucro edilizio articolando il volume dell'edificio attraverso la scomposizione tra struttura portante e tamponamento, integrando il concetto di sovrapposizione di ordini ottenuto grazie alla rastremazione dei pilastri in senso verticale, ed intuendo il nuovo ruolo da affidare alla finestra, non più semplice bucatore bensì perno della composizione di prospetto grazie al ritmo che essa scandisce alternandosi al pieno murario. Ma non solo, viene introdotto infatti per la prima volta un sistema di abitazioni in grande dimensione a sviluppo verticale mai visto in Italia prima d'ora¹².

L'influenza del progetto di viale Etiopia, con le sue innovazioni formali e tecnologiche e per la sua grande diffusione sulle riviste del tempo, sarà determinante per tutto il panorama del dopoguerra, ispirando migliaia di progetti ed introducendo nuovi riferimenti lessicali nel repertorio figurativo italiano, non solo limitatamente al campo dell'abitare sociale.

L'esperienza di Libera, segnata all'interno dell'Ina Casa dal suo ruolo di coordinatore del gruppo di ricerca interno¹³, fonda le basi del tema fin dagli anni della guerra quando, per inattività forzata, in ritiro in Trentino progetta e scrive riguardo al tema dell'abitazione, continuando quel percorso intrapreso con Ponti e Vaccaro che porteranno all'uscita del volume *Verso la Casa Esatta* del 1945¹⁴. L'impronta dell'architetto segue il processo compositivo da un punto di vista del tutto differente rispetto a quelle che erano state le prassi degli anni di regime, quando aveva costruito le abitazioni di Ostia del 1934 e progettato con Ridolfi le case economiche a Tor di Quinto del 1929.

Da un punto di vista strettamente legato alla disposizione planimetrica Libera prosegue il percorso iniziato nel 1940 con il progetto per il quartiere Incis sulla via imperiale a Roma dove compaiono i segni di una integrazione tra arredi fissi e struttura muraria poi sviluppata successivamente nei progetti e negli schemi degli Opuscoli Ina Casa.

L'intervento di Libera al Tuscolano del 1952 segna un passo distintivo forte rispetto alla linea da lui stesso indicata nella pubblicazione degli opuscoli e seguita dalla totalità dei professionisti coinvolti nei cantieri sparsi sul terreno nazionale. Il villaggio orizzontale segna l'espressione di capacità analitiche in grado di sostenere una digressione inaspettata verso una nuova linea di ricerca sperimentale, frutto di una indagine sulla città mediterranea¹⁵ e su logiche di vita rivolte verso una attenzione allo spazio domestico inserito in una comunità ma spiccatamente privato. La logica della tipologia ad atrio, si compone di elementi che per composizione, dialogano con volumi pressoché puri realizzati in intonaco, la cui determinazione formale si allenta solo in occasione del sistema di copertura che diviene strumento di segnalazione del moto delle basse falde, staccate da un intervallo chiaroscurale. Completamente differente è invece la logica che riveste l'edificio a ballatoio, unico di altezza maggiore al singolo piano, posto al centro del quartiere. Qui la sintassi che ha accompagnato i progetti di Libera fin da inizio carriera, si carica di un nuovo elemento formale che diviene espressione di una nuova realtà compositiva che segnerà tutta la produzione successiva. L'edificio appare contrassegnato da un doppio fronte, a ballatoio il principale e compatto con aperture regolari il retro, ma la vera natura di questo corpo di fabbrica consiste nel trovarsi in condizione sospesa, resa possibile da un sistema strutturale che ne diviene matrice e modulo compositivo basato su una sezione a piani sovrapposti con sbalzi da entrambe le parti e copertura inclinata con singola falda a due linee. Il tema della struttura diventa il nuovo soggetto a cui far aderire la sintesi compositiva, non più elemento accennato come ad Ostia o nel progetto di Auditorium a Roma del 1935, ma progetto stesso in quanto generatore di spazi architettonici e regolatore dei ritmi interni ed esterni. La struttura viene elevata ad elemento compositivo per le superfici del volume, segna la linea orizzontale dei solai nel retro accentuando il movimento che le travi interne proiettano sul cordolo di bordo a sbalzo ed esprimono, attraverso la proposizione delle singole travi rastremate, la condizione di sospensione del ballatoio nel prospetto principale.

Nei lati corti il tema strutturale si completa determinando, forse in uno dei primissimi casi italiani, un nuovo sistema compositivo ad ordini omogenei sovrapposti, scaturiti dall'incontro fra le movimentate travi ed i pilastri in via di rastremazione. Il lato corto

appare quindi come una sezione dell'edificio prospettata al suo esterno e denuncia una duplice condizione, sia l'indefinibilità del limite, che per aggregazione modulare potrebbe intuire una ripetibilità realizzata anni dopo nell'esperienza del Corviale, sia il bilanciamento definito del progetto che, lungi dall'utilizzare la struttura come mero apparato tecnico ne fa assumere il ruolo di determinante spaziale, ripetendo simmetricamente lo sbalzo necessario per la tipologia a ballatoio anche per il retro. Libera, che collaborerà anche con Nervi per i progetti futuri, imposterà da qui in poi un concreto metodo di progettazione che coinvolge la struttura come elemento pernio dello spazio architettonico, soprattutto articolando il tema linguistico con la natura strutturale.

(pagine
seguenti)
Sezioni
interne-tipo,
da II opuscolo
Ina Casa 1950.

¹ Il piano Marshall portò all'Italia tra il 1948 ed il 1951 circa duemilaquattrocento milioni di Dollari da impiegare nel rilancio dell'economia post-bellica, a tal proposito si veda E. A. Rossi, *Il piano Marshall e l'Europa*. Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1983.

² Con la legge n.43 del 28/2/1949 detta legge Fanfani inizia l'esperienza Inacasa che durerà per il primo settennio fino al 1956, poi per il secondo settennio fino al 1963 grazie alla legge n.1148 del 26/11/1955. In questo anno viene promulgata la legge n.60 del 14/2/1963 che chiude il programma Inacasa a favore di un nuovo strumento di nome GESCAL e con la legge n.167 del 18/4/1962 si obbligano i comuni sopra i 50.000 abitanti a dotarsi di una area da destinare ad edilizia economica e popolare. A tal proposito Cfr. A. Acocella, *L'edilizia residenziale pubblica in Italia dal 1945 ad oggi*, Cedam, Padova, 1980 pp. 21-57 e M.Di Sivo, *Normativa e tipologia dell'abitazione popolare*, Alinea, Firenze, 198, pp. 75-111. Per un'ampia visione dei progetti si rimanda a L. Beretta Anguissola, *I 14 anni del piano Inacasa*, Staderini editore, Roma, 1963.

³ In data 8/5/1946 con Decreto del Presidente del Consiglio fu costituito il comitato Unrra-Casas primo ente ad occuparsi delle abitazioni per gli sfollati ed i senza tetto.

⁴ Nel corso dei due settemnati Ina Casa vengono editi quattro opuscoli ad uso dei professionisti il cui contenuto era rivolto ad una guida dei progetti via via che venivano riscontrate situazioni da migliorare. Il primo volume presenta disegni di Mario Ridolfi e Adalberto Libera che ne era il coordinatore del Centro Ricerche. Nel secondo volume vengono illustrati disegni di Adalberto Libera, frutto di riflessioni svolte tra gli anni della guerra ed il 1950, che vedranno la nascita del quartiere orizzontale al Tuscolano finito nel 1954. Gli opuscoli sono: *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. Suggerimenti norme e schemi per l'elaborazione dei progetti. Bandi di concorso*, Fascicolo I, P. Damasso, Roma, 1949; *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo*, Fascicolo II, M. Daneri, Roma, 1950; *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. Guida per l'esame dei progetti delle costruzioni Ina Casa da realizzare nel secondo settemni*, Fascicolo III, Tl.BA, Roma, 1956; *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. Norme per le costruzioni del secondo settennio*, Fascicolo IV, Tl.BA, Roma, 1957.

⁵ Si veda l'editoriale di «Costruzioni» del marzo 1946. La rivista «Casabella» aveva il nome provvisorio di «Costruzioni». Cfr. A. D'Auria, *Architettura e arti applicate negli anni Cinquanta. La vicenda italiana*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 55 e seguenti.

⁶ Il modello Gestione Ina Casa I.C. 200/bis del 1952 funzionava da codice di regolamentazione per gli appalti locali: *La Stazione Appaltante, non appena ricevuto il progetto, dovrà controllare che la struttura generale dell'edificio o degli edifici sia realizzabile con i materiali e sistemi locali, e corrisponda a criteri di sana economia. Così pure dovrà controllare che la descrizione particolareggiata ed i grafici siano sufficienti*

per definire completamente i lavori e per ottenere una buona esecuzione dei lavori stessi. Dovrà altresì verificare le voci di spesa indicate nel computo metrico estimativo, controllando l'esattezza della descrizione e la sua completezza per la finitura dei fabbricati, accessori ed allacciamenti. Sottoporrà in proposito alla Gestione tutte le osservazioni del caso, e soltanto qualora non abbia a fare rilievi in merito a quanto sopra, potrà indire la gara d'appalto.

⁷ Cfr. il primo opuscolo Ina Casa pp. 7-12. ...*La casa dovrà contribuire alla formazione dell'ambiente urbano - tenendo presenti i bisogni spirituali e materiali dell'uomo, dell'uomo reale e non di un essere astratto: dell'uomo, cioè, che non ama e non comprende le ripetizioni indefinite e monotone dello stesso tipo di abitazione fra le quali non distingue la propria che per un numero;*

⁸ Cfr. A. Libera, *La scala del quartiere residenziale*, in AA.VV., *Esperienze Urbanistiche in Italia*, INU, Roma, 1952 pp. 130-149.

⁹ Nel 1945 si tiene il primo convegno sulla Ricostruzione; negli stessi anni nasce l'A.P.A.O. promossa da Bruno Zevi; viene edita la rivista «Metron» a cura di Mario Ridolfi; la direzione di «Domus» passa ad Ernesto Nathan Rogers; «Casabella», temporaneamente chiamata «Costruzioni» viene diretta da Franco Albini ed Alberto Camus.

¹⁰ Cfr. il primo opuscolo Ina Casa (vedi nota 4) p. 12

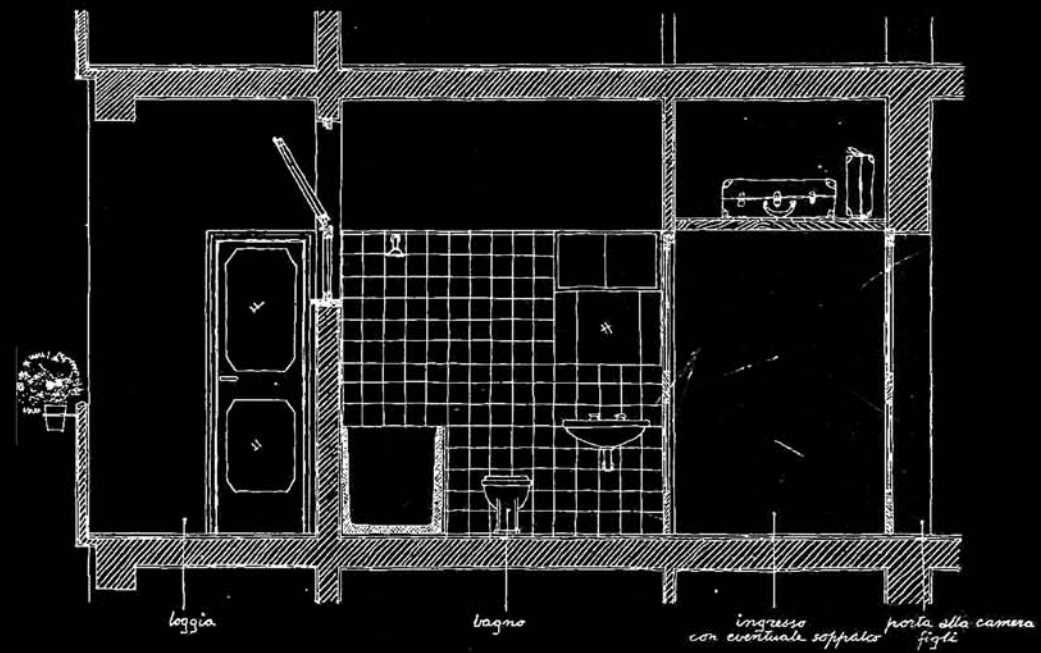
¹¹ Il *Manuale dell'Architetto* è edito per la prima volta nel 1946 sia dal Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) che dall'United States Information Services (USIS); gli autori sono Mario Ridolfi, Gino Calcaprina, Aldo Cardelli e Mario Fiorentino.

¹² Le torri Ina realizzate da Ridolfi a Roma in viale Etiopia (disegnate a partire dal 1948) sono un esempio unico per periodo e per innovazione tipologica. Il tema del grande edificio residenziale viene trattato come una torre grazie al rapporto tra lo spessore del lato, il fronte e l'altezza di nove piani. Cfr. «L'architecture d'aujourd'hui», n. 65, 1956.

¹³ Per gli anni a partire dal 1947 su invito di Arnaldo Foschini, Libera entra a far parte della sfera Ina Casa; ufficialmente dal 1949 al 1952 dirige il centro studi e ricerche.

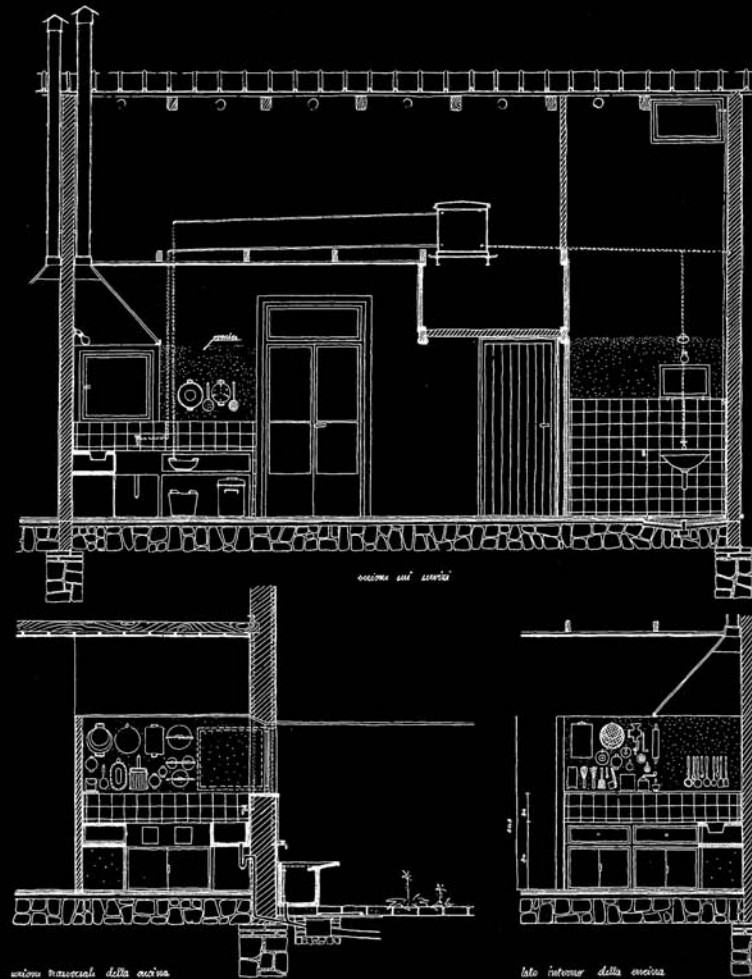
¹⁴ Riguardo alla produzione di Libera come frutto della riflessione teorica sull'abitazione, sviluppata negli anni 1942-1945, consultare la bibliografia completa negli apparati del presente volume.

¹⁵ L'intervento ricorda una città mediterranea bassa, in cui il muro esterno in pietra a delimitare il perimetro rimanda alle mura della città. Il progetto è frutto di una riflessione dell'architetto dopo un viaggio in Marocco, di tale esperienza rimane lo scritto *Gli spazi all'aperto delle abitazioni nel clima mediterraneo*, apparso nella rivista «Architetti», n. 12/13, 1952.



ADALBERTO LIBERA E INA CASA.
TEORIA, PROGETTO, COSTRUZIONE

Sezione
interna e di
dettaglio per
abitazione
orizzontale,
da II
Opuscolo Ina
Casa, 1950.



L'esperienza di Adalberto Libera nel contesto Ina Casa ha indagato fin da vicino il ruolo del progettista in ambito urbano ed in ambito tipologico. L'arrivo di Libera alla gestione del complesso fenomeno instauratosi successivamente alle precedenti e non coordinate esperienze (Unrrà-casas e altre), definito grazie alla Legge 43 del 1949 (Legge Fanfani), è voluto da Foschini che ne riconosce lo studio teorico e le applicazioni operative svolto negli ultimi venti anni¹. In particolare a Libera viene riconosciuto lo studio condotto negli anni di forzata inattività e permanenza presso Villa Lagarina, dove il suo impegno si concentra sulla definizione dello spazio abitativo, razionale, collettivo. L'approccio di Libera, in continuo confronto con i colleghi tra cui Ridolfi, Fiorentino, Vaccaro, Ponti ed altri, è quello di formulare un insieme di strumenti tecnici, capaci di indirizzare un fenomeno tanto complesso quale quello della gestione e della nascita di numerosi nuovi quartieri residenziali, sociali *per lavoratori*, nelle maggiori città italiane che verranno progettate dai professionisti vincitori di specifici bandi. Non si potrebbe pensare, guardando il momento storico da lontano cioè da oggi, ad una figura più adatta rispetto a Libera in quella precisa cornice a cavallo fra ricerca, sperimentazione, progetto e coordinamento con la politica e dei territori.

Tale operazione, della portata estremamente rilevante per il ventesimo secolo e superiore a tutte le principali trasformazioni avvenute durante gli anni compresi tra le due guerre, aveva assunto agli occhi di Libera una dimensione morale per tutti quegli architetti che, trovandosi finalmente in una nuova condizione democratica, potevano far dimenticare, ora superati, i loro eventuali precedenti accostamenti negli anni di regime. In tale ottica l'esperienza Ina Casa nella gestione di Libera (1949-1952) si configura come un laboratorio aperto a contaminazioni europee, soprattutto relative ai paesi del nord, riguardo alla dimensione collettiva dell'abitare.

Nel 1949 Libera pubblica un primo Opuscolo guida con la funzione di indicare buone pratiche e suggerimenti agli architetti italiani che intendessero partecipare ai bandi di concorso per la progettazione dei primi insediamenti residenziali.

Questo primo volume, assai interessante ancora oggi, offre una visione complessiva del problema abitativo integrando molte ricerche svolte durante gli anni compresi tra le due guerre non solo da Libera ma anche da numerosi colleghi: Sartoris e Terragni, Diotallevi e Marescotti, Pagano, Bottoni, Ponti, Albini, Camus, Ridolfi, De Renzi tra gli altri. L'impostazione gode di una chiara e razionale, seppur sintetica, organizzazione dello studio del problema abitativo posto sotto la lente del problema spaziale (*non case minime ma case adeguate*) e del coordinamento tecnico rivolto alle necessità di mantenere basso costo e personale non specializzato nelle maestranze.

Da qui il problema del linguaggio diviene per Libera uno strumento, forte delle esperienze di tanti colleghi sopra citati, espressivo delle qualità costruttive degli edifici, creando con queste modalità tecniche, un legame visuale realistico, non decorativo, a tratti definito vernacolare. Questo legame espressione *tecnica-linguaggio* diviene una costante per tutti i progetti sviluppati sul territorio dai singoli professionisti nella prima fase della gestione Ina Casa. Un altro assai rilevante elemento che viene espresso all'interno del primo volume riguarda il problema planimetrico dell'alloggio, che viene articolato in numerose varianti a seconda della tipologia insediativa (monofamiliare, aggregato, multipiano) sia della capienza familiare del nucleo. Gli studi condotti durante gli anni precedenti, sono qui ricostruiti ed integrati in una modalità schematica precisa, capace di suggerire inoltre la forma dell'edificio e la composizione delle facciate-tipo. Il livello di accuratezza dei sistemi planimetrici, delle configurazioni spaziali e delle relazioni fra gli ambienti, portano Libera ad indagare oltre gli schemi anche delle planimetrie definitive di *edifici-tipo* dove il livello di dettaglio è pari a quello inserito nell'opera collettiva del Manuale dell'Architetto nella prima edizione del 1946 ed a progetti di Albini, Palanti, Camus precedenti gli eventi bellici.

Questa tendenza al dettaglio, alla precisione tecnica espressa con estrema chiarezza nel disegno, era apparsa fin dalla fine degli anni Trenta e fortemente consolidata negli anni Quaranta, nel momento in cui, si vedano gli schizzi di prigionia di Pagano², apparve chiaro che la dimensione spaziale interna non poteva slegarsi da tema del problema costruttivo e tecnologico, anzi che in questa nuova articolazione avrebbe risieduto tutto il principale elemento di sviluppo dell'architettura italiana oltre la

guerra. Quella dimensione tecnica del disegno di architettura, in una forte accelerazione rispetto al disegno decorativo e di ornato ancora promossa negli anni Venti e Trenta nei corsi delle Facoltà universitarie, risultava il principale strumento di coinvolgimento e di autodeterminazione nei confronti della *costruzione* da parte dell'architetto nei confronti dell'ingegnere. Due esempi estremamente interessanti riguardano ad esempio le esercitazioni didattiche di Bosio e Poggi³; entrambi formati presso la Facoltà di Ingegneria di Roma poi divenuti architetti (Bosio grazie alla laurea presso la Scuola di Architettura di Firenze, Poggi per mestiere). La loro formazione universitaria aveva permesso un'estrema accuratezza del problema costruttivo fin nei dettagli di calcolo; questa diretta rispondenza tra *costruzione e progetto* ha poi investito integralmente tutti gli edifici realizzati negli anni Trenta anticipando di poco quell'interesse, nel disegno e nella tecnica, dei colleghi architetti.

La questione del disegno riveste anche per Libera una costante sfida per comprendere e spiegare, forse per primo a sé stesso, complesse questioni fin dai primi progetti. Si intravedono infatti nelle solide assonometrie dei primissimi progetti, l'albergo di montagna del 1926, la terrazza sul mare, l'atrio stazione, il padiglione extensions ed il sistema di rampe a rapida evacuazione del 1927, ma anche nel concorso per gli arredi della casa popolare del e nel progetto di casetta economica del 1928, le basi di un coerente legame fra progetto e costruzione. Questo intenso momento creativo permette inoltre a Libera di indagare aspetti sempre più di dettaglio fino ad arrivare alla definizione delle planimetrie per i villini di Ostia del 1932 che in nuce anticipano gli studi successivi e le pubblicazioni dei due Opuscoli; va inoltre ricordato che quando Libera approda al programma Ina Casa nel 1949, aveva già lavorato sul tema residenziale più volte ed in particolare approfondendo il progetto del 1940 per quartiere e case Incis a Roma dove la planimetria già risultava un insieme integrato ed attrezzato, seppur in nuce rispetto agli studi successivi.

Di estremo interesse è inoltre la questione dei concorsi promossi da Ina Casa nella gestione di Libera e pubblicati proprio nel primo dei due Opuscoli. Qui trovano ambito non esclusivamente bandi di concorso per nuovi progetti-tipo relativi ad insediamenti o a edifici residenziali. Anzi compaiono bandi per elementi specifici della costruzione, tra cui elementi di carattere prevalentemente tecnico costruttivo e nello specifico: tipi di coperture economiche, tramezzi standard, stufe, sistemi di riscaldamento di acqua sanitaria, sistemi di smaltimento scarichi fuori fognatura⁴.

Questa marcata attenzione al problema costruttivo riguarda tutta la poetica di Libera nel tempo, si pensi a quanta sua produzione sia legata al tema costruttivo della *scala* co-

me elemento architettonico, e trova nel primo volume una chiara espressione compositiva che accompagna e sottolinea la dimensione spaziale del progetto abitativo. Gli schemi forniti infatti nel primo Opuscolo, richiamano un'idea di abitare compatto e razionale dove gli elementi spaziali in alcuni casi sono interconnessi, non unicamente per una scelta di tipo funzionale ma per dare al nucleo familiare una compattezza ed una condivisione degli ambienti. Questi schemi forniscono sempre una possibile aggregazione funzionale dei sistemi tecnologici come gli impianti nel muro a comune fra bagno e cucina, suggerendo in maniera sottintesa che il problema economico e di maestranze di livello minimo potesse risolversi nella minor complessità progettuale e realizzativa possibile.

Tale attenzione si conforma nel passaggio al secondo volume⁵ dove gli esempi-tipo superano la rappresentazione schematica e divengono progetti. In questo secondo opuscolo Libera fornisce con maggiore precisione che attraversa le differenti scale del progetto, a partire dal problema urbano per arrivare al dettaglio interno.

Il volume raccoglie inoltre una selezione di esperienze europee, prevalentemente nord europee, considerate di alto valore compositivo soprattutto per il rapporto fra le varie tipologie insediative e nell'articolazione fra spazio aperto di quartiere, collettivo, e spazio residenziale; in quest'ottica Libera presenta inoltre alcune realizzazioni recenti di professionisti italiani sul territorio nazionale tra i quali spicca, per composizione eterogenea rispetto ai sistemi insediativi e tipologici, Valco San Paolo a Roma di Muratori con le torri a stella di De Renzi. All'interno vengono poi proposti alcuni progetti-tipo in cui Libera affronta con maggiore dettaglio rispetto alla pubblicazione precedente, il tema interno ed il tema della relazione fra tipologia insediativa e composizione alla scala urbana. Fra questi spicca con particolare rilievo un progetto-tipo per insediamento orizzontale, che anticipa di due anni il progetto di Libera al Tuscolano ma che ne contiene in nuce tutti gli aspetti sintattici, compresa l'attenzione al problema tecnico ed economico.

Il progetto coglie alcune indicazioni dello sviluppo milanese del QT8⁶ promosso da Bottoni a partire dal 1945-1948, soprattutto riguardo alle piante delle cosiddette "case dei reduci"; ed ancora prima condivide con il progetto di Pagano, Diotallevi e Marescotti per un nuovo quartiere orizzontale a Milano del 1940 la propensione ad un sistema di insediamento a piano terra con giardino incluso nel perimetro planimetrico della singola unità abitativa. In questa soluzione Libera anticipa anche il tipo di composizione che poi sarà ripresa nel progetto del 1952, con abbinamento dei nuclei abitativi a comporre un insieme compatto, ed a sua volta, a comporre la più am-

pia scala urbana. Di interesse risulta inoltre l'approccio maturato sul tema degli interni, presentati su questo secondo volume, dove si presentano come completamento degli studi svolti negli anni bellici. Qui prendono forma disegni a livello definitivo con indicazioni esecutive soprattutto per quanto riguarda alcune piante di dettaglio in cui si mettono in evidenza le relazioni impiantistiche dei servizi igienici e delle cucine ma non solo; l'evoluzione del *Ciclo dei Cibi* compare qui integrando sezioni interne di alloggi-tipo dettagliando ogni elemento, di arredo e funzionale, allo stesso livello.

Nel contributo *La scala del quartiere residenziale*⁷, pubblicato nel 1952 all'interno di un volume collettivo relativo alle esperienze urbanistiche in Italia del dopoguerra promosso dall'Istituto Nazionale di Urbanistica, Libera chiarisce ed illustra inoltre il tema del progetto urbano alla luce dei primi tre anni di realizzazioni sul territorio nazionale. Qui la questione insediativa viene trattata con maggiore approfondimento in forza delle realizzazioni maturate nel corso dei tre anni di gestione Ina Casa attraverso un sistema complessivo che classifica dati quantitativi e di distribuzione sul territorio nazionale, per passare successivamente ad un racconto analitico di alcuni casi-studio. Attraverso questi, tra cui La Falchera a Torino di Astengo, Cesate a Milano di Albini, BBPR, Gardella, Harar a Milano di Figini, Pollini e Ponti, Libera illustra con una griglia metodologica aspetti compositivi, spaziali, relazionali, tipologici e sociali, non tralasciando quest'ultima questione come ricaduta delle scelte progettuali. Dalla descrizione del suo progetto per il Tuscolano, dove si precisa inoltre che il progetto è di natura interscalare, dal parco collettivo, alle strade di distribuzione interna, ai singoli patii delle abitazioni:

“L'interesse architettonico che normalmente è relativo alla casa viene qui chiaramente trasferito all'unità di abitazione”.

(pagine
seguenti)
Sezioni e
prospetti per
Abitazione
orizzontale-
tipo, da II
opuscolo Ina
Casa 1950.

¹ Per tutte le note esplicative relative al fenomeno Ina Casa si veda il saggio precedente contenuto in questo volume; il presente saggio risulta un ampliamento del tema ed un approfondimento specifico.

² Cfr. E. Mantero (a cura di), *Il Razionalismo Italiano*, Zanichelli, Bologna, 1984, p. 174.

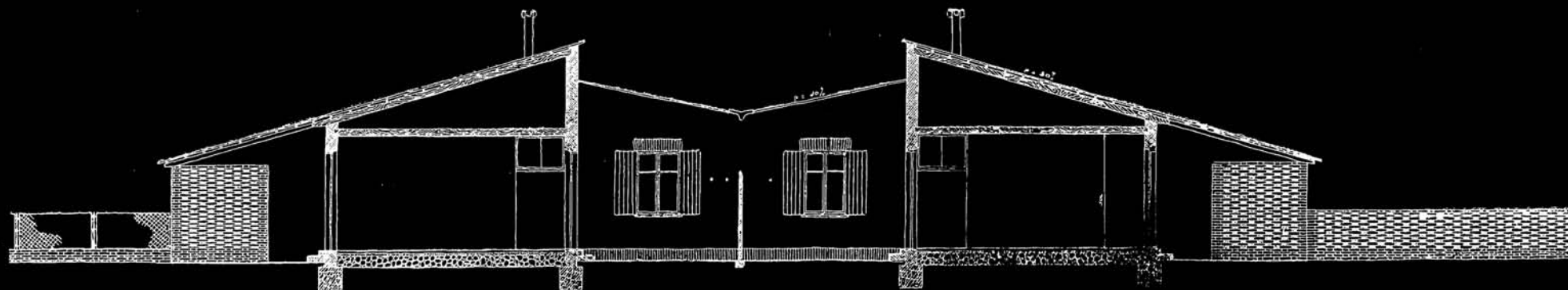
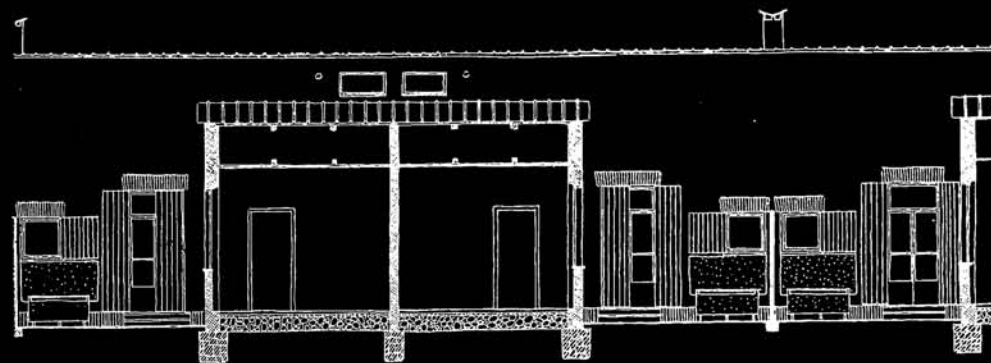
³ Fondo Archivio Eredi Bosio, Pelago; Fondo Ferdinando Poggi, Gabinetto Vieussieux Firenze.

⁴ Cfr. *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. Suggerimenti norme e schemi per l'elaborazione dei progetti. Bandi di concorso*, fascicolo I, Damasso, Roma 1949, pp. 61-64.

⁵ Cfr. *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo*, fascicolo II, Daneri, Roma 1950.

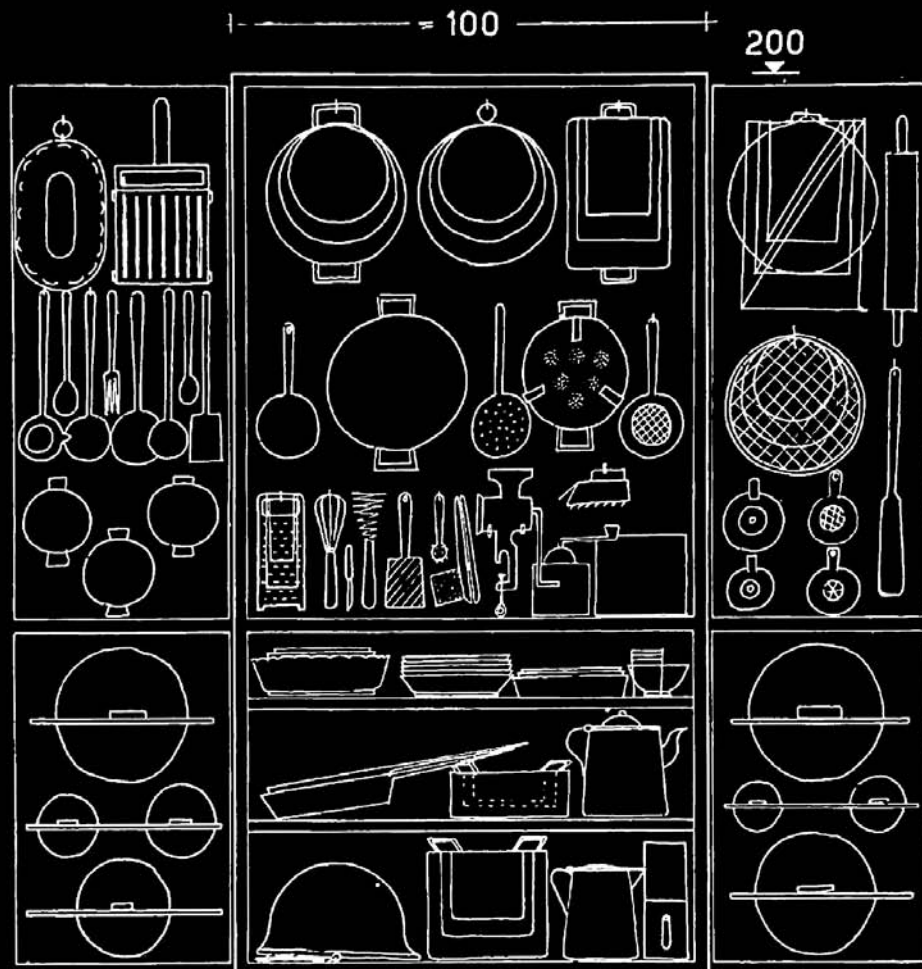
⁶ Cfr. «Domus» n. 217, Gennaio 1947, «Domus» n. 221, Luglio 1947, AA.VV. *Italia Moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale*, Vol. 3, Electa, Milano, 1983, p. 143 e seguenti.

⁷ Cfr. A. Libera, *La scala del quartiere residenziale*, in AA.VV., *Esperienze urbanistiche in Italia*, INU, Roma, 1952, pp. 128-149.



ADALBERTO LIBERA E GLI INTERNI DOMESTICI.
CICLO DEI CIBI, TECNICA FUNZIONALE DELL'ALLOGGIO,
VERSO LA CASA ESATTA

Dettaglio di
un sistema
attrezzato
per stoviglie
ed utensili
in cucina, da
Ciclo di Cibi
1947-1948.



Tra il 1943 e il 1945, in piena guerra mondiale e sotto l'urto di una crisi economica, sociale e materiale devastante, Adalberto Libera dedica un'ampia riflessione teorica, promossa attraverso numerose pubblicazioni¹, riguardo il problema della "casa per tutti". L'Italia, distrutta, impoverita, con alcuni centri urbani fortemente compromessi dagli eventi bellici, avrebbero richiesto non soltanto ricostruzione, ma una riprogettazione profonda del concetto di abitare, familiare e collettivo.

La scarsità di risorse, la difficoltà nell'approvvigionamento dei beni primari, la compromissione di edifici e infrastrutture, e la crescente precarietà delle condizioni di vita intravisti negli anni bellici avrebbero imposto fin dai primissimi momenti della ricostruzione, un ripensamento dell'abitare anche dal punto di vista sociale, che avrebbe coinvolto anche il tema lessicale.

In questo contesto Libera, nel ritiro a Villa Lagarina, si dedica all'elaborazione di una teoria dell'abitazione moderna — razionale, standardizzata, replicabile, accessibile, nel costante confronto con altri maestri italiani del momento.

La sua riflessione si concentra su due nuclei concettuali strettamente interconnessi: il primo relativo ad aspetti funzionali interni all'abitazione, il secondo legato ad aspetti organici e complessivi sul problema dell'abitazione, che — nella loro interazione — servono a definire una metodologia compositiva dello spazio abitativo econdo criteri funzionali, igienico sanitari, distributivi ed economici.

Il concetto di "ciclo dei cibi", sui primi aspetti citati, elaborato da Libera sarà pubblicato sulla rivista «Strutture» nel dicembre 1947 - gennaio 1948 con il saggio intitolato *Il ciclo dei cibi. Tecnica funzionale e distributiva dell'alloggio*, come piccola parte di un più ampio lavoro di indagine composto da cinque blocchi ed oltre 160 tra disegni e tavole.

Nel saggio Libera invita a guardare la casa come un sistema organizzato e chiaramente

distinto in luoghi funzionali: la cucina e gli spazi di servizio, da cui tutta lo studio parte, non sono ambienti secondari, ma nodi centrali di un'organizzazione razionale. In questo sistema, ogni fase, conservazione, preparazione, distribuzione, consumo del cibo, smaltimento dei rifiuti, igiene domestica, viene analizzata come parte di un flusso funzionale continuo e coerente nelle attività quotidiane e familiari. Questo iter di operazioni in qualche misura provengono da un portato rurale incanalato verso il fenomeno dell'urbanesimo in vista delle future masse che si sarebbero trasferite in ambito urbano; il fenomeno era già chiaro nelle riflessioni dei professionisti del tempo e parte del dibattito italiano fra Libera, Ponti, Vaccaro e grazie anche alle pubblicazioni di Diotallevi e Marescotti, ruotando attorno al problema della ricostruzione e della casa economica.

Con questo approccio la cucina, da vano di servizio, diviene fulcro operativo dell'abitazione, dove trovano collocazione gli spazi di lavoro, seppur minimi, e gli utensili, il frigorifero, la dispensa, il lavello, il piano di cottura, un tavolo.

Questi arredi, fissi e mobili, sono posti secondo percorsi razionali, minimizzando gli spostamenti e ottimizzando il movimento, anticipando le contemporanee logiche dello spazio interno attrezzato ed integrato, sviluppate su larga scala a partire dagli anni Sessanta. Lavanderia, dispensa, servizi igienici di supporto sono integrati come componenti complementari del ciclo operativo, consideranto la casa come macchina per vivere, in perfetta sintonia con la spinta razionalista e funzionalista nella quale sin dal Gruppo 7 Libera si era formato ed aveva contribuito a consolidare.

Secondo la gerarchizzazione impostata, la composizione degli spazi funzionali è determinata in una scala complessiva sia dalla presenza di personale di servizio che dall'assenza di personale o dal mezzo servizio; risulta evidente che lo studio non si riferisca unicamente ad abitazioni economiche ma che investa l'abitazione integralmente come tipologia.

È assai interessante come Libera riesca a modulare l'arredo e gli utensili relazionandoli ad una doppia valenza funzionale, per operazioni elementari e per operazioni complesse, svelando la sua natura che emergerà con forza sia nella gestione Ina Casa dal 1949 al 1952 sia nell'impegno come docente universitario prima a Firenze e poi a Roma. Nel ciclo dei cibi vengono inoltre affrontati i problemi legati all'oggetto, a dimostrazione della figura integrale di architetto rivestita da Libera e dai maestri italiani a lui coevi; sono infatti molti i disegni che illustrano cassetti, stipi, nicchie, ripiani, in grado di contenere gli utensili quotidiani tra cui, piatti, coperchi e pentole,

forchette e coltelli, fino a raccontarne la disposizione per un corretto uso rispetto alla questione spaziale; a questi esempi, sono inoltre poi allegate alcune piante-tipo che mettono insieme un sistema razionale di relazioni fra gli spazi interni e la triade, lavabo-cottura-preparazione.

È rilevante notare che gli schemi generali, funzionali, delle cucine-tipo siano una metodologia ripresa da Libera nell'esemplificazione, in scala maggiore, dei sistemi distributivi degli alloggi-tipo promulgati nel secondo opuscolo Ina Casa del 1950. Sempre con la stessa attenzione Libera, in una serie di disegni preparatori, illustra anche gli spazi di servizio come ad esempio il sistema della lavanderia e delle armadiature integrate², questione che ricorre continuamente nei progetti dell'architetto trentino a partire dai primi anni Quaranta e per tutta la produzione successiva. Con la stessa attenzione posta alla scala dell'utensile e del relativo contenuto, negli stessi anni vengono studiati elementi tipo come la scala, una costante nel disegno di Libera presente in svariate versioni nel tempo, ed il mancorrente, quest'ultimo declinato secondo molteplici modalità in sezione di dettaglio del particolare mano-appoggio³ per poi ottenere un brevetto.

Il secondo nucleo della riflessione di Libera riguarda il tema residenziale osservato ed indagato come insieme organico e complessivo, come studio sistematico e complessivo per promuovere l'idea di un'abitazione concepita ma come organismo modulare, standardizzato, replicabile, e soprattutto razionalmente disposto in armonia con il tema strutturale, tecnologico, costruttivo, linguistico.

In collaborazione con Vaccaro, nel saggio *Per un metodo nell'esame del problema della casa* del 1943, e con la firma congiunta su una "Carta della casa" assieme a Ponti ed altri nello stesso anno, Libera definisce i principi progettuali per una tipologia abitativa ragionata e razionale, introducendo ed anticipando problemi inerenti la fine degli eventi bellici, anticipando di poco l'uscita del Manuale dell'Architetto, fortemente curato da Ridolfi ed altri, edito dal Centro Nazionale delle Ricerche finanziato con i fondi americani USIS.

Il volume che racchiude una sintesi elaborata di questo insieme di ricerche è il quaderno tecnico *Verso la Casa Esatta*, pubblicato nel 1945, da Libera, Ponti, Vaccaro e altri con l'aupicio contenuto nella sigla in copertina *Ricostruzione-Riunificazione*. Il quaderno raccoglie saggi e contributi con titoli programmatici come *Verso le dimensioni esatte delle case normali*, *Verso le dimensioni esatte degli ambienti*, *Verso le coperture prefabbricate esatte per le case normali*, *Verso le scale esatte* ed altri costituendo così un primo manuale teorico-progettuale per l'abitazione offrendo soluzioni costruttive e strutturali.

Dettaglio di
un sistema
attrezzato
per stoviglie
e cibo in
cucina, da
Ciclo di Cibi
1947-1948.

In questa pubblicazione viene tentata una prima convergenza su alcuni nodi comuni alla professione dell'architetto che possa comprendere nella totalità del ruolo ogni aspetto legato alla costruzione. Non a caso all'interno si trovano non unicamente aspetti compositivi legati alla distribuzione funzionale e spaziale dell'abitazione, legati inoltre alla questione linguistica riguardante l'assemblaggio di prospetti e l'insieme di indicazioni, specifico per Libera, riguardo al problema costruttivo delle scale e delle loro articolazioni. Sono infatti presenti alcuni dettagli di tipo strutturale, come quello per la corretta impostazione di un solaio armato e come quella, complessa, dell'armatura e degli ancoraggi di una scala-tipo. In quest'ottica il volume, il cui richiamo lecorbuseriano rimane come eco nella memoria di Libera grazie alla militanza nel Gruppo 7, assume oltre alla valenza manualistica, superato per la verità dopo pochi mesi dall'uscita del Manuale dell'Architetto, una valenza identitaria per ricostruire la figura professionale, agli occhi della nuova repubblica democratica ed al duplice sguardo dei committenti e dei cittadini. Anticipa le responsabilità che al ruolo dell'architetto saranno richieste nel momento della ricostruzione, sia per i centri danneggiati dagli eventi bellici, sia per le espansioni urbane volano promosse della legge Fanfani, sia ancora per fornire all'Italia una nuova e ricomposta immagine agli occhi vigili degli altri paesi europei. In questa seconda categoria risultano infatti gli allestimenti, cui Libera per la verità non prende parte avendo già svolto un ruolo fondamentale negli anni tra le due guerre, e la promozione del prodotto industriale italiano quasi tutta concentrata nel distretto milanese e torinese.

L'insieme degli studi condotti da Libera, ma anche da Ridolfi⁴, da Ponti, da Vaccaro e dagli altri maestri italiani, hanno il compito per tutti gli anni Cinquanta ed i primi anni Sessanta, di segnare per tutti, o quasi, i professionisti a loro coevi, la strada da percorrere in quell'opera corale di rinnovamento sociale.

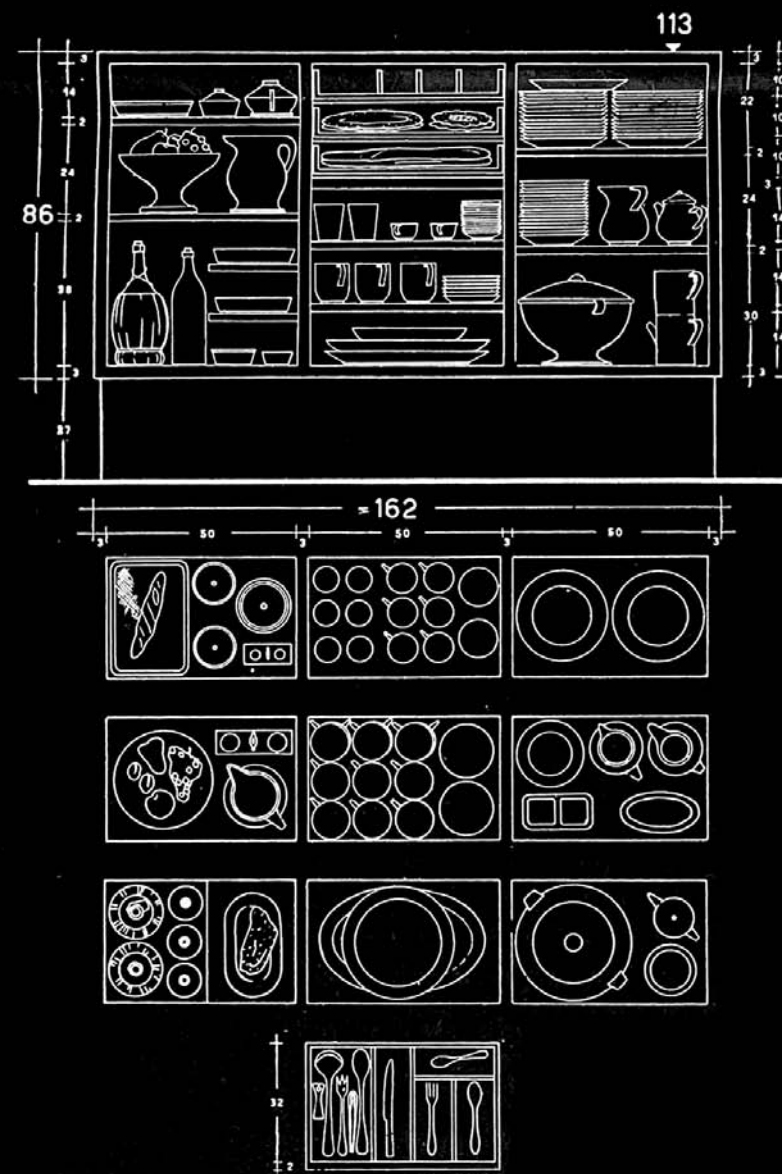
(pagine
seguenti)
Parete
attrezzata
con
armadiature
integrate
1942-1945.

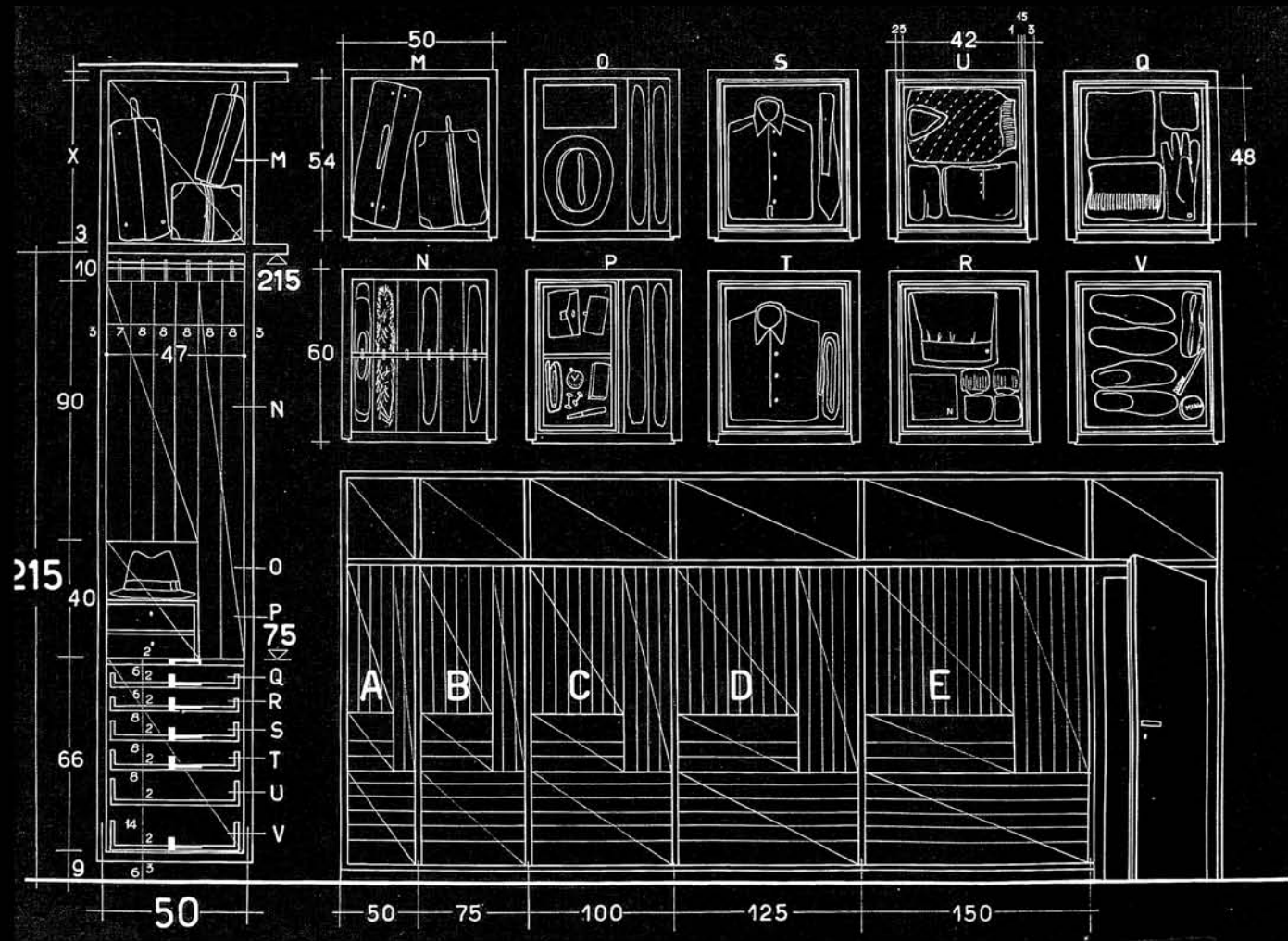
¹ Cfr. A. Libera, G. Vaccaro, *Per un metodo nell'esame del problema della casa*, in «Architettura Italiana» n. 5/6, 1943, pp. 36-45; A. Libera, G. Ponti, G. Vaccaro, *Per la "Carta della casa"*, in «Stile» n. 30, 1943, p. 12; AA.VV., *Verso la casa esatta*, Milano 1945; A. Libera, *La stanza da letto*, Milano, s.d. (1945); A. Libera, *Logge e balconi*, in «Strutture» n. 2, 1947, pp. 9/11; A. Libera, *Il ciclo dei cibi. Tecnica funzionale e distributiva dell'alloggio*, «Strutture» n. 3/4, dicembre 1947/ gennaio 1948, pp. 22-48.

² Centre Pompidou Parigi, Fondo Libera, AM 2002-2-370.

³ Centre Pompidou Parigi, Fondo Libera, AM 2002-2-364-13.

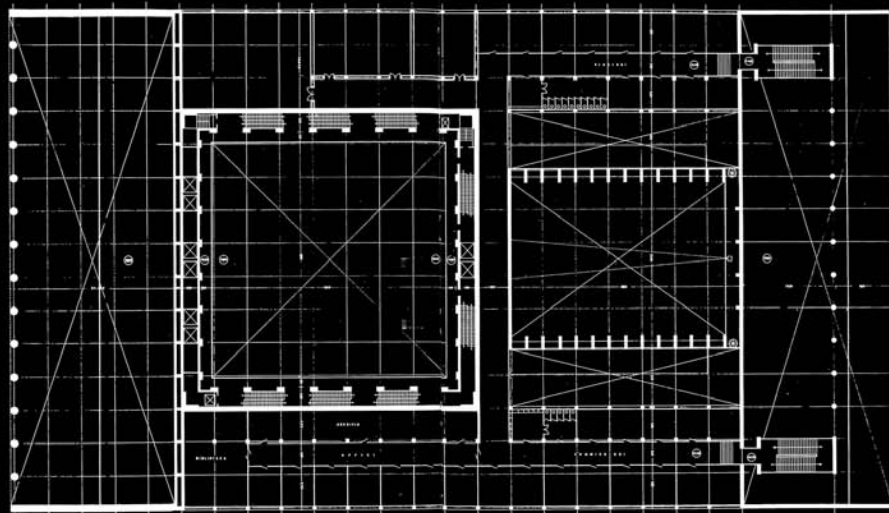
⁴ Cfr. F. Cellini, C. D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, Electa, Milano, 2005, pp. 32-37.





ADALBERTO LIBERA.
LO SPAZIO PLANIMETRICO

Planimetria
del Palazzo dei
Ricevimenti e
dei Congressi,
Roma 1937-42.



Nell'Italia della fine degli anni Venti, momento in cui Adalberto Libera assieme ai molti maestri dell'architettura italiana si forma, l'influenza del funzionalismo europeo si fa sentire con moderazione per i professionisti affermati ma con prepotenza si impone per divenire guida da seguire per i più giovani. Questa questione è essenziale per capire il delicato equilibrio fra la classe operativa di quegli anni, Piacentini e Bazzani tra gli altri, e la generazione che si stava affacciando nel mondo delle costruzioni ed investe non unicamente la necessaria e sintomatica spinta a smarcarsi da parte della generazione di Libera, Albini, Ridolfi, Gardella, Terragni, Figini, Pollini, Rogers e BBPR, Bosio e colleghi. Piuttosto segna uno spartiacque rispetto ad alcuni dispositivi progettuali che improvvisamente abilitano proprio la classe emergente, trattenuta in alcuni casi fino ai primi anni Trenta dai professionisti consolidati come naturale elemento di resistenza e reazione, verso tematiche autonome e nuove interpretazioni di problemi che riguardano il mondo delle costruzioni.

In tale condizione la primigenia attività che include tutti o quasi i nomi sopracitati, riguarda il campo dell'effimero ed attraverso questo permette di costruire e consolidare un sistema linguistico autonomo, chiaro e che ben presto inizia ad interessare il regime che ne intravede, con le stesse modalità ma in differente ambito, la possibilità di attribuirsi una nuova immagine rispetto al passato politico italiano. In questa fase il problema di una innovativa composizione spaziale, risolto attraverso uno studio planimetrico abbinato sempre più spesso, come nel caso di Libera e Michelucci, all'articolazione in sezione come strumento creativo e non come verifica, diviene primario proprio intercettando le teorie d'oltralpe e declinandole in chiave mediterranea. Per Libera la questione dello spazio interno, seppur in una costante ricerca di razionalità che attraversa il confine del periodo tra le due guerre e si riversa con costanza e chiarezza anche nel

dopoguerra, risulta un elemento in coerente equilibrio con la volontà espressiva che combina il tema volumetrico e, mai secondario, il problema linguistico. La composizione per parti, inizialmente uno dei primari elementi invarianti nella politica creativa di Libera, nel corso del tempo risente di una graduale riduzione a favore più spesso di una rilevante tendenza alla forma finita e completa, dove la pianta riveste il ruolo di grammatica spaziale a partire da uno o più sistemi modulari. In questo sistema la costante che investe non solo Libera ma molti se non tutti i giovani architetti di un certo rilievo, è la *continuità con l'eredità classica dell'architettura italiana* che ben si concretizza nella planimetria della Casa del Fascio di Terragni a Como già dai primi disegni del 1932 e che in realtà emerge come palese esemplificazione del rapporto fra rovina e contemporaneità in diversi progetti presentati a concorso per il Palazzo del Littorio del 1934 sull'asse dei fori imperiali a Roma. Se per Terragni la chiave risiede nella lettura della cattedrale di Como, per Libera l'elemento di continuità è rappresentato, come per Le Corbusier a partire dalla villa Schwob, dall'uso di una geometria proporzionale che riguarda la pianta ed il prospetto; il progetto che testimonia questo sistema di riferimento in maniera esplicita è la casa studio da realizzare all'Eur nell'ambito della Mostra dell'Abitazione sviluppata tra il 1940 ed il 1942¹.

Considerare l'evoluzione planimetrica delle architetture progettate da Libera nel corso della sua carriera, vista anche la complessa articolazione tipologica offerta dalle occasioni e dagli incarichi, oltre che dai concorsi, non è semplice; così come non lo è rintracciare alcuni elementi ricorrenti se non nella loro idea di spazio piuttosto che nella riconduzione ad una configurazione formale.

Sono però alcune strategie e pensieri sulla relazione tra spazio e geometria a indicare una linea più o meno costante se la lettura si accosta a due principi ordinatori: lo spazio pubblico (padiglioni, edifici governativi, edifici per la cultura, edifici per l'educazione) e lo spazio privato (l'abitazione singola, il sistema abitativo collettivo-sociale).

Altro tema è rappresentato dal sistema dell'insediamento urbano, a cui però si rimanda per compattezza di testo, al capitolo *Adalberto Libera e Ina Casa* del presente volume. È utile ricordare che nel capitolo *Tipo, Struttura, Linguaggio nella poetica di Libera*, nel presente volume, si introduce la relazione fra il compatto corpo di disegni da studente eseguiti da Libera negli anni 1925-1926 e l'uso di elementi spaziali ricorrenti nei successivi progetti. Gli elementi che assumono

funzione più o meno costante nell'articolazione dello spazio pubblico possono raggrupparsi in alcuni filoni specifici ed in dettaglio appare chiara l'impostazione della tendenza a gestire lo spazio in maniera unitaria. Qui lo strumento planimetrico si accompagna con maggiore forza all'uso della sezione che illustra, quando possibile, il tema del grande vuoto spaziale in altezza. Questo approccio legato allo *spazio unitario*, o ad aula come giustamente annotato da Capozzi, appare più evidente dove Libera ha maggiore controllo del progetto anche in relazione alle collaborazioni con i colleghi e per alcuni progetti e realizzazioni diventa segno distintivo. L'idea non necessariamente assume forma ricorrente, ma variabile: *quadrato, rettangolo, cerchio*.

Tra queste sono i progetti per i primi padiglioni degli anni Venti ed altre opere prima della guerra come la figurazione per il Mausoleo di Augusto a Roma, i due padiglioni italiani di Chicago e di Bruxelles realizzati con De Renzi, alcuni Padiglioni della Mostra delle Colonie al Circo Massimo sempre con De Renzi, il grande volume del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'Eur, l'idea per il Palazzo della Civiltà italiana, i volumi dell'immaginata acropoli sul Doss di Trento, il Monumento per Atatürk in Turchia. Nel dopoguerra gli esempi più rilevanti sono il progetto per la stazione ferroviaria di Sofia, per la Cattedrale di La Spezia e la sala del consiglio nel progetto per la sede della Regione a Trento. In generale però la composizione planimetrica di Libera per gli spazi seriali (uffici, residenze aggregate, scuole) tende a non seguire sempre una linea di sola organizzazione razionale di impostazione necessariamente ortogonale, anche se questo ordinamento ne è sempre la griglia di base su cui la composizione si muove. Spesso, soprattutto nei primi anni di attività, è presente una spinta che investe le piante e che include nel segno anche una maggiore morbidezza, spesso intessendo una *trama leggermente curva*, o pronunciata, ad innesto con l'ortogonalità organizzativa.

Questa tendenza, non riguarda in maniera specifica una tipologia edilizia specifica, assume ruolo piuttosto, anche grazie al lavoro con Ridolfi, di una marcata ricerca di una poetica identitaria in autonomia rispetto ai rigidi schemi di alcune opere e progetti razionalisti di alcuni colleghi italiani. In questo senso possono essere lette le planimetrie generali di progetti svolti nei primi tempi della professione consolidandosi poi a partire dall'edificio per la Casa del Balilla a Civitanova Marche dove al lungo corpo di fabbrica, rettangolare, Libera tende a smussare le terminazioni ortogonali con un raccordo di curva, seppur stretta, ai bordi e dove il motivo rilevante delle bucatore assume dimensione di oblò anziché di finestra squadrata.

Nel progetto poi per le scuole elementari Sanzio a Trento, ritornano alcuni elementi in facciata, come i vani scale curvi ed estroflessi, intravisti nei progetti residenziali in scala minore; l'edificio inoltre segue un andamento che tenta una formale organizzazione regolare ma ammette cambi di direzione, per ambientarsi al luogo, ed in generale armonizza grazie ad un uso anche del tema della lieve curva, l'intera composizione. È da aggiungere inoltre che anche il padiglione di Chicago presenta un semicerchio di raccordo del volume principale e due semicerchi come terminazioni del lungo volume secondario ortogonale.

È interessante inoltre leggere che l'elemento distintivo del Palazzo delle Poste all'Aventino che imposta una pianta regolare a tre volumi scanditi su griglia razionale, è rappresentato da un volume cilindrico allungato, che funge da cono luminoso per lo spazio ad atrio posto sottostante e che diviene elemento di forte espressione volumetrica.

Questa tendenza in alcuni progetti assume ruolo dominante la composizione, scartando un approccio ortogonale e favorendo uno sviluppo curvo piuttosto che lineare. In particolare sono due i progetti in cui questa metrica espressionista si concretizza in forma; entrambi hanno in comune la partecipazione ad un concorso pubblico ed entrambi sono pensati per Roma.

Il progetto per il Palazzo del Littorio, sviluppato per uno dei più importanti concorsi italiani degli anni Trenta, nella soluzione della prima fase presenta una composizione a più volumi, il maggiore dei quali assume il segno a terra di un grande arco concavo con al centro un elemento verticale, ed impostato sulla parte retrostante un cerchio dallo spazio unitario. Tale conformazione, evoluzione di alcuni disegni dell'epoca 1925-1926, è adottata da Libera come maturazione della sala centrale della Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932 con l'intento di accogliere, invitare, favorire l'adunanza nello spazio antistante l'edificio evitando una forma compatta su via dell'Impero per favorire lo spazio emiciclico. La composizione è bilanciata dall'elemento verticale posto al centro dello spazio antistante la curva che regola la facciata dell'edificio ed in linea con i due spigoli della costruzione. Se l'impostazione è abbastanza atipica, ma non isolata, nel panorama del tempo, anche se nella mostra del Miar organizzata a Firenze due anni prima dallo stesso Libera con Michelucci viene esposto un progetto per casa di cura di Bosio che ha questo andamento emiciclico, per l'architetto trentino risulta uno dei motivi identitari al concorso; il progetto passa al secondo grado nel

1937 quando l'area di intervento viene spostata sull'Aventino ed a Libera si uniscono Vaccaro e De Renzi. Questa seconda soluzione, assai interessante, perde l'impostazione del progetto originario a favore di una maggiore compattezza dovuta anche all'aumento delle dimensioni.

Poco successivo al concorso del 1934 su via dell'Impero, Libera con Vaccaro e De Renzi partecipa anche al bando per la costruzione dell'Auditorium romano e qui, in evoluzione con la stessa tematica circolare e semicircolare, lo spazio assume conformazione su una base simmetrica con murature perimetrali non parallele e curve di collegamento dei due fronti. Il risultato è estremamente simbolico, come lo era il progetto del 1934, a cui però la funzione di spazio scenico contribuisce a garantire una generale composizione più compatta; da notare è la trasparenza del prospetto principale, che in realtà è retrostante, capace di svelare un sistema di ordini strutturali in cemento armato visibili e sovrapposti, come tematica linguistica autonoma. Nel 1938 Libera affronta il primo progetto, vincendolo, per il Palazzo dei Congressi da realizzare nell'area destinata alla Esposizione Universale di Roma del 1942; questa prima soluzione, molto diversa da quella realizzata dopo la fine degli eventi bellici, presenta un ampio edificio composto da due blocchi, ed una scala di dimensioni notevoli in grado di assicurare un'elevata monumentalità al complesso. Un primo corpo di fabbrica appare come sistematizzato ed ortogonale, ampio rettangolo che segue una griglia precisa e che assolve a funzione di atrio monumentale con doppi volumi e sistemi di distribuzione e di accesso. Innestato su questo si sviluppa il nodo centrale della composizione mediante un ampio sistema circolare completo che ospita l'auditorium e tutti gli spazi di servizio. La composizione è, per quanto monumentale per dimensioni e per impostazione, comunque estremamente bilanciata in un rapporto armonico fra le due planimetrie che riescono in un difficile dialogo.

Di tutt'altro registro è il progetto, estremamente razionale, per la casa della Gil in Croazia che costituisce la base per gli edifici pubblici ed in parte anche di alcuni altri. Questo progetto si compone di tre volumi a base rettangolare uniti da un sistema centrale che conferma una costante simmetria. La stessa impostazione, seppur con un unico corpo, accomuna il progetto per la sede della Democrazia Cristiana a Roma del 1957, il progetto per la sede Ina Casa di Roma e la stecca di uffici al Palazzo della Regione a Trento.

Lo *spazio abitativo* riveste nella parabola di Libera un motivo dominante, mai interrotto fin dai primissimi momenti di occasione progettuale, capace di attraversare

la stagione dei grandi concorsi e di affinarsi, con metodo scientifico a partire dagli anni Quaranta fino tutti gli anni Cinquanta. Tale è la dedizione dell'architetto al tema del progetto come sistema organizzato, da farne inoltre esercizio accademico negli anni di insegnamento presso l'Ateneo fiorentino, tentando una forte schematizzazione del processo creativo. All'interno della sfera residenziale sono consolidati due nuclei principali, l'abitare economico-popolare e le ville.

Il primo periodo è caratterizzato da diversi progetti, una parte dei quali come esercizio concorsuale, ed alcune realizzazioni. Tra queste sono significative le palazzine residenziali costruite per la società Tirrena ad Ostia che sono sviluppate in due varianti, Tipo A e Tipo C entrambe del 1932/1934.

La planimetria del Tipo A svela un approccio razionale ed ordinato, impostato su base simmetrica, dove al centro si sviluppa un corpo scala con angoli a semicerchio che caratterizza, anche all'esterno le dinamiche compositive. Gli spazi sono conformati alla pianta generale su base rettangolare, dove l'unica eccezione è costituita dai terrazzi posti nel lato corto, significativamente estroflessi per marcare l'esterno dell'edificio. In generale l'organizzazione planimetrica vede favorire l'adesione alla forma di impianto dell'edificio rispetto ad una ben distinta suddivisione tra spazio giorno e spazio notte, soprattutto mantenendo il bagno a contatto con la zona giorno e con la cucina. Il Tipo B presenta invece una configurazione più canonica visto il sistema più bilanciato tra lato lungo e lato corto degli edifici; in questa soluzione i terrazzi posti nello spigolo verso mare assumono forma di cerchio incastonato nell'angolo dell'edificio. La pianta delle unità abitative è maggiormente razionale seppur la divisione tra le zone giorno-notte non sia definita poiché tutto è servito dallo stesso distributivo. Questo sistema, poi migliorato nel tempo, costituisce per Libera la base di partenza del modello abitativo e presenta caratteri ricorrenti.

Nel progetto originario per Casa Malaparte a Capri del 1938, Libera definisce l'ordine della tipologia della Villa secondo una personale visione, a tratti distante rispetto al dibattito coevo sul tema, in corso di svolgimento sulle principali riviste. Le proposte di Rava, cui Ponti e Bosio seguono, di caratterizzare la Villa italiana degli anni Trenta sulla forma della corte di ispirazione pompeiana e di introdurre elementi di mediterraneità nella composizione, vengono interpretate da Libera in maniera differente. Il progetto iniziale, diverso da quello realizzato come

evidente, presenta un'articolazione estremamente razionale impostata su due livelli uno dei quali, minore, è rastremato verso la linea del mare. Lo spazio è gestito da un lungo distributivo lineare che segue l'intero corpo di fabbrica e sui cui, a pettine, si sviluppano i singoli ambienti. La distinzione tra le zone giorno e notte è chiaramente impostata da un dislivello di sette scalini posti nel corridoio in prossimità dell'ortogonale vano scale centrale che segna la distinzione tra le aree funzionali. Questo approccio favorisce il rapporto fra i due volumi tra piano terra e primo piano dove in sezione si sviluppa un ampio salone con copertura a volte affiancate. Il progetto di Libera appare estremamente ben costituito attorno alle funzioni ed alla distribuzione interna, razionalizzando il problema costruttivo di non semplice natura, vista la condizione del luogo di crinale.

Il tema della villa viene ripreso anche in occasione della Mostra dell'Abitazione che si sarebbe dovuta tenere all'Eur e per la quale l'architetto sviluppa un progetto per una villa (Salinas) e per una Villa-Studio per sé stesso. In questo ambito lo spazio abitativo risente del progetto per Malaparte e si conforma alla parte residenziale dove viene sviluppato un corpo a base rettangolare con lo stesso schema distributivo che incardina sia il piano primo, con le camere, che il piano terra. Assai rilevante notare quanto la camera da letto sia, per la prima volta, un sistema perfettamente integrato che concepisce la stanza come un piccolo appartamento, più su modello americano del tempo che italiano. L'insieme planimetrico presenta il piano terra inserito in un contesto bilanciato da spazi esterni a corte con diversi gradi di intimità; sulla parte sud invece è presente, distaccato ed in forma semi ellittica, il corpo ospitante la zona lavoro dello studio professionale.

Negli stessi anni Libera progetta il quartiere Incis a Roma, dove le residenze assumono una dimensione più organizzata in pianta e dove inizia il percorso di riflessione sullo spazio dell'abitare su cui si incardina tutto il pensiero del decennio 1940-1950 completato dalla realizzazione del quartiere orizzontale al Tuscolano.

La tematica residenziale coniuga l'inizio e la fine più alta del percorso di Libera. Una delle più diffuse fotografie dell'architetto lo ritrae sul terrazzo romano della pensione Suquet intento a dipingere e completare il manifesto per la mostra dell'arredamento della casa economica nel 1928. Questo fotogramma lo vede, molto giovane, lavorare su un tema, l'abitazione economica ed i suoi interni, a cui i professionisti affermati non ponevano attenzione e che ha segnato, assieme al progetto per Casetta da 70.000 Lire sempre dello stesso anno ed a due scritti del 1930¹, l'avvio dell'analisi verso il

tema da parte di Libera e stimolato il dibattito nella più giovane generazione di architetti italiani nella fine degli anni Venti.

L'ambito residenziale vede una riflessione operativa e teorica in cui lo sviluppo planimetrico si connota di molteplici approfondimenti che investono la relazione interna alla casa italiana per la famiglia media e per la famiglia più in difficoltà.

Su questa visione unitaria del nucleo familiare come capisaldo della società italiana, in profonda transizione durante gli eventi bellici e subito dopo la fine di essi, l'architetto incentra il processo di revisione, autonoma e collettiva, dell'abitare.

Si affronta il problema della casa, riducendone i termini di rigore scientifico alla cellula dell'alloggio, tentando una risoluzione organica, razionale e costruttiva della tematica che supera la condizione economica.

Le riflessioni durante il periodo bellico, dove tutto ruota nella razionalizzazione costruttiva, impiantistica e funzionale, non scandiscono un problema diverso se non quello della qualità dell'abitare per il nucleo familiare. In questi studi, così come poi nella direzione del programma Ina Casa e nell'attività progettuale, Libera non inquadra il problema dell'alloggio come espressione di una collocazione economica della famiglia, bensì prova un articolato sistema di varianti aggregative interne, in relazione all'uso ed alla numerosità dei membri e non alla capacità economica (non *casa minimum*). Allo stesso tempo la necessità di standardizzare il processo realizzativo, impegna la riflessione sulla primaria condizione di semplici forme aggregative, come illustrato ad esempio negli schemi di alloggi e di composizione comparsi sul primo Opuscolo Ina Casa del 1949.

L'elemento costante nelle articolazioni spaziali risulta sempre il ruolo dei servizi funzionali rispetto agli spazi primari; non a caso molta della riflessione di Libera si concentra nel rapporto tecnologico e impiantistico del bagno e della cucina, a cui poi tutto il sistema tende ad adeguarsi e bilanciare l'equilibrio. Se lo spazio della villa per Libera è sempre uno spazio allungato a riempire un rettangolo planimetrico, lo spazio dell'alloggio è quasi sempre impostato su un rettangolo corto con affaccio bifrontale, servizio igienico completo, cucina separata dalla zona pranzo-soggiorno, camere (di cui in un paio di casi una funziona da stanza a funzione variabile) ed almeno un terrazzo. Ma se l'attenzione investe lo *schema* dell'alloggio arrivando poi a formulare ipotesi progettuali ben illustrate ai professionisti dell'epoca grazie alla divulgazione degli Opuscoli del 1949 e del 1950, è con gli approfondimenti allo spazio ed all'uso interno che la parabola sul tema

(pagine
seguenti)
Parete
attrezzata
con
armadiature
integrate
1942-1945.

abitativo prendono completa forma nella poetica di Libera. Tale combinazione che si costituisce su molteplici ed articolati fattori da tenere in equilibrio, permette inoltre la definizione di un insieme di criteri che l'architetto affina assieme ai colleghi del tempo e che riguardano da vicino le modalità sia costruttive che, nel dettaglio, il mondo degli oggetti, dell'uso quotidiano, delle prassi familiari. Questo ultimo ambito soprattutto sembra caratterizzare la volontà di Libera nell'orientare, ordinare, guidare, la gestione interna dello spazio planimetrico abitativo, connotando fino all'ultimo particolare di sistemi integrati, attrezzati, razionalizzati.

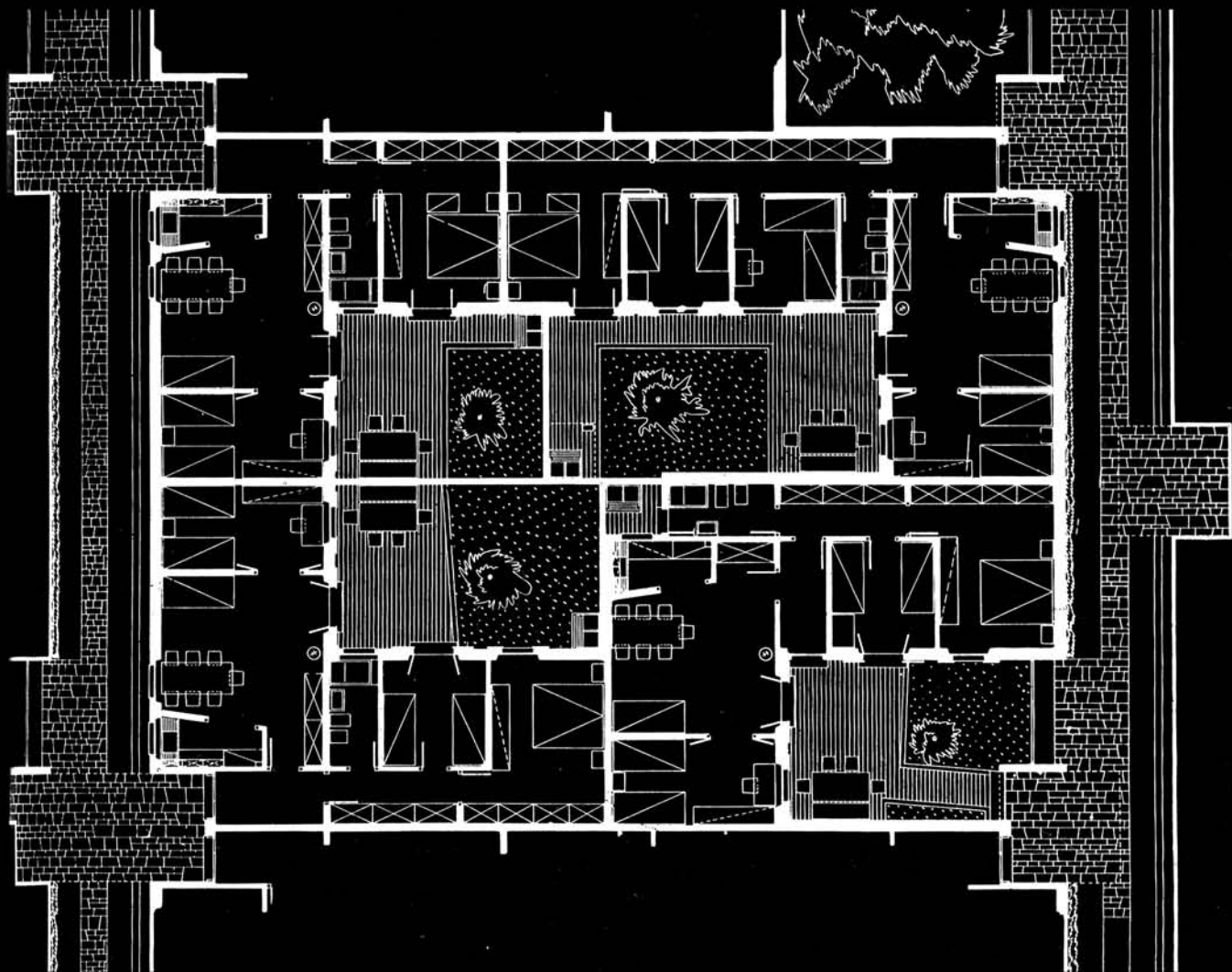
Nell'ambito residenziale collettivo la definizione dei sistemi planimetrici arriva a contenere quelle riflessioni sull'uso dello spazio e delle funzioni (cucinare, dormire, stare insieme) divenendone espressione formale¹. Oltre gli schemi, Libera approfondisce la natura tecnica del problema abitativo affrontando il fattore di scala sempre in più direzioni, dallo schema alla pianta, dalla pianta al dettaglio, dal dettaglio alla sezione di dettaglio ed indietro fino a verificare nuovamente lo schema. Questa modalità di progetto, da lui richiamata nella memoria del 1960³, individua un preciso modo di operare per continua verifica senza mai accontentarsi di una univoca soluzione, piuttosto verificando diverse traiettorie e possibili panorami formali, spaziali, figurali.

In questo orizzonte, prendendo in esame il Tuscolano dove tutto si concretizza, lo schema appare solido come il dettaglio impiantistico del sistema bagno-cucina che condividono la stessa parete; la sezione che descrive non solo lo spazio abitativo ma il sistema costruttivo pesa quanto, a diversa scala, l'intero progetto per l'insediamento; il dettaglio della pentola o dell'utensile assume lo stesso ruolo del dettaglio di prospetto dove i materiali, poveri e sinceri nella loro espressione, combinano un nuovo lessico compositivo; l'integrazione del poco ed economico arredo integrato del sistema cucina parallelamente assume stessa rilevanza dell'articolata conformazione della viabilità interna dei sistemi insediativi.

¹ Cfr. A. Libera, *Le abitazioni popolarissime "casa minimum"*, in «Natura», n.3, marzo 1930, pp. 47-51 e Gruppo 7, *La nostra inchiesta sull'edilizia nazionale*, in «Il Popolo d'Italia», 30 maggio 1930.

² Cfr. V. Quilici, *Adalberto Libera. L'architettura come ideale*, Officina, Roma, 1981, pag. 62 e seguenti. Quilici pubblica un dattiloscritto inedito che accompagna la riflessione di Libera sul tema dello schema abitativo in relazione alle funzioni.

³ Cfr. A. Libera, *La mia esperienza di architetto*, in «La Casa», n. 6, 1960, pp. 171-175.



Progetti

contributi di:

BRUNA DI PALMA
ANNA BRUNA MENGHINI
ANDIA GUGA
VALENTINA MARRAS
SOUHA GASMI
POPI IACOVOU
RENATO CAPOZZI



Dettaglio
dell'edificio
a ballatoio,
Tuscolano,
1952.

LA DIMENSIONE URBANA DELL'ARCHITETTURA DOMESTICA.
ADALBERTO LIBERA E L'UNITÀ DI ABITAZIONE
ORIZZONTALE AL TUSCOLANO

Bruna Di Palma
Università degli Studi Napoli Federico II

La sperimentazione sull'architettura domestica è un aspetto importante della produzione di Adalberto Libera, la sua opera, tuttavia, include anche significative realizzazioni nel settore pubblico e urbano. Il caso dell'unità di abitazione Tuscolano III, ampliando lo sguardo da quello rivolto alla singola unità abitativa a quello orientato verso la costruzione di una parte di città, mette in opera una interessante intersezione tra le dimensioni dei due ambiti di lavoro, sviluppando una profonda riflessione sulla casa urbana, sull'“ordine domestico della polis” come direbbe Valeria Pezza¹.

Assumere la dimensione urbana dell'unità residenziale come campo di lavoro all'interno del quale articolare il progetto di un sistema di alloggi sollecita un ragionamento dialettico tra la configurazione complessiva dello spazio e la sfera sociale del suo contenuto, tra l'introversione del rifugio domestico e l'esperienza collettiva dell'ambiente esterno², tra l'assetto tipologico dell'abitazione e la forma della città, in una impossibile scissione tra le due tematiche; come ricorda Aldo Rossi, infatti, «la città è sempre stata largamente caratterizzata dalla residenza»³. Il progetto per l'unità di abitazione orizzontale al Tuscolano offre una formalizzazione di queste riflessioni a partire da alcuni antefatti la cui trattazione è indispensabile per inquadrare compiutamente questa opera.

Una prima constatazione riguarda le ricadute che un viaggio compiuto da Libera nel 1951 in Marocco, con tappa a Marsiglia, ha avuto nella fase ideativa del progetto⁴. «Al suo ritorno – Libera – tiene una conferenza all'Accademia di S. Luca, che è una parafrasi, sotto forma di racconto di viaggio, dei concetti che ispirano la progettazione dell'unità: “Cinque ore di volo: al ricordo del limite tentato da Le Corbusier si sovrappone la visione di Casablanca dall'alto, con la sua Medina, che la storia e il clima hanno creato assieme a tutte le medine e le casbah dell'Africa del nord. Là, a Marsiglia, l'unità a blocco in altezza, qui l'unità edilizia in superficie”»⁵. La trasposizione dei principi formali

e ambientali ritrovati nelle due architetture, oltre che nelle due città, si attua attraverso una selezione di tipi, una aggregazione di sistemi e una ricomposizione di spazi che generano una sintetica interconnessione tra mondi, programmi e visioni⁶ che contribuiscono in maniera sostanziale alla definizione dell'unità d'abitazione.

Nella distesa dimensione orizzontale dell'unità compresa in un recinto preciso, composta da una combinazione di case a patio e segnata dall'altezza prorompente delle case a ballatoio, si attua la rappresentazione mediterranea di un approccio che connota, anche in termini più generali, l'operato di Libera, soprattutto relativamente ai progetti delle numerose abitazioni di cui è autore. Tale prospettiva fa riferimento ad una eredità formale riconoscibile con cui si pone in continuità, all'aspirazione ad un metodo di lavoro rigoroso, al richiamo a tecniche di composizione desunte da un repertorio classico, messi insieme ad atteggiamenti empirico-deduttivi, al gusto per la casistica e le sperimentazioni combinatorie, allo sviluppo dei temi progettuali con una chiarezza di carattere scientifico.

Un secondo antefatto è relativo al ruolo professionale che Adalberto Libera ricopriva quando fu incaricato di redigere il progetto per l'unità di abitazione. «Quando Arnaldo Foschini viene nominato membro del consiglio direttivo della Gestione INA-Casa per l'attuazione del piano Fanfani, chiama Libera a dirigere l'ufficio progetti. Egli manterrà tale incarico fino al 1952, passando in esame più di 2000 progetti ed elaborando studi tipologici, riassunti in sintetici fascicoli di “suggerimenti e norme”»⁷. In questo clima, Libera affronta il contesto INA-Casa come la possibilità di avviare un osservatorio sperimentale attraverso il quale sistematizzare una serie di studi sul problema dell'alloggio sviluppati con Giuseppe Vaccaro e Giò Ponti per una disamina su tutte le possibili articolazioni tecniche, normative e progettuali della residenza, fino alla precisazione degli impianti, degli arredi e delle finiture.

Gli studi sulla cosiddetta “casa esatta”, sull'abitare e sugli “alloggi tipo” adatti ad una costruzione seriale effettuati nel periodo della ricostruzione, si intrecciano con quelli relativi ad una “urbanistica esatta” che predilige la città nucleare basata su un universo scalarmente ordinato. Pur situandosi a valle di queste riflessioni, il progetto per l'unità d'abitazione orizzontale sembra appartenere ad una fase diversa, quasi in contraddizione con la prima: «C'è infatti un'altra modalità della composizione urbana (Aprilia, Incis, Acropoli alpina, Tuscolano, Kolaba), a far da contraltare alla progettazione in trama: è la predilezione per una scala e per un modo di organizzare

le parti che mantiene gli edifici in equilibrio, che vi sottende una sottile rete di relazioni geometriche mai puramente formali, capaci di tradurre in astratto significati urbani simbolici»⁸.

Il progetto di Libera si inserisce in questo quadro, oltre che in un processo di sviluppo urbano di quella parte sud-orientale di Roma che va oltre il recinto che così fortemente connota l'area di progetto e che è compresa tra la via Tuscolana e i binari della ferrovia in prossimità del Parco archeologico degli antichi acquedotti. Tra il 1950 e il 1960 furono infatti realizzati i tre quartieri che vanno sotto il nome di Tuscolano I, II e III; l'area interessata dal progetto di Libera, localizzata tra via Selinunte e il tracciato ferroviario, risente certamente dell'influsso del progetto di Mario De Renzi e Saverio Muratori per il Tuscolano II. In asse con il baricentrico e allungato blocco di case in linea di Largo Spartaco, il cosiddetto “boomerang”, Libera decide, infatti, di posizionare l'ingresso al sistema di abitazioni Tuscolano III.

Unico punto di infrazione del recinto, l'ingresso è segnalato da un arco che articola in due parti l'edificio di ingresso configurato come ispessimento del bordo e destinato ad ospitare spazi commerciali e servizi comuni.

All'interno del recinto sono poi collocati duecento alloggi che ospitano tra le ottocento e le mille persone in una logica estensiva a bassa densità che mira alla definizione di un ambiente di vita mediterranea attraverso la sperimentazione di un modello insediativo basato su principi geometrici che regolano un ordine compositivo che tende ad esaltare sia gli accostamenti, sia le individualità di spazi e architetture. La logica compositiva complessiva pone un'attenzione particolare allo spazio in cui si svolge la vita collettiva predisponendo ambiti che facilitino gli incontri attraverso sequenze di soglie composte da patii, strade, cortili, portici e ingressi interconnessi e finalizzati a consentire un dialogo tra vita collettiva, appunto, e vita familiare.

Il grande spazio aperto centrale, la trama insediativa e le arterie della circolazione sono poi gli elementi che articolano la struttura formale e funzionale complessiva di un quartiere che ambisce ad essere autosufficiente, mentre i tipi edilizi a patio e a ballatoio si offrono come spazi antropometrici che avvolgono e organizzano la vita dell'abitante offrendo uno spazio configurato sulla base dei suoi movimenti elementari. Anche sul fronte tipologico, Libera opera in termini sperimentali e di ricerca come testimoniano i numerosi schizzi e appunti per le tante soluzioni e i differenti modelli di unità di abitazione orizzontale⁹. Nel Tuscolano III, l'unità tipo, il modulo, è la casa a patio a un piano: essa è costituita da quattro alloggi ad L con patio centrale per quattro, sei o otto

Vista di una
stradina
interna ad
uno dei
blocchi
abitativi,
Tuscolano,
1952.

persone; tre case hanno i patii tra loro contigui, mentre la quarta, per ottenere la stessa esposizione al soleggiamento, è rovesciata.

L'orientamento rappresenta infatti uno dei fattori determinanti per la sistemazione degli alloggi. L'edificio a ballatoio, corpo emergente del quartiere, accoglie, invece, trentadue mini-alloggi accorpati a due a due in corrispondenza dei servizi; esso si sviluppa per tre piani su un sistema di pilastri che costituiscono la base strutturale di una sequenza di telai che sollevano dal suolo il blocco consentendo la continuità dello spazio aperto al piano terra.

Questa opera misurata è l'occasione per Libera di verificare, attraverso il progetto, un pensiero sperimentale sulla più appropriata dimensione dello spazio domestico dell'uomo che abita la città: «Libera ha proposto – infatti – con questo suo lavoro una nuova alternativa tra l'edificio ad appartamenti e la casa isolata: il suo merito consiste nell'aver posto l'attenzione ad una più capillare dimensione urbanistica che nasce nel rapporto fra i nuclei abitativi familiari via via in un susseguirsi capillare fra i gruppi fino al complesso più grande del quartiere urbano»¹⁰.

¹ Cfr. V. Pezza, *L'invenzione della casa. L'ordine domestico della polis*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2025.

² Per un approfondimento sul tema del rifugio domestico si veda Heidegger nel suo *refugio: la casa esistenzialista*, in I. Abalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2009, pp. 43-68 (prima ed. Editorial Gustavo Gili, 2000); mentre per una trattazione dell'esperienza come interazione tra l'ambiente e i fatti della quotidianità si veda John Dewey, *Art as experience*, 1934 (trad. *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, 2007).

³ Cfr. D. Vitale (a cura di), Aldo Rossi, *L'architettura della città*, clup, Milano, 1978, p. 74 (prima ed. Marsilio Editore, 1966).

⁴ Cfr. A. Bernieri, *Le scale del viaggio. Geografie e autorialità dell'architettura*, Libria, 2024.

⁵ Cfr. F. Garofalo, L. Veresani (a cura di), *Adalberto Libera*, Zanichelli, Bologna, 1989, p.149.

⁶ Cfr. M. Navarra, *Abiura dal paesaggio. L'architettura come trasposizione*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2012.

⁷ Cfr. M. Costanzo, *Adalberto Libera e il Gruppo 7*, Mancosu editore, Roma, 2004, pp. 114-117.

⁸ Cfr. F. Garofalo, L. Veresani (a cura di), *Op. cit.* pp. 12-13.

⁹ Cfr. V. Quilici, *Adalberto Libera. L'architettura come ideale*, Officina edizioni, Roma, 1981, pp. 62-72.

¹⁰ Cfr. M. Zanuso, *L'unità di abitazione orizzontale dell'arch. Adalberto Libera*, in «Casabella» n. 207, settembre-ottobre 1955, p. 30.

(pagine
seguenti)
Vista
generale del
Tuscolano,
1952.







IL PALAZZO DEI RICEVIMENTI E DEI CONGRESSI
DI ADALBERTO LIBERA.
IL DUPLICE SGUARDO DEL MODERNO ITALIANO

Dettaglio
del portico
di ingresso,
Palazzo dei
Ricevimenti
e dei
Congressi,
Roma.

Anna Bruna Menghini
Sapienza Università di Roma

Il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi rappresenta una delle espressioni più emblematiche della doppia anima del Moderno italiano¹. Si tratta, infatti, di un'opera enigmatica, in cui convivono elementi apparentemente opposti: è al tempo stesso moderna e classica, funzionale e monumentale. Una dicotomia che riflette in modo esemplare le tensioni interne a quella generazione di architetti di formazione romana alla quale Adalberto Libera apparteneva.

Questa opera può essere pienamente compresa solo se inserita nel più ampio contesto dell'E42, e parallelamente, all'interno del percorso formativo, teorico e progettuale del suo autore. Il quartiere, concepito a partire dal 1936 come estensione monumentale della Capitale verso il mare, in previsione dell'Esposizione Universale del 1942 mai realizzatasi a causa del secondo conflitto mondiale, intendeva offrire, sotto la direzione di Marcello Piacentini, una sintesi ideologica e formale tra la Roma imperiale e quella visione di modernità propagandata dal regime fascista². Collocato all'estremità del Viale della Civiltà del Lavoro — uno dei tre assi trasversali che intersecano ortogonalmente la Via Imperiale (oggi Via Cristoforo Colombo) — in posizione opposta al Palazzo della Civiltà Italiana, questo edificio, orgogliosamente isolato, si misura, attraverso forti relazioni a distanza, con la grande dimensione di un contesto urbano monumentale e al tempo stesso rarefatto. La sua realizzazione fu l'esito di un concorso di primo grado bandito nel 1937, seguito da un secondo grado l'anno successivo³. Tra i partecipanti figurava anche il gruppo comasco composto da Giuseppe Terragni, Cesare Cattaneo e Pietro Lingeri, che si classificò al secondo posto. Libera, all'epoca poco più che trentenne, aveva appena portato a termine, insieme a Mario De Renzi, il Palazzo delle Poste in Via Marmorata a Roma (1933-1935).

La costruzione dell'opera fu segnata da vicende complesse, analogamente all'intero quartiere dell'E42. Gli eventi bellici condussero, nel 1943, alla sospensione dei lavori e al danneggiamento dell'edificio a causa delle occupazioni militari. Soltanto dieci anni più tardi Libera fu incaricato di completarne la realizzazione, in particolare l'apparato decorativo interno e gli arredi, in un momento in cui — in pieno clima di ricostruzione postbellica — l'architetto era impegnato nella progettazione dell'Unità d'abitazione orizzontale nel Quartiere Tuscolano di Roma (1950-1954).

Una “basilica”, e insieme una “macchina tecnologica”: l'edificio si configurava come un organismo classico nell'impianto compositivo, ma estremamente complesso e innovativo dal punto di vista funzionale⁴. La sua composizione si basa sul coordinamento di due parti molto differenti: da un lato uno spazio solenne e rappresentativo, ma anche festoso, per i ricevimenti; dall'altro lato uno spazio più raccolto, votato allo studio e alla riflessione, corrispondente alla sala dei congressi⁵. L'unità tra questi ambiti distinti è garantita da un principio geometrico che regola l'impianto planimetrico, articolato su un modulo base di 5×5 metri. È proprio alla misura e alla proporzione che viene affidata la risoluzione del dualismo funzionale, spaziale e linguistico su cui si fonda l'intero edificio. Il compatto corpo di fabbrica si configura come un parallelepipedo di 75×130 metri in pianta e 15 metri in altezza. Esso è chiuso sui lati lunghi e si apre sui lati corti mediante due portici. Il fronte principale, colonnato e aperto verso l'attuale Piazza Kennedy, si ispira al tipo del tempio in antis. L'accesso all'edificio avviene attraverso un percorso ascendente, sviluppato lungo una gradinata esterna e una interna al portico. La copertura è sorretta da una fitta tessitura di 60 travi a vista, che proseguono all'interno dell'atrio, coprendo una luce di 25 metri.

Un'ampia vetrata, sostenuta da 30 montanti metallici a traliccio, separa l'esterno dall'interno. La leggerezza di questi elementi fusiformi — una soluzione tecnologicamente all'avanguardia per l'epoca — fa da contrappunto alla mole delle 14 colonne in facciata, realizzate in granito bianco di Alzo e composte da tre rocchi ciascuna. Le colonne, leggermente rastremate, alte 11,10 metri, sono prive di base e presentano un pulvino quadrato nella parte superiore. Il tema della colonna, e della sua reinterpretazione in chiave moderna, rappresentava uno dei nodi progettuali imposti ai giovani architetti da Marcello Piacentini. Libera aveva esplorato diverse soluzioni per la forma degli appoggi, coerenti con i nuovi ma-

teriali e le tecniche costruttive più innovative. Tuttavia, per la facciata principale fu costretto ad adottare una soluzione di compromesso: una colonna stilizzata che, come lui stesso teneva a sottolineare, non è un elemento decorativo, ma svolge una funzione strutturale⁶. In questa scelta si avverte l'influenza dell'architettura moderna tedesca — da Bonatz a Fahrenkamp — e soprattutto del classicismo nordico di Asplund, a cui guardavano con interesse molti giovani architetti romani, tra cui Savio Muratori e Ludovico Quaroni⁷. Nel fronte posteriore, rivolto verso l'attuale Viale dell'Arte, Libera ha potuto esprimere una maggiore libertà compositiva, realizzando un portico con una copertura in aggetto che si distingue per sobrietà, astrazione e sintesi formale. Anche qui si sviluppa una vasta vetrata, alta 10 e larga 65 metri, arretrata rispetto al filo esterno della facciata, sostenuta da esili pilastri metallici fusiformi. La struttura portante, collocata nello spazio interno dell'atrio, è costituita da dieci pilastri in cemento armato rivestiti in marmo. Alle due estremità di questo atrio, che in origine presentava un soffitto piano rivestito in marmo, si collocano dei setti murari entro cui sono inserite due scale a doppia rampa incrociata, un tema ricorrente in molte opere di Libera. I prospetti laterali sono caratterizzati da una doppia fila di finestre continue, intervallate da pilastri, che generano un effetto di smagliatura orizzontale: un'interpretazione tutta italiana della finestra a nastro lecorbusieriana. Le pareti sono ricoperte con lastre in marmo Calacatta Statuario, posate in modo sfalsato. Nel basamento, per accentuare la percezione di orizzontalità, le lastre si alternano a sottili masselli scanalati, generando un effetto plastico-chiaroscurale e una punteggiatura ritmica sulla superficie lapidea. Fulcro simbolico e funzionale dell'intera composizione è il Salone dei Ricevimenti, contenuto in un volume cubico emergente dal basamento per un'altezza di 27 metri. Il “cubo d'aria” interno, di dimensioni pari a 36 metri di lato, è delimitato da una doppia ossatura di pilastri. Nei primi tre livelli, lo spessore della struttura accoglie scale a rampe incrociate, ascensori e ballatoi, garantendo una permeabilità visiva oltre il perimetro della sala; superiormente, un doppio muro perimetrale definisce una sorta di “recinto sospeso” atettonico, che Libera descriveva come un “anello quadrangolare”. Il grande spazio è coperto da una volta a crociera ribassata. L'interesse per una reinterpretazione moderna della pianta centrale di matrice romana è testimoniato dagli studi didattici compiuti da Libera nel periodo della sua formazione⁸.

Nella definizione dell'organismo strutturale, sembra che l'intento di Libera sia stato quello di conservare il ruolo e il significato tettonico degli elementi classici, ma

semplificati nella forma (nel caso della colonna) e alleggeriti nella consistenza materica (come la volta a crociera).

Le nervature della copertura sono costituite da due arconi metallici diagonali appoggiati agli angoli, e da quattro archi frontali in calcestruzzo armato. La luce naturale penetra attraverso quattro lunette laterali, smaterializzando la copertura e generando riflessi cangianti sul perimetro della sala. Le pareti avrebbero dovuto essere decorate — o meglio “costruite”, come sosteneva l’architetto⁹ — con 3.200 metri quadrati di mosaici dedicati alla storia di Roma, dall’origine al fascismo, raffiguranti figure su fondo oro, per conferire allo spazio un’aura ancora più rarefatta e astratta. Il progetto decorativo era stato affidato a Giorgio Quaroni, Franco Gentilini, Achille Capizzano, Giovanni Guerrini. Tuttavia, a causa di problemi di acustica dovuti alla forma della sala e ai materiali previsti, si optò infine per un rivestimento ligneo¹⁰. La Sala dei Congressi, situata nella parte posteriore dell’edificio, presenta accenti quasi scandinavi. Lo spazio interno, di 35×25 metri, è scandito da una sequenza di 13 telai in cemento armato, alti tra 16,50 e 17,70 metri, con una luce di 28 metri. La copertura della sala coincide superiormente con una cavea in lieve pendenza, aperta verso la campagna romana; per ombreggiare la platea era prevista una copertura leggera a velarium, mai realizzata.

La *promenade architecturale* che connette le diverse parti — a cominciare dall’asse urbano che inquadra l’edificio, proseguendo negli ambiti di soglia e lungo il percorso interno, fatto di compressioni e dilatazioni dello spazio — oltre a rispondere ad una logica articolazione funzionale, materializza una narrazione simbolica e costituisce un’esperienza di grande impatto percettivo.

Opera metafisica e metastorica, il Palazzo testimonia la tensione di una generazione di architetti alla ricerca “una nuova epoca arcaica”; una generazione che si è dovuta misurare non senza compromessi con la classicità, ma che l’ha saputa interpretare come espressione di una razionalità astratta, rigorosa, capace di creare un mondo regolato da categorie universali e oggettive.

Chiamato a confrontarsi con la monumentalità, Libera mira a prosciugare la retorica con il purismo della forma e con la scarnificazione degli archetipi classici, traducendo l’ordine e la misura in figure architettoniche essenziali e senza tempo. L’“incancellabile filigrana classica” presente nelle sue opere, generata dalla perfetta corrispondenza tra geometria e costruzione, si fonda “su di una deformazione minimalista del codice classico, su di una riduzione non elementarista della

(pagine
seguenti)
Lato del
Palazzo dei
Ricevimenti e
dei Congressi,
Roma.

sua complessità sintattica agli elementi primari, su di una composizione discontinua fatta di scarti e di accelerazioni che si risolve in un andamento rapsodico, alternato, di condensati nuclei plastici che separano rarefatte stesure, nude superfici, improvvisi vuoti”¹¹.

“Le categorie della simmetria, della forma geometrica pura, del rigore della maglia strutturale, dell’uso della struttura in chiave formale, della semplicità costruttiva” rimarranno costanti nella sua ricerca architettonica, destinata a protrarsi ancora a lungo in modo fruttuoso¹².

¹ Cfr. G. Muratore, *Il Palazzo dei ricevimenti e dei congressi di Adalberto Libera. Sospeso tra due anime*, in Federica Dal Falco, *Stili del razionalismo. Anatomia di quattordici opere di architettura*, Gangemi Editore, Roma, 2002, pp. 357-364.

² Cfr. AA.VV., *E42. Utopia e scenario del regime, catalogo della mostra* (Roma, Archivio Centrale dello Stato, aprile-maggio 1987); I. Ideologia e programma per l’“Olimpiade delle civiltà” a cura T. Gregory, A. Tartaro; II. *Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Luzz, Venezia, Cataloghi Marsilio, 1987.

³ Cfr. *Palazzo delle Feste, dei Congressi e Ricevimenti*, in «Architettura», fascicolo speciale Esposizione Universale 1942, XII, dicembre 1938, pp. 829-848.

⁴ L’edificio, particolarmente all’avanguardia per l’epoca, ospitava una molteplicità di funzioni: oltre alla sala dei ricevimenti e a quella dei congressi, ai due atrii di ingresso e ai deambulatori laterali, conteneva una biblioteca, un bar, un ristorante, un archivio, una fototeca, una discoteca, impianti per proiezioni luminose, servizi radiofonici, televisivi e telefonici, una tipografia, un gabinetto fotografico, uffici amministrativi, spazi per la stampa e la propaganda, servizi di posta e di telegrafo nonché servizi di cambio valuta. Inoltre, l’edificio era dotato di sofisticati impianti di diffusione sonora, registrazione, proiezione e condizionamento.

⁵ Di questo duplice carattere si accennava già nel numero di giugno 1940 della rivista «Civiltà», dove Eugenio Giovannetti presentava l’opera in fase di costruzione. Cfr. E. Giovannetti, *Il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi*, in «Civiltà», I, n. 2, 21 giugno 1940, pp. 57-64.

⁶ Cfr. A. Libera, *La mia esperienza di architetto*, in «La Casa», n. 6, 1959, pp. 171-173.

⁷ Cfr. G. Muratore, *Le colonne di Libera*, in G. Muratore, S. Lux (a cura di), *Palazzo dei Congressi*, Editalia, Roma, 1990, pp. 15-28.

⁸ Cfr. A. Muntoni, 1926-28: *dalla Scuola di architettura di Roma alla Prima esposizione di architettura razionale*, in AA.VV., *Adalberto Libera. Opera completa*, Electa, Milano, 1989, pp. 34-51.

⁹ Cfr. A. Libera, *I mosaici del Palazzo dei Ricevimenti all’Esposizione Universale*, in «Civiltà», II, n. 5, 21 aprile 1941, pp. 11-16.

¹⁰ L’apparato decorativo della Sala e degli atrii era concepito come parte integrante del progetto architettonico, in linea con l’ideale dell’unità delle arti perseguito da Libera. Negli anni Quaranta, Achille Funi fu incaricato della decorazione dell’atrio principale con una serie di scene ispirate alla mitologia classica e alla dea Roma. L’opera, rimasta incompiuta, fu in parte coperta nel dopoguerra da un dipinto su masonite di Gino Severini, realizzato in occasione dell’Esposizione Internazionale dell’Agricoltura del 1953, attualmente presente nell’atrio posteriore. Inoltre, era previsto il collocamento, mai realizzato, della scultura della Quadriga di Francesco Messina in una mensola posta sulla sommità dell’edificio.

¹¹ Cfr. F. Purini, *Tre luoghi della composizione*, in AA.VV., *Adalberto Libera. Opera completa*, Electa, Milano, 1989, p. 226.

¹² Cfr. M. Rebecchini, *Architetti italiani 1930-1990*, Officina Edizioni, Roma, 2002, p. 44.





Dettaglio
delle
aperture,
facciata
posteriore,
Palazzo delle
Poste, Roma.

ADALBERTO LIBERA E MARIO DE RENZI.
IL PALAZZO DELLE POSTE SULL'AVENTINO A ROMA

Andia Guga
Università Cattolica Nostra signora del
Buon Consiglio, Tirana

L'opera del Palazzo delle Poste sull'Aventino, progettato da Adalberto Libera in collaborazione con Mario De Renzi tra il 1933 e il 1935, è inserita in un periodo storico in cui l'architettura veniva utilizzata come strumento di rappresentazione politica. Promosso dal Ministero delle Comunicazioni, il progetto faceva parte di un ampio programma territoriale nazionale di infrastrutturazione, che attraverso l'edilizia pubblica, mirava a rafforzare il controllo statale e a rendere maggiore visibilità all'efficienza del regime fascista. Tuttavia, gli architetti sono stati capaci di oltrepassare le esigenze funzionali e le aspirazioni ideologiche dell'epoca, traducendo la retorica del regime in uno stile moderno dai volumi sobri e dalle linee eleganti, rappresentando in tal modo, un passo significativo dell'evoluzione dell'architettura pubblica razionalista.

La suddivisione dei volumi che costituiscono l'edificio in tre parti riconducibili in altezza rispettivamente al corpo centrale per la sala del pubblico e quelli laterali, di altezza minore, le cui aree detengono gli uffici e i servizi, disegna una pianta a U rovesciata. Si tratta di un'organizzazione spaziale che garantisce chiarezza distributiva dell'impianto architettonico, le cui articolazioni rigorosamente razionali sono dettate da aspetti progettuali consoni al linguaggio razionalista che le contraddistingue. L'edificio si articola su due livelli fuori terra e un livello seminterrato. La lunga vetrata a nastro presente nella facciata principale, che si mostra su via Marmorata, spezza la massa muraria in travertino e sottolinea l'accordo fra trasparenza e monumentalità. La caratteristica dell'edificio è data dall'impiego di linee orizzontali e dall'alternanza di pieni e vuoti. L'utilizzo del travertino e di materiali come il vetro, il metallo e la pietra artificiale mostra la volontà della coniugazione di tradizione e modernità nell'opera di Libera. In accordo con i principi di trasparenza e leggibilità propri del razionalismo, la distribuzione interna e l'accesso agli ambienti seguono una logica

chiara basata su gerarchie semplici ed efficaci. La sala, che è il fulcro distributivo e simbolico dell'edificio, è pensata come uno spazio civico accessibile e percorribile per accogliere i cittadini in modo dignitoso. Gli arredi originari, ormai parzialmente scomparsi, sono stati integrati in un progetto unitario che affronta ogni aspetto dell'esperienza spaziale. Particolarmente rilevante è l'adozione di un sistema di illuminazione longitudinale nello spazio pubblico, che consente un'illuminazione naturale delle aree e contribuisce a definire uno spazio interno sobrio e funzionale. Il disegno delle aperture, che contribuisce a definire il linguaggio compositivo dell'edificio, è un elemento di forte caratterizzazione architettonica. Oltre alla finestratura della sala pubblica, gli altri elementi della facciata principale sono incorniciati da profili metallici sottili e caratterizzati da un ritmo regolare che contrasta con la staticità del travertino. In linea con la destinazione degli spazi interni, i fronti laterali e retrostanti delle aperture sono più contenuti e regolari, con finestre quadrate o rettangolari distribuite secondo una logica modulare.

La composizione di pieni e vuoti è attentamente calibrata: i vuoti non interrompono la continuità dei volumi, ma si inseriscono invece come elementi funzionali, razionali e mai decorativi. Tale equilibrio tra massa e apertura contribuisce a definire un'architettura che trasmette solidità e chiarezza, facendo riferimento all'autorità dell'istituzione pubblica senza ricorrere a un monumentalismo eccessivo. La scelta linguistica progettuale di Libera si inserisce perfettamente nel dibattito dell'epoca, quando la modernità architettonica italiana cercava di differenziarsi dalle avanguardie architettoniche classiche e internazionali. Il confronto con altri edifici pubblici in Italia e in Europa è un modo utile per comprendere il potenziale innovativo del progetto di Libera e Renzi. All'interno del territorio nazionale, il Palazzo di Via Marmorata si presta ad essere accostato ad altri edifici come il Palazzo delle Poste di Palermo, progettato da Angiolo Mazzoni, e il Palazzo delle Poste di Napoli, progettato da Giuseppe Vaccaro e Gino Franzì. Mentre Mazzoni sviluppa un linguaggio più plastico e articolato che incorpora elementi espressionisti e razionalisti, Libera e De Renzi propongono una sintesi più rigorosa e ascetica, incentrata sulla chiarezza distributiva e sulla logica funzionale. La sfida più diretta a livello europeo è rappresentata dall'architettura pubblica tedesca e olandese degli anni Venti e Trenta.

Il Palazzo delle Poste mostra affinità con alcune architetture del Neues Bauen tedesco, in particolare con gli edifici amministrativi progettati da architetti come Hans Poelzig, Peter Behrens e Bruno Taut. L'importanza dello spazio pubblico,

(pagine
seguenti)
Facciata
principale,
Palazzo delle
Poste, Roma.

l'imposizione di una trasparenza ideologica, la chiarezza dell'impianto distributivo e la sobrietà formale, pur aderendo a un linguaggio internazionale, mantengono una peculiarità italiana legata all'uso dei materiali e alla radicalizzazione del contesto urbano romano. Inoltre, l'architettura pubblica olandese del movimento De Stijl, in particolare nella declinazione funzionalista del gruppo CIAM, offre interessanti parallelismi, soprattutto per quanto riguarda la ricerca di una sintesi tra estetica razionale e funzionalità democratica.

Tuttavia, in un'epoca di intensa sperimentazione e innovazione del linguaggio architettonico italiano, l'opera di Libera e De Renzi mantiene una propria autonomia stilistica, frutto della volontà di conciliare modernità e memoria, innovazione e continuità storica. Il Palazzo delle Poste svolge una funzione sociale e simbolica significativa nella storia d'Italia. In un periodo in cui l'apparato statale si stava modernizzando, diventando più efficiente e accessibile, l'architettura postale si configurava come mezzo di comunicazione istituzionale. In risposta a questa esigenza, il Palazzo delle Poste traduce l'autorità dello Stato in uno spazio accessibile, ordinato e riconoscibile, basato sui principi di inclusività e apertura, in cui l'interazione tra utenti e strutture è facilitata da una chiarezza distributiva e dalla sobrietà formale. Dal punto di vista urbanistico, l'edificio ha contribuito in modo significativo alla definizione del fronte architettonico di Via Marmorata, integrandosi in modo coeso nell'edilizia esistente e introducendo una nuova gerarchia spaziale nel presente. La monumentalità controllata dell'edificio, la sua rigorosa composizione e la sua apertura al pubblico rendono questo intervento un modello replicabile per altre architetture di servizio. La sua capacità di relazionarsi con il contesto urbano circostante senza rinunciare a una propria autonomia espressiva lo colloca nel solco delle migliori realizzazioni pubbliche italiane del Novecento. L'edificio ha mantenuto la sua forza espressiva a quasi un secolo dalla sua costruzione, offrendo una risposta contemporanea al dibattito sulla qualità dello spazio pubblico. In questo senso, la lezione di Libera e De Renzi rimane attuale: progettare con responsabilità e rigore è un modo per servire la società. Un'analisi del valore di questo edificio è utile anche per comprendere come l'architettura pubblica, priva di retorica formale e spettacolarizzazione, svolga un ruolo cruciale nello sviluppo dell'identità urbana e democratica. In un'epoca segnata da una crisi di fiducia nelle istituzioni, l'architettura ha assunto un ruolo civico incarnando i valori di accessibilità, continuità e integrità. Da questo punto di vista, il Palazzo delle Poste sull'Aventino è una testimonianza della capacità dell'architettura di farsi veicolo di cultura e responsabilità pubblica.





Mostra delle
Colonie
estive al Circo
Massimo,
dettaglio,
Roma,
1937.

ADALBERTO LIBERA E MARIO DE RENZI.
MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA
E MOSTRA DELLE COLONIE AL CIRCO MASSIMO

Valentina Marras
Università degli studi di Firenze

La ricerca di Libera di un linguaggio architettonico adeguato a una nuova epoca si radica nello spirito classico, inteso come principio ordinatore capace di ricondurre ogni frammento all'unità. Tale orientamento si manifesta attraverso l'impiego di volumi primari e nella definizione di un'idea-forma che, in quanto matrice generatrice, consente di articolare soluzioni plastiche coerenti, ordinandole secondo una gerarchia funzionale e conducendole infine a una configurazione unitaria. Un esempio paradigmatico è costituito dalla progettazione dell'area del Circo Massimo a Roma per la mostra delle Colonie estive, occasione in cui Libera si misura con una dimensione insediativa di ampia scala, organizzando con rigore i diversi padiglioni.

L'esito del progetto è una composizione che, pur nella varietà delle parti, si riconduce a un carattere unitario grazie a segni distintivi quali l'uso di elementi orizzontali, pensiline e aggetti, dispositivi che ricorrono anche nella facciata della mostra della Rivoluzione fascista. In quest'ultimo intervento, il volume compatto, animato dalla verticalità dei fasci littori, viene ricondotto a unità dalla presenza di un elemento orizzontale che si configura come pensilina, attestando la volontà di subordinare la pluralità dei segni a una sintassi compositiva unitaria.

In tale prospettiva, l'opera di Libera non va letta come esercizio formale, ma come progressiva costruzione di un metodo progettuale che tende a mediare tra esigenze simboliche e istanze funzionali, tra la monumentalità della tradizione classica e la razionalità propria della modernità.

La mostra per il decennale della marcia su Roma, inaugurata il 28 ottobre 1932, costituì il più rilevante evento celebrativo del regime fascista nei suoi primi dieci anni di potere, assumendo un ruolo centrale non soltanto come rassegna politica e propagandistica, ma anche come laboratorio sperimentale per l'architettura e le arti applicate.

L'allestimento generale, coordinato da Dino Alfieri e Luigi Freddi, coinvolse un vasto numero di architetti e artisti, tra cui spicca la figura di Adalberto Libera, chiamato a progettare due spazi emblematici: la facciata d'ingresso al Palazzo delle Esposizioni, in collaborazione con Mario De Renzi, e il sacrario dei martiri, realizzato con Antonio Valente.

La facciata del palazzo delle esposizioni venne trasformata attraverso l'inserimento di un volume geometrico di forte impatto: un cubo rosso scuro, di circa trenta metri di lato, che avvolgeva il fronte originario dell'edificio ottocentesco. Tale operazione non era soltanto un gesto scenografico, ma un atto di risemantizzazione architettonica, in cui l'elemento classico veniva momentaneamente occultato per lasciare spazio a una nuova immagine, sintetica ed emblematica, coerente con il linguaggio del regime. Sulle quattro facce del cubo si stagliavano i giganteschi fasci littori a sezione ovale, rivestiti da lastre di rame brunito e ossidato.

La scelta dei materiali non fu casuale: le superfici metalliche, scandite da giunzioni e rivetti lasciati a vista, richiamavano in maniera esplicita le carlinghe degli aeroplani, evocando dunque la modernità tecnologica e la potenza meccanica come valori fondanti della nuova Italia fascista. Questo tema del "rivetto a vista" avrebbe avuto un seguito nelle esposizioni internazionali di Chicago del 1933 e di Bruxelles del 1935, in cui De Renzi e Libera e Piacentini con Poggi ripresero l'idea per sottolineare la capacità del linguaggio architettonico di attingere a suggestioni della tecnica contemporanea.

Il dispositivo compositivo era ulteriormente rafforzato dalla pensilina orizzontale che, unendo alla base i quattro fasci monumentali, fungeva da elemento unificatore e da segno d'ingresso. Essa configurava simbolicamente un arco trionfale moderno, capace di trasmettere la retorica della vittoria e dell'unità, traducendo in forme essenziali e geometriche la monumentalità che il regime intendeva celebrare. La facciata si imponeva dunque come un grande manifesto tridimensionale, sintesi di simbolismo politico e sperimentazione architettonica.

All'estremo opposto del percorso espositivo, il sacrario dei martiri, progettato da Libera con Antonio Valente, si configurava come uno spazio conclusivo di intensa carica simbolica. Architettonicamente, esso si presentava come un volume cilindrico privo di aperture, scandito da fasce orizzontali che correvano lungo il perimetro. Su tali fasce era collocata la scritta luminosa "Presente", ripetuta in sequenza continua, evocando il rito della chiamata dei caduti e producendo un

effetto ossessivo e rituale. L'uso della luce artificiale come materiale costruttivo dello spazio sottolineava la dimensione immateriale e spirituale del luogo, trasformando l'architettura in un dispositivo di memoria collettiva.

L'interno, organizzato attorno a una pianta centrale, favoriva un senso di raccoglimento e concentrazione verso il fulcro: una croce metallica collocata su piedistallo rosso, posta al centro della sala. L'uso della centralità non era soltanto un espediente compositivo, ma costituiva un riferimento a modelli sacrali antichi, reinterpretati in chiave moderna e politica. L'atmosfera era ulteriormente accentuata dall'uso della sonorizzazione: un grammofono nascosto, collocato tra le aperture per la ventilazione, diffondeva incessantemente le note dell'inno "Giovinezza", creando un continuum sonoro che avvolgeva il visitatore e lo rendeva partecipe di un rito collettivo. Dal punto di vista architettonico e allestitivo, il sacrario dei martiri può essere letto come un esempio paradigmatico di come Libera fosse in grado di sintetizzare forma, luce e suono in un'esperienza unitaria e totalizzante. La sua struttura cilindrica, la ripetizione della scritta luminosa e l'assenza di aperture generavano una condizione quasi ipnotica, in cui il visitatore non era più semplice spettatore, ma soggetto immerso in uno spazio che annullava i riferimenti esterni. In questo senso, il sacrario anticipa alcune riflessioni successive sul rapporto tra architettura e percezione, ponendo le basi per una concezione dello spazio come medium esperienziale e simbolico.

L'intervento di Libera alla Mostra della Rivoluzione Fascista, nelle sue due polarità — la facciata monumentale e il sacrario introspettivo — offre dunque una chiave di lettura esemplare della sua poetica architettonica. Da un lato, la capacità di elaborare un linguaggio sintetico, geometrico e simbolico, capace di trasmettere monumentalità attraverso forme primarie; dall'altro, la tensione a costruire spazi di forte intensità percettiva, in cui luce, suono e disposizione volumetrica concorrono a creare un'esperienza totalizzante.

Entrambi i progetti testimoniano come Libera, pur operando all'interno di un contesto fortemente ideologizzato, abbia saputo sviluppare soluzioni di grande modernità, destinate a influenzare il dibattito architettonico ben oltre la stagione degli anni Trenta. Lo spazio espositivo della Mostra delle Colonie estive occupava l'intera area del Circo Massimo e si sviluppava attorno a un grande asse centrale rettilineo che collegava due piazze terminali: quella d'ingresso e quella conclusiva, dove si innalzava il padiglione dei congressi progettato da Adalberto Libera e Mario De Renzi. L'impianto seguiva una logica geometrica rigorosa: una griglia modulare articolata in

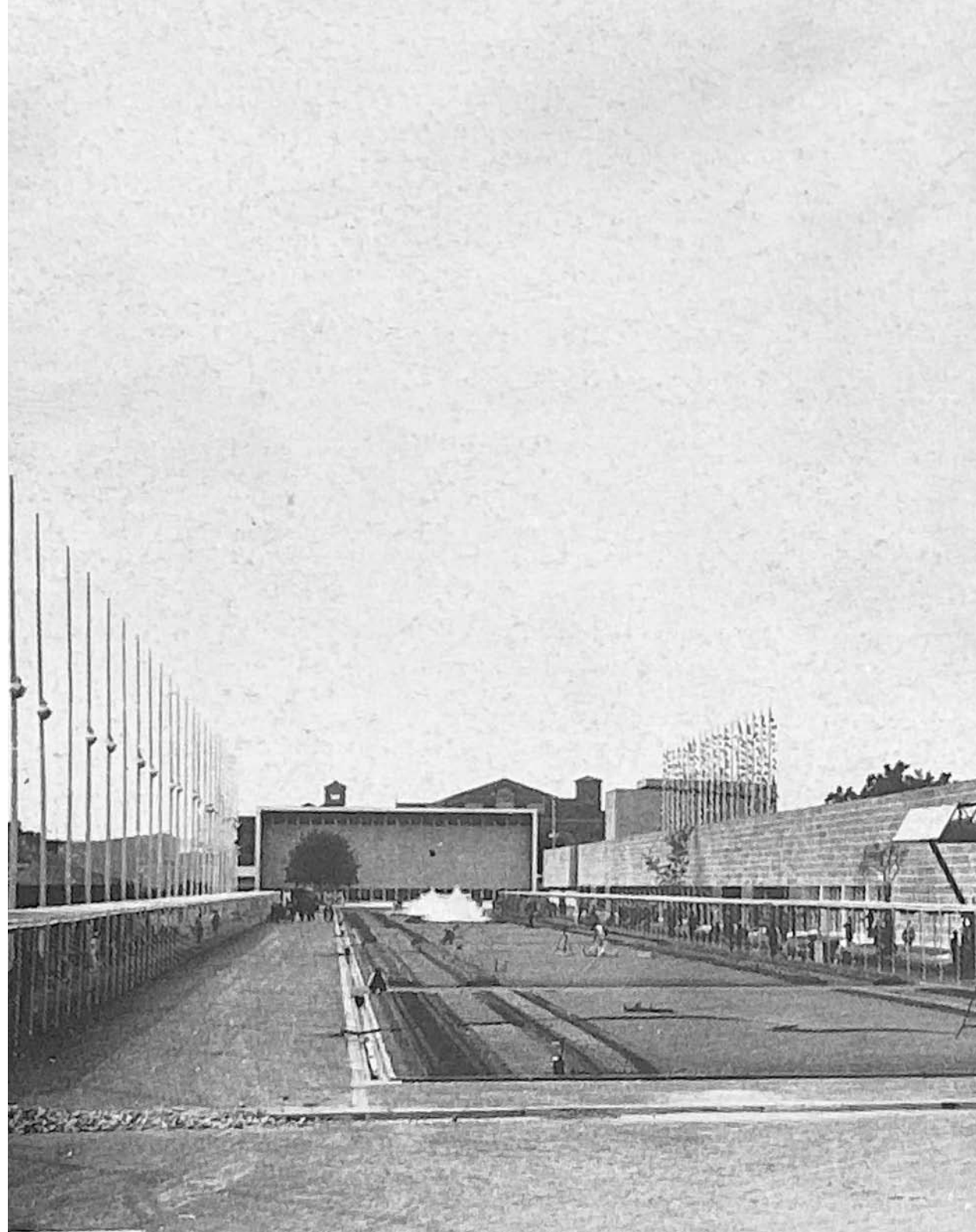
Mostra delle
Colonie
estive
al Circo
Massimo,
Roma,
1937.

assi primari e secondari regolava la sequenza spaziale, garantendo un equilibrio formale e una lettura chiara del percorso. Il viale centrale separava due fronti distinti: uno definito da un lungo prospetto unitario dietro cui si celavano i principali padiglioni espositivi; l'altro caratterizzato da strutture leggere, temporanee, destinate ai servizi e alle installazioni di supporto.

Tale contrapposizione non era solo funzionale, ma scenografica: il percorso si configurava come un viale cerimoniale, un crescendo simbolico che conduceva il visitatore verso la piazza conclusiva. La sequenza tematica degli spazi si apriva con il padiglione dell'Opera Nazionale Maternità e Infanzia, rimarcando il legame tra cura dell'infanzia e politico-sociale. Seguivano vari padiglioni simili fino al centro dell'allestimento, collocato il padiglione delle Colonie estive vero e proprio: un modello abitativo reale disposto intorno a uno spazio aperto con piscina e palestra, simboli dell'educazione fisica e della vita comunitaria del regime. Un fondale scenico teatrale, rappresentato dai ruderi del Palatino, si stagliava dietro il prospetto principale, scandito da aperture schermate da tende leggere. Questo contrasto tra le architetture temporanee e l'archeologia antica rinforzava l'idea di un continuum tra modernità e romanità.

All'estremità del percorso si trovava il padiglione dei congressi: composto da una sala principale e un foyer decorato. La facciata, concepita come un portale monumentale, sfruttava brise-soleil verticali in grado di filtrare la luce naturale diurna verso l'interno e di trasformarsi, durante la notte, in un suggestivo elemento luminoso, facendo apparire l'edificio come una lanterna affacciata sulla piazza. Dal punto di vista architettonico e del progetto degli interni, il padiglione delle Colonie estive richiama modelli di abitazione comunitaria razionalista: spazi organizzati attorno a funzioni chiare, con un riferimento stilistico a padiglioni temporanei ed efficienti, in armonia con l'idea di "colonia modello" che educava alla disciplina e alla vita sociale.

(pagine
seguenti)
Mostra della
Rivoluzione
Fascista,
interno,
Roma, 1932.







Padiglione
italiano a
Bruxelles
1935.

ADALBERTO LIBERA E MARIO DE RENZI.
PADIGLIONE ITALIANO A BRUXELLES

Souha Gasmi
Università degli studi di Firenze

Al culmine delle incertezze politiche ed economiche del periodo tra le due guerre, il Belgio si affermò sulla scena internazionale ospitando l'Esposizione Universale e Internazionale del 1935. Con lo slogan «I tempi difficili che stiamo vivendo non consentono scoraggiamento», l'Esposizione non si limitò a rappresentare un'occasione per illustrare i progressi tecnici e culturali, ma si configurò come simbolo di resistenza, ottimismo nazionale e aspirazioni di un Paese ferito dalla guerra e dalla crisi economica, ma determinato a riaffermare la propria collocazione in un contesto internazionale in rapida trasformazione.

Inaugurata il 27 aprile 1935 e conclusasi il 6 novembre dello stesso anno, l'Esposizione evidenziò un approccio innovativo sotto il profilo progettuale e organizzativo. A differenza delle esposizioni precedenti, nelle quali i padiglioni nazionali raggrupparono tutte le categorie, l'evento di Bruxelles propose una segmentazione tematica, con padiglioni dedicati a specifici settori industriali, artistici e culturali, determinando un incremento significativo del numero e della varietà delle strutture presenti.

La sezione italiana occupava un'area di 25.000 metri quadrati, comprendendo circa quindici padiglioni, ciascuno caratterizzato da una propria autonomia stilistica e inserito in un contesto di verde e fioriture. Le differenze altimetriche del terreno favorirono un allestimento estremamente diversificato. Il padiglione del turismo si affacciava su Avenue du Gros Tilleul, all'ingresso del Forest Park, mentre, più in basso, ampie scale conducevano i visitatori al Padiglione del Littorio, progettato da Adalberto Libera. Tale padiglione rappresenta un edificio iconico, sintesi del desiderio dell'Italia di riaffermare la propria identità culturale dopo la Prima Guerra Mondiale e della riflessione matura di Libera sul linguaggio dell'architettura moderna. In quegli anni, Libera era già una figura centrale del Razionalismo italiano, avendo

contribuito al dibattito architettonico degli anni '30 con opere come il Palazzo dei Congressi e la Casa Malaparte a Napoli.

La proposta di Libera si configura come una struttura complessa e composita, volta a creare un effetto immersivo, moderno, pur mantenendo un significativo carattere simbolico e sacro. Il padiglione fu concepito come un grande volume rettangolare elevato su pilotis, generando uno spazio pubblico coperto a livello del suolo, mentre le principali aree espositive occupavano i piani superiori. La facciata, realizzata da Libera e D. Renzi, riproduceva il modello vincente presentato nel restyling del Palazzo delle Esposizioni di Roma, «[...] apportandovi però una serie omogenea di fori quadrati. Si riesce così ad ottenere un ambiente interno dell'atrio che sembra essere la copertura di un tempio mitraico in versione razionalista. Sempre analogamente alla Mostra del Decennale, antistanti all'alto parallelogramma-atrio vi sono quattro fasci legati tra loro, a livello basamentale, da una pensilina-pronao. I fasci realizzati a Bruxelles sono molto più stilizzati e meno grotteschi di quelli visti in via Nazionale. Lo studio sulla stilizzazione del fascio sembra essere la continuazione di quanto proposto da Libera nel concorso per il palazzo del Littorio».

La possibilità di realizzare il padiglione su un terreno pianeggiante e libero consentì agli architetti di sperimentare e approfondire il concetto di “modernità”, la cui definizione si fece complessa se articolata nel contesto culturale e ideologico dell'Italia fascista. La pianta del padiglione è rettangolare, preceduta da un ampio atrio che conserva il carattere simbolico sacro dello spazio, e suddivisa in due sezioni equivalenti separate da un volume centrale destinato a ospitare l'area espositiva, il cinema e ulteriori sale per le esposizioni.

L'accesso dei visitatori avveniva tramite una scala monumentale, che conduceva alla grande hall d'ingresso, uno spazio rettangolare caratterizzato da un forte contrasto cromatico e da fotomontaggi che ricoprivano fino a due terzi delle pareti, generando un'esperienza immersiva, ulteriormente valorizzata da raffinati interventi pittorici realizzati dall'artista Guido Cadorin (Venezia, 1892–1976). «Il salone d'onore, all'ingresso dopo l'ampia e ariosa scalea d'ingresso, vastissimo, come grande navata di chiesa, è perfetto vestibolo alle tre sale minori, in fondo ed ai lati, nelle quali si svolge tutta una mostra rappresentativa della struttura corporativa fascista, esposta in una sintesi spirituale grafica riuscitissima».

Nel semicerchio che chiude la hall principale, si collocava uno spazio secondario dedicato all'esposizione libraria della Tipografia di Stato, prefigurato nella hall principale mediante teche di vetro che fiancheggiavano i lati dei murales fotografici, ospitando una mostra incentrata sui Contributi della Brillantezza Italiana Oltre Confine. La sala a sinistra era dedicata alla Corporazione della Barbabietola e dello Zucchero, finanziatrice della costruzione della sala. In questo contesto emerge il ruolo dell'architetto Giorgio Perissinotto quale direttore artistico, coordinando il programma estetico e iconografico, che fondeva interventi di pura arte, come i mosaici di Felice Casorati, con fotomontaggi di Giacì Mondaini ed Erberto Carboni. Casorati curò l'allestimento dell'atrio del Padiglione dell'Architettura, presentando un mosaico collocato in uno spazio scenicamente isolato e autonomo, come testimoniato dalla fessura che ne segna l'ingresso, unico esempio di pura arte nella sezione italiana.

Di fronte al mosaico di Casorati si trovava una parete con grandi fotografie alternate a testi e grafici, raffiguranti lavoratori in campo.

L'esperimento italiano all'Esposizione belga costituisce un interessante laboratorio, oscillante tra audaci elementi compositivi esterni, come la ripetizione dei fori quadrangolari nella struttura – che illuminandosi di notte generavano un effetto ottico significativo – e un interno riccamente decorato con elementi fotografici, scenario poco comune per un edificio fascista in un evento nazionale di tale rilievo, esprimendo la volontà di veicolare il messaggio corporativo fascista mediante un linguaggio architettonico moderno.

(pagine seguenti)
interno del
Padiglione
italiano a
Bruxelles, 1935.

¹ Cfr G. Ponti, *Stile dell'architetto Adalberto Libera*, in «Stile», n. 17, maggio 1942, p. 10-19.

² Cfr D. Lischi, *L'Italia corporativa all'Esposizione di Brusselle*, in «Il lavoro fascista», luglio 1935, pag. 3.





Vista
d'insieme
Villa
Malaparte.

CASA MALAPARTE COME RITRATTO VIVENTE

Popi Iacovou
Università di Cipro

Questo articolo discute la casa come performance autobiografica attraverso un esempio costruito: la Casa Malaparte, la casa dello scrittore italiano Curzio Malaparte (1898-1957), costruita a Capri, in Italia, tra il 1938 e il 1942. Malaparte dichiarò più volte di considerare la sua casa il miglior ritratto di sé stesso e chiamò la Casa Malaparte “Una Casa Come Me”. A differenza del convenzionale processo di progettazione architettonica, la Casa Malaparte fu costruita da Malaparte in collaborazione con un capomastro in maniera improvvisativa, incorporando metodi di tentativi ed errori nel loro metodo di lavoro, inquadrature cinematografiche, collage e assemblaggi di materiali. Abitando la casa durante la sua realizzazione, la vita di Malaparte si trasformò nella sceneggiatura dell'edificio. Una passeggiata attraverso la casa, intrecciata con ricerche teoriche, storiche, d'archivio e sul campo, diventa il metodo di ricerca per esplorare il ruolo della casa come ritratto del suo autore e contribuisce alla teorizzazione della sua realizzazione mediante la pratica performativa del *tableau vivant*, che rende il progetto architettonico una pratica viva. Malaparte, rinomato scrittore e giornalista, nacque a Prato, in Toscana, nel 1898. Fu un sostenitore precoce del movimento fascista italiano. Nel 1931 fu esiliato per due anni e mezzo sull'isola di Lipari, condannato dal governo fascista dopo la pubblicazione del libro *Technique du Coup d'Etat* (1931), in cui attaccava sia Hitler sia Mussolini. Durante la Seconda Guerra Mondiale, Malaparte lavorò come corrispondente al Fronte Orientale. I suoi libri *Kaputt* (1944) e *La Pelle* (1949) sono testimonianze della sua esperienza bellica. Dopo la guerra, Malaparte cambiò la sua posizione politica verso la sinistra. Per molti anni, la Casa Malaparte fu attribuita all'architetto italiano Adalberto Libera, ma il suo effettivo coinvolgimento nel progetto è ancora oggetto di dibattito. Malaparte dichiarò che il contributo di Libera si limitava alle procedure lega-

li e che la casa l'aveva progettata lui stesso¹. Marida Talamona, nel suo libro *Casa Malaparte* (1992), fornisce prove storiche che mettono in discussione l'autorialità di Libera sulla Casa Malaparte e attribuiscono invece al proprietario la responsabilità delle scelte progettuali riguardo alla propria casa. Secondo Talamona, la proposta di Libera per la casa fu presentata per ottenere il permesso alla Commissione Edilizia della città di Capri nel marzo 1938. Talamona rivelò che Libera era assente dal cantiere e non supervisionò alcun lavoro di costruzione.

Inoltre, spiegò come le decisioni *in-situ* di Malaparte, insieme al capomastro Adolfo Amitrano, trasformarono l'originale proposta di Libera. Una ideale passeggiata interna può essere metodo di ricerca utile a raccontare la storia della Casa Malaparte esplorando il ruolo della casa come ritratto del suo autore. La passeggiata e il lavoro sul campo si intrecciano con ricerche teoriche, storiche e d'archivio per creare un testo assemblando frammenti relazionali (testuali e fotografici) che punteggiano il percorso lineare della casa con altre voci, tempi e luoghi². Per raggiungere l'edificio è necessario percorrere un sentiero di due chilometri lungo la scogliera prima di giungere alla sezione privata che si trova all'interno della proprietà.

Malaparte intervenne sul passaggio pubblico della scogliera piantando ulivi, che fanno parte del paesaggio toscano, preciso riferimento alla memoria dei luoghi dove trascorse gli anni della sua infanzia. Gli ulivi punteggiano il passaggio di Punta Massulo, che diventa un ingresso esteso della casa, evocando un altro luogo e tempo. Appena si raggiunge la casa, si incontra la celebre scalinata esterna. La sua geometria, con gradini che si allargano gradualmente, crea una prospettiva distorta che richiama il dipinto di Giorgio De Chirico *Il genio del male di un re* (1914-15), dove molteplici punti di fuga de-costruiscono la prospettiva "reale", alludendo ad una iniziazione in un viaggio immaginario.

Nel libro di Marida Talamona, *Casa Malaparte*, si fa riferimento a due testimonianze che sostengono che l'idea della scalinata derivasse dalla Chiesa dell'Annunziata a Lipari, dove Malaparte fu esiliato.

Entrando nella casa, subito di fronte alla porta principale, si trova la Taverna, una piccola stanza buia. Ci si aspetterebbe che la casa di un personaggio pubblico come Malaparte avesse una grande sala da pranzo, luogo dove il pasto diviene un rito-evento sociale. Ma la Taverna rappresenta il mangiare come un modesto rituale quotidiano sacro in un ambiente di austerità monacale. La stanza ha una

finestra relativamente piccola ed è rivestita in legno di castagno (pavimento, pareti e soffitto). L'inquadratura tematica della vista, che volutamente esclude il mare, l'atmosfera scura della stanza, i mobili in legno e le pareti rivestite insieme alla stufa fanno dimenticare di essere su un'isola.

Lì dentro, ci si sente altrove. Ci sono molte storie di cene, così come riferimenti a fame e carestia nei libri *La Pelle*³ e *Kaputt*⁴, testimonianze delle atrocità della guerra, dove corpi morti (di soldati, animali, donne e bambini) compongono il paesaggio della guerra. Il corpo umano è ridotto a un pezzo di carne — divorato dalla guerra, dal fascismo e dai soldati in condizioni estreme di fame. Molti dei riferimenti al cibo e al mangiare in *Kaputt* e *La Pelle*, ad esempio, sono in realtà riferimenti al cannibalismo — letterale e metaforico⁵. Tipici negli scritti di Malaparte sono l'ironia e gli aneddoti che fondono finzione e realtà, come se l'autore cercasse di offrire un resoconto veritiero della crudeltà della guerra attraverso episodi concreti. L'apparente civiltà dei pasti è solo la superficie, un setting teatrale che maschera la crudele realtà di quegli eventi sociali. Come molte delle posizioni contraddittorie di Malaparte, anche il tema del *mangiare* sembra esserne altro. Il piacere del cibo ha anche un lato oscuro e crudele.

Al primo piano si entra nel Salone, che è più grande di qualsiasi altra stanza della casa. Il pavimento è lastricato con una arenaria a grana media, nota come pietra serena, comunemente utilizzata per gli spazi pubblici in Toscana. L'uso di questo materiale trasforma la stanza dall'interno verso l'esterno, facendola apparire come uno spazio pubblico esterno all'interno di una casa. La stanza ha quattro finestre con vetri incorniciati. Le loro posizioni sono scelte per valorizzare specifiche vedute, piuttosto che seguire un ordine di facciata; Malaparte chiama le quattro finestre del salone "finestre quadro".

In maniera aneddotica, scrive che "avevo comprato la casa già fatta" e allo stesso tempo dichiara "io ho disegnato il paesaggio", conferendo al paesaggio una dimensione narrativa che interrompe la continuità spaziale e temporale della casa⁶. Questi scenari sono le sue visioni del mondo, che costruiscono il suo Occhio/Io. Il progetto della Casa Malaparte si caratterizza per la sua teatralità deliberata. Cambiamenti distinti nel pavimento, vedute accuratamente inquadrare e la disposizione di oggetti e mobili creano una serie di spazi discreti ed episodici. Invece di una passeggiata continua, la casa si sviluppa come una sequenza di tableaux vivants interni ed esterni messi in scena. Camminare attraverso la casa evoca immagini specifiche tratte dagli scritti di Malaparte.

La passeggiata, come metodo, ha permesso di filtrare le evidenze, collegando le osser-

vazioni sul luogo con il materiale d'archivio, storico e teorico, contribuendo alla concezione della casa come autoritratto e alla teorizzazione della sua realizzazione tramite la pratica artistica del *tableau vivant*. Il termine *tableau vivant* significa letteralmente “quadri viventi” e nacque come genere a metà tra arte e intrattenimento, sfumando i confini tra arte e vita, ricreando una scena tratta dalla storia, dalla letteratura, dalla scultura o più comunemente dalla pittura, attraverso performance dal vivo. Il filosofo e critico d'arte francese Denis Diderot fu una figura chiave, il cui interesse e i cui scritti sul *tableau vivant* portarono attenzione al genere.

Diderot collegava il *tableau* pittorico della pittura del XVIII secolo alla scena teatrale⁷. Nel *tableau* pittorico, il pittore deve comunicare e rappresentare una trama in un solo istante, ispirando così la teoria di Diderot sulla scena teatrale.

Diderot concepiva ogni *tableau* come autonomo, completo e indipendente dal pubblico. Nel suo insieme, il *tableau* compone un momento drammatico in cui passato, presente e futuro si sovrappongono, condensando ciò che è accaduto o ciò che sta per accadere in un solo istante. In questo senso, il *tableau* è un'immagine costruita, un momento fittizio, piuttosto che una rappresentazione letterale di un evento.

Roland Barthes, nel suo saggio Diderot, Brecht, Eisenstein, scrive che “la scena epica in Brecht, l'inquadratura in Eisenstein sono tanti tableaux; [...] che rispondono perfettamente a quell'unità drammatica teorizzata da Diderot”⁸. Il modo in cui il *tableau* funziona come dispositivo per articolare una trama, sia nella pittura, nel cinema, nel teatro e, suggerisco, anche in architettura, devia dai modi lineari di concepire lo spazio in relazione all'esperienza di spazio e tempo. La Casa Malaparte, come nelle definizioni di Diderot, comprende una serie di tableaux messi in scena.

Questi tableaux sono costruiti come assemblaggi di immagini sovrapposte: trovate, inventate, rese tridimensionali e incorporate negli oggetti costruiti. In questo senso, il tempo del *tableau* è fittizio.

Il *tableau vivant*, attraverso la sua presenza dal vivo, si relaziona alla storia (personale o collettiva) mediante appropriazione e coinvolgimento sensoriale. Come nel teatro epico di Brecht, la Casa Malaparte “è un frammento tipico ma incompleto senza la prospettiva critica e ricostruttiva dello spettatore”⁹. Se nel teatro il dispositivo estetico dell’“effetto straniamento” o effetto di defamiliarizzazione facilita l'interruzione del dramma per interrogarsi sulla vita, in architettura abbiamo la condizione inversa.

Defamiliarizzare il familiare significa resistere alla riproduzione di comportamenti abituali e automatici che accompagnano l'instaurarsi di routine nell'esperienza dello spazio nella vita quotidiana. L'elemento più forte che risveglia il corpo e ne forza la risposta affettiva nella Casa Malaparte è l'imprevedibilità del paesaggio aspro, la cui presenza — visiva e uditiva — è costantemente percepita.

Negli scritti di Malaparte, il paesaggio è antropomorfizzato, ritratto come un personaggio che recita a modo suo. Nella Casa Malaparte, il paesaggio e il clima sono un altro interprete che partecipa alla costruzione del dramma messo in scena della casa, trasformandola talvolta violentemente in un “teatro della crudeltà”¹⁰ che scuote il corpo dal suo comfort e lo induce a intraprendere nuovi percorsi di scoperta di sé.

Rompendo i confini disciplinari, la creazione della Casa Malaparte sfuma i confini tra teatro e vita, tra immaginario e quotidiano, tra costruire e abitare.

La passeggiata performativa, utilizzata come metodo, riscrive la storia della Casa Malaparte filtrando le evidenze provenienti da ricerche d'archivio, storiche e teoriche con le osservazioni sul posto e contribuisce alla teorizzazione della sua realizzazione attraverso il dispositivo performativo del *tableau vivant*.

La casa viene interpretata come un assemblaggio di tableaux vivants messi in scena, ciascuno dei quali rappresenta un autoritratto parziale di Malaparte che esplora le connessioni più profonde tra sé e la società.

Attraverso una forma di pratica transdisciplinare che collega architettura, performance e arti visive, la casa diventa uno spazio creativo per la scoperta di sé: un assemblaggio continuo di immagini vive materiali e immateriali che riflettono e ricostruiscono il suo abitante nel tempo.

Lo studio della Casa Malaparte solleva questioni che mettono in discussione l'autorialità dell'architetto, suggerendo che il progetto architettonico è un'attività transdisciplinare estesa che incorpora la vita dei suoi abitanti e l'ambiente circostante nel corso del tempo.

¹ Cfr. C. Malaparte, *Ritratto di Pietra*, in M. Talamona, *Casa Malaparte*, Princeton Architectural Press, New York, 1992, pp. 84-85.

² Per un approfondimento Cfr. P. Iacovou, *Performing the self: the construction of Casa Malaparte as living images*, in «The Journal of Architecture», n. 29/4, 2024, pp. 605-629.

³ Cfr. C. Malaparte, *The Skin*, trad. di D. Moore, Northwestern University Press, Evanston, 1997.

⁴ Cfr. C. Malaparte, *Kaputt*, trad. di D. Hofstadter, Review Books, New York, 2005.

⁵ Cfr. C. Andrews, *Eating Malaparte*, in M. McDonough, *Malaparte: A House Like Me*, Clarkson Potter, New York, 1999, p. 152.

⁶ Cfr. C. Malaparte, *The Skin*, p. 204.

⁷ Cfr. M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, 1980.

⁸ Cfr. R. Barthes, *Image, Music, Text*, trad. di S. Heath, Fontana, Londra, 1977, pp.70-71.

⁹ Cfr. P. Pavis, C. Shantz, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, 1999, p. 377.

¹⁰ Cfr. A. Artaud, *Theatre and Its Double*, trad. di V. Corti, Calder Publications, Londra, 1993.





Sala
centrale del
Palazzo dei
Ricevimenti e
dei Congressi,
Roma.

LE ARCHITETTURE AD AULA DI ADALBERTO LIBERA

Renato Capozzi
Università degli studi di Napoli
Federico II

Il tipo ad Aula. Caratteri e procedure compositive

All'interno della vasta produzione¹ di Adalberto Libera più volte è stato adoperato il tipo architettonico dell'Aula, ovvero la costruzione 'autologica' di uno spazio intero indiviso denotativo della classe generale degli edifici pubblici ove è possibile accogliere e rappresentare un gran numero di persone. Un tipo avito che denota le architetture civili ove una intera comunità si possa riconoscere, una impresa collettiva e tecnico-costruttiva assieme a partire dal dover coprire vasti spazi indivisi e non sub articolati. Come segnala Aldo Rossi nella sua introduzione ad *Architettura. Saggio sull'arte* «Boullée “volta” una grande corte creando quello spazio centrale coperto che costituirà la costante tipologica degli edifici pubblici moderni; la soluzione diventa esemplare nelle architetture pubbliche urbane»². Quindi far corrispondere, come farà poi Mies in maniera esemplare, l'adozione del tipo ad Aula con la classe generale degli edifici pubblici (architetture civili) caratterizza la ricerca *nova sed antiqua* dell'architettura moderna.

La composizione delle architetture ad Aula può ricondursi a due procedure fondamentali: la sintattica assoluta e la paratattica additiva (cui si aggiunge l'ipotassi). La procedura sintattica assoluta dal greco *syn-taxis* mette assieme (*syn-*) secondo un unico ordine (*taxis*) gli elementi e le parti in senso *absolutus*, ovvero sciolto da ogni legame, definendo un unico grande ambiente denotativo dell'intera fabbrica, un *einraum* indiviso in cui le figure del significato e del significante, per dirla à-la De Fusco, si fondono. La procedura paratattica, proveniente dal greco *para-taxis* (schieramento), si fonda su un ordinamento dispositivo (*taxis*) di coordinazione tra le parti poste accanto (*pará-*) che può essere egualitario, indipendente (iso-tassi) e a-gerarchico o dare prevalenza ad una delle parti (ipo-tassi) prevedendo che l'aula si

sovraimponga alle altre parti accessorie. La prima procedura configura manufatti unitari senza l'individuazione di parti distintive contenendo lo spazio dell'aula in un unico volume di norma regolato da un principio modulare che coincide sovente con quello costruttivo. La seconda procedura, invece, articola il volume in parti messe tra loro in relazione o in maniera iso-tattica, ove le parti hanno lo stesso valore, o ipo-tattica, ove una delle parti, di norma l'Aula, domina le altre che ad essa si subordinano. La sintassi assoluta può essere riconosciuta eponimamente nell'architettura greca, si pensi al tempio o ai bouleteria, mentre la paratassi può essere rivenuta nell'architettura romana, si pensi alle basiliche, ai mercati, allo stesso tempio etrusco-romano che distingue due parti in sequenza – il portico e la cella – come nel Pantheon. Come segnalato altrove³, due esempi preclari nel Moderno che sintetizzano le due modalità sono rispettivamente: la Festhalle di Rugen di Heinrich Tessenow – ipostilo aperto-coperto immerso nel bosco e affacciato sul mare – e la Stadhalle di Norimberga di Ludwig Hilberseimer. Come è noto Mies van der Rohe, soprattutto nell'esperienza americana conclusasi col *Chef d'œuvre* della Neue Nationalgalerie a Berlino, adopererà la sola procedura sintattica assoluta facendo coincidere le forme della rappresentazione con quelle della *Struktur*.

Le procedure prima descritte – sintattica assoluta, paratattica (isotattica o ipotattica) – possono anche coesistere nella produzione dello stesso architetto. Con riferimento all'opera di Erik Gunnar Asplund, ad esempio, cui peraltro sembra spesso alludere la ricerca di Adalberto Libera, due opere esemplificano queste posture compositive: l'atrio del Crematorio nel Bosco a Tallum e la Biblioteca di Stoccolma. Se a Tallum il grande atrio semi-coperto aperto con impluvio tetrastilo sublima la composizione assoluta in relazione e in contrasto con la serialità del crematorio e della chiesa, in modo del tutto diametrico rispetto alla piccola cappella che riproduce le parti del Pantheon, di contro, a Stoccolma la Biblioteca, nell'articolare un ampio corpo basamentale originariamente ad U che accoglie il volume cilindrico della sala di lettura che troneggia per la sua maggiore altezza sul basamento che domina gerarchicamente, è eponima della composizione ipotattica.

Le architetture ad aula di Libera, analogamente, sondano in qualche modo ambedue questi registri compositivi con una chiara prevalenza per quello paratattico isotattico e additivo. Quattro sono i progetti di aule che qui si intendono mettere a

confronto e dai cui trarre e riconoscere alcuni principi generalizzabili e validi ancora per l'oggi: il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi; il progetto di concorso per il Monumento ad Atatürk a Ankara; il Palazzo della Regione a Trento ed infine la Cattedrale di Cristo Re a La Spezia. Ognuna di queste architetture 'auliche'⁴ naturalmente fa riferimento sia *ad exempla* autorevoli in *absentia* sia a sperimentazioni, in *presentia*, affatto interne alla ricerca del maestro trentino.

Le architetture 'auliche di Libera

Il progetto forse più noto di Libera – il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi del 1938 – oltre ad avere due versioni tra loro molto differenti, quella presentata al concorso e poi quella realizzata e conclusa nel 1954, ha numerosi antecedenti conoscitivi in altri studi e progetti: su tutti il progetto di concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana all'E42 e ancor prima gli studi sull'architettura del Pantheon e i sistemi voltati e lo straordinario progetto per il mausoleo di Augusto. Se nel Palazzo della Civiltà Italiana l'idea è quella di sovrapporre ad una serrata gradonata spirale, in corrispondenza del passaggio di una autostrada a raso, una grande volta a crociera, il progetto per il Mausoleo di Augusto del 1934 per trasformarlo in Sacrario della Patria, propone, all'interno del monumento romano, di ricollocare la preziosa e poco distante Ara Pacis coperta da un sottile e 'leggerissimo' velario sospeso da cavi. In questo progetto straordinario Libera attornia il maestoso volume cilindrico lapideo, che accoglie un cono rovesciato, con una ampia e sottile piastra vetrata sollevata dal suolo dominata dall'aquila imperiale. Analogamente il progetto presentato al concorso del 1938 definisce una grande anello circolare destinato agli uffici che accoglie al suo interno la sala dei congressi coperta da una volta parabolica radiale, quasi una citazione letterale del progetto dell'Auditorium a Roma del 1935 e simile al successivo Studio per Cinema del 1940 cui seguirà lo Studio per grande sala del 1945, cui si antepone un corpo longitudinale per i ricevimenti sollevato dal suolo ove si colloca l'atrio di ingresso: una soluzione che sarà poi ripresa a Trento nel Palazzo della Regione. La seconda soluzione sviluppata a valle della aggiudicazione, invece, passando per ipotesi intermedie a due corpi affiancati (il primo voltato per i ricevimenti e il secondo più basso per i congressi con gli uffici disposti a C), come era stato negli studi per il Sacrario della Patria, risolve l'intero programma in un unico grande volume stereometrico massivo ma staccato da un ampio crepidoma sopraelevato avente il fronte principale interamente vetrato contenente la fodera degli uffici e la sala

per i congressi da cui svetta, in una classica ipotassi, il volume cilindrico dell'aula dei ricevimenti in una maniera del tutto riferibile a quella della biblioteca asplundiana. La versione definitiva, poi realizzata, semplifica ancora di più questa elementarità volumetrica in una figura marcatamente oblunga con due atrii vetrati collocati sui lati corti. Uno è più moderno ed è collocato in corrispondenza della sala congressi seminterrata che in copertura ospita un'arena all'aperto delimitata da due giardini pensili (mai realizzati), mentre il secondo è forzatamente⁵ monumentale con le colonne e la quadriga (per fortuna non realizzata) in relazione alla grande sala cubica dei ricevimenti, sollevata dal suolo (a definire una sorta di cripta ipostila) circondata da una doppia foderia muraria cieca all'interno, sostenuta da setti (che dichiarano la struttura intelaiata del doppio recinto) rivestiti dal prezioso calacatta che adorna anche l'intradosso delle solette dei due ballatoi – recuperando e variando, per inversione tra la parte muraria e quella a telaio, una soluzione poi sperimentata nel concorso di Ankara – coperta da una sottile volta a crociera – la stessa del concorso della Palazzo della Civiltà Italiana – con quattro lunette vetrate sostenute da una struttura in acciaio peraltro non visibile. L'edificio si presenta all'esterno con dei caratteri marcatamente murari sui fronti lunghi descritti da un doppio ordine di finestre quasi 'a nastro' serrate da terminali ciechi a definire i due atrii, con le coppie di scale incrociate a doppio rampante collocate in quello orientale.

Altra genealogia ebbe il progetto di concorso del 1941 per il mausoleo di Atatürk, poi realizzato da Onat e Arda ad Ankara. Una competizione cui parteciparono architetti da tutto il mondo e numerosi architetti italiani – tra cui Moschini, Vaccaro e Franzi, Muzio – con qualche segnalazione e premio. L'Anitkabir a fronte della tronfia retorica dei progetti italiani, nessuno escluso – dalla piramide ottagonale di Muzio al cubo sollevato di Vaccaro e Franzi, capaci negli stessi anni di ben altre prove si pensi al Palazzo delle Poste di Napoli o all'Angelicum a Milano – sviluppa il tema della aula unica oblunga sollevata dal suolo, che al piano terra diviene una sorta di Broletto, serrata da lunghi muri longitudinali su maestosi appoggi puntiformi, a definire un alto *tèmenos* chiamato a sorreggere un triplice sistema intelaiato di ballatoi che, a loro volta, sostengono un'ampia volta troncopiramidale. In questo progetto, peraltro poco noto e valorizzato, nel sondare la procedura sintattica assoluta, si mettono a contrasto caratteri stereotomici e tettonici senza tentare precarie mediazioni ma solo giustapposizioni dialettiche.

Il Palazzo della Regione a Trento⁶ del 1952, opera della maturità postbellica – connettibile al progetto di concorso per la Democrazia Cristiana a Roma con una versione, per molti versi, confortabile a quella iniziale di Saverio Muratori poi svilita nella realizzazione –, sonda la procedura paratattica additiva mettendo in relazione corpi diversi senza proporre primazie. Il palazzo si compone infatti di tre corpi autonomi, sollevati dal suolo mediante portici, tra loro connessi a definire una *déclavage* volumetrica verso la piazza arborata posta dinanzi alla stazione. Se il corpo degli uffici e degli assessorati a quattro piani, sollevato sulle colonne ad ombrello con quattro puntoni, declina un tema costruttivo (messo a punto da Libera assieme a Sergio Musmeci) analogo a quello poi sviluppato nella ambasciata d'Italia a Brasilia da Pier Luigi Nervi nel 1969, il corpo sulla piazza di due piani, di cui uno doppio, che ospita gli uffici di Presidenza e della Giunta, adopera un apparecchio costruttivo del tutto inedito: una parete a sezione variabile sospesa su soli due appoggi colonnari ad 'entasi inverse' aventi una matrice rigata paraboloidale collocati tra cavalletti obliqui stabilizzanti che svetta da una grande trave spaziale Vierendeel alta un intero piano, sui cui vengono sospesi, con dei pendoli a vista, attraverso travi ortogonali inclinate a sezione variabile, i due impalcati principali, di cui il primo connesso con l'Aula del consiglio e il secondo a doppia altezza definito da un grande salone vetrato. Il parlamentino, l'aula vera e propria, adotta una soluzione costruttiva altrettanto ingegnosa: un tronco di cono rovesciato a base circolare iscritto in un trapezio – che ospita la galleria dei passi perduti che nella sede della DC era longitudinale – attorniato, nella prima soluzione di cui si conserva un modello, da quattro grandi colonne, poi eliminate, poste sulle diagonali a sorreggere altrettante travi estradossate a sezione variabile, ridotte a due nella soluzione realizzata uscenti dal volume cilindrico, che supportano la copertura piana della parte trapezia, su cui svetta quella più alta circolare a sormontare e denunciare all'esterno l'aula del consiglio.

La Cattedrale di Cristo Re a La Spezia, 'canto del cigno' di Adalberto Libera chiude questa ricerca proponendo in una condizione di suolo acclive una significativa applicazione della procedura sintattica assoluta ottenuta mediante un'unica aula circolare sospesa sulla parte sostruttiva scalettata articolata in due parti – la prima di due piani contro-terra e vetrati e la seconda porticata con pilastri a forcella sempre a due piani a diretto contatto con la strada – che mediante una parete anulare concava alleggerisce la massa cilindrica producendo forti effetti chiaroscurali. Anche qui, dopo alcune ipotesi iniziali, si perviene alla definizione dell'aula di sezione lenticolare

Palazzo
della
Regione
Trentino,
plastico,
1962.

la cui copertura è sostenuta da un peribolo interno di colonne ad ombrello che sorreggono come dei pennacchi radiali la volta vera e propria in cui è presente un ampio oculo centrale.

Come si è visto in tutte queste opere auliche Libera, con sapienza e raffinatezza, ha non solo combinato varie procedure sintattiche nella definizione della composizione del tipo assunto ma progressivamente ha coniugato, a tale chiarezza dispositiva, una sempre più significativa ricerca costruttiva in larga misura intravista ed enfatizzata come principale veicolo espressivo e di definizione del carattere adeguato di queste architetture rappresentative, in cui un'intera comunità si possa riconoscere.

¹ Tra i tanti lavori monografici, spesso patinati ma vacui, dedicati a Libera si segnala la monografia di Vieri Quilici che, non attardandosi sulla cronaca o sulla storiografia, punta con profondità esegetica all'analisi compositiva, alla individuazione dei temi formali sondati dalle opere e al senso complessivo della ricerca liberiana. Cfr. V. Quilici, *Adalberto Libera: l'architettura come ideale*, Officina, Roma 1981.

² Cfr. A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, pp. 17-18 in E.L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, ed. it. Id., *Architettura. Saggio sull'arte*, a cura di A. Rossi, Padova 1967.

³ Cfr. R. Capozzi, *Le architetture ad Aula. Il paradigma Mies van der Rohe*, intr. A. Dal Fabbro, pres. A. Monestiroli, Clean Edizioni Napoli 2011.

⁴ Il termine 'aulico' introdotto da Dante nel *De vulgari eloquentia*, naturalmente è un metamorfismo del greco αὐλή (aulè) che denota la corte del Palazzo principesco, ovvero della Reggia (si pensi al palazzo di Minosse a Cnosso citato nell'Iliade da Omero come luogo della danza di Arianna) che, per converso, in 'aulico' connota ciò che è elevato, nobile, solenne ma anche la qualità del poeta di corte perché appunto "degno di risuonare nella Reggia".

⁵ Lo stesso Libera dopo la guerra riconoscerà tali pressioni soprattutto per il colonnato frontale si veda: A. Libera, *La mia vita di architetto*, in "La casa", n. 6, 1959, p.173.

⁶ Per una convincente disamina compositiva del Palazzo della Regione a Trento si veda: R. Albiero, *Adalberto Libera. Palazzo della Regione Trentino Alto Adige*, Unicopli, Milano 2003.

(pagine
seguenti)
Palazzo della
Regione
Trentino,
Trento,
veduta
d'insieme
1956-1962.





Apparati



Profilo biografico di Adalberto Libera

Adalberto Libera nasce nel 1903 a Villa Lagarina nei pressi di Trento da Giuseppe e da Olimpia Sforza Pallavicino. Durante la prima guerra mondiale si trasferisce con la famiglia a Parma, città d'origine della madre, dove termina il liceo; successivamente frequenta la Scuola superiore di matematica.

Durante le vacanze estive in Trentino incontra Gino Pollini venendo in contatto con il movimento d'avanguardia promosso da Fortunato Depero e Roberto Marcello Baldessari a Rovereto. A Parma, segue il corso di architettura presso la locale Accademia di belle arti; dopo il diploma, conseguito nel 1925, si trasferisce a Roma, laureandosi nel 1928 alla Scuola di architettura.

Durante gli anni universitari a Roma entra in contatto con Mario Ridolfi, dando inizio ad un sodalizio progettuale e di ricerca teorica condivisa per una rilevante parte della propria carriera professionale. Con Ridolfi tra il 1928 ed il 1931 prepara tra gli altri, il concorso per il pensionato artistico, i progetti di concorso per l'ammobiliamento e l'arredamento economico della casa popolare e per la nuova palazzata di Messina, gli studi per le case economiche a Tor di Quinto, presentati alla II Esposizione italiana di architettura razionale.

Nell'autunno del 1927 entra a far parte del Gruppo 7 in sostituzione di Ubaldo Castagnoli e nello stesso anno prende parte all'esposizione del Werkbund tedesco a Stoccarda con il progetto di un Alberghetto di mezza montagna; nel 1928, con Gaetano Minnucci, si occupa dell'organizzazione della I Esposizione di architettura razionale a Roma per poi organizzare la seconda esposizione nel 1932 a Firenze in cui partecipano anche Giovanni Michelucci e Gherardo Bosio.

Nel marzo 1928 pubblica il saggio *Arte e razionalismo*, nella rivista «Rassegna italiana», seguendo diversi altri articoli pubblicati sempre sulla stessa rivista con il Gruppo 7; da qui Libera si inserisce nel dibattito teorico sull'architettura italiana, posizione che ricoprirà fino alla fine della sua carriera.

Le prime opere realizzate, come per molti giovani colleghi italiani poi divenuti maestri dell'architettura italiana, riguardano il mondo degli interni e degli allestimenti; tra questi i primi sono il padiglione per la Società cementi armati centrifugati alla fiera di Milano del 1930, già precedentemente presentato alla I Esposizione di architettura razionale di Roma del 1928, e l'allestimento degli interni della «casa elettrica» alla IV Triennale di Monza (ultima prima del passaggio nel Palazzo delle Esposizioni di Muzio a partire dalla V Triennale del 1933) di Luigi Figini e Gino Pollini. Sempre a Monza avviene l'incontro con Giuseppe Terragni e con Giuseppe Pagano con il quale collabora per il MIAR, promuovendone la fondazione e divenendo membro del consiglio direttivo con Gino Pollini e Gaetano Minnucci e segretario.

Negli anni 1931-1934 sono le prime opere realizzate da Libera tra le quali si ricordano le Scuole elementari Sanzio a Trento, in stretta relazione con il tema delle mura castellane e la facciata della mostra della rivoluzione fascista a Roma del 1932 con Mario De Renzi con cui si occupa anche dell'allestimento interno. Nel 1932 con Ridolfi, Libera vince un concorso per la realizzazione di villini al Lido di Ostia realizzandone quattro. Nello stesso anno inizia il progetto per la Casa del Balilla a Civitanova Marche completato nel 1935.

Con De Renzi, Libera affronterà progetti ed aspetti teorici legandosi a concorsi e realizzazioni per lungo tempo, tra cui nel 1933 il Padiglione italiano all'Esposizione mondiale di Chicago, il Palazzo delle poste dell'Aventino a Roma, concorso vinto nel 1933, il padiglione italiano alla mostra internazionale di Bruxelles del 1935 e nel 1937 la realizzazione degli allestimenti al Circo Massimo per Mostra delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia.

Sempre in questi anni Libera partecipa con progetti a concorsi nazionali di rilievo tra cui scuole elementari a Bolzano del 1933, il piano regolatore di Aprilia, il Palazzo del Littorio in due gradi

(1933-1934 e 1937) con De Renzi e Giuseppe Vaccaro con i quali progetta anche il nuovo edificio per l'Auditorium di Roma; inoltre sviluppa progetti per il litorale di Castelfusano del 1933-34 e per la sistemazione del mausoleo di Augusto tra il 1934 ed il 1938.

Nel 1937 partecipa al concorso bandito dall'ente E42 per il nuovo Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi passando la prima selezione e risultando infine vincitore nel 1938, completando la realizzazione dell'edificio nel dopoguerra. Per lo stesso ente sviluppa il progetto per grande arco simbolico e per il palazzo dell'acqua e della luce mai realizzati a causa della guerra.

Per Curzio Malaparte nel biennio 1938-1940 progetta la villa Malaparte a Capri seppur con difficoltà con il committente, oggi una delle maggiori opere riconosciute di Libera.

Gli anni a partire dal 1940 fino al 1945 vedono un rallentamento, fisiologico, della produzione architettonica, sostituita da un periodo intenso di ricerca sulla tipologia abitativa prima attraverso progetti tra cui il nuovo quartiere Incis sulla via Imperiale a Roma del 1940 con De Renzi, Eugenio Montuori e Vaccaro, alcune ville nella zona residenziale dell'E42 tra cui una casa-studio per sé stesso e con la realizzazione dell'edificio in via Messina del 1941.

Sono degli stessi anni anche alcuni concorsi tra cui quello per la stazione ferroviaria a Sofia in Bulgaria con Montuori, alcuni edifici direzionali a Bratislava ed il monumento-mausoleo per Atatürk ad Ankara in Turchia. L'ultima opera realizzata prima della guerra è l'allestimento della I mostra della razza del 1942. Nello stesso anno su Stile viene presentata l'attività di Libera da Ponti. A partire dal 1943 Libera si ritira a Villa Lagarina dove ha modo di approfondire gli studi sugli elementi architettonici e sul tema dell'abitazione a basso costo. Il frutto di questi studi viene pubblicato in diversi estratti tra cui *Tecnica distributiva e funzionale* dell'alloggio sulla rivista *Strutture*. In questi anni insieme a Ponti e Vaccaro elaborò alcuni approfondimenti sull'argomento poi pub-

blicati come *Scale pronte Montecatini* del 1943, e *Verso la casa esatta* del 1945.

Tornato a Roma nel 1946 Libera partecipa ancora a concorsi tra cui quello per la sede della Banca d'Italia a Napoli con Calini e Montuori, per il teatro Filarmonico a Verona del 1948, con Kininger) e per il nuovo Politecnico di Torino del 1949.

Nel 1948 diviene accademico di S. Luca e dal 1949 viene chiamato, su indicazione di Arnaldo Foschini, a coordinare e dirigere l'ufficio progetti di Ina Casa dove ha modo di applicare le riflessioni teoriche sull'abitazione collettiva e sull'abitazione economica su larga scala e gli studi sia sulla tipizzazione tecnologica che sul progetto a livello urbano.

Nello stesso anno realizza sempre per Ina un edificio abitativo a Trento, nel 1951 le palazzine abitative nella città giardino di Cagliari e nel 1952, dopo un viaggio in Marocco, realizza l'insediamento residenziale al Tuscolano sempre nel programma Ina Casa, del quale diverrà consulente, e non più direttore, a partire dallo stesso anno così da poter riprendere pienamente l'attività professionale.

Il periodo 1952-1956 lo vede impegnato nel progetto per il cinema Airone a Roma e vincitore dell'edificio della Regione Trentino realizzato con Sergio Musmeci. Nel 1954 ottiene la cattedra come Professore Straordinario di Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura di Firenze spostandosi poi nel 1962 presso l'ateneo romano. Nel 1956 partecipa al progetto per la sede della Democrazia Cristiana a Roma e nel 1958 realizza con Calini e Montuori l'edificio per uffici in via Torino. Tra il 1958 ed il 1962 Libera ottiene alcuni incarichi per insediamenti residenziali a Roma tra cui il villaggio Olimpico, realizzato da Incis tra il 1957 e il 1960 con Vittorio Cafiero, Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti e Luigi Moretti.

Nel pieno della sua attività professionale, didattica e di ricerca, Adalberto Libera muore a Roma il 17 marzo 1963 a sessant'anni.

Elenco delle principali opere e progetti di Adalberto Libera

1926
Progetto di Alberghetto di mezza montagna.

1927
Concorso per il Padiglione Coloniale alla Fiera di Milano.

1928
Progetto per Casa per gli sciatori.
Progetto per ipi di Casette Economiche italiane in serie da L. 20.000 a L. 70.000.
Progetto per Padiglione pubblicitario Extensiors.
Concorso per il Padiglione pubblicitario per esposizione degli isolatori Fil.
Concorso per l'ammobiliamento e l'arredamento della casa popolare. (con M. Ridolfi)
Padiglione pubblicitario Scac alla Fiera di Milano.

1929
Progetto per case economiche a Tor di Quinto, Roma (con M. Ridolfi).
Progetto per edificio d'abitazione a Tripoli.
Concorso per il Piano Regolatore di Bolzano (con G. Pollini).
Progetto di Villa Foglia a Savona.
Concorso per Casette economiche a Tripoli.

1930
Arredamento della Casa Elettrica alla IV Triennale di Monza (con P. Bottoni e G. Frette).
Concorso per la Sistemazione della piazza della Cattedrale a Tripoli.
Progetto per Casette coloniche in Libia.
Concorso per la Nuova Palazzata di Messina. (con M. Fagiolo e M. Ridolfi).

1931
Progetto per la Sistemazione permanente della Fiera di Messina.
Concorso per una Chiesa per un villaggio agricolo in Libia.
Casa Nicoletti in via S. Basilio, Roma.
Scuole elementari in piazza Raffaello Sanzio, Trento (completato nel 1934).

1932
Mostra del Decennale della Rivoluzione fascista, Roma (con M. De Renzi e A. Valente).
Villini della Società immobiliare Tirrena a Ostia (completato nel 1934).
Casa del Balilla a Porto Civitanova Marche (completato nel 1935).

1933
Padiglione italiano all'Esposizione mondiale di Chicago (con M. De Renzi e A. Valente).
Concorso per Scuole elementari e di avviamento al lavoro a Bolzano.
Progetto per la Sistemazione del litorale di Castelfusano.
Palazzo delle Poste all'Aventino, Roma (con M. De Renzi) (completato nel 1934)
Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, primo grado (elaborato negli anni 1933-1934).

1934
Studi per la Sistemazione del Mausoleo di Augusto a Roma come sacrario della Patria (elaborato dal 1934 al 1938).

1935
Padiglione italiano all'Esposizione internazionale di Bruxelles (con M. De Renzi).
Concorso per Auditorium a Roma (con M. De Renzi e G. Vaccaro).

1936
Concorso per il Piano Regolatore di Aprilia
Progetto di espansione tra Roma e il mare (con C. Longo, M. Paniconi, G. Pediconi).

1937
Mostra delle Colonie estive e dell'Assistenza all'infanzia al Circo Massimo, Roma (con M. De Renzi e G. Guerrini).
Giardino d'inverno alla Mostra del Tessile nazionale al Circo Massimo, Roma.
Concorso per il Palazzo del Littorio in viale Aventino, Roma, secondo grado (con M. De Renzi e G. Vaccaro).
Progetto per Arco simbolico all'E42, Roma. (con C. Cirella, G. Covre, V. Di Berardino) (in corso fino al 1942)
Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'E42, Roma (in corso fino al 1942; edificio completato nel 1954).

1938
Concorso per l'Ampliamento della sede della Cassa di Risparmio, Trento.
Progetto per edificio sede Ina a Trento.
Villa Malaparte a Capri.

1939
Concorso per il Palazzo dell'Acqua e della Luce all'E42, Roma.

1940

Progetto per Quartiere Incis, Roma (con M. De Renzi, E. Montuori, G. Vaccaro).
Concorso per la Stazione ferroviaria di Sofia in Bulgaria (con E. Montuori).
Concorso per gli edifici dei Ministeri a Bratislava, Cecoslovacchia (oggi Slovacchia).
Casa in via Messina, Roma.
Progetto per Villa Salinos alla Mostra dell'Abitazione all'E42, Roma.
Progetto per Villa-studio per sé stesso alla Mostra dell'Abitazione all'E42, Roma.

1941

Progetto per la Acropoli alpina sul Doss Trento (con M. Cereghini, G. Maroni, G. Muzio).
Progetto per il Collegio femminile della GIL, ad Abbazia, Dalmazia (oggi Croazia).

1942

Progetto per la Prima Mostra della razza, Roma.
Concorso per il Mausoleo di Atatürk ad Ankara, Turchia.
Brevetto per perfezionamenti ai parapetti per scale.

1943

Unificazione del rivestimento in marmo delle scale.
Proposta per catalogo di elementi tipo per scale della Montecatini.
Catalogo scale pronte Montecatini (con G. Ponti).

1943

Studi e disegni per il volume *La tecnica funzionale dell'abitazione* (pubblicato nel 1945).

1946

Concorso per la Sede della Banca d'Italia, Napoli (con L. Calini e E. Montuori).

1947

Concorso per il Teatro Filarmónico di Verona (con M. Kiniginger).
Inizio studi per il programma Ina Casa (direttore del programma dal 1949).

1948

Progetto per Padiglione della Società Terni.
Progetto per Edificio Imcor, Roma.

1949

Progetto per Casa Cidonio ad Anzio.
Edificio per residenze Ina Casa, Trento.
Concorso per la nuova sede del Politecnico di Torino.

1950

Brevetto per arredato.
Unità d'abitazione orizzontale Ina Casa al Tuscolano, Roma (completata nel 1954).

1951

Negoziato per tabacchi a Milano.

1952

Studi per artisti dell'Accademia di S. Luca, Roma (con G. Genta e S. Panzarasa).
Cinema Airone, Roma (con L. Calini e E. Montuori) (completato nel 1954).

1953

Padiglione della Cassa per il Mezzogiorno alla III Fiera regionale di Cagliari (con G. Girardet).
Palazzo della Regione Trentino-Alto Adige, Trento (con Sergio Musmeci) (completato nel 1963).

1954

Progetto per Casa alta in via Orsi, Napoli.
Ville in via Casaleto, Roma (con G. Genta e S. Panzarasa).

1955

Palazzina in via Pessina, Cagliari.
Caserma e alloggi per il personale militare all'aeroporto di Fiumicino.
Progetto per ville a Casalpalocco, Roma.
Progetto e studi per la nuova sede della Facoltà di Architettura di Firenze.
Campanile per la chiesa del Cuore Immacolato di Maria a Borgo Panigale.

1956

Progetto per edificio per uffici Ina, Roma (con P. Barucci).
Concorso per la nuova sede della Democrazia Cristiana all'Eur, Roma.
Palazzo per uffici in via Torino, Roma (con L. Calini e E. Montuori).
Cattedrale di La Spezia (con C. Galeazzi) (completata nel 1959).

1957

Progetto per Poltrona per Arflex.
Progetto per la nuova Sede dell'Ina Casa all'Eur, Roma.
Progetto per Quartiere Annunziatella, Roma.
Quartiere Pineto, Roma (con G. Vaccaro).
Progetto per la nuova sede del Ministero del Tesoro all'Eur, Roma (con A. Spaccarelli).
Progetto per quartiere residenziale a Grotta-perfetta, Roma (con V. Monaco e A. Luccichenti) (progetto completato nel 1960).
Quartiere Villaggio Olimpico a Roma (con V. Cafiero, A. Luccichenti, V. Monaco, L. Moretti) (completato nel 1960).
Viadotto di corso Francia a Roma (con V. Cafiero, I. Guidi, A. Luccichenti, V. Monaco, L. Moretti, P.L. Nervi) (completato nel 1960).

1958

Progetto per nuovo quartiere Casalpalocco, Roma (con A. Luccichenti, M. Paniconi, G. Pediconi, G. Vaccaro).

1959

Allestimento di padiglioni presso il viadotto di corso Francia, Roma (con V. Cafiero, I. Guidi, A. Luccichenti, V. Monaco, L. Moretti).
Laboratorio farmaceutico Pfizer, Latina (con E. Montuori).
Concorso per nuovo Ponte sul Tevere a Tor di Quinto, Roma (con A. Benini, C. Castelli-Guidi, S. Colombini).
Quartiere residenziale Italsider a Salivoli (con S. Colombini e E. Mandolesi) (completato nel 1961).
Progetto per quartiere residenziale del centro atomico di Kolaba presso Bombay, India.

1960

Studi per nuovi insediamenti, Roma.
Studi per nuova Unità d'abitazione a Torino-Mirafiori.
Quartiere residenziale Incis a Decima, Roma (con V. Cafiero, I. Guidi, L. Moretti) (completato nel 1963).

1961

Progetto per nuovo Quartiere residenziale a S. Basilio, Roma.
Villa Cavazza all'Eur, Roma (con G. Genta e S. Panzarasa).

1962

Progetto di edificio per uffici in via Torino, Roma (con P. Barucci).
Concorso per il Ponte Risorgimento sull'Adige, Verona (con A. Benini, C. Castelli-Guidi, S. Colombini).
Progetto per nuova Lottizzazione a Pantano Borghese (Roma).

Scritti di Adalberto Libera

A. Libera, *Sempre in tema di "Gruppo 7"*, in «Il Brennero», 12 ottobre 1927.

Gruppo 7, *Una risposta ufficiale del Gruppo 7*, in «Il Brennero», 16 ottobre 1927.

Gruppo 7, *La mostra degli amatori e cultori delle belle arti*, in «Il Trentino», aprile 1927.

A. Libera, G. Minnucci (a cura di), *la Esposizione italiana di architettura razionale*. Roma anno VI, Roma 1928.

A. Libera, *Arte e razionalismo*, in «Rassegna Italiana», marzo 1928.

A. Libera, M. Piacentini, *Discussioni, artistiche. Del razionalismo in architettura*, in «Rassegna Italiana», aprile 1929.

A. Libera, *Le abitazioni popolarissime "casa minimum"*, in «Natura», n.3, marzo 1930, pp. 47-51.

Gruppo 7, *La nostra inchiesta sull'edilizia nazionale*, in «Il Popolo d'Italia», 30 maggio 1930.

A. Libera, *Dove costruire l'Auditorio*, in «La Tribuna», 27 giugno 1936.

A. Libera, *Manuale pratico per il disegno dei caratteri*, Bertieri, Milano 1938.

A. Libera, *L'estetica nell'uso delle pietre e dei marmi*, in «Il Marmo», n. 1, gennaio-febbraio 1941, pp. 3-4.

A. Libera, *I mosaici del Palazzo dei Ricevimenti all'Esposizione Universale*, in «Civiltà», n. 5, aprile 1941, pp. 11-16.

A. Libera, *Una casa di Libera: una opinione sull'architettura*, con presentazione di Gio Ponti, in «Stile», n. 9, settembre 1941, pp. 6-9.

A. Libera, G. Vaccaro, *Per un metodo nell'esame del problema della casa*, in «Architettura italiana», n. 5-6, maggio-giugno 1943, pp. 36-45.

A. Libera, G. Ponti, G. Vaccaro, *Per tutti, anzi per ciascuno. Appello di tre architetti per la Carta della Casa*, in «Il Popolo d'Italia», 15 giugno 1943.

A. Libera, G. Ponti, G. Vaccaro, *Per la, "Carta della Casa"*, in «Stile», n. 30, giugno 1943, p. 12.

A. Libera, G. Beretta, P.G. Bosisio, G. Ponti, P. Pozzi, E. Soncini, G. Vaccaro, C. Villa, *Verso la casa esatta*, Milano 1945.

A. Libera, *La stanza da letto*, Garzanti, Milano s.d. [1945] (edizioni tecniche della rivista «Stile»)

A. Libera, *Logge e balconi*, in «Strutture», n. 2, luglio 1947, pp. 9-11.

A. Libera, *Il ciclo dei cibi. Tecnica funzionale e distributiva dell'alloggio*, in «Strutture», n. 3-4, dicembre 1947-gennaio 1948, pp. 22-48.

(A. Libera), *Piano Incremento Occupazione operaia Case per Lavoratori. Suggerimenti, norme e schemi per la elaborazione e presentazione dei progetti*, fascicolo 1, Roma 1949.

(A. Libera), *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo*, Fascicolo II, M. Daneri, Roma, 1950.

A. Libera, *Gli spazi all'aperto della abitazione nel clima mediterraneo*, in «Architetti», n. 12-13, febbraio-aprile 1952, pp. 108-109.

A. Libera, *La scala del quartiere residenziale*, in AA.VV., *Esperienze urbanistiche in Italia*, INU, Roma 1952, pp. 128-149.

(A. Libera), *Unità d'abitazione orizzontale nel quartiere Tuscolano a Roma*, in «Casabella», n. 207, 1955, p. 35.

A. Libera, *Il quartiere Tuscolano a Roma*, in «Comunità», n. 31, 1955, pp. 46-49.

A. Libera, *Chiesa di Borgo Panigale*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 3, settembre-ottobre 1955.

A. Libera, *La mia esperienza di architetto*, in «La Casa», n. 6, 1960, pp. 171-175.

A. Libera, *Palazzo per uffici in via Nazionale, a Firenze*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 66, aprile 1961, pp. 816-823.

Principali testi su Adalberto Libera

G. Ponti, *Stile di Libera*, in «Stile», n. 17, 1942, pp. 10-19.

B. Zevi, *Lottò contro i mostri di marmo*, in «L'Espresso», 31 marzo 1963, p. 20,

E.N. Rogers, *Adalberto Libera*, in «Casabella continuità», n. 274, aprile 1963.

G. Vaccaro, *Adalberto Libera*, in «L'architetto», giugno 1963.

G.C. Argan, *Libera*, Editalia, Firenze, 1975.

V. Quilici, *Adalberto Libera. L'architettura come ideale*, Officina Edizioni, Roma, 1980.

F. Garofalo, L. Veresani (a cura di), *Adalberto Libera*, Zanichelli, Bologna, 1989.

C. De Seta, *Architetti italiani del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 279 e pp. 281-282.

N. Di Battista, *Progetto di casa-studio per l'architetto*, Roma E 42, 1940-41, in «Domus» n. 698, ottobre 1988, pp. 36-45.

AA.VV., *Adalberto Libera. Opera completa*, Electa, Milano, 1991.

G. Pettena, *Casa Malaparte*, Le Lettere, Siena, 1999.

M. Martignoni (a cura di), *Adalberto Libera e Gio' Ponti: carteggio degli anni di guerra*, in «Studi trentini di scienze storiche, sezione seconda», n. 78, 1999, pp. 133-153.

L. Rivalta, *Adalberto Libera, Mario De Renzi: Palazzo delle poste all'Aventino*, Roma, Alinea, Firenze, 2000.

A. Fassio, M. Giannetto, M. Guccione (a cura di), *Adalberto Libera nei disegni del Centre Pompidou e dell'Archivio Centrale dello Stato*, Gangemi, Roma, 2004.

M. Costanzo, *Adalberto Libera e il Gruppo 7*, Mancosu, Roma, 2004.

A. Fassio (a cura di), *Adalberto Libera nel dopoguerra*, Delfino, Sassari, 2004.

M. Poganič (a cura di), *Il palazzo della regione a Trento di Adalberto Libera e Sergio Musmeci: tra antico decoro e nuove figure strutturali*, Nicolodi, Rovereto, 2007.

A. Franceschini (a cura di), A. Libera, *La mia esperienza di architetto*, La Finestra Editrice, Lavis (Trento), 2008.

M. Ferrari, *Adalberto Libera. Casa Malaparte a Capri 1938-1942*, Ilios, Roma, 2008.

AA.VV., *Adalberto Libera. La città ideale*, Electa, Milano, 2013.

P. Melis, *Adalberto Libera. Tracce per una biografia*, Skira, Milano, 2019.

Profili biografici degli Autori

Renato Capozzi è Professore Ordinario in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università Federico II di Napoli

Bruna Di Palma è Ricercatore in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università Federico II di Napoli

Souha Gasmi è Membro di Gruppo di Ricerca in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura-Dida dell'Università degli studi di Firenze

Andia Guga è Professore incaricato in Composizione Architettonica e Urbana presso la Facoltà di Architettura dell'Università Cattolica Nostra Signora del Buonconsiglio a Tirana

Popi Iacovou è Ricercatore in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Cipro

Valentina Marras è Cultore della Materia in Composizione Architettonica e Urbana presso il dipartimento di Architettura-Dida dell'Università degli studi di Firenze

Anna Bruna Menghini è Professore Associato in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale presso Sapienza Università di Roma

Riccardo Renzi è Professore Associato in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura-Dida dell'Università degli studi di Firenze

Principali Archivi custodi del corpo disegni, fotografie, documenti, e libri di Adalberto Libera
Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (Mart), Rovereto, sezione Archivi, Fondo Adalberto Libera, libri posseduti da Libera in biblioteca, Fondo Casa Malaparte. Archivio Centrale dello Stato Roma, Fondo Ente Eur, archivio disegni. Centre George Pompidou, Parigi, Francia, Dipartimento delle collezioni di Architettura, Fondo Adalberto Libera. Accademia di San Luca, Archivio progetti, fondo Mario De Renzi. Accademia di San Luca, Archivio progetti, fondo Mario Ridolfi.

Referenze iconografiche
Tutte le immagini presenti nel volume provengono da pubblicazioni d'epoca tra cui riviste d'epoca e volumi citati in bibliografia (la didascalia riporta l'anno della pubblicazione dell'immagine), oppure provengono dagli autori dei testi che ne detengono i diritti, oppure ancora provengono su gentile concessione da archivi privati e/o pubblici che ne detengono i diritti. La presente pubblicazione universitaria è Open Access e non ha scopo di lucro.

Ringraziamenti
Si desidera ringraziare per la disponibilità e la collaborazione il personale la Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli studi di Firenze e la direttrice Giulia Pili, l'Archivio Centrale dello stato di Roma, il Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (Mart), il Centre George Pompidou di Parigi ed il sistema Siusa del Ministero della Cultura. A Souha Gasmi, va un ringraziamento per l'attenzione generale al volume e ad Anna Dorigoni, per le iniziali revisioni dei testi.



Finito di stampare da
Rubbettino print | Soveria Mannelli (CZ)
per conto di
didapress
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
2025

L'opera di Adalberto Libera costituisce un punto di riferimento imprescindibile per comprendere la trasformazione dell'architettura italiana tra gli anni Trenta e Cinquanta; un periodo caratterizzato da profondi mutamenti politici, sociali ed economici, passati poi dal dramma degli eventi bellici e nonché dall'emergere di nuove riflessioni sui contesti urbani e sull'abitare.

La sua opera, multiforme ed interscalare attraverso tutti gli ambiti della professione, ha come elemento costitutivo, come legame costante ed articolato nel tempo, una naturale e irrinunciabile propensione alla riflessione teorica che fin da subito diviene ricerca. Sono infatti gli scritti, che accompagnano buona parte della carriera di Libera, a svelare quasi sempre anticipando, alcuni nodi chiave della poetica e dei capisaldi tipologico-linguistici che poi si rintracciano nelle pieghe, reali, degli schizzi di accompagnamento o di studio preliminare per i progetti e le realizzazioni.

Questa sintetica pubblicazione nasce come testimonianza di un convegno seminariale svolto presso l'Università degli studi di Firenze nella primavera 2025 ed inserito all'interno del seminario tematico sui Maestri dell'architettura italiana del ventesimo secolo "Italian architecture of the XXth century: interiors" con una particolare attenzione al mondo degli interni, domestici, allestitivi, urbani. Il presente volume, la cui speranza è quella di potersi collocare come integrazione utile alla didattica, senza pretese, rispetto alle monografie già esistenti, è suddiviso in due parti: nella prima trovano spazio argomenti inerenti il profilo teorico di Libera; nella seconda i contributi relativi a specifiche esperienze e questioni progettuali, dagli interni, agli edifici, ai progetti di insediamento.

Riccardo Renzi (1979), Architetto, Dottore di Ricerca, Professore Associato in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura – DIDA dell'Università degli studi di Firenze. Si occupa di tematiche relative al progetto contemporaneo in relazione alle tradizioni ed alle identità locali, intrecciando il tema alla dimensione della memoria, in maniera particolare in relazione a contesti fortemente storicizzati.

ISBN 978-88-3338-248-7



9 788833 382487