

Federico Bilò (1965) earned his degree in Architecture in Rome in 1990, under the tutelage of Costantino Dardi. He holds a PhD (VII cycle) and is Associate Professor of Architectural and Urban Design with the Faculty of Architecture in Pescara.

During the 1990s he studied the work of Team 10, the hybrid landscape of Adriatic coastal urbanisation and various aspects of the work of Costantino Dardi. Beginning in 2001 he turned his attention to Dutch and Brazilian architecture, the actions of Adriano Olivetti and, above all, the work of Giancarlo De Carlo.

He is the author of: *Mecano* (Rome 2003); *Figure, sfondo, schemi configurazionali. Due saggi sull'architettura di Costantino Dardi* (Rome 2012); *Tessiture dello spazio. Tre progetti di Giancarlo De Carlo del 1961* (Macerata 2014); *Matera e Adriano Olivetti. Testimonianze su un'idea per il riscatto del Mezzogiorno* (Rome 2016). He is the editor of: *Roma Koibasa - Bigliano, progetto e complessità artificiale* (Rome 2004); *A partire da Giancarlo De Carlo* (Rome 2007); *Letture Incrociate. C'è qualcosa di nuovamente attuale nel progetto culturale della Tendenza?* (Rome 2015); *Ordinariness. Progetti e quotidiano* (Livorno 2015) a monographic issue (29/30) of "PPC, Piano Progetto Città". He was co-curator of the section dedicated to Adriano Olivetti in the Padiglione Italia at the 13th International Architecture Exhibition at the Venice Biennale in 2012.

In 1992 he was one of the founding partners of GAP AA in Rome, the professional practice where he has developed the majority of his design work. In addition to various residential interventions, the office's projects include the transformation of an apartment block in the Muratiano district of Bari (2000/03), the community centre-school in a favella of São Paulo (2003/05), the refurbishment of the Laterza Bookstore in Bari (2006), the restoration of a wing of the Castle in Acquafredda delle Fonti (2006/09), the gymnasium park in Civitella Casanova (2010/12) and the renovation of a private home on the dunes of Sabaudia (2011/13). The office's work was presented in: *GAP architetti associati 1993-2008* (Rome 2010); *GAP architetti associati. Made in Italy* (Pescara 2015).



ISBN 978-88-6764-119-2

9 786764 119192 euro 32,00

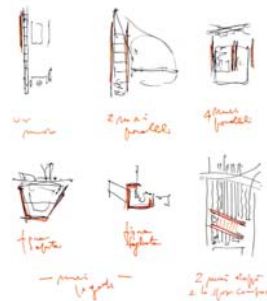
VILLA MEDICI  
 FORO ITALICO  
 BASILICA DI SAN PAOLO FUORI LE MURA  
 PIGNETO  
 VIA CRISPI  
 VILLA ALDOBRANDINI

Federico Bilò  
 MURI/PARETI  
 six projects for Rome  
 LEBRINA

Federico Bilò

# MURI/PARETI

## six projects for Rome



*Muri/pareti* presents six projects for Rome. This collection of projects in no way suggests or even alludes to a plan for this city. Instead, it represents a series of design exercises for sites in Rome that often appear to be asking for a project and for sites that possess unexpressed urban and architectural potentials.

*Muri/pareti* is a study of architectural language, focused on walls (muri) and screens (pareti), establishing a difference between these two elements of architecture, though the distinction between the two is very subtle, and in some cases elusive.

*Muri/pareti* demonstrates that walls and screens can be catalysts for making architecture today without undermining their history, very Roman, or the reasons, methods and potentials offered by architecture today.

LEBRINA

# MURI/PARETI

Six projects for Rome

MURI/PARETI



Federico Bilò

# MURI/PARETI

six projects for Rome

Foreword by Franco Purini

*Muri/pareti. Six projects for Rome*  
by Federico Bilò

graphic design  
Gabriele Testa

translations  
Paul David Blackmore

© 2017 by Casa Editrice Libria  
Melfi (Italy)  
Tel/fax +39 (0)972 236054  
ed.libria@gmail.com  
www.librianet.it  
© authors of the texts and projects

first edition October 2017  
isbn 978-88-6764-119-2

A contribution to the publication of this book has been  
made by the Department of Architecture of the  
"G. d'Annunzio" University of Chieti-Pescara.

Thanks to Eugenio Cipollone and Nicoletta Bini (SPOT-5  
satellite image, acquired on 21 July 2002 © CNES –  
Distribution Airbus DS, 2002 – courtesy of e-GEOS SPA)

The following people took part in the *Muri/Pareti* projects:  
Alessandra Bucci, Mattia De Baptistis, Michele Gentile  
and Eugenio Tarantino all graduates of the Department of  
Architecture in Pescara; Alessandra Bianco and Gabriele  
Testa currently completing their graduate theses.

*To all those who have taught me about architecture  
and those who continue to do so:  
Massimo, Franco, Danilo, Giangi, Oronzo;  
Alessandro, Claudia, Francesco;  
my "Spiritual Family";  
my students.*

# Contents

- 9    *A FORMAL THEOREM*  
Foreword by Franco Purini
- 13    SITES
- 20    *MURI/PARETI*  
Introduction
- 25    VILLA MEDICI  
*with M. De Baptistis*
- 43    FORO ITALICO  
*with A. Bianco*
- 61    BASILICA DI SAN PAOLO FUORI LE MURA  
*with G. Testa*
- 79    PIGNETO  
*with E. Tarantino*
- 99    VIA FRANCESCO CRISPI  
*with M. Gentile*
- 117    VILLA ALDOBRANDINI  
*with A. Bucci*
- 135    Italian texts



# A FORMAL THEOREM

*Franco Purini*

Employing a somewhat radical, not to mention coarse framework, though which I hope is useful, it can be said that the work of the generation of architects now in or around their fifties is expressed almost entirely in three principal directions. The first consists of an extremely concrete and substantially empirical notion of the profession, that tends to borrow a number of formal motifs from national and international production alike. More or less familiar, they link diverse parts of architectural texts without any concern for coherence. This attitude produces a composite and very often contradictory architecture, generally with little attention toward context and an interest, instead, in the *mediatic*, so to speak, characteristics of a building. Consequently, this approach to the profession is highly operative, devoid of objectives other than an accentuated pragmatism that sets its stakes on the efficiency of the professional responses to questions that architects from this group tend above all to simplify.

The second direction presented by the *middle generation* of professionals can be recognised in *neo functionalism*. While widespread, it is not recognised as such but instead considered a mix of consolidated and in some cases already exhausted methods of composition, of extensively tested building techniques and equally habitual design procedures. All at the service of advanced lifestyles. Ecology, with its concerns for energy, landscaping as the system of sociological intentions – *cohousing* and *self-construction*, according to

Alejandro Aravena for example – that resuscitate a number of nineteenth century utopian memories in the era of consumerism. In short, environmentalism is today considered a complex arena, though conceptually not without its internal conflicts, a problematic field that must guarantee the quality of architecture. Even *recycling* enters into this approach, despite the lack of its translation into a unified and convincing theory of architecture. In reality we are dealing with a neo functionalism founded largely on the performance of digital tools, with the addition of the visions of Antonio Sant’Elia, Le Corbusier, Richard Buckminster Fuller and Reyner Banham on the machinist model of architecture. Resolved substantially in the various current interpretations of the idea of high-tech, this orientation pretends to always represent the future, though its results are also subject to obsolescence, which often makes them appear passé even only a few years after they have been completed. With respect to the first approach to design, this second undoubtedly possesses a certain theoretical dimension, though it consists of a collage of partial theories rather than being the expression of a clear and durable point of view.

The third direction of research embraces all those positions for which theory is not, as in the second case, a mere summary of diverse theoretical segments, but the very foundation of the activity of design. An activity that, incidentally, it would be more appropriate to refer to as one of *compo-*

sition, rather than of design. This area includes architects who produce *absolute architecture*, like Pier Vittorio Aureli, taking the *architecture of autonomy* of the 1970s to its limit; the environment that rotates around *San Rocco* magazine, which rereads the period of *La Tendenza* seeking to rediscover in our current condition spaces for ideas and operative occasions able to restore the tension that animated the architecture of this movement. This group also includes architects who, while believers in rationality like Aldo Rossi and Giorgio Grassi, do not reduce rationality to a few elements of composition exalted by repetition, in some cases producing an elevated feeling of estrangement. In reality, I do not believe in a single rationality, that of *logical clarity*, but also consider a rationality that accepts the exhibition of its most recondite, mysterious and in some cases, and this is no paradox, also irrational aspects. In this case, architects create organisms that, despite respecting rigorous schemes, especially in plan, accompany them toward voluntary alterations of the section and elevations. In this way they introduce tensions and contradictions into a building – for example the rationalist Giuseppe Terragni – that make them more alive and complex.

The architecture of Federico Bilò is one of the most noteworthy expressions of this last type of rationality. A *divided rationality*, it could be said that, with respect to the formal devices of the repetitive and in some way *a-scalar* rules of *La Tendenza*, permits important occasions of spatial invention that, however, are always motivated and rigorous. Moreover, if the architecture of rationality foresees a minimum distance between the layer of grammar and that of syntax, often simply overlapped, in divided, or if we prefer *critical* rationality, on the one hand it is manifest in an explicit formal problem, on the other hand, in its arrangement through composition it also incorporates a series of traces of the process that leads to the solution. Far from any determinism, which prevails instead in the *Tendenza*, the process of composition adopted by Federico Bilò

confirms itself as an investigation during which a decisive poetic intention does not shy away from the difficulties in providing a building whose complex configuration considers the variety of functions; the presence of a site and not simply a context, a site to which Bilò's architecture will give a new identity; of the need for a clear *parti* that nonetheless does not exclude buildings with a narrative inclination. To sum up, for the author of the projects presented in the book *Muri/pareti. Six Projects for Rome*, architecture has the autonomy to govern its formation, however, this autonomy is not *self-sufficiency*, but a form of research that is as open ended as possible, operating within an initial formal choice to activate a dialogue between a new architectural composition and what existed before it. A composition that establishes more complex meanings between a building and the part of the city in which it will rise. In even clearer terms, the works of architecture that appear in this book are configured less as buildings for an *analogous city*, which consists of an *offset rewriting* of existing buildings, than as *compositions deduced* from an urban and architectural palimpsest that we imagine could never be fully deciphered, but only sensed in all of its weaves and its layers.

The project for Rome presented by the author of this book has a twofold value, both urban and architectural, which are closely connected. The arrangement of the six works of architecture does not seem to be determined by a need to locate them where they have been situated, to the same degree that no premeditated urban relationship appears to exist between them. In reality, this casualness is simultaneously apparent and real. In fact, two are placed along the Tiber River, one to the north and other to the south; three occupy areas in the centre of Rome; the last project is located in the Pigneto. Aligned along four parallel axes, these six works of architecture constitute an equal number of soundings of particular points of the city, activating not only the sites on which they sit, but also the areas around them. The resulting diagram profoundly changes the Plan for

Rome developed by Sixtus V in *sideris formam*, still alive and operating in the heart of the city, transforming the apsidal urban structure of Domenico Fontana into a system of almost parallel forces. These six new polarities at the small or medium scale are thus proposed as the outcome of a precise method, which involves overlapping a fabric that, rather than being passive, feels conventional and backward, with a network of *micro-centralities* in which works of architecture with relevant compositional energy design a possible system to be expanded upon, structuring a fabric in need of new metropolitan energies. The interventions are located in the Villa Medici, the Foro Italico, near the Basilica di San Paolo, in the Pigneto, in Via Francesco Crispi and Villa Aldobrandini. Conceived by Federico Bilò, they were developed in collaboration: the first with Mattia De Baptistis, the second with Alessandra Bianco, the third with Gabriele Testa, the fourth with Eugenio Tarantino, the fifth with Michele Gentile and the sixth with Alessandra Bucci.

The interventions represent the point of arrival of a lengthy study of the construction of a structural relationship between the components of a project. A study of the history of the city, but above all of a solid poetic and an evidently “*jeu savant*” of composition. Research into theories of architecture and its composition recall the daring theses of Colin Rowe, to the same degree they do not forget the Italian tradition on the relations between city and architecture, from the 1930s to the present. All this without ignoring the 1970s, when the debate on the relationship between city and architecture was at its most intense. The work reveals a full understanding of the urban environment as well as its interactions with the language of architecture. Mention has already been made, though it is worth repeating, of the *narrative attitude* of the language used by Federico Bilò. A narrative that is neither exhibited nor descriptive, but relative in the first instance to the most correct and durable methods for connecting the elements of construction. The key to this research is to be found in the title of

the book *Muri/pareti*, walls/screens, two classes of building elements that, while apparently synonymous are in reality quite different. Both subdivide space, yet while walls possess a *gravitas*, which means they must rest on the ground atop solid foundations, screens tend toward the lightness of a discontinuous diaphragm, toward the prevalence of openings in a truss, an almost immaterial velarium supported by slender structures, as if suspended in space. By bringing two similar those diverse concepts into play, Federico Bilò intends to reconcile the structural strength with its contiguous fragility. Yet, this alternation does not stop at the edges of a building, but tends to repeat itself in every part, such that it features a duality that assumes multiple forms. The result is a critique of modernism at the very moment when it is confirmed. It establishes a dialectic between the durable and the transitory that, if we think carefully, permeated all of the architecture of the twentieth century and the early part of that which followed it. It is a dialectic that obliges a redefinition not only in narrative terms, as mentioned, of the approach to composition employed by Federico Bilò, but which transforms it into a *formal theorem* for which the durable and the temporary are reciprocally each the memory of the another. Everything belongs to an alchemic combination of something that is already present in the writing of architecture and which is rediscovered, and a character, not constant but intermittent, that, because it is *new*, forces all that is durable to recall its parts that, for mysterious reasons, are shown to be precarious and volatile. What remains to be said is that the full maturity of the works of Federico Bilò, whose filigree offers a unique re-proposal of the theme of the *ruin*, will be affirmed together with their already visible originality – something I believe is about to occur, or perhaps has already done so – when the tectonic essence of a building, at the height of its expression, will manage to coincide with the sense of his architecture, also driven to almost move beyond its beauty.



0

2

1

5

6

4

3

# SITES



1 Villa Medici



2 Foro Italico



3 Basilica di San Paolo fuori le Mura



4 Pigneto



5 Via Francesco Crispi



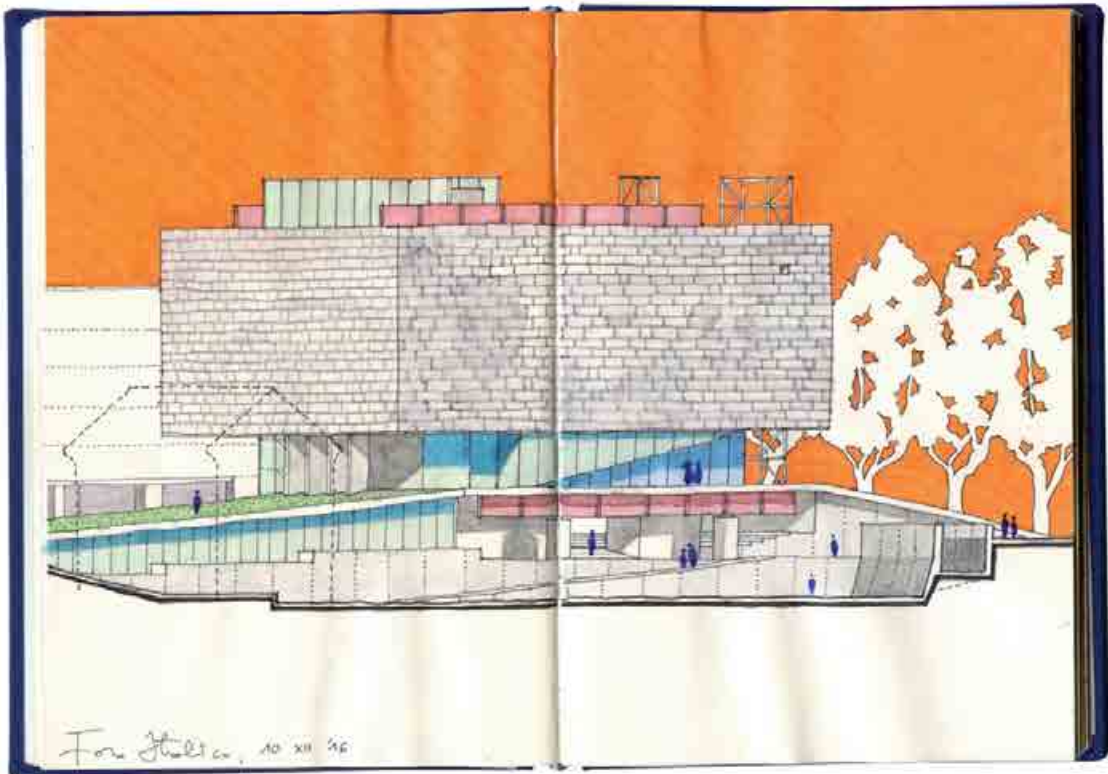
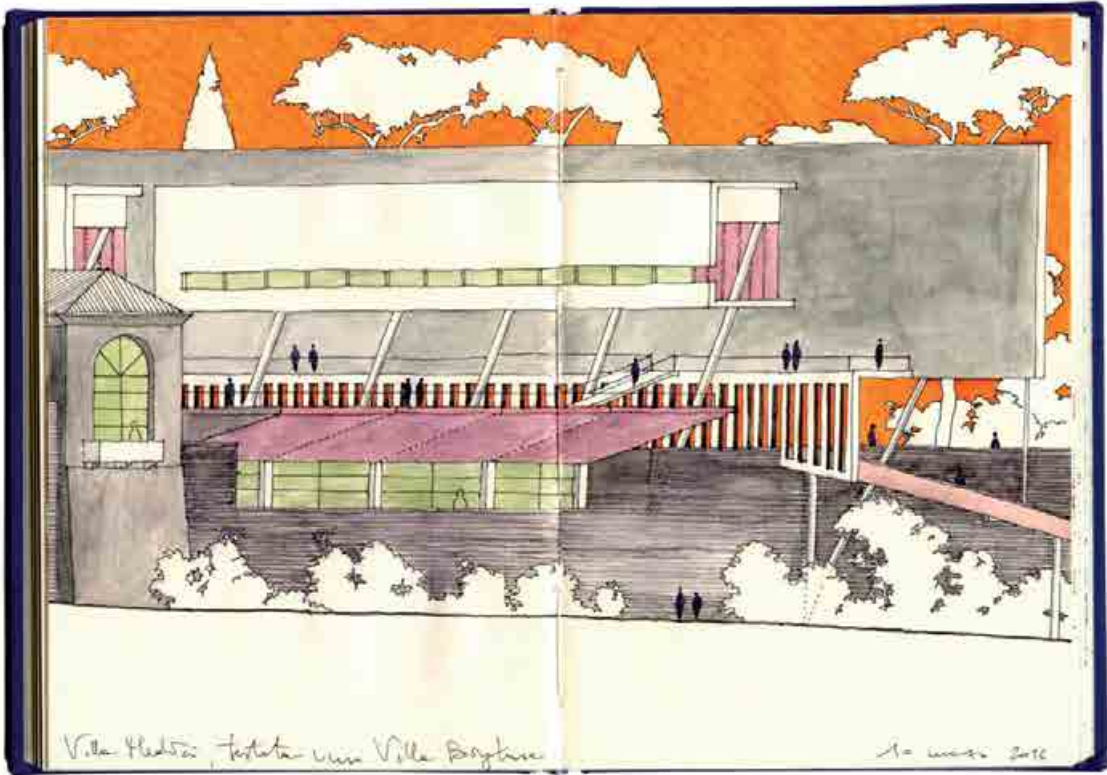
6 Villa Aldobrandini



1 Villa Medici

2 Foro Italico





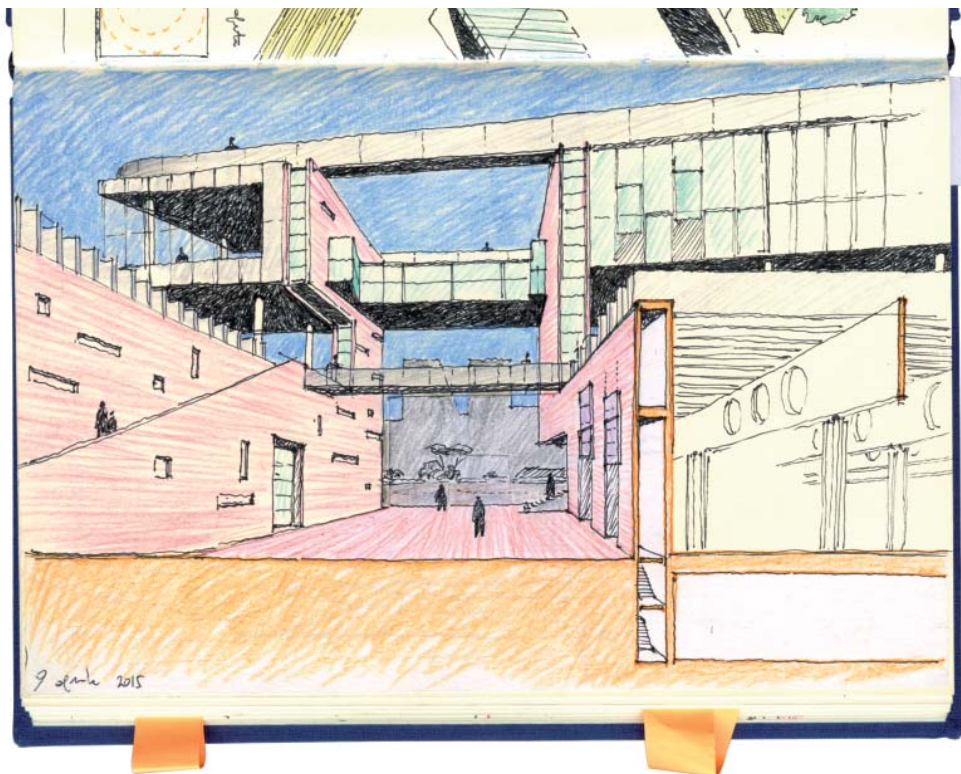
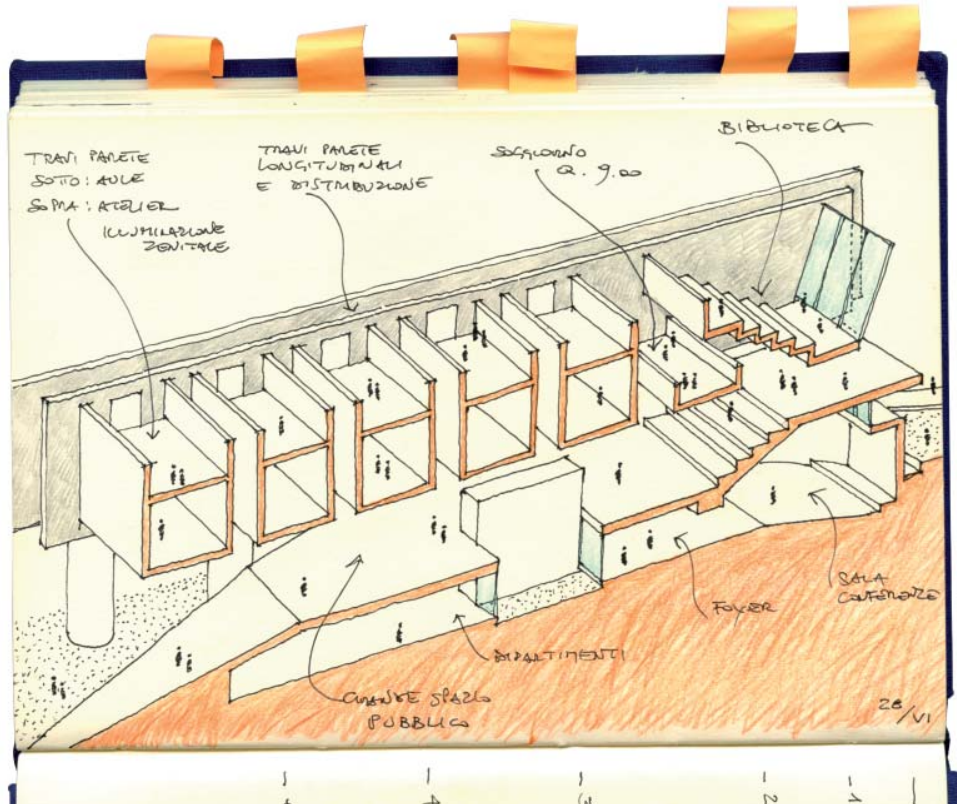


3 Basilica di San Paolo fuori le Mura

4 Pigneto





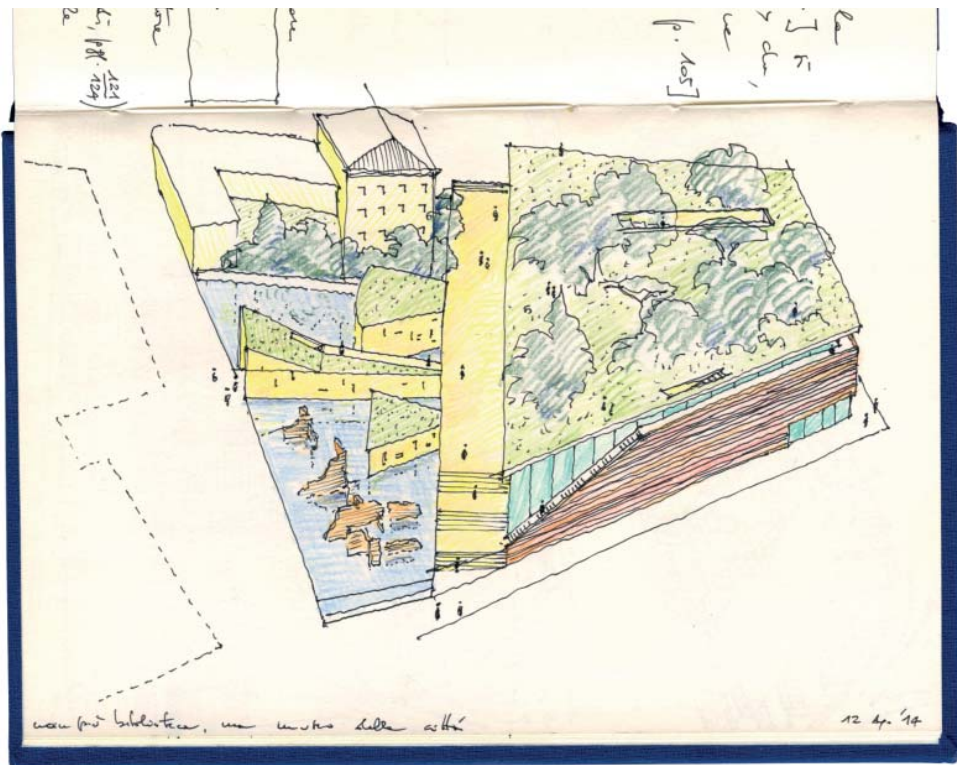
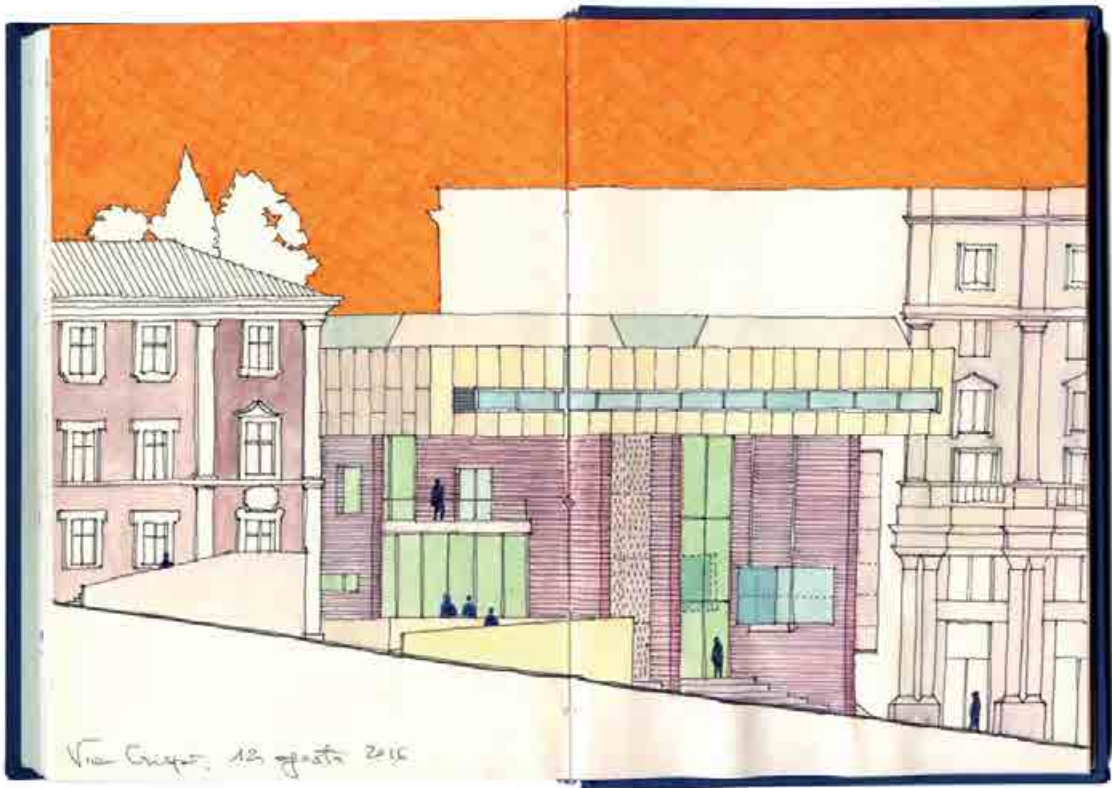


5 Via Francesco Crispi



6 Villa Aldobrandini





## MURI/PARETI

*This is a place like no other in the world, I mused to myself, and in spite of myself ancient Rome won over modern Rome*

Stendhal, *The Life of Henry Brulard*, 1836

*...the field of modernity will be abandoned to create a condition where newness will be rare, invention unusual, imagination shocking, interpretation subversive, and modernity once more exotic ... an era of new sobriety*

Rem Koolhaas, *Our 'New Sobriety'*, 1981

1. Rome possesses an extraordinary architectural energy. Like no other city on the planet, it draws energy from an urban palimpsest, from layers, from architectural organisms that have been transformed countless times over the course of the centuries. This rare quality, admirable and acknowledged, has been presented an infinite number of times by architecture itself, by architectural historiography, literature, painting and cinema. Rome is truly more of a psychic than a physical entity, as Freud suggested, and this entity continues to send us powerful and perfectly decipherable architectural messages, if we only take the time to listen.

Far from being acknowledged, instead, is whether the architectural energy released by Rome, by its topography, by its landscape, by its fabrics, by its urban spaces and its buildings can still offer indications of use to and operating in the contemporary era. I believe it does. I also believe that the architectural energy of Rome

grows denser, more powerful and more useful, other than around the theme of the section, in relation to two architectural elements: walls and screens.

This work was designed to demonstrate that walls and screens can be catalysts for making architecture today, without undermining their history, very Roman, or the reasons, methods and potentials offered by architecture today.

2. *Muri/pareti* establishes a difference between these two elements of architecture, though the distinction between the two is very subtle, and in some cases elusive. In the architectural language of Rome, including twentieth century Rationalism, walls and screens constitute a fundamental tool of expression: Roman *gravitas*, and its various interpretations, mark the architectural and urban landscape of Rome. Rome offers a overwhelming selection of walls, beginning with the Servian and Aurelian City

Walls, followed by the architecture of concrete – for example that wall that folds in on itself to create what is in reality the dome of the Pantheon – continuing with the constructions of the Renaissance and the Baroque, with the vestiges of walls presented in the fantastical archaeologies of Piranesi, arriving at Rationalism, where walls gain a depth, bearing loads and resting on the ground, with all due respect to *pilotis* and Le Corbusier.

Regarding screens, the street elevation of San Carlo alle Quattro Fontane, added by Borromini toward the end of his career, is almost a screen, given its relative autonomy from the rest of the construction. In the post office by Libera and De Renzi, we are dealing with walls; yet the rear elevation, the part of the envelope wrapping the double height mail sorting hall, characterised by a pattern of small square openings, is without doubt a screen: the same stone cladding, though a different structural conception and a different architectural role. Above the podium of the Girasole apartment building by Luigi Moretti, on Viale Bruno Buoizzi, we find a supported structure, articulated in strips of solid surfaces and strips of windows, which we can consider a screen.

It is worthwhile radicalising the difference between walls and screens. I adopt the distinction established by Frampton, in turn derived from Semper, “between *die Wand*, a partition similar to a screen, and *die Mauer*, a massive masonry element”; we can adapt it simply by stating that the wall represents weight and thickness, with the impression of supporting loads (even when it conceals a structural frame), while the screen represents lightness and surface, and appears to be supported. Yet we know, however, that architectural practice tends to dissolve the precision of this distinction.

Two other notations. First, while hollow walls have always existed in Rome (we need only consider the walkways inside the city walls), I have learned from the lesson of Louis Kahn, who stated that a wall is either doubled or is thickened or carved out, to host service spaces,

vertical connections and plant systems. Secondly, the projects presented here tend to ignore the theme of the elevation, not by some deliberate choice, but as the consequence of a certain way of intending architecture. The elevations are, in most cases, the result of what is established in relation to other issues, considered much more crucial; I have intentionally moved away from the pre-eminence of the envelope that defines so much of recent and contemporary architecture.

3. *Muri/pareti* is a study of architectural language, an investigation that draws deeply from the collection of heterogeneous experiences that defined the period of Roman Rationalism. Indeed, I am very interested in a number of emblematic projects, such as the post offices by Libera and De Renzi, Samonà, Ridolfi and BBPR; or the Fencing Hall by Luigi Moretti; a selection of memorable apartment blocks (by Ridolfi, Monaco and Luccichenti, Piccinato, etc...); or a number of unbuilt projects, such as the competition entries for the Palazzo del Littorio (I and II phase) and for the EUR. The linguistic legacy of these buildings and these projects has been experimentally reworked countless times, especially through operations of deconstruction, with the aim of identifying and activating all of the inherent expressive potentialities of this architectural heritage. In truth, these roots blossomed into a healthy plant, onto which many grafts have been made, evident in the works of such architects as Paniconi and Pediconi, Montuori, Fiorentino, the Passarellis, Luccichenti, Berarducci, and later Anselmi, Purini and Cellini. *Muri/pareti* attempts a different approach, based largely on contaminations. In fact, it is my intention to contaminate the linguistic inheritance of Roman Rationalism with elements, spaces and methods belonging to two other distinct languages: first, a certain form of structural experimentalism (already developed in the 50s and 60s: for example by Nervi, Morandi, Zorzi and Musmeci, as much in their often memorable *solos* as in their

buildings designed with architects, including the Palazzo della Regione in Trento by Libera and Musmeci, the Chamber of Commerce Building in Turin by Mollino and Migliasso, or the bank in Colle Val d'Elsa by Michelucci and Biagini). Secondly, Paulista brutalism. What do these two families of experiences bring to the language of Roman Rationalism? The use of out of the ordinary structures brings a gain in syntactical clarity and the peremptory nature of the *parti*, as well as a drastic reduction in bearing points, to the benefit of available space. Paulista brutalism instead gives us not only a range of structural solutions, but also, and above all, the extraordinary range of intermediate spaces between interior and exterior, between open and closed, between public and private. Favoured by the climate of São Paulo, they can easily be repropose in Rome (in the same spirit as the magnificent open atrium at the Faculty of Architecture in Milan, designed by Vittoriano Viganò and unjustly afforded so little attention). These declarations, which reveal a particular sense of belonging, demonstrate how the psychic entity of Rome is still operative, and how this operativity establishes true genealogies: genealogies of vision, of the way of intending urban relations, of spatial qualities, of figurative tonalities, of expressive tools, of the installation of materials. Genealogies that neither reduce nor compromise the freedom to contaminate, to hybridise, to graft. And to complete. Almost a quarter century ago, José Luis Mateo, in issue n. 76 of *Lotus* (1993) wrote that projects with a relationship to their site that seeks to interpret and complete it, an attitude applicable to the best European architecture, reveal a relationship with an exhausted reality. "This approach had reached its end", Mateo decreed. His opinion was echoed by many others. In alternative, he proposed a different attitude according to which "architecture arises and finds meaning in the logics and worlds far from the site, which become a scenario open to almost any operation". After twenty-five years of self-referential buildings, we can

and must draw a balance: I believe that anti-contextual approaches have largely failed, producing inadequate urban modifications. The processual nature of the urban palimpsest must not be interrupted or abused by the epiphany of overly extraneous objects. Yet I am aware, all the same, that "logics and worlds far from the site" have always nurtured architecture – nothing new even twenty-five years ago – and that the urban palimpsest is, by definition, impossible to complete or, to put it differently, constantly searching for transitory states of completeness.

4 *Muri/pareti* presents six projects for Rome. Self-commissioned, it was imagined and designed in the spring of 2014 and autumn of 2016. This collection of projects in no way suggests or even alludes to a plan for Rome. Instead, it represents a series of design exercises for sites in Rome that often appear to be asking for a project (such as the unresolved end of the Foro Italico, at the point where it serves as a hinge between the axis of the Foro itself, and the urban axis of Via Guido Reni); others do not seem to ask at all, even if the sites considered possess unexpressed urban and architectural potentials, which one project seeks to activate (Villa Medici). Five of the six projects fulfil a cultural role, rooted in the conviction that Rome has both a need for and possibility to repropose itself, on the global stage, as a centre of intellectual activity and that the improvement of its cultural facilities can offer a significant contribution from this perspective.

Naturally, no city, above all now, can support such a massive investment to realise so many buildings of this type. However, I repeat, these six projects are not a plan for the city and are to be considered, instead, as a range of possibilities within which, eventually, to make choices. In even the most effective of considerations, the projects shed light on a few urban situations awaiting a better future, some already known (for example the area of Via Crispi, designed when Carlo Aymonino was Councillor of the Historic Centre, or the Pigneto district, the

object of the 2007 competition “Rimesse in Gioco”). Others have never been taken into consideration (the area of Villa Aldobrandini). Others still have been designated as open spaces, when instead it would be possible to realise a building that is important both for its location and its programme (as in San Paolo).

The projects deliberately, though consciously, ignore regulations, restrictions and rules. This is not some attempt to justify a difficult reality by fleeing into fantasy: this would be all too easy and, in the end, not very intelligent. It is instead a question of demonstrating that these projects are actual regulations (to the same degree that regulations are potential projects) and that the regulations that preceded the development of the projects pretend to be derived not from some dubious management of urban planning and construction, but from a reading of the city, of its patterns, its volumetric grain, its scale, its paths and, above all, its history and its architecture, both recent and not so recent. Regulations, or better yet, rules, much more applicable to places and thus necessary, often consciously ignored (demonstrating that these are the rules that must create the city, as it once was, rather than the hypertrophic proliferation of useless, incorrect or hypocritical rules and regulations ...). This movement, from the highly complex to the relatively simple, in other words from the city to architecture, or the path that exists between *reading*, with its attributions of value, and *design*, with its interpretations, is little more than the adoption of a *modus operandi*. A method that has nothing of the deductive; a method that wishes to temper material data and anthropological data; a method that derives from the best Italian architectural thinkers, from Saverio Muratori to Aldo Rossi, from Giuseppe Pagano to Giancarlo De Carlo.

Finally, a method through which the design of architecture seeks to activate an *urban added value*. I use this latter expression not only to refer to a building's ability to play a decisive role in the urban context it occupies, bringing a new, different and transitory equilibrium, but also its capacity to define places and routes that belong to the life of the city (with all of its planned and unplanned events), inserting a new building within the network of urban relations, as a node or a bar.

5 The projects were developed together with a group of graduates and students at the Faculty of Architecture in Pescara. Together, we constructed a sort of *workshop*. I was the principal and the students my apprentices. The intention was to repeat an intimately craft-based idea of the profession: something it remains, despite the radical changes in the conditions that produce architecture introduced by the digital revolution (not without its noteworthy examples). Each apprentice was provided a sketch of a *parti*, complete in all of its parts and articulations, accompanied by a multitude of sketches and notes. We met over the course of two years (almost) every week, to revise and discuss the projects, in pairs or as a group. The more time spent designing and understanding the themes involved, the more problems that emerged, the more nodes to be clarified and resolved; at this point the discussions became more intense, vibrant and indispensable.

Each apprentice, in their own way and at their own scale, and in different operative segments, brought something personal, making a vital contribution to the final result. I thank them all and hope, as I believe, that this wonderful experience was an important educational opportunity for everyone involved.

*1*

VILLA MEDICI



## Villa Medici

with Mattia De Baptistis

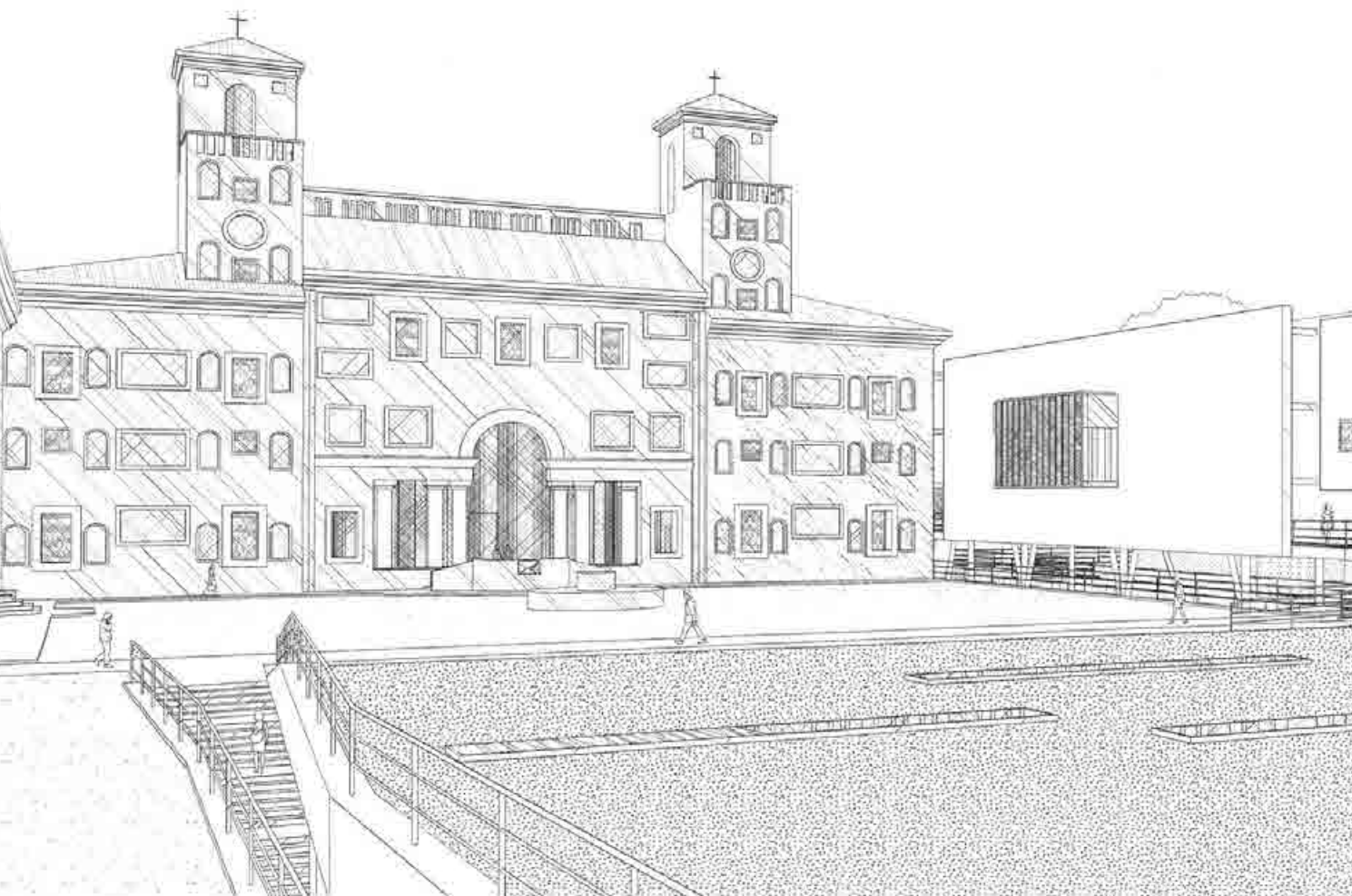
### Programme:

*Public pedestrian connection between Villa Borghese (and underground parking at the galoppatoio) and Via della Trinità dei Monti. Hostel, studies and workshops for artists in residence at the French Academy. Large exhibition hall and small presentation room. Belvedere overlooking Rome.*

The Villa, designed by Nanni di Baccio Bigio, was acquired in 1576 by Ferdinando de' Medici. The new owner entrusted the renovation of the entire structure to Bartolomeo Ammannati, which was

never completed. In 1804 the French Republic took possession of the Villa Medici as the new home of the French Academy in Rome. It became a temporary residence for French artists and scholars, a role it continues to fulfil, in addition to hosting exhibitions and a range of cultural activities. The project intends to improve this vocation by providing additional spaces and facilities, though it also derives from other intentions.

The Villa sits atop a hill that divides the area of the 'trident', to the west, from the Villa Borghese, to the east. These two parts of the city are now totally extraneous to

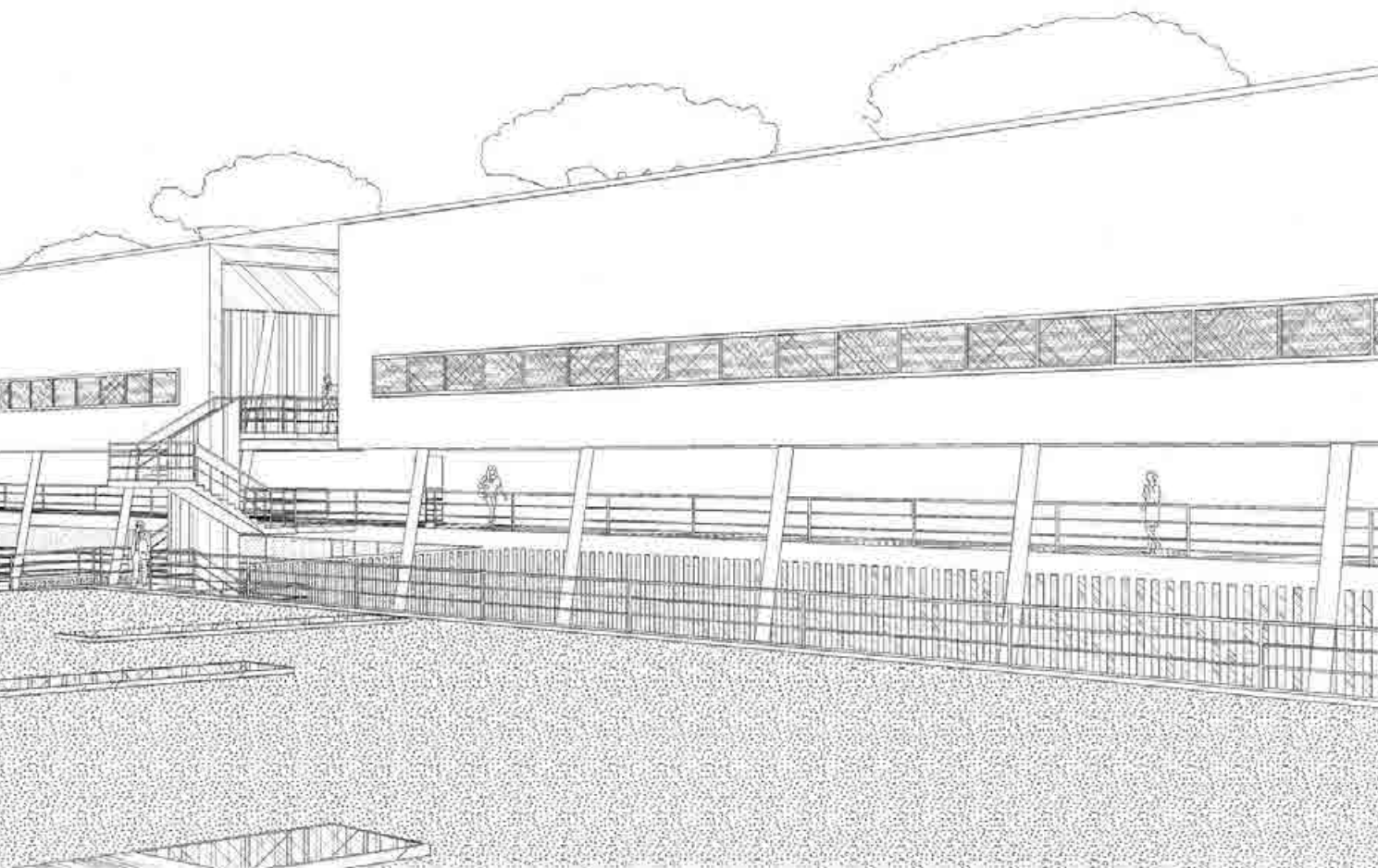


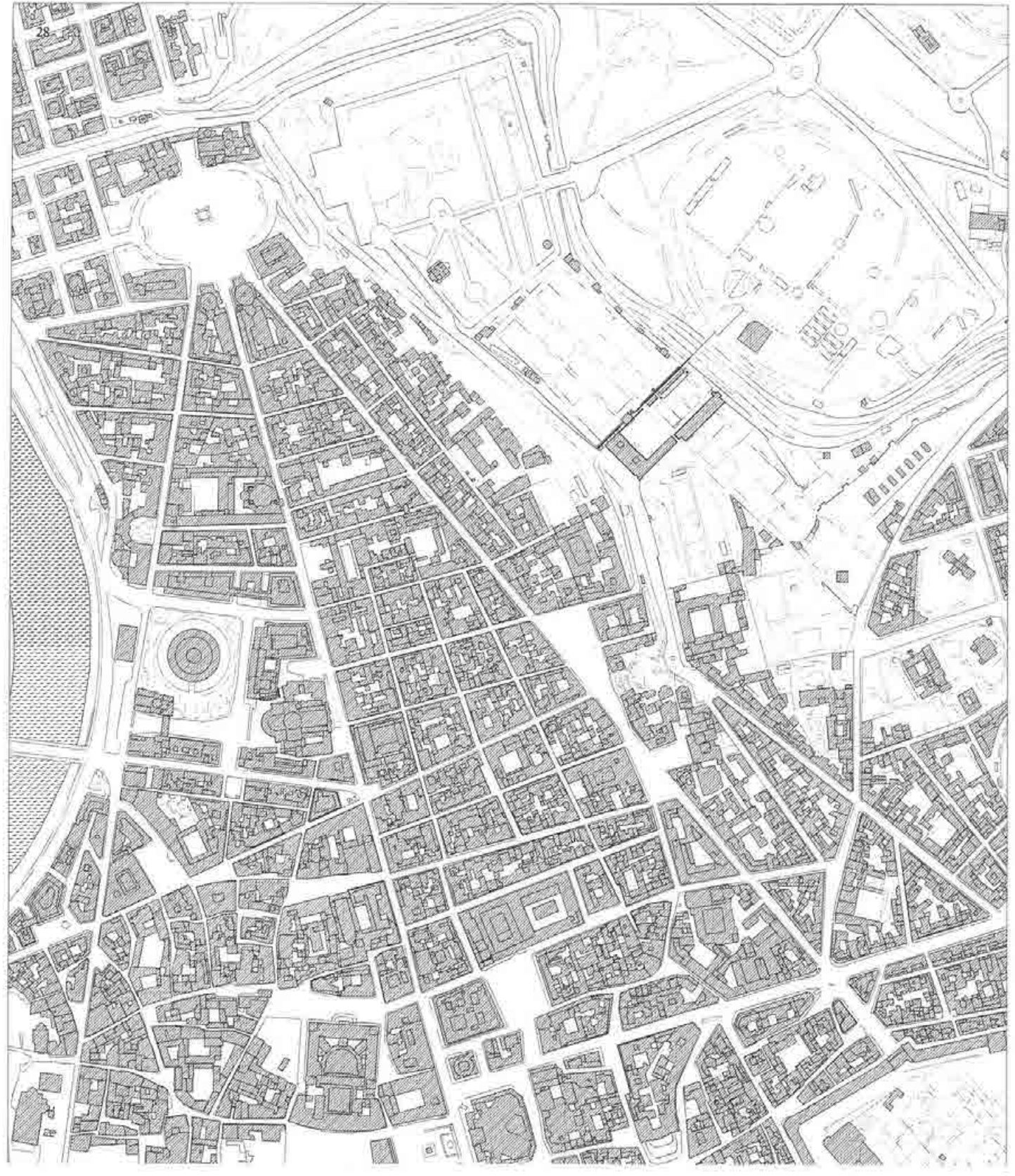
one another. Despite their physical proximity, they are connected only by the Pincio, at Piazza del Popolo. Nonetheless, in 1908 Gustavo Giovannoni had already imagined a link between these two urban areas, with a vehicular underpass from Via delle Mura (today's Muro Torto) that arrived at the Via di Villa Medici, on axis with the dome of San Carlo al Corso.

The project presented here incorporates this necessity for a connection, though it is limited to a pedestrian passage. In fact, the proposal includes an elegant incision into the grounds of the Villa, to host this new path; there is no interference with the Villa itself,

despite the new crossing. It connects the Villa Borghese and the underground parking at the *galoppatoio* with Via di Villa Medici, not far from the top of the Spanish Steps. This action of cutting into the ground corresponds with a complementary action above grade: the realisation of a wall-beam, made from a steel structure finished in plaster that flanks the paths through the Villa and various new spaces: a belvedere overlooking the city to the south-west; a small lecture hall; a volume of studio apartments for artists in residence at the French Academy. The paths running beside the new wall are connected to spaces below the ground, toward the Muro Torto,

including a large exhibition hall and a series of workshops. The new intervention redefines the relations between the parts of the Villa: in plan it defines a central garden, which creates an eastward projection of the volume designed by Ammannati, without disturbing the view or hindering the use of the entire garden: in fact, the wall is raised above the level of the garden, ensuring uninterrupted sightlines. The front of the building facing Via di Villa Medici, currently asymmetrical, is balanced by an intervention that adds a new depth to the northern end of the façade, similar to a transcription of the homologous element existing at the south end.

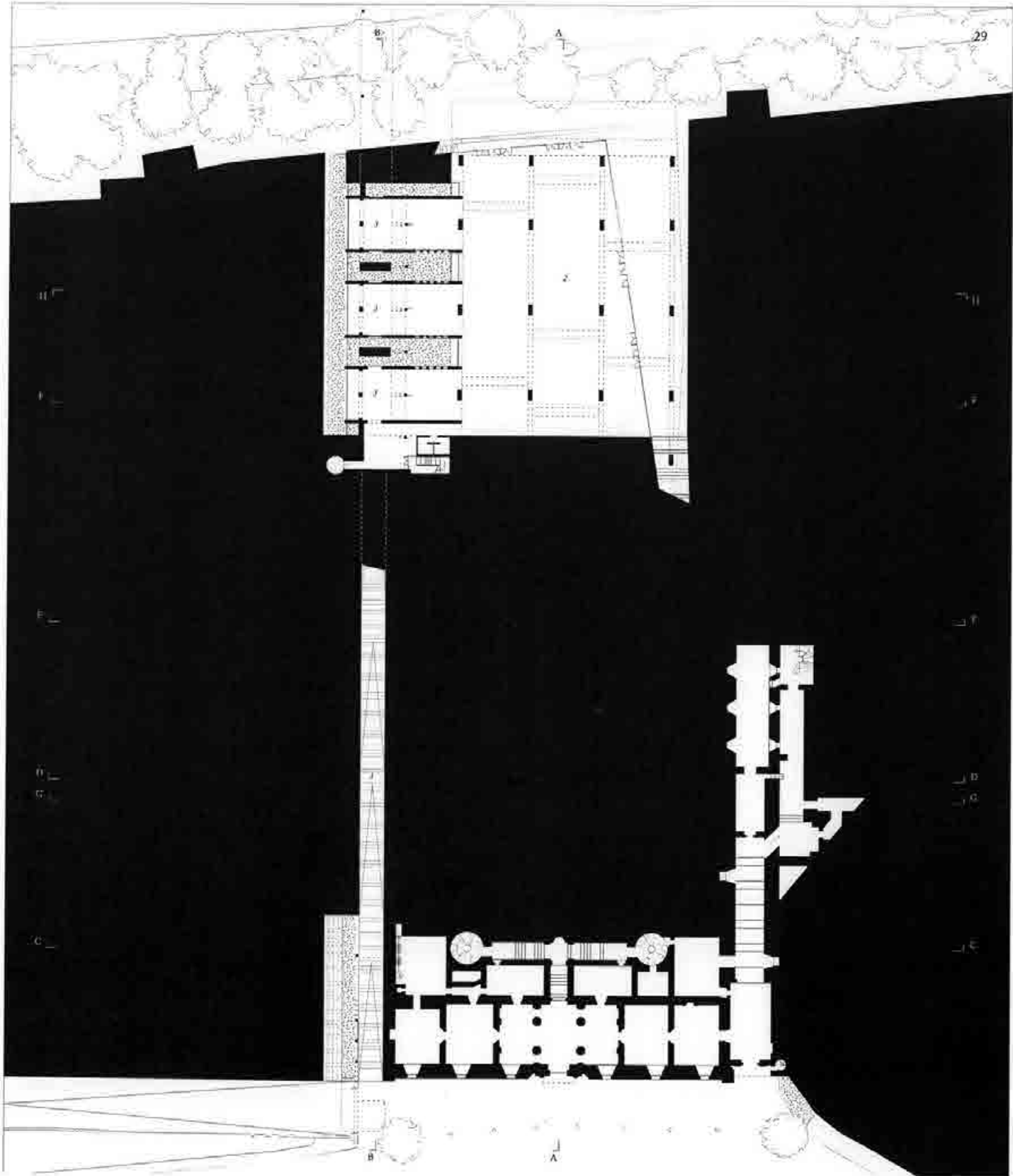




Site Plan

0 100 m

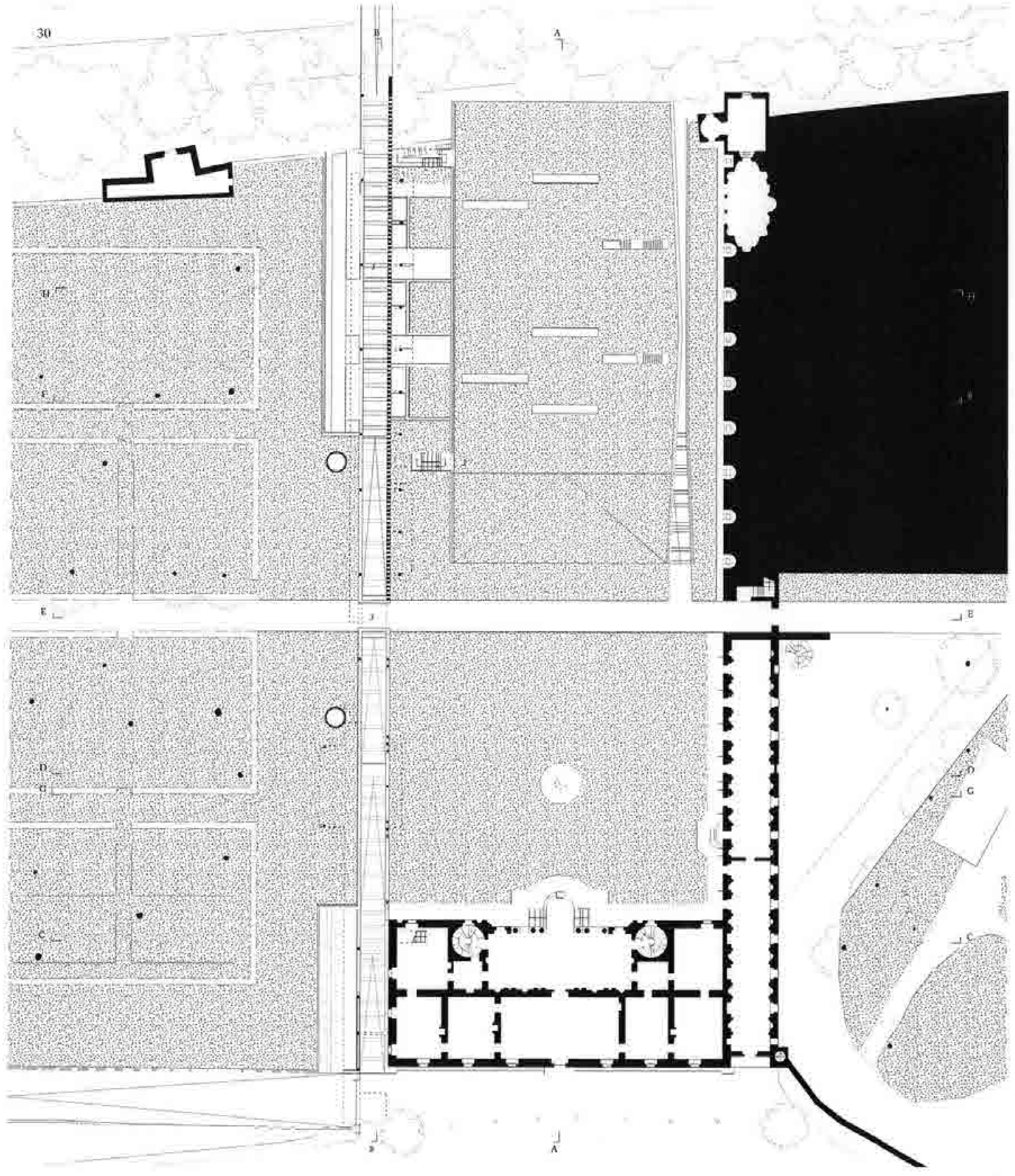




First Level (-2,50m) 1. Public Pedestrian Route 2. Exhibition hall 3. Workshops

0 10 m

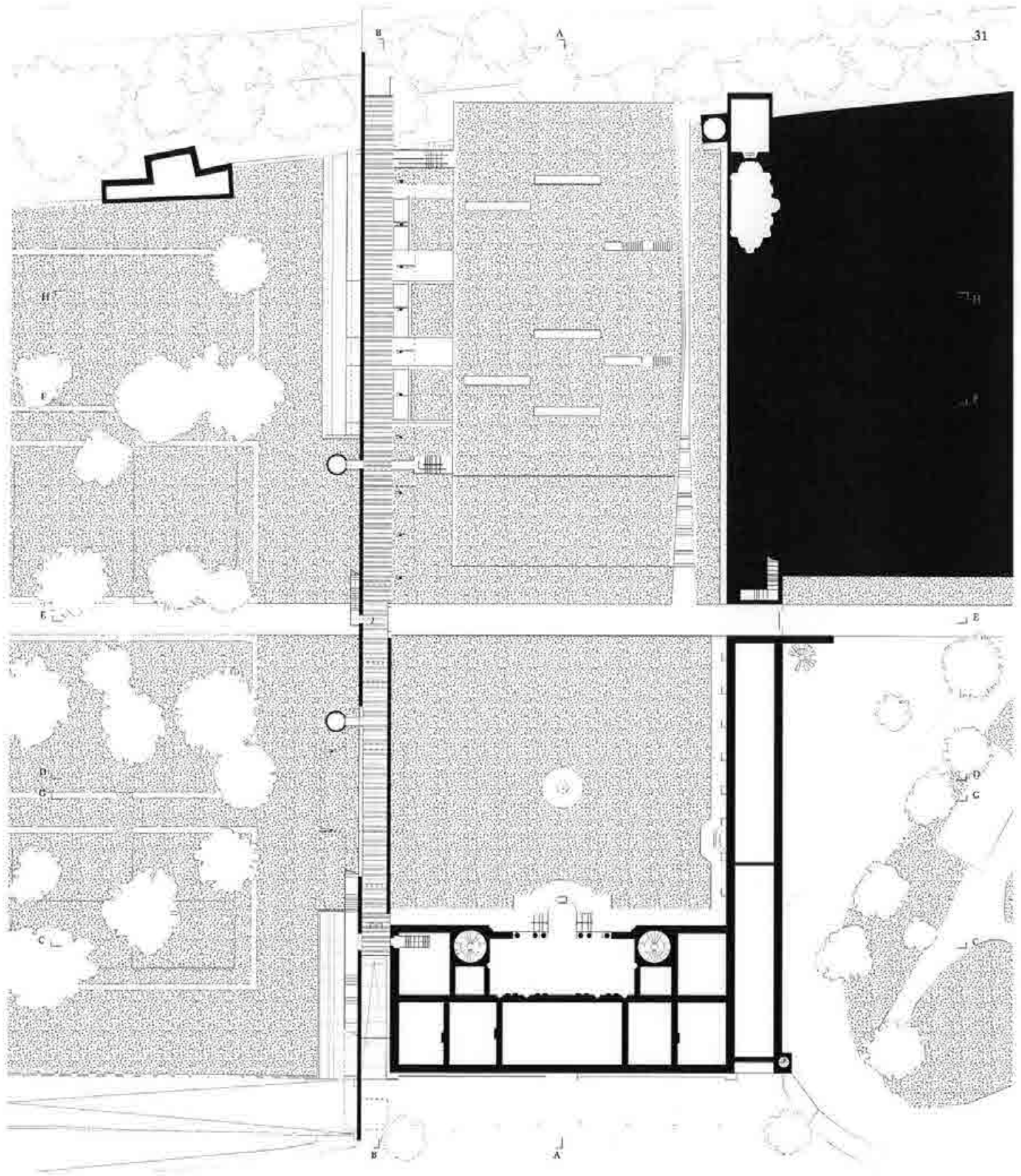




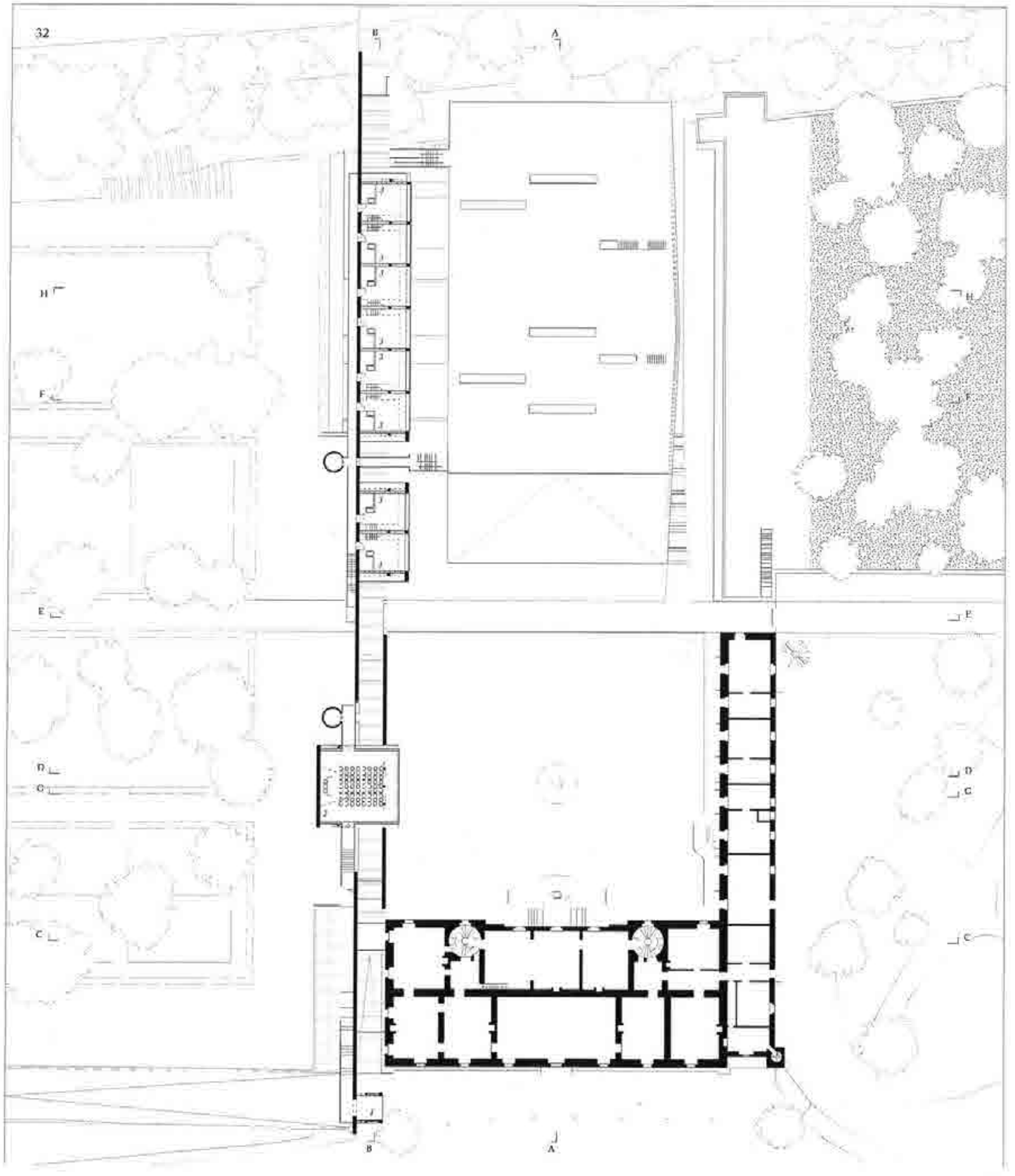
Second Level(+1,50m) 1. Public Pedestrian Route 2. Roof garden 3. Garden Main Route

0 10 m.

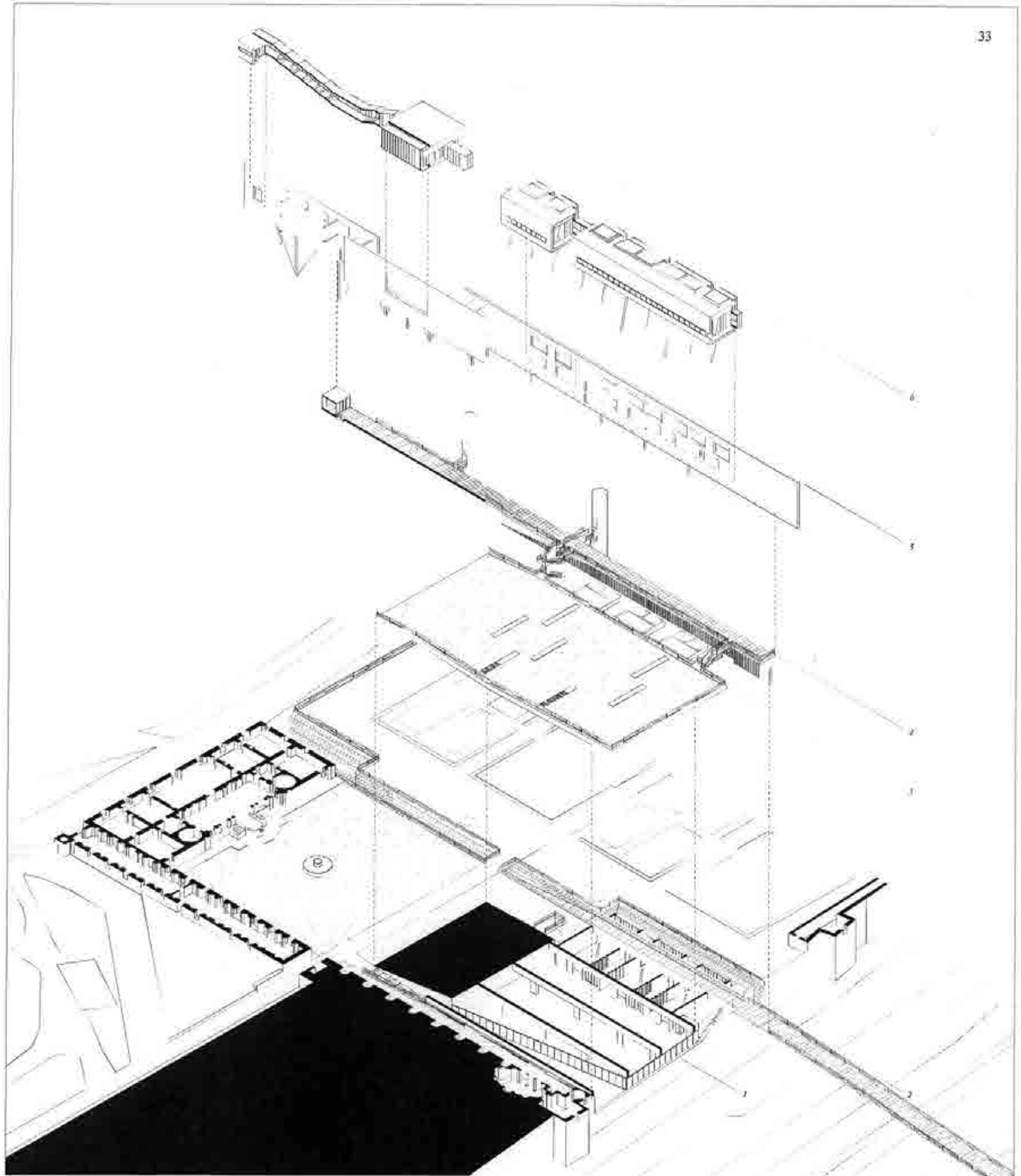




Third Level (+4,50m) 1. Private Route through the French Academy

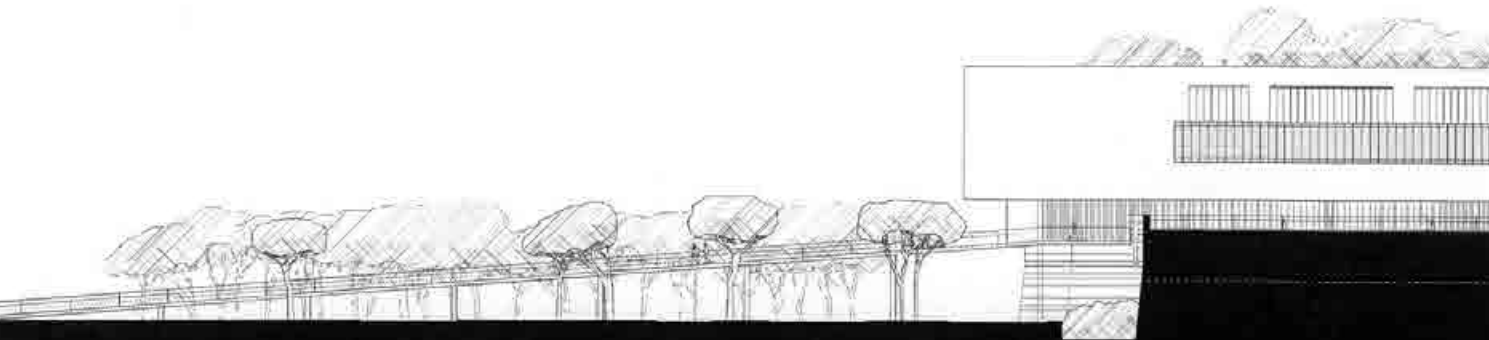
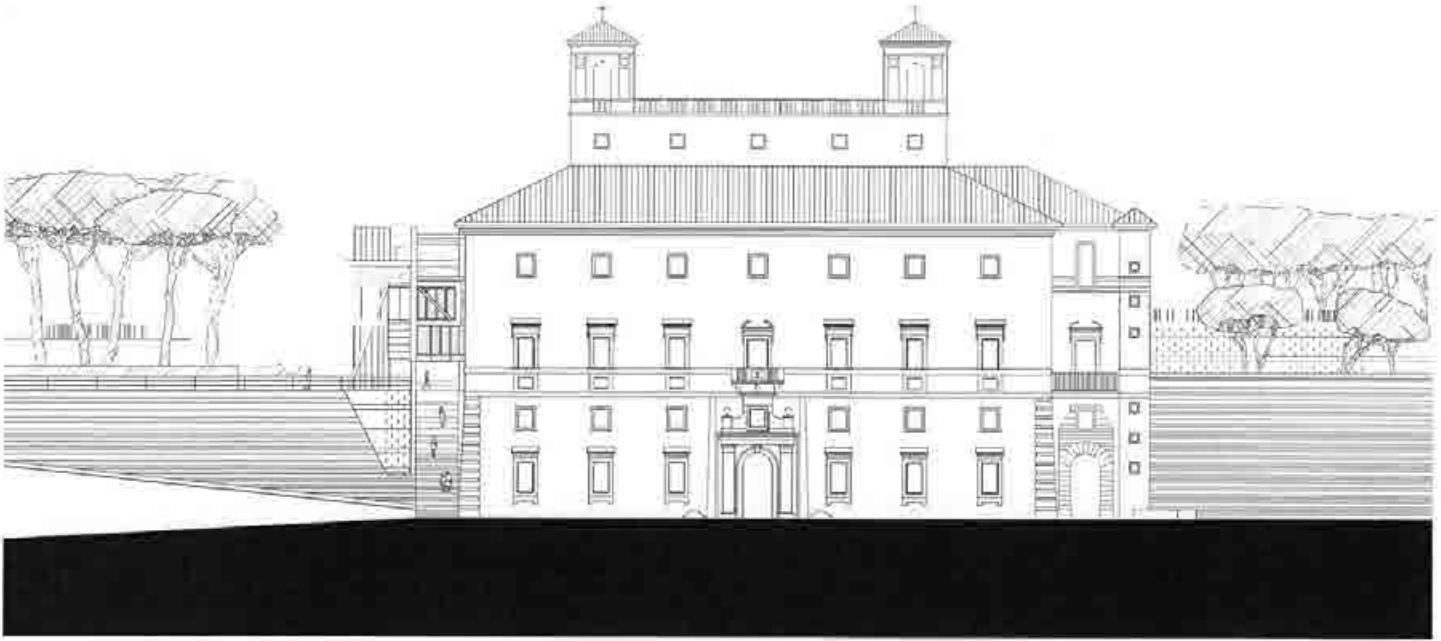


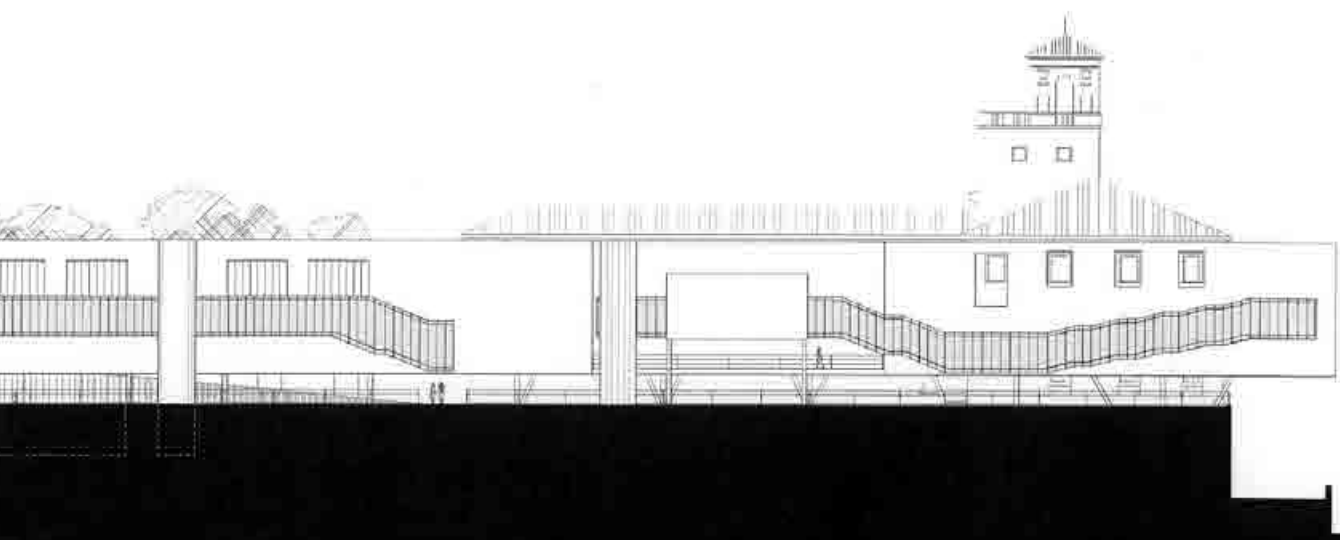
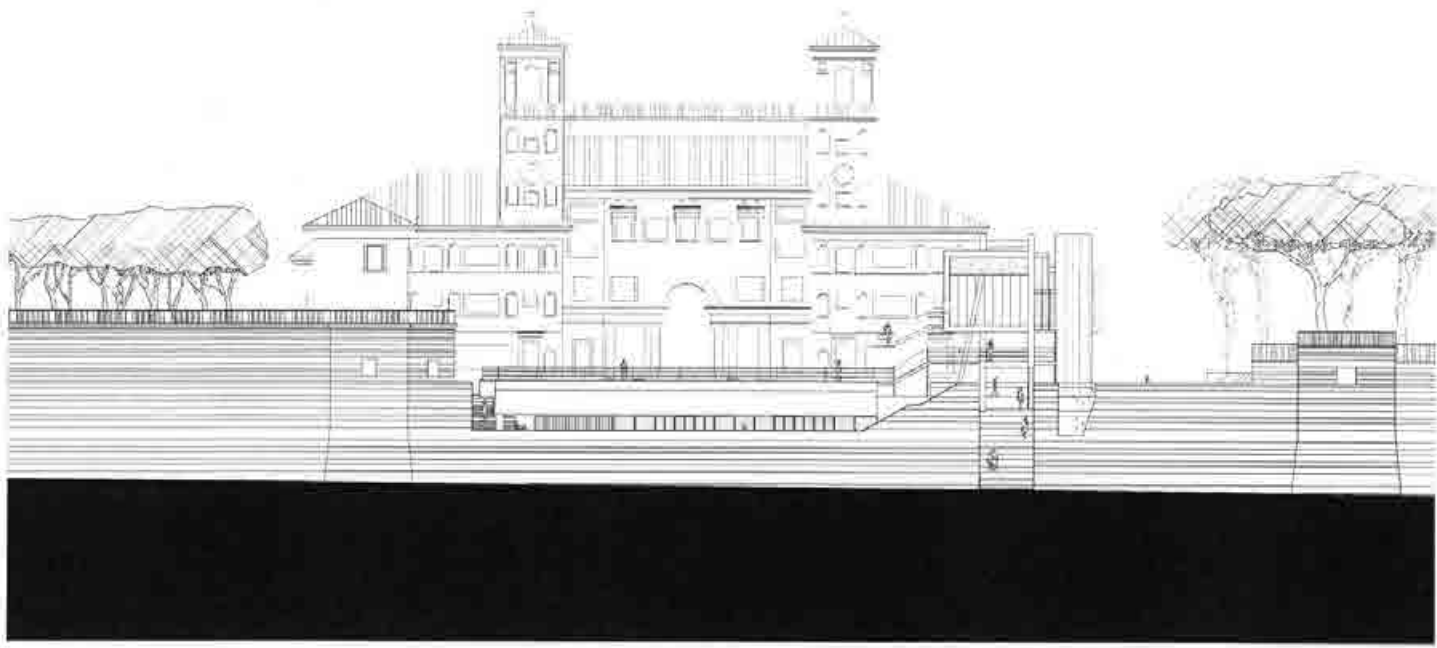
Fourth Level (+7,40m) 1. Balcondere 2. Lecture Hall 3. Artists-in-residence Studio Apartments



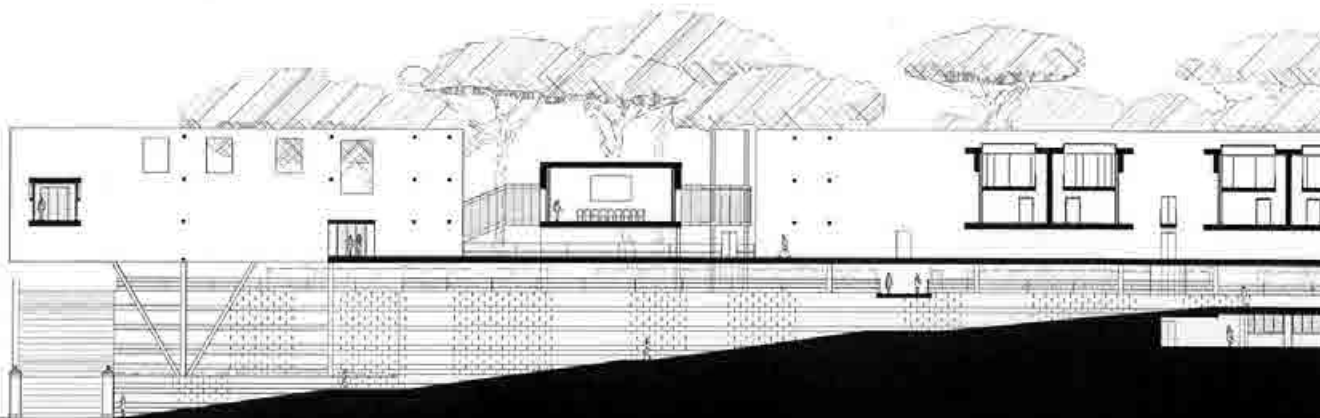
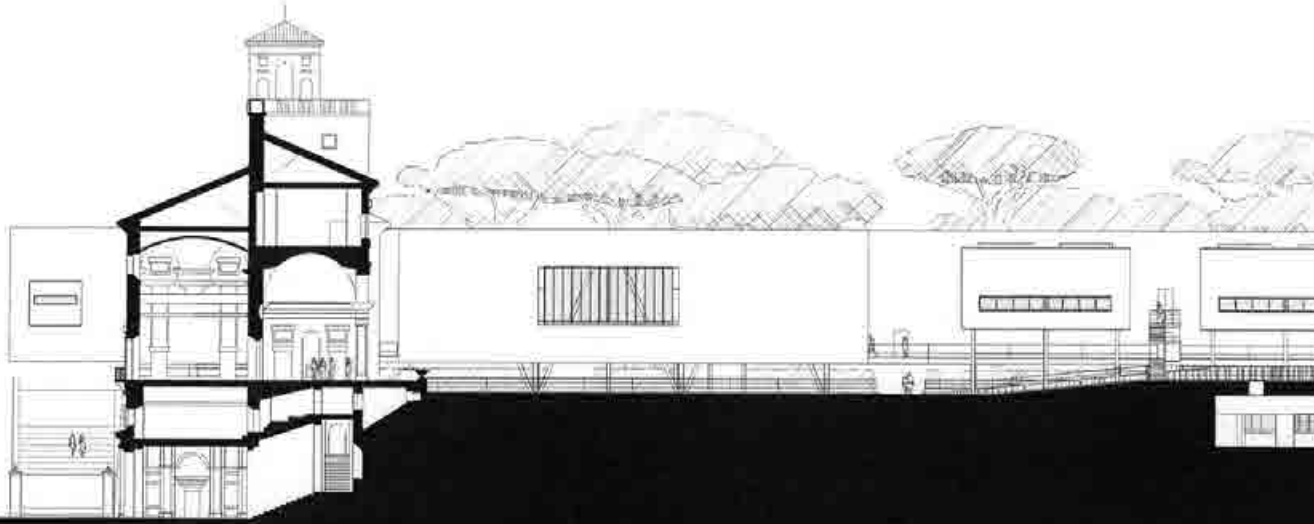
Exploded Axonometric 1. Workshops 2. Public Pedestrian Route 3. Roof garden 4. Private Route through the French Academy 5. Structure 6. Belvedere, Lecture Hall and Studio Apartments

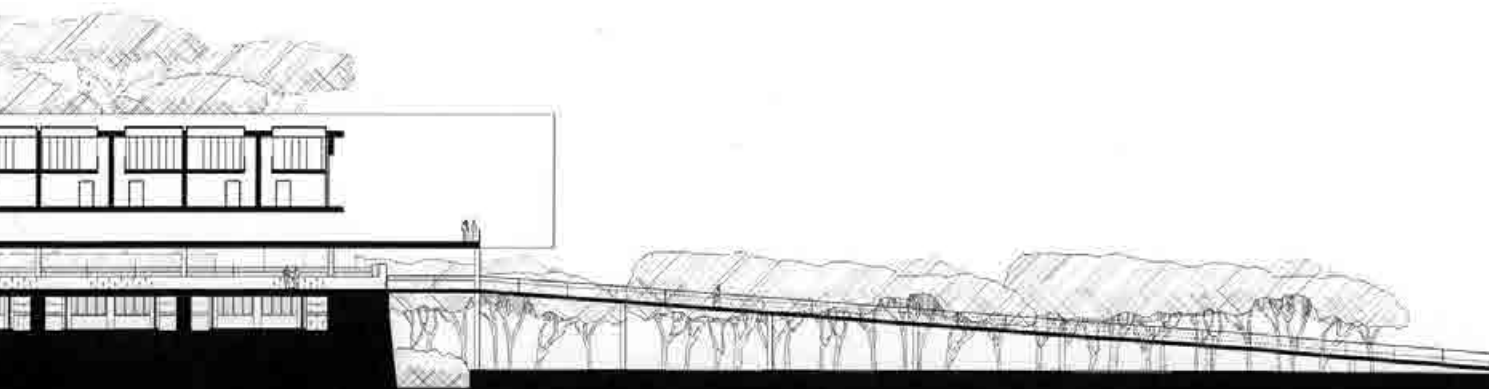
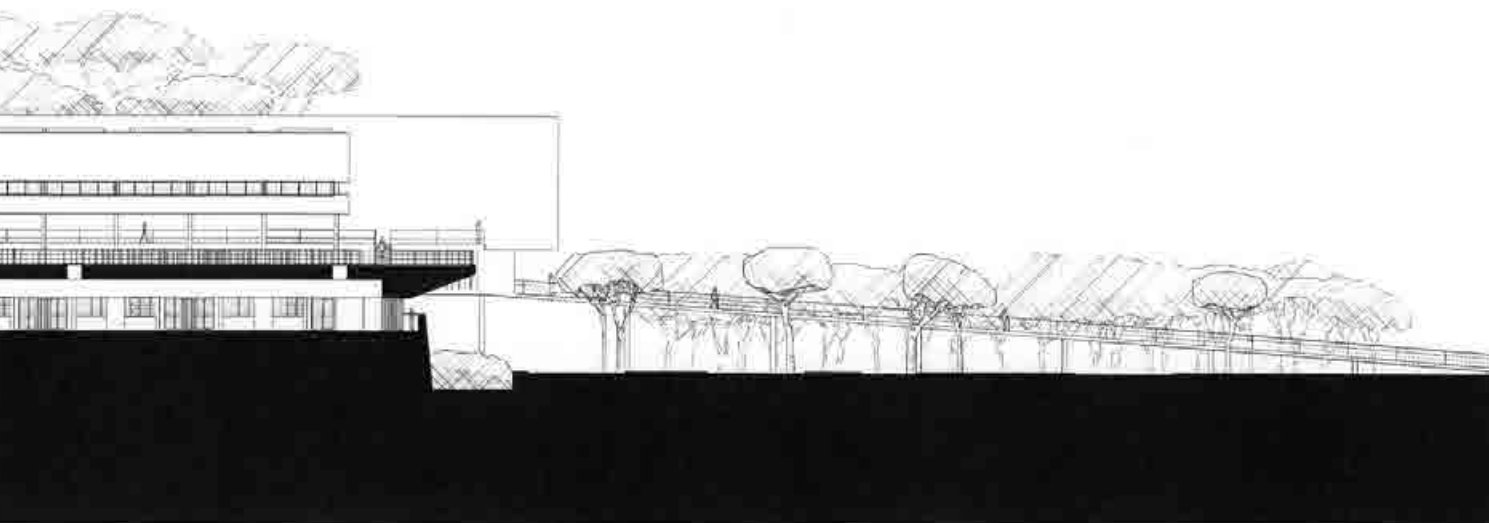


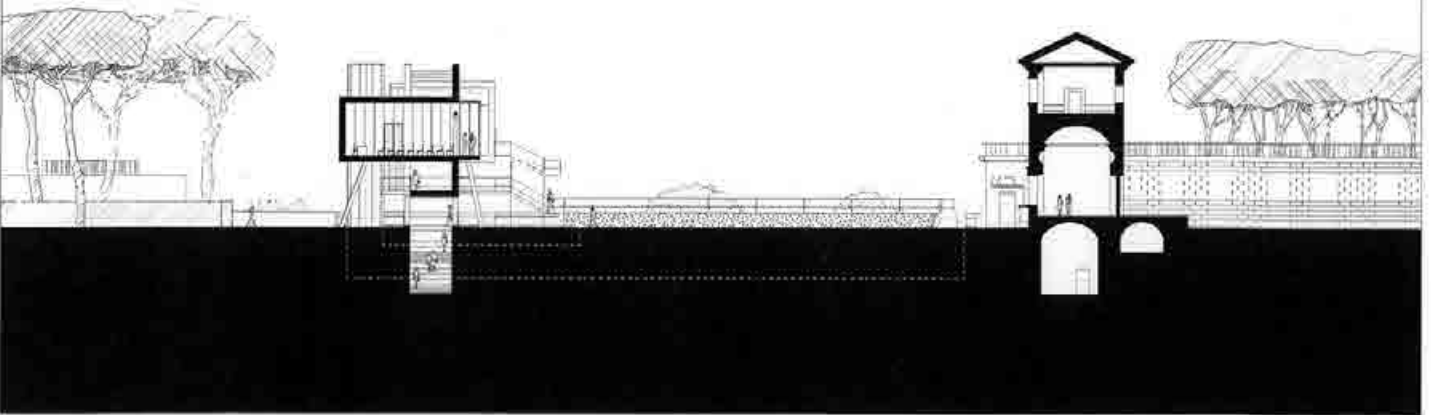
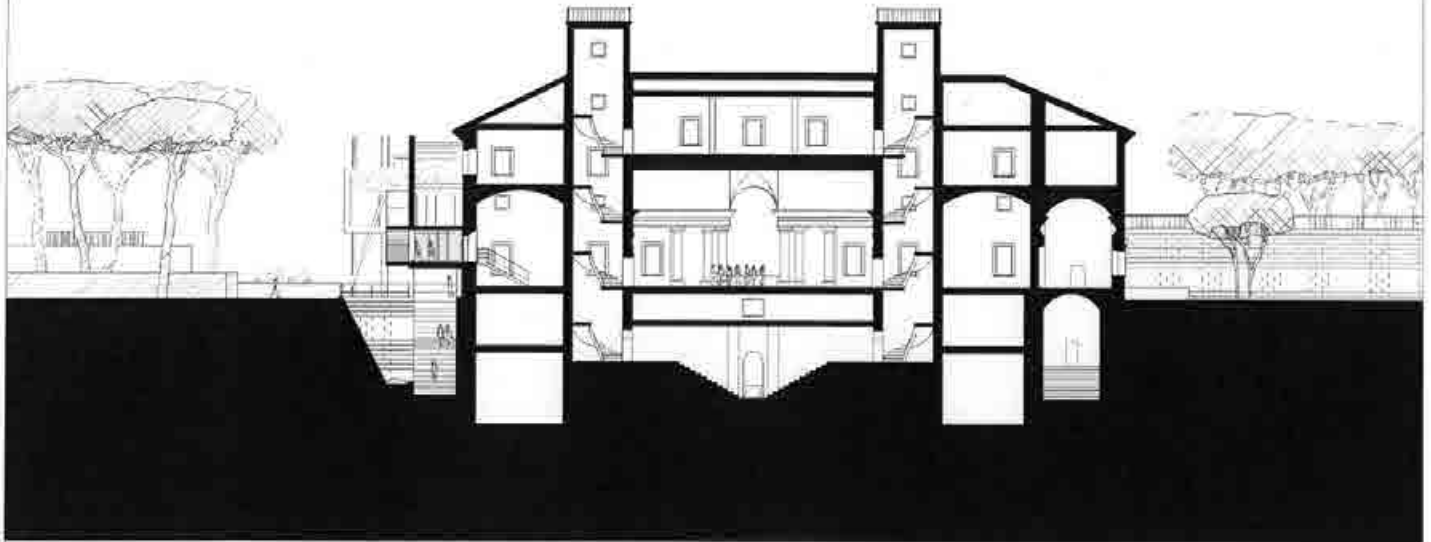


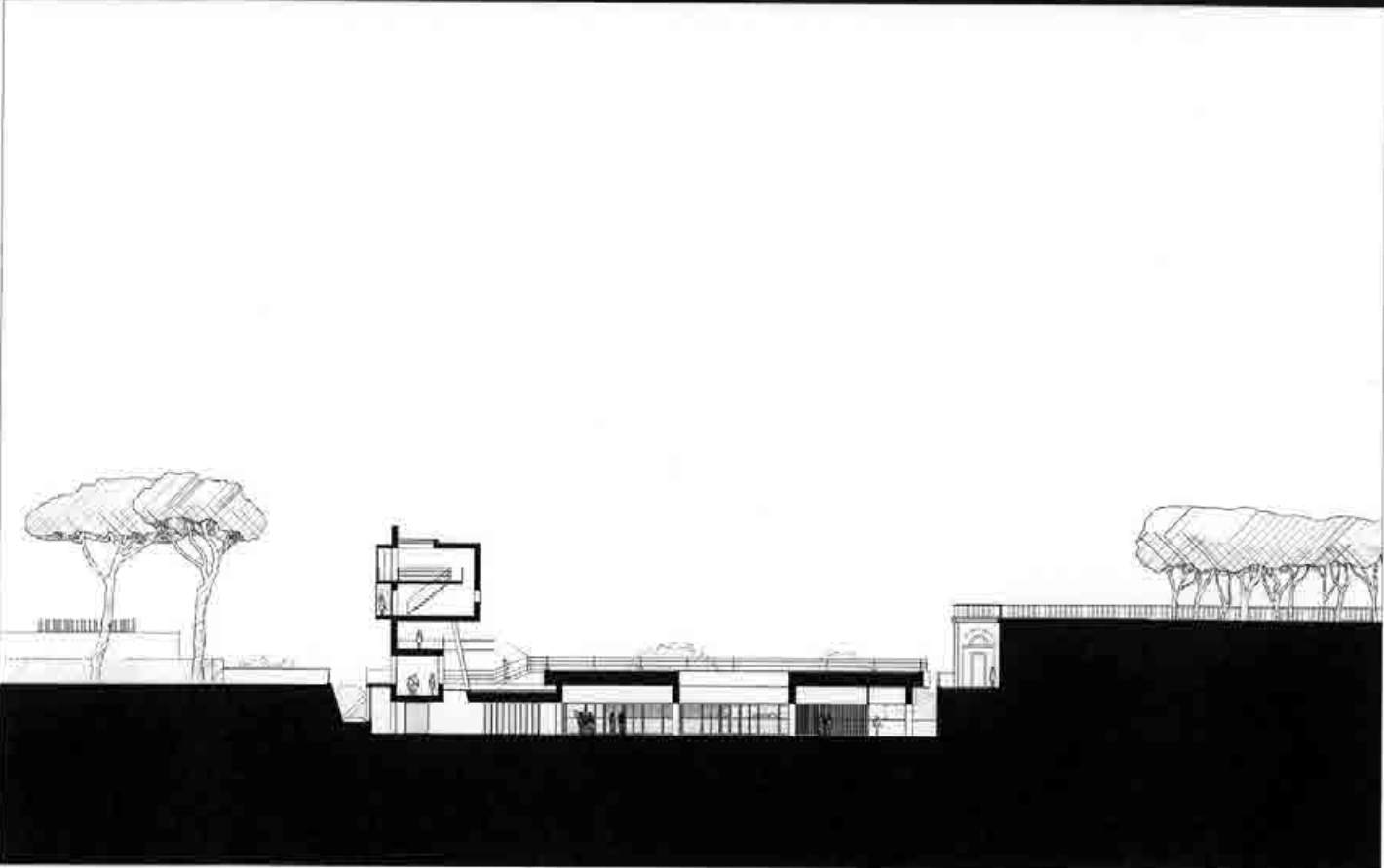
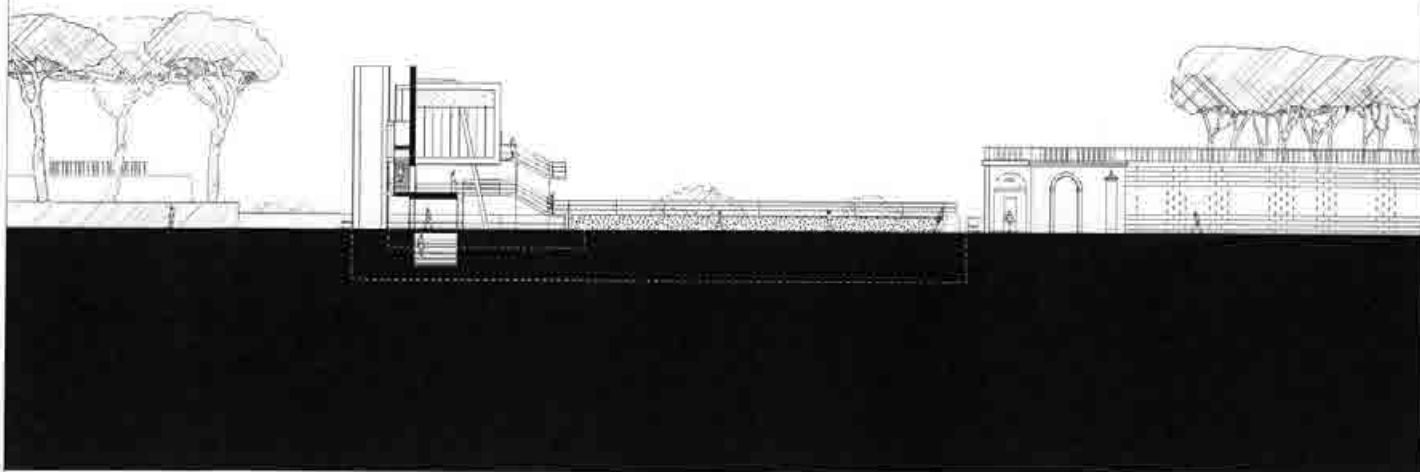


North-East Elevation

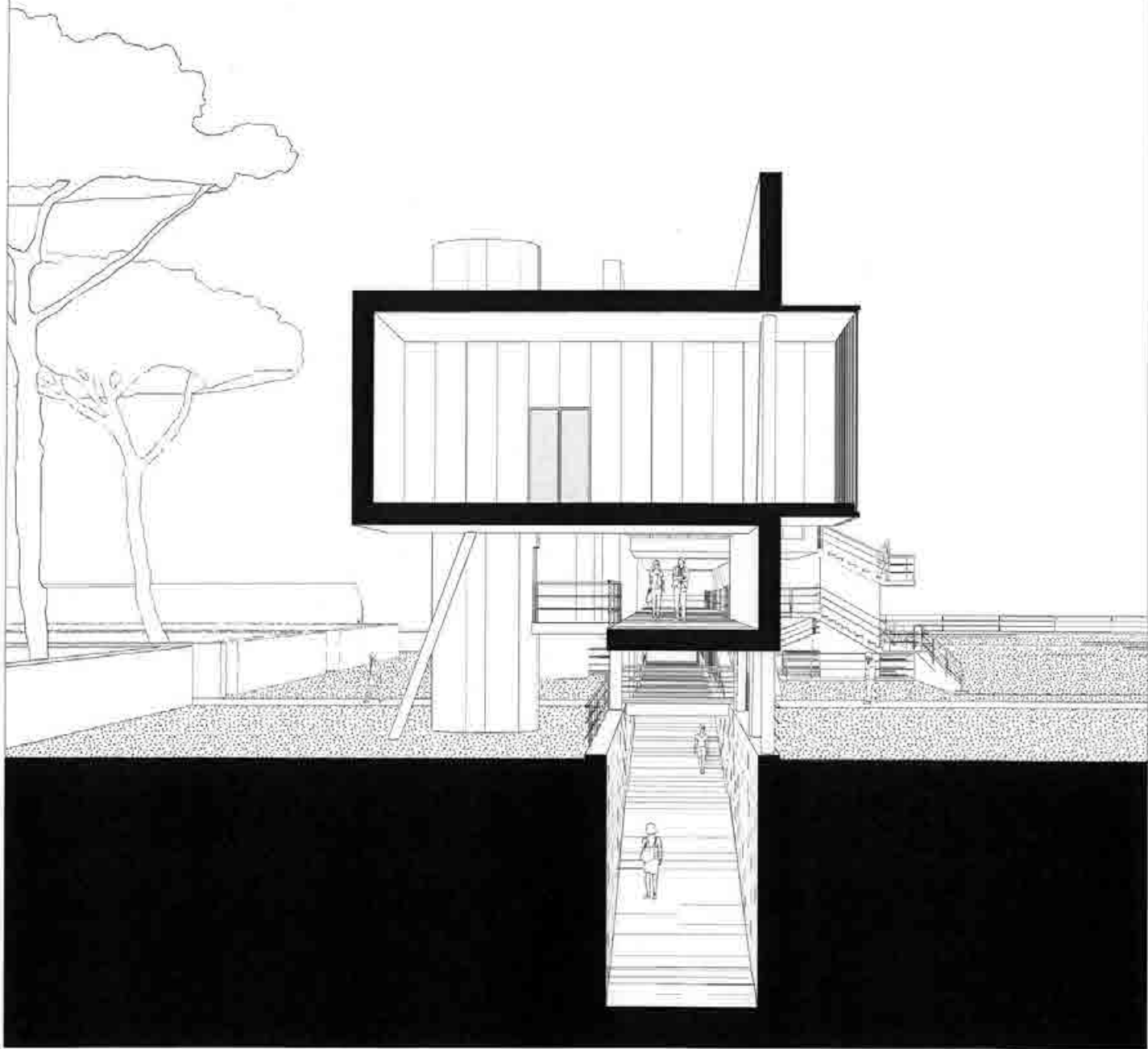




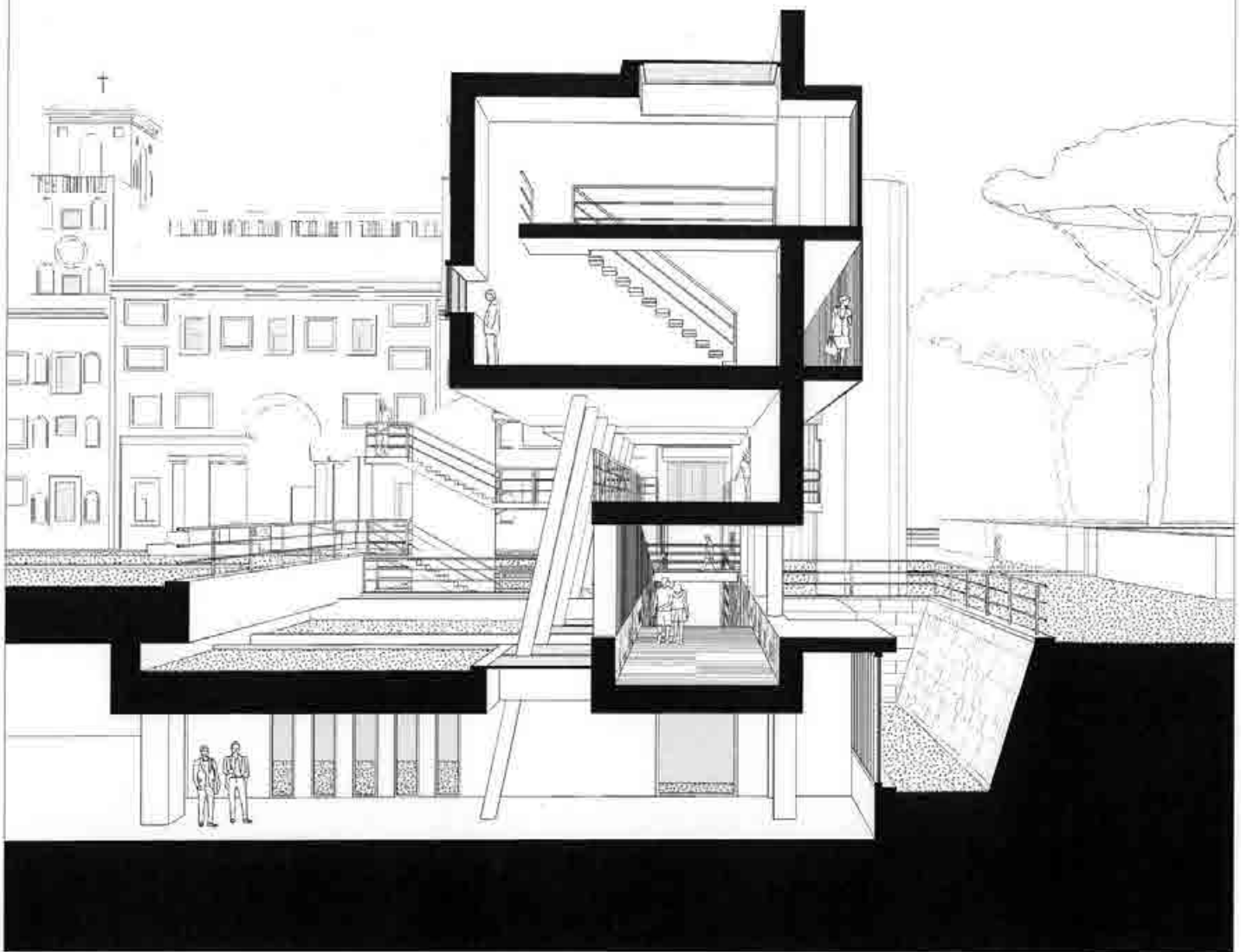




Sections EE and FF



Perspective Section GG



Perspective Section HH



2

FORO ITALICO

## Foro Italice

*with Alessandra Bianco*

*(and with Simone Di Criscio)*

### Programme:

*Museum of Sport: exhibition of materials related to Italian sport (fencing, tennis, swimming, diving, rowing, track and field). Including general services, bar (in the public square), restaurant (rooftop), library of sport, offices. Commercial spaces for sportswear (in the public square).*

Inaugurated in 1932, the Foro Italice was completed by additional works in 1958/60 for the Olympic Games. These latter gave us the works built at the feet of the Villa

Glori and Monti Parioli: the Corso Francia Viaduct, the Palazzetto dello Sport, the Flaminio Stadium and the Olympic Village. With the construction of the Auditorium, the entire area made a leap in scale, later reinforced by the realisation of the MAXXI and confirmed by the proposal for the transformation of the abandoned military barracks along Via Guido Reni. Together these metropolitan sports and cultural facilities define an urban axis that has become of fundamental importance, running transversal to the founding axis of Rome linking the Ponte Milvio Bridge with Piazza Venezia. All the same, the recent construction of the Ponte della



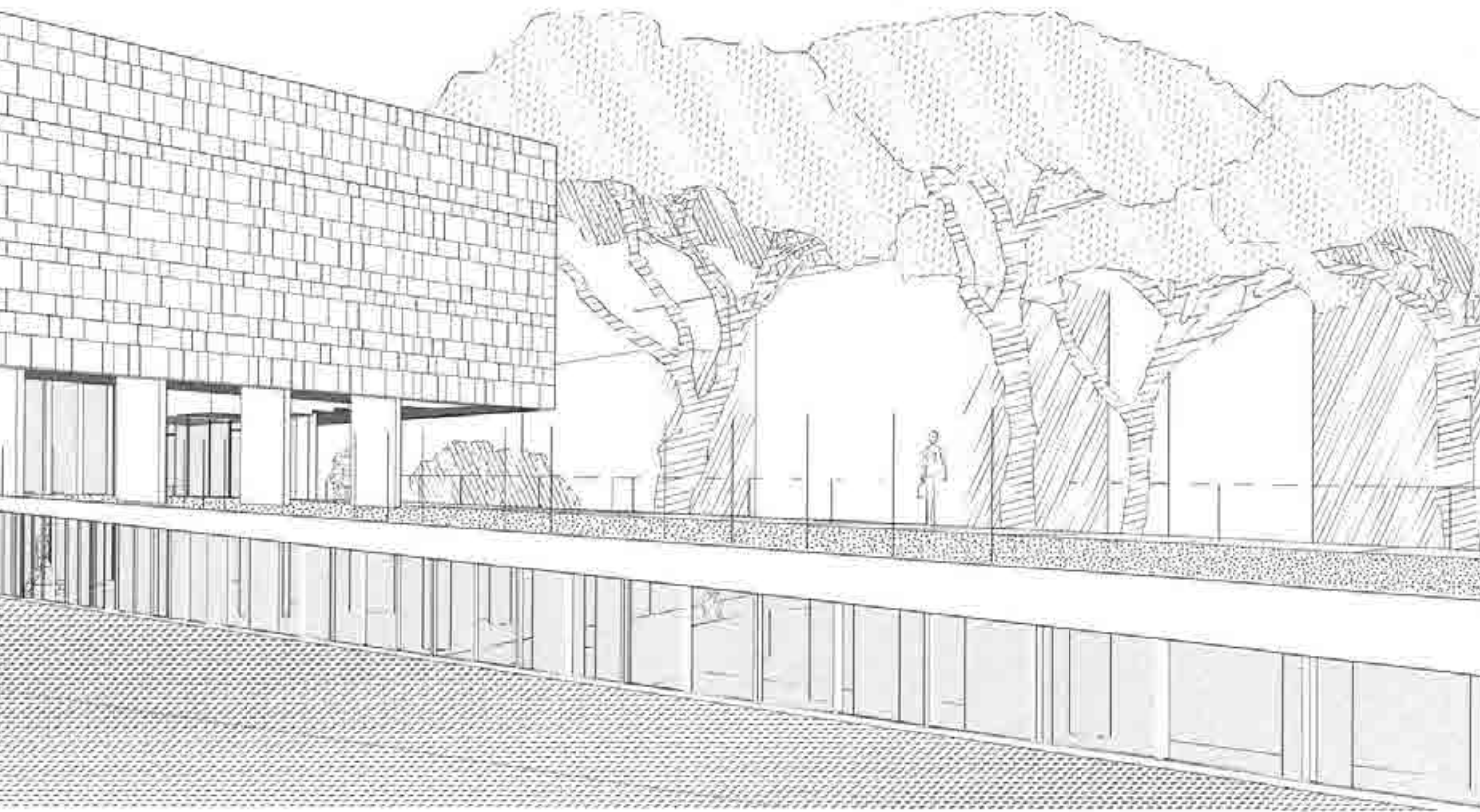
Musica Armando Trovajoli Bridge raised a new architectural and urban question when it connected parts of the city once divided by the Tiber River. In fact, the point where the axis of the Villa Glori-Monte Mario intersects the axis of the Foro Italico – Viale delle Olimpiadi – is currently devoid of any meaning. It resembles a large and undefined paved widening, occupied by a petrol station and a parking lot. It is flanked to the south, four meters lower, by a small ICP public housing estate, with a five-a-side football pitch. The project proposes a new architectural arrangement for this undefined site, composing the tensions it reveals, and designing a sort of hinge between two urban axes, a hub that

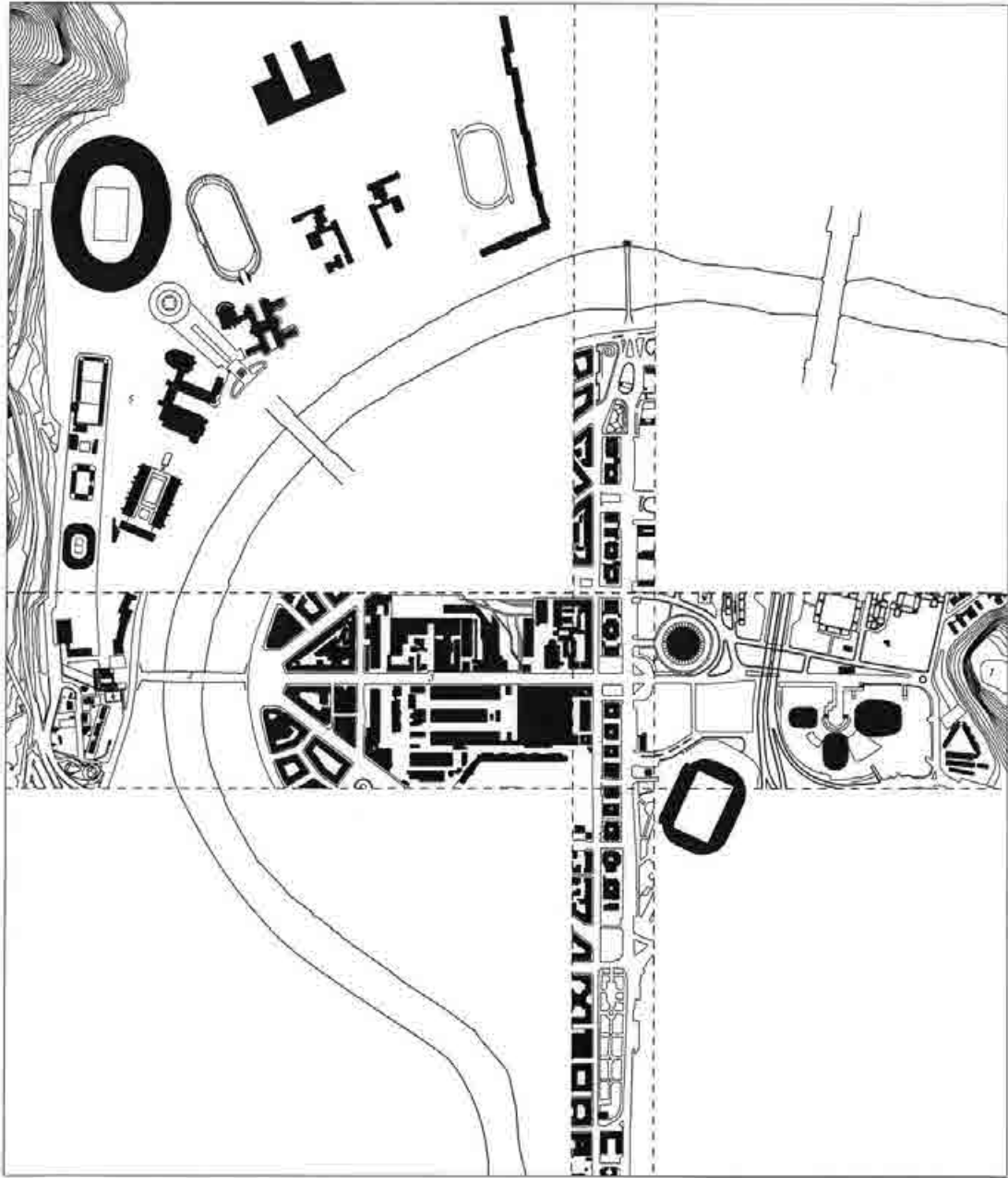
formalises the relationships between diverse parts of the city. To achieve this, the project welcomes and interprets the figures and scale of its context: the orientation of the Fencing Hall, that of the Swimming Hall and the Baths, the distance between the Fencing Hall and the South Hostel, which establishes the side of the square that wraps by the new building.

A great deal of importance is attributed to the plaza defined by the building, a public space marking the intersection of the axes and routes that link the new building to its surroundings; the presence of a number of commercial enterprises ensures the use of this public space. Two reflecting pools and two sloping

lawns contribute to linking the new building to the site. The museum is organised as a continuous ascending route that culminates at the uppermost level, home to the Library of Sport and a panoramic restaurant.

The building is based on a double structural system. While the main volumes are variously supported by four large steel beams, the perimeter wall, at some points a true beam element, is supported by a set of concrete piers and steel trusses. Almost entirely without openings, this simple and compact wall is finished in irregular strips of travertine, establishing a primary contrast with the fragmentation of the volumes facing the open courtyard.



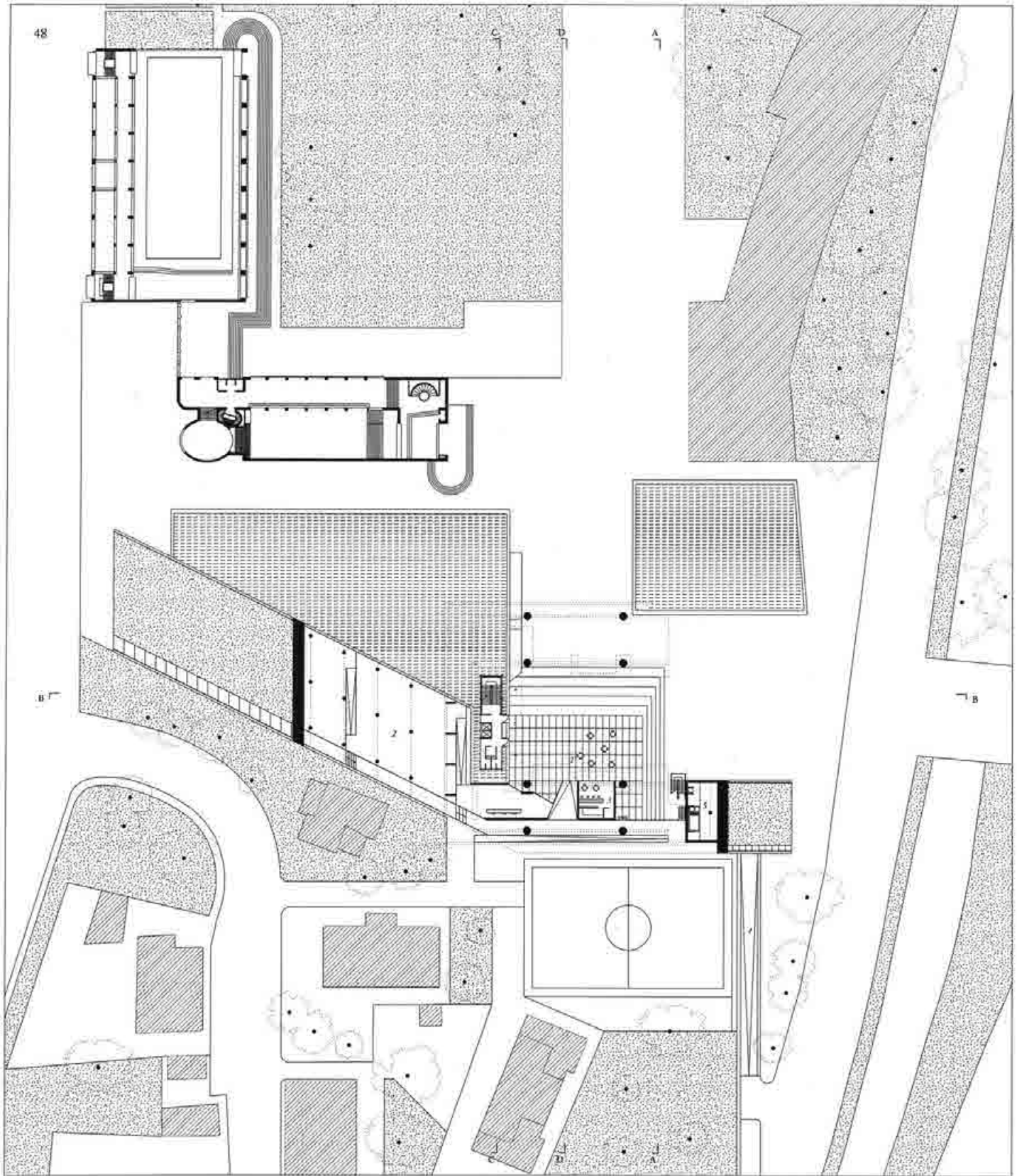




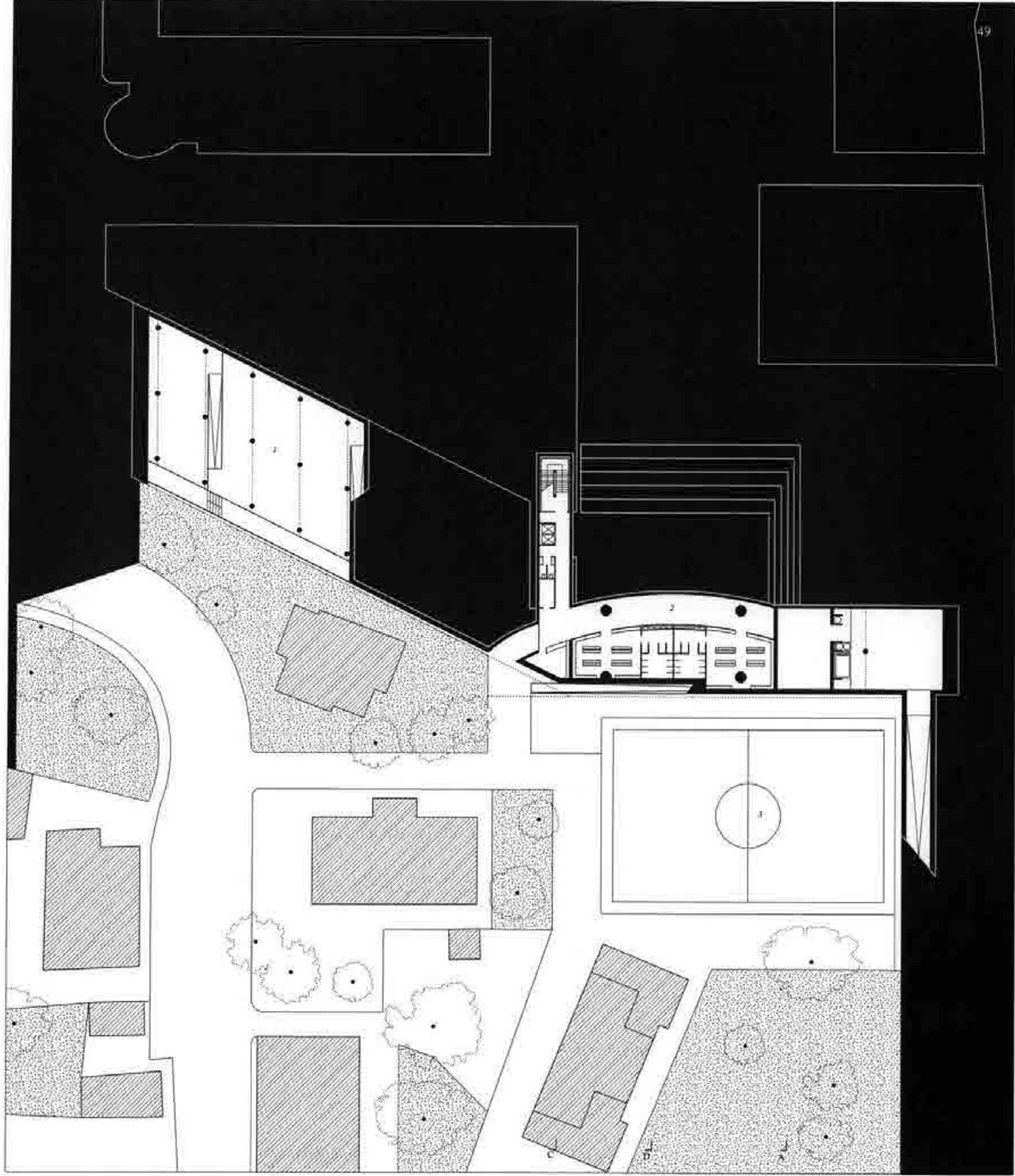
Site Plan 1. Piazza Gentile da Fabriano 2. Ponte della Musica 3. Piazza e Museo dello Sport 4. Casa della Scerma 5. Foresteria Sud 6. Viale delle Olimpiadi

0 50 m





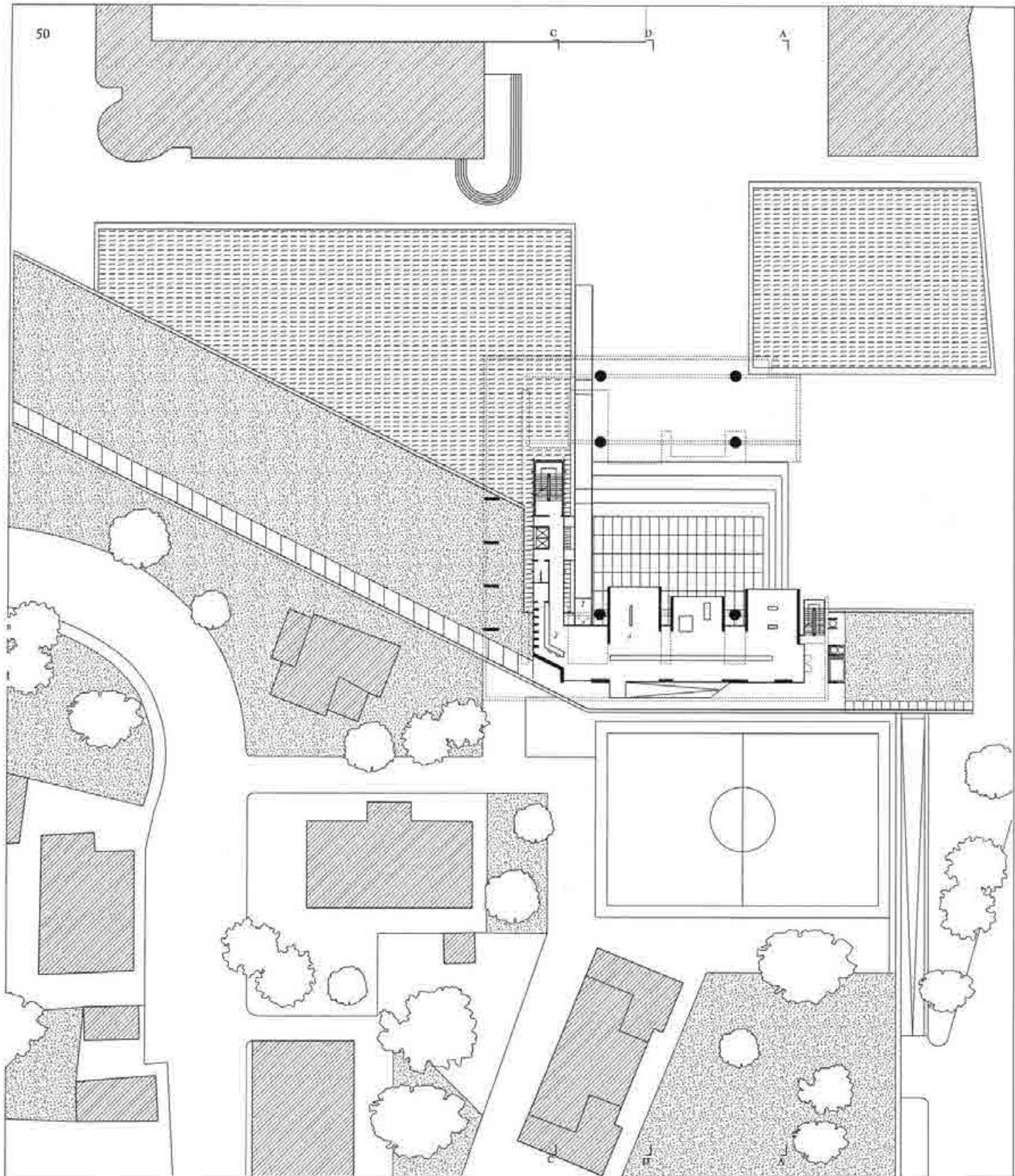
Ground Level (0,00 m) 1. Piazza dello Sport 2. Retail 3. Cafeteria 4. Vehicular Access 5. Mechanical rooms



Underground Level (-4,20m) 1. Retail 2. Changing Rooms 3. Luigi Petroselli Court

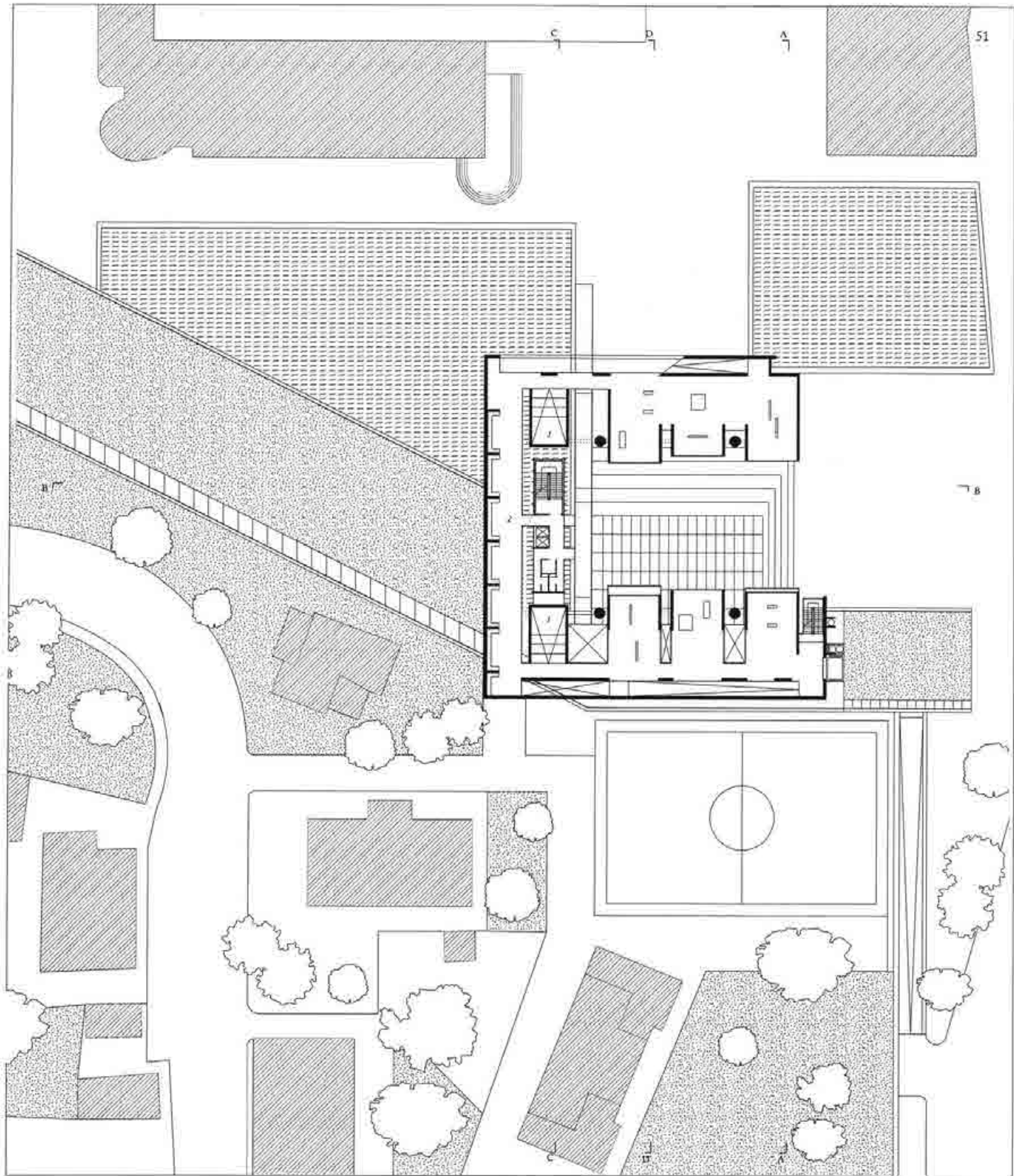
0 10m





First Level (+3,00m) 1. Museum Entrance 2. Ticket desk and Facilities 3. Start of the Exhibition Route

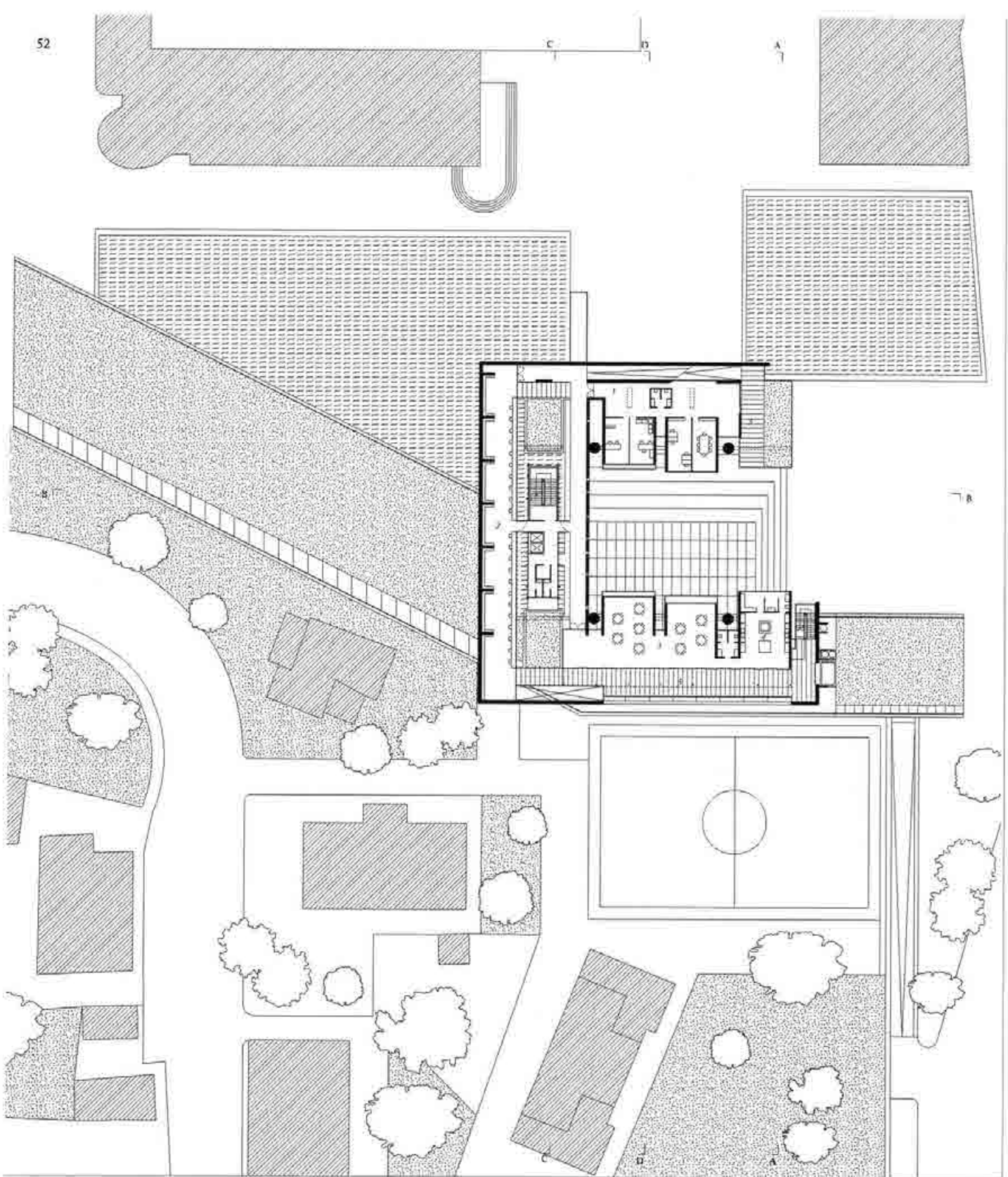


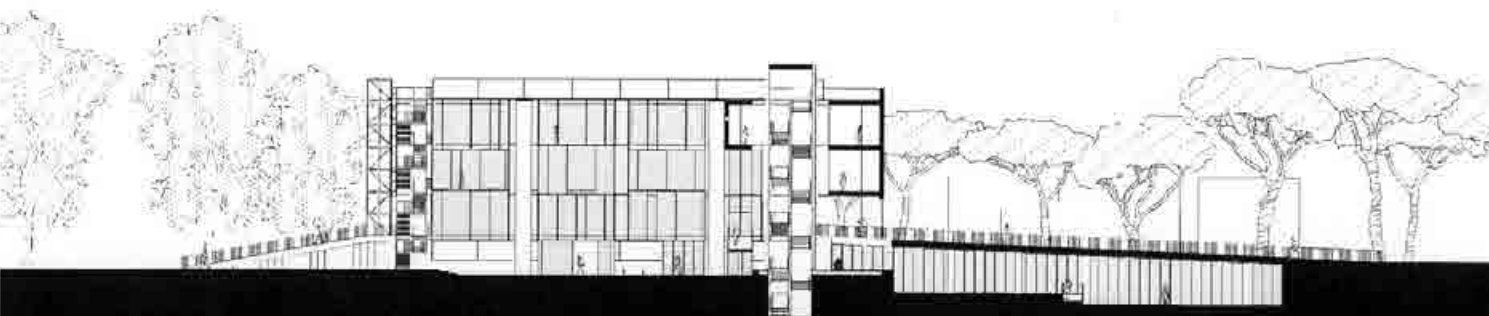


Second Level (+7,00m) 1. Audio Visual Rooms 2. Photographic gallery

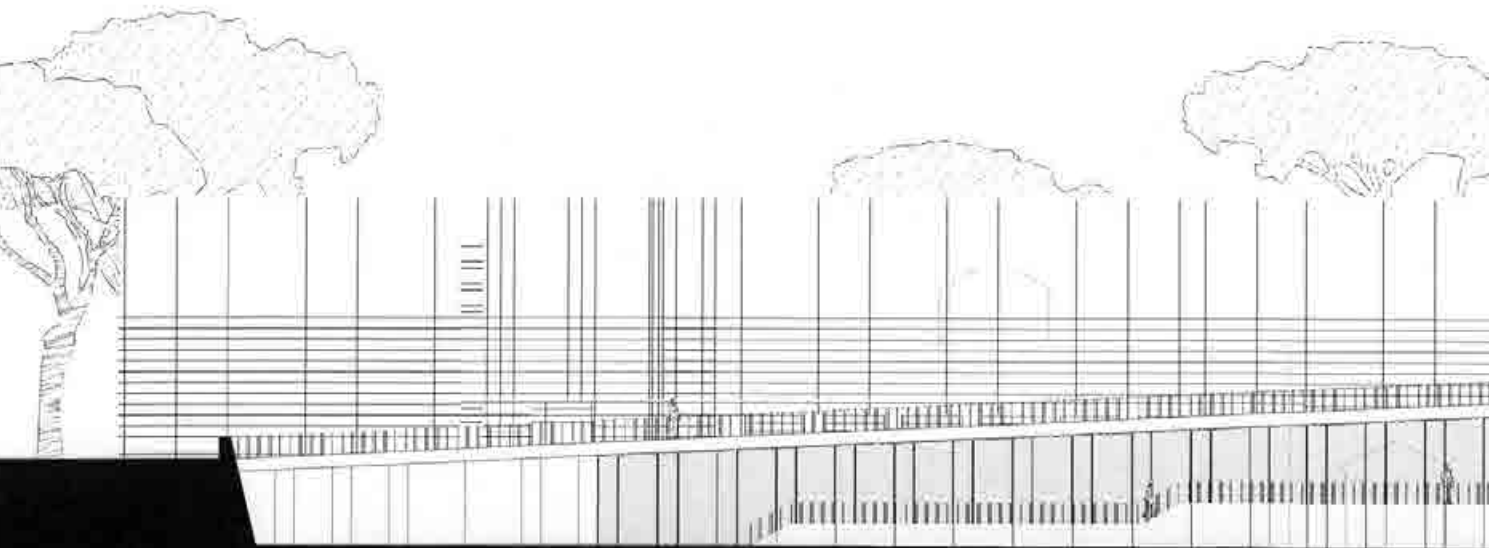
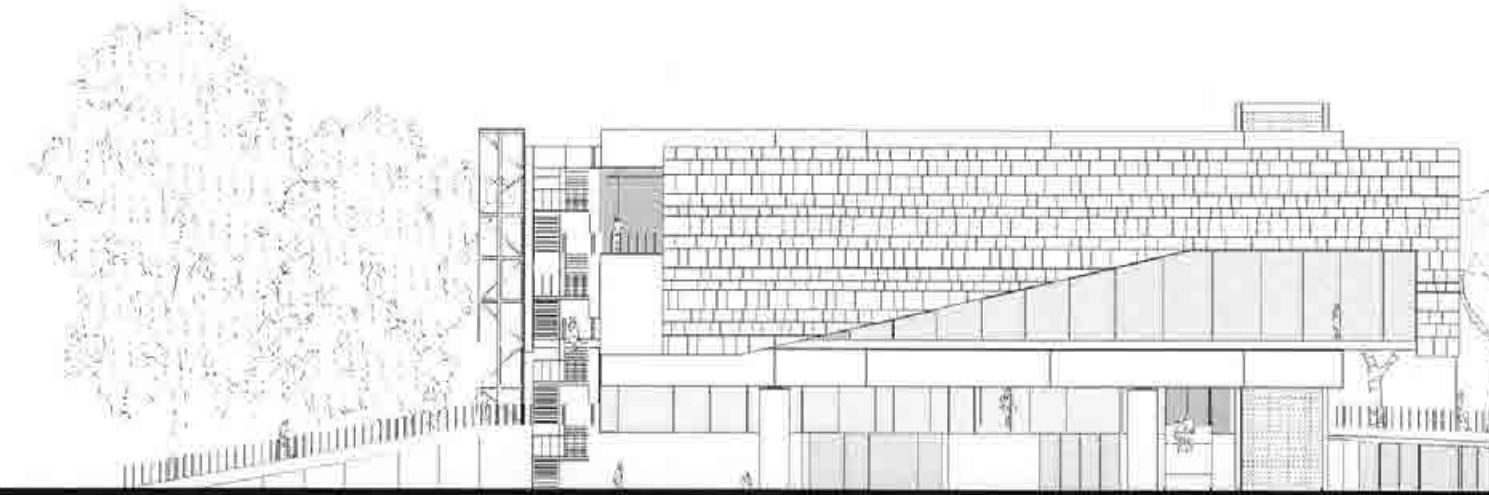
0 10m

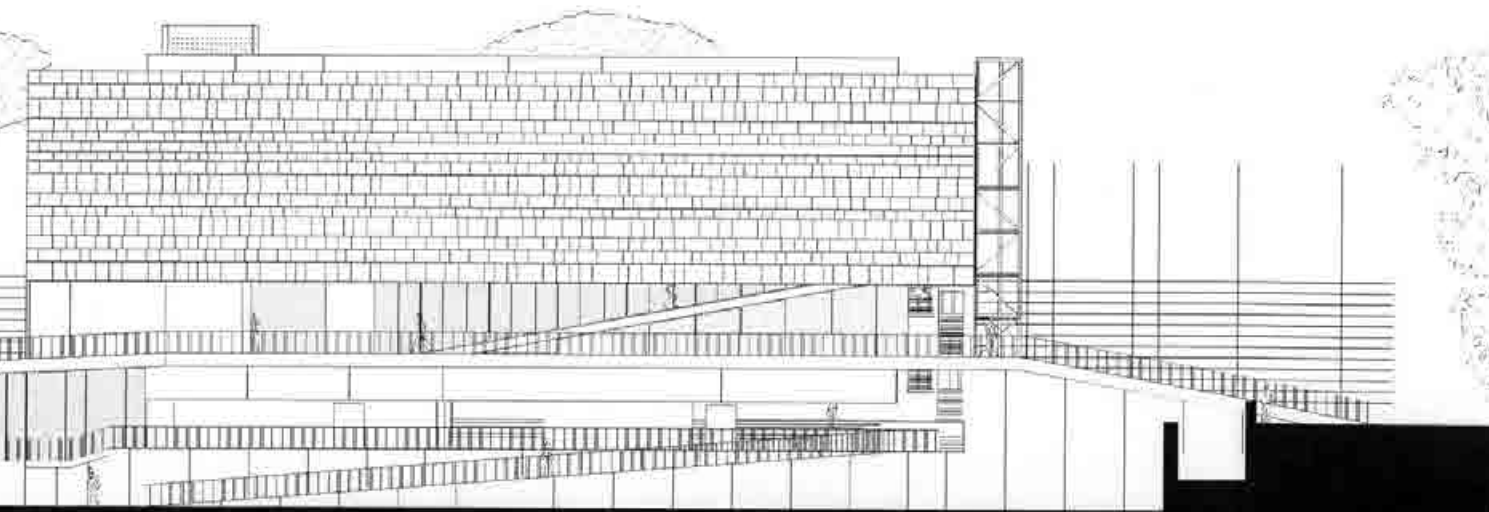
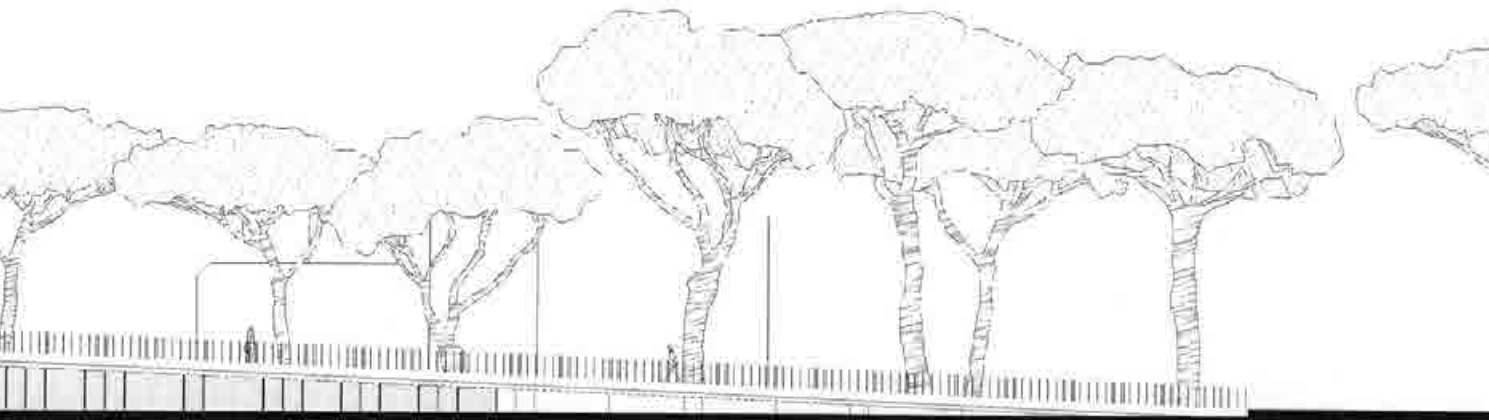
/N

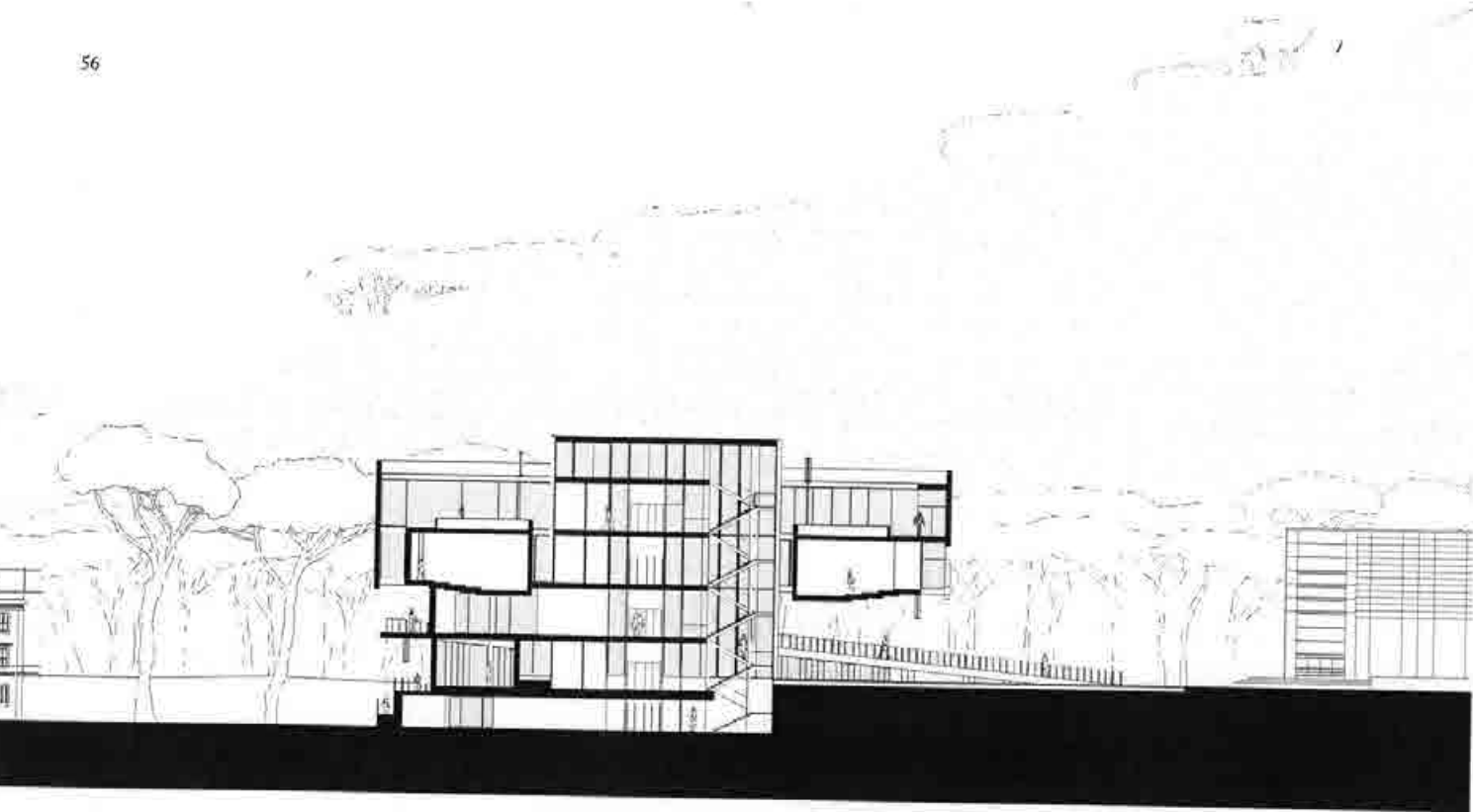




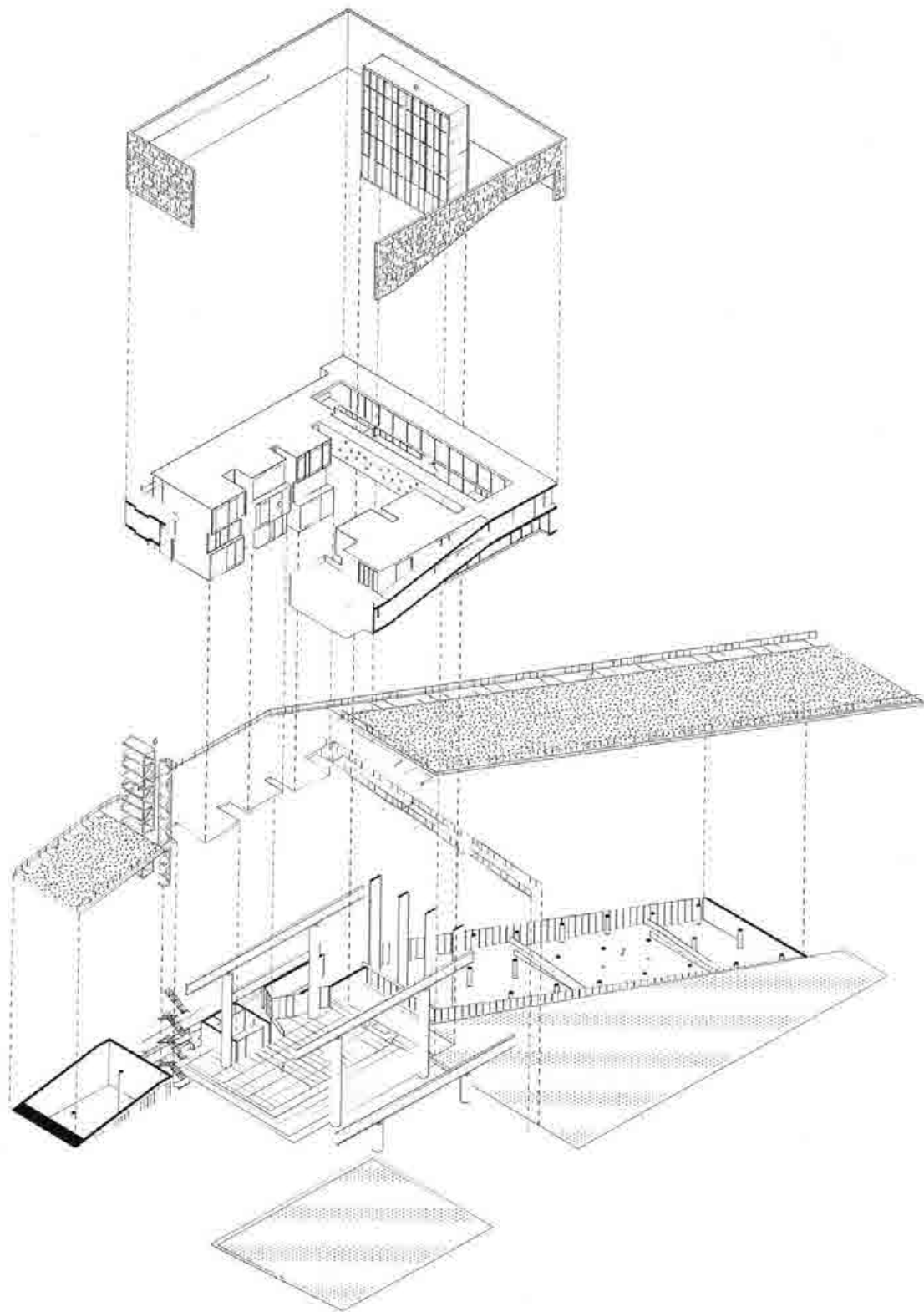
Sections AA and BB







Sections CC and DD

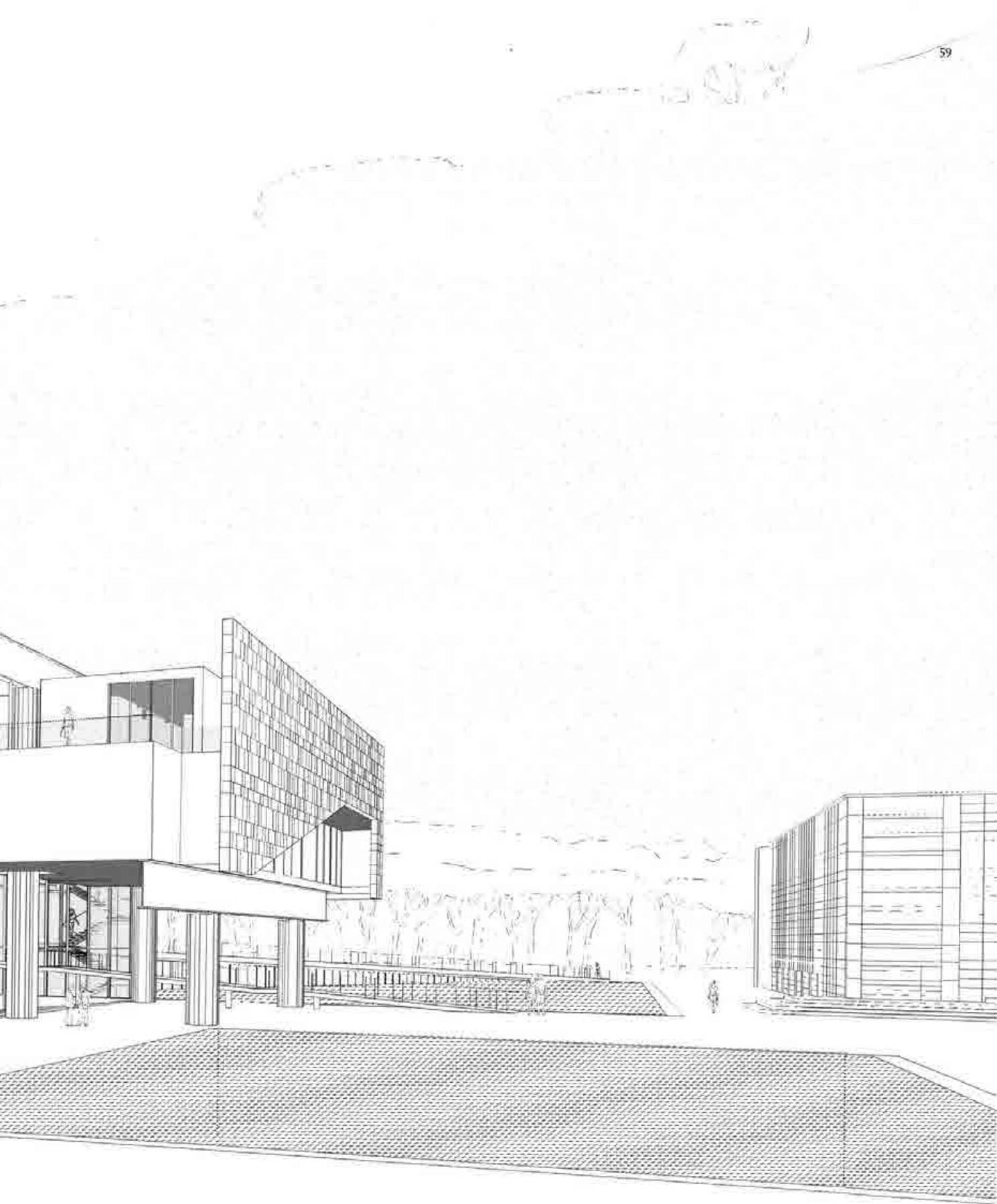


Exploded Axonometric 1. Piazza dello Sport 2. Retail 3. Cafeteria 4. Public Pedestrian Route 5. Museum 6. Vertical Circulation and Facilities



Perspective View from the Foresteria Sud





3

BASILICA DI SAN PAOLO FUORI LE MURA

# Basilica di San Paolo fuori le Mura

*with Gabriele Testa*

## Programme:

*New home of the Faculty of Architecture, including classrooms, workshops, small studies, library, exhibition halls and lecture halls. Departments and studies for teaching staff, administrative and education offices. General services and bars.*

The original Basilica of St. Paul Outside the Walls caught fire in 1823. The reconstruction was managed by Luigi Poletti, who was also responsible for the bell tower and the western quadriporticus, later completed by Giuseppe Calderini. The Schuster Park, to the north of the Basilica, was designed by Francesco Cellini for the 2000 Jubilee Year.

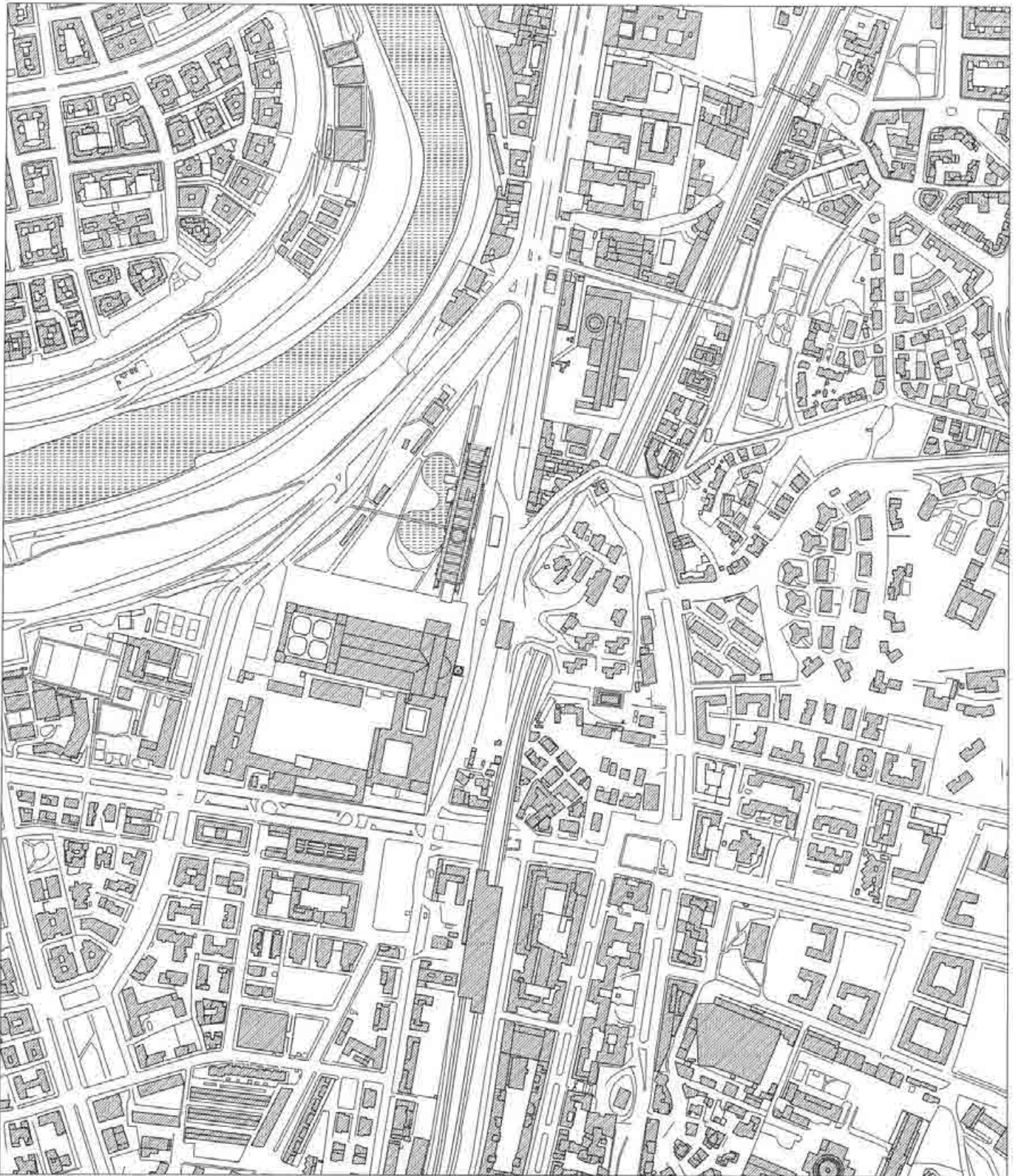
Set alongside the N-S axis of the Via Ostiense, running from Porta the San Paolo toward the EUR and on toward the sea, this vast area belongs to a part of the city that has been profoundly changed over the past three decades: from the decommissioning of the gasometers and the Montemartini Power Plant to the closure of the *mercati generali* wholesale markets, to be transformed into the *Città dei Giovani* (City of Young People), from the construction of the Settimia Spizzichino bridge to the new buildings occupied by Roma Tre University.

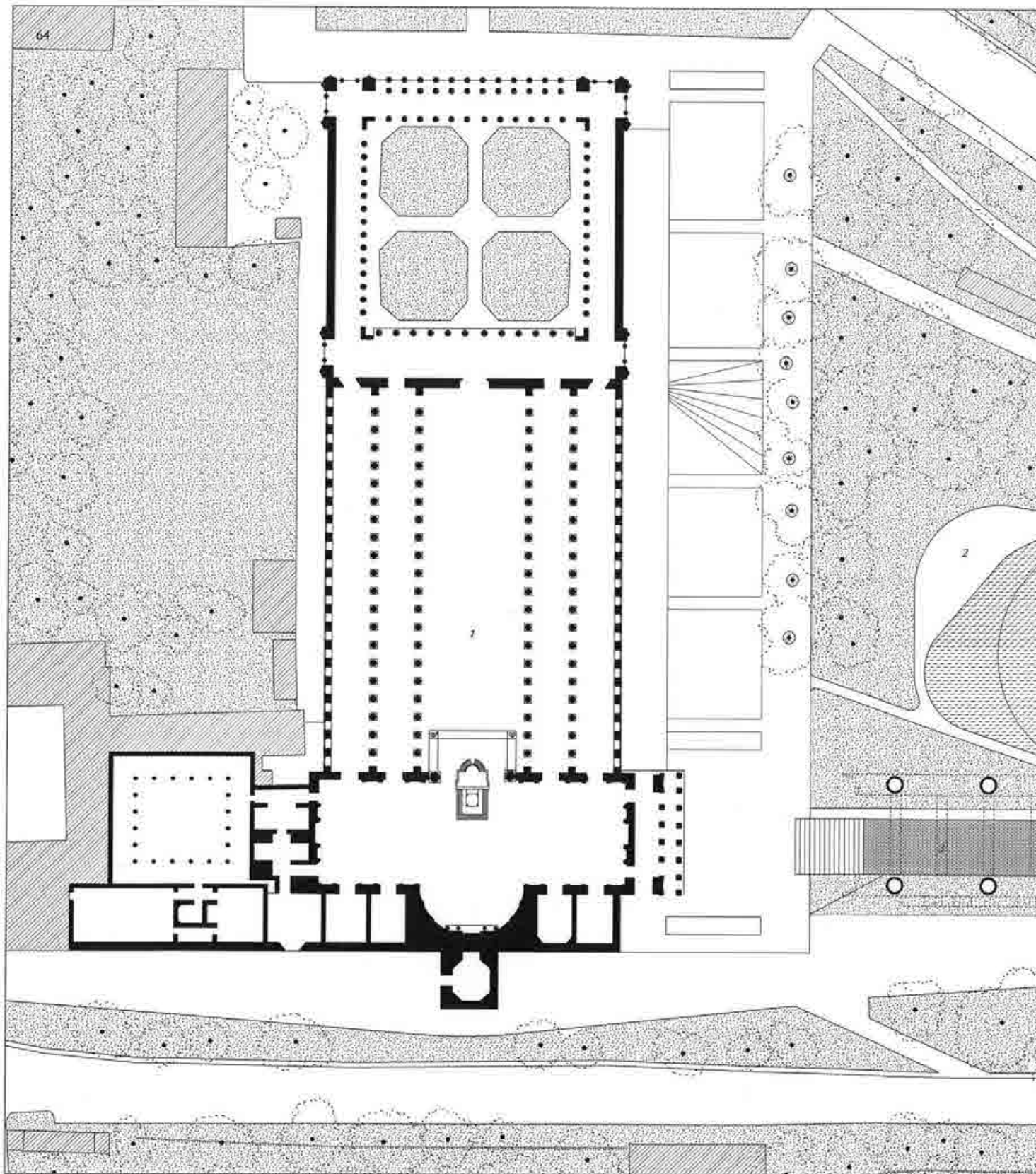
The proposed building – a new home for the Faculty of Architecture – is linked to and links the various urban facilities built and designed for this part of the city. It establishes a privileged relationship with the Basilica, specifically with the end of the north transept, whose width generates that of the new volume. The new building extends toward the north, arriving at the edge of Via Ostiense and defining the eastern edge of a space open toward the Lungotevere.

The project involves the construction of a large

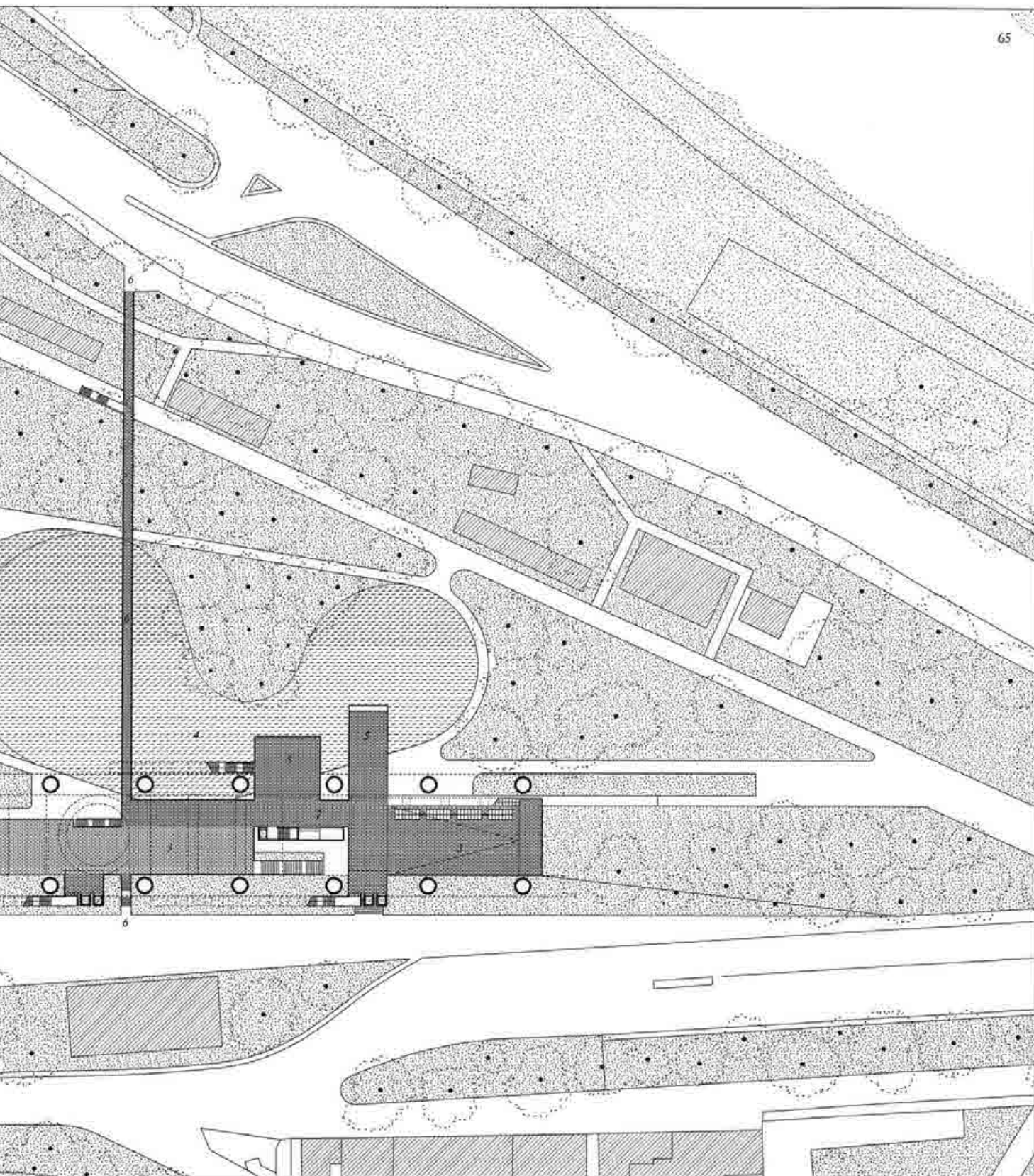
new public space, included within the building but open to the entire city. This path-plaza, raised above the level of the Lungotevere, offers an impressive view from a dominating position. The surrounding Schuster Park is linked with the partially below grade spaces by a gentle slope. A reflecting pool establishes a dynamic relationship with the new building and its entrances. The path-plaza is modelled like a roof over the accessory spaces below (offices, faculty departments, professor's studies, an exhibition hall and a large lecture hall). It is connected to its surroundings in various ways to create a space of important social interaction for the faculty, covered by a sequence of volumes housing the classrooms-workshops and library. These volumes are supported by two pairs of long and imposing walls-beams, resting on 16 cylindrical pylons. The pairs of walls contain the circulation connecting the classrooms, workshops and library, set against the northern edge. The volumes suspended above the path-plaza are designed as large bridges and the workshops above them benefit from the bright roof.

Primary vertical circulation runs along the external face of the east wall. The two pairs of long and imposing walls-beams, in reinforced concrete, are finished in a variety of brick and printed ceramic patterns to create two large multi-coloured patchworks that vibrate in the sunlight.



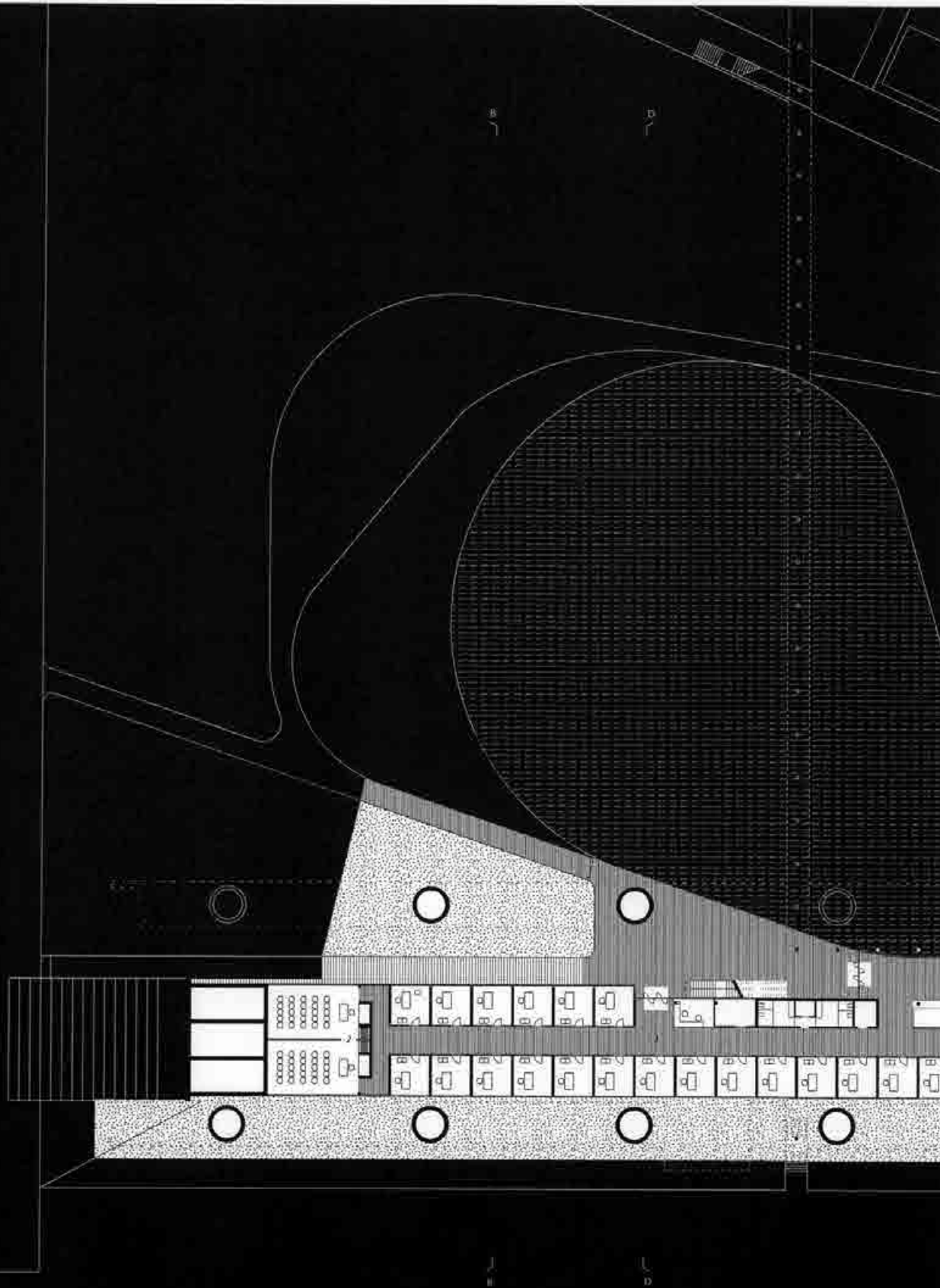


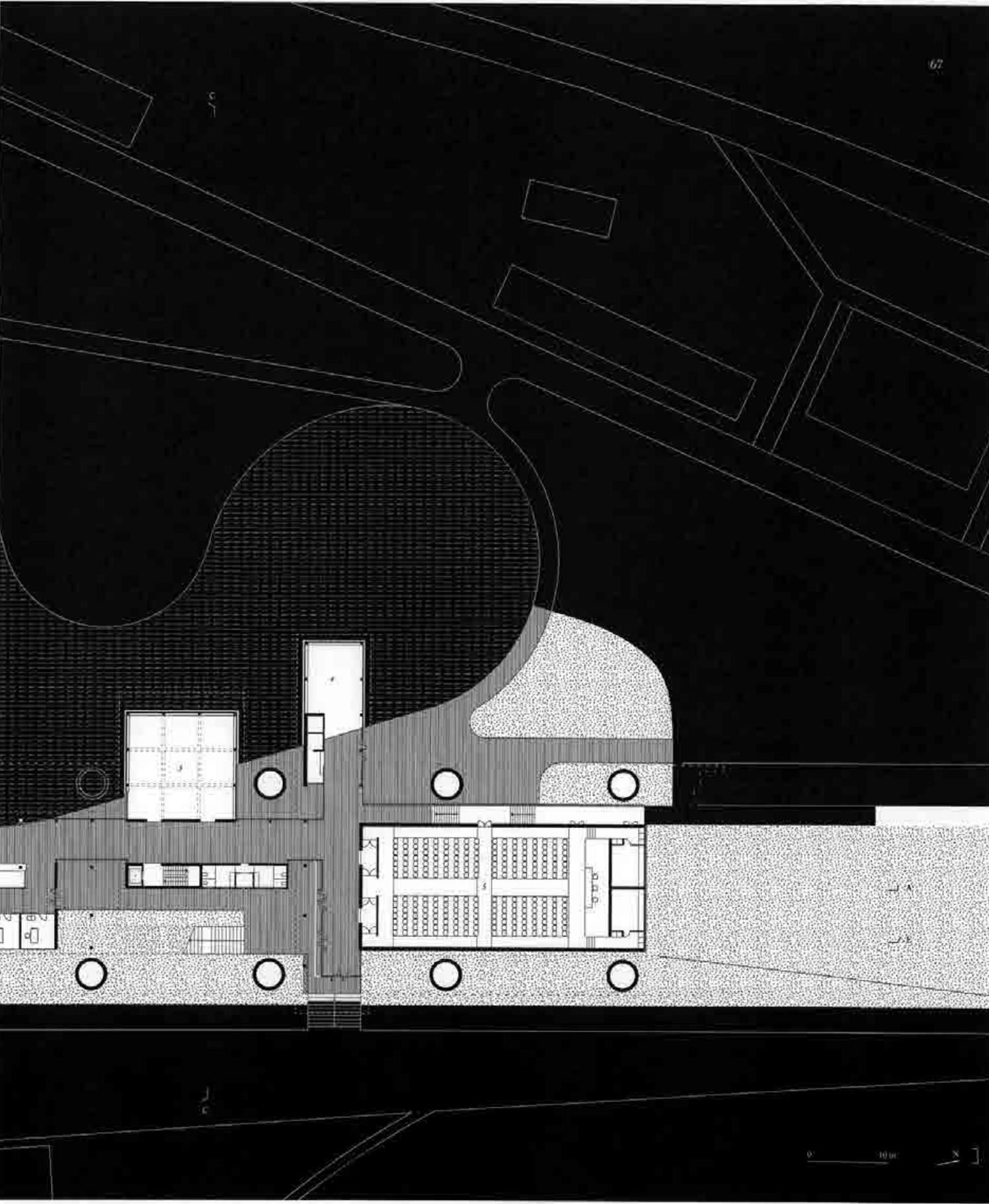
Raised Ground Level (+2,50 m) 1. Basilica of St. Paul 2. Schubster gardens 3. Raised Public Space 4. Reflecting pool 5. Decks 6. Pedestrian bridge 7. Cafeteria



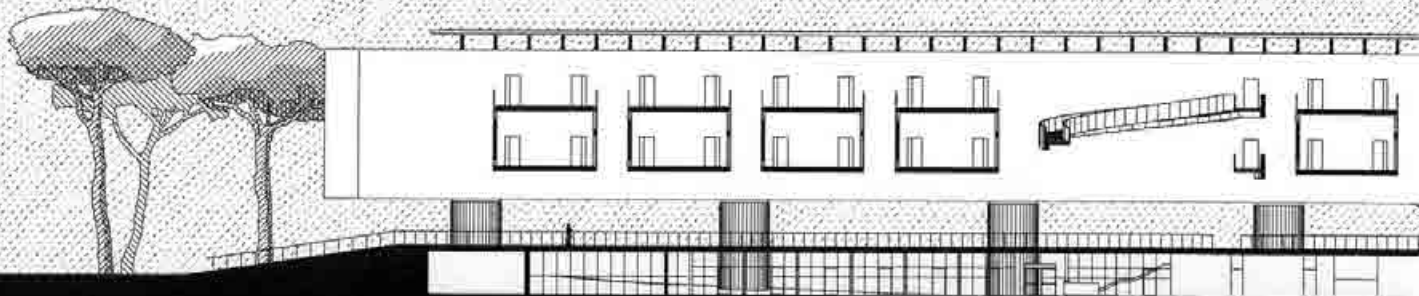
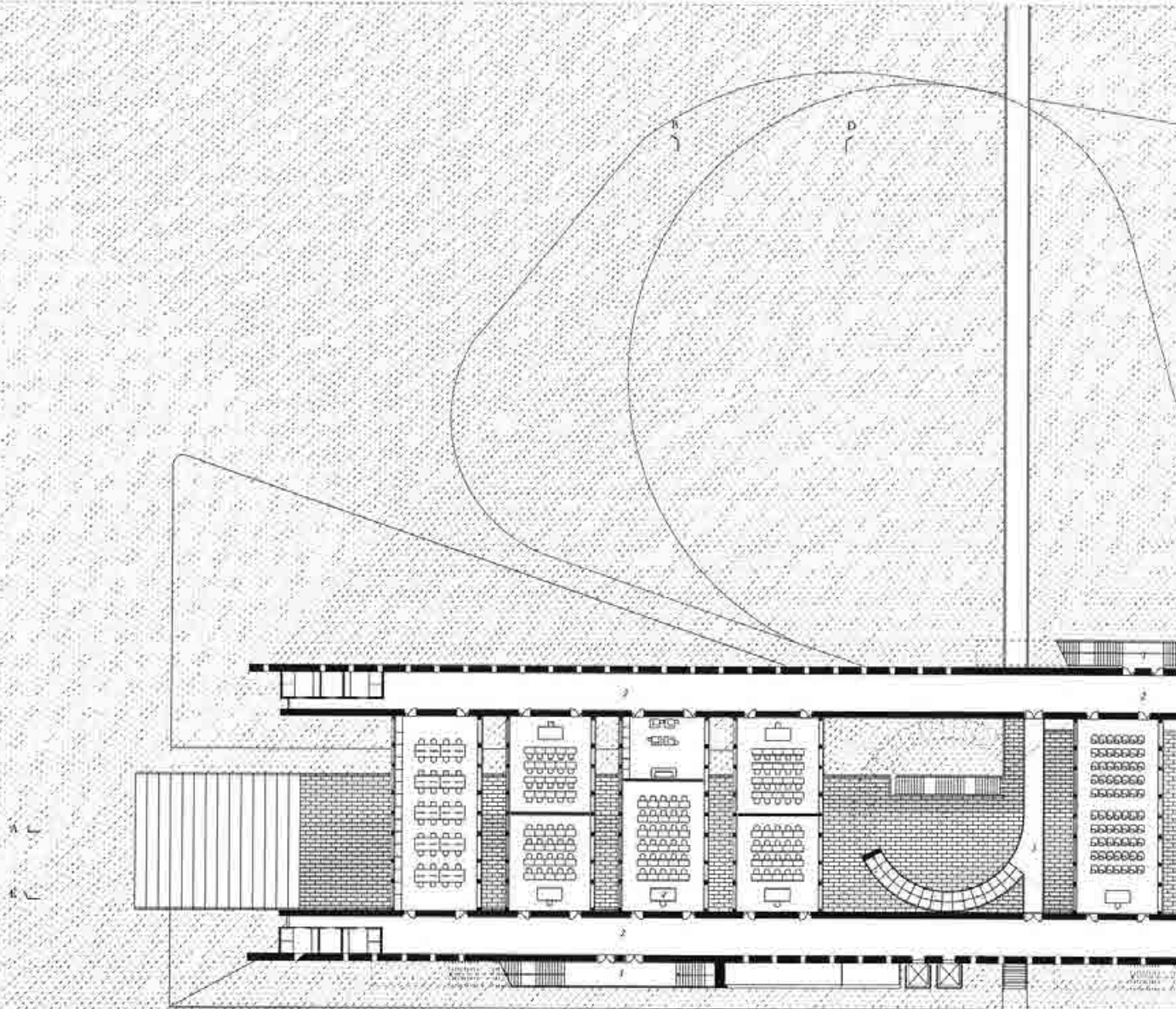
A-L

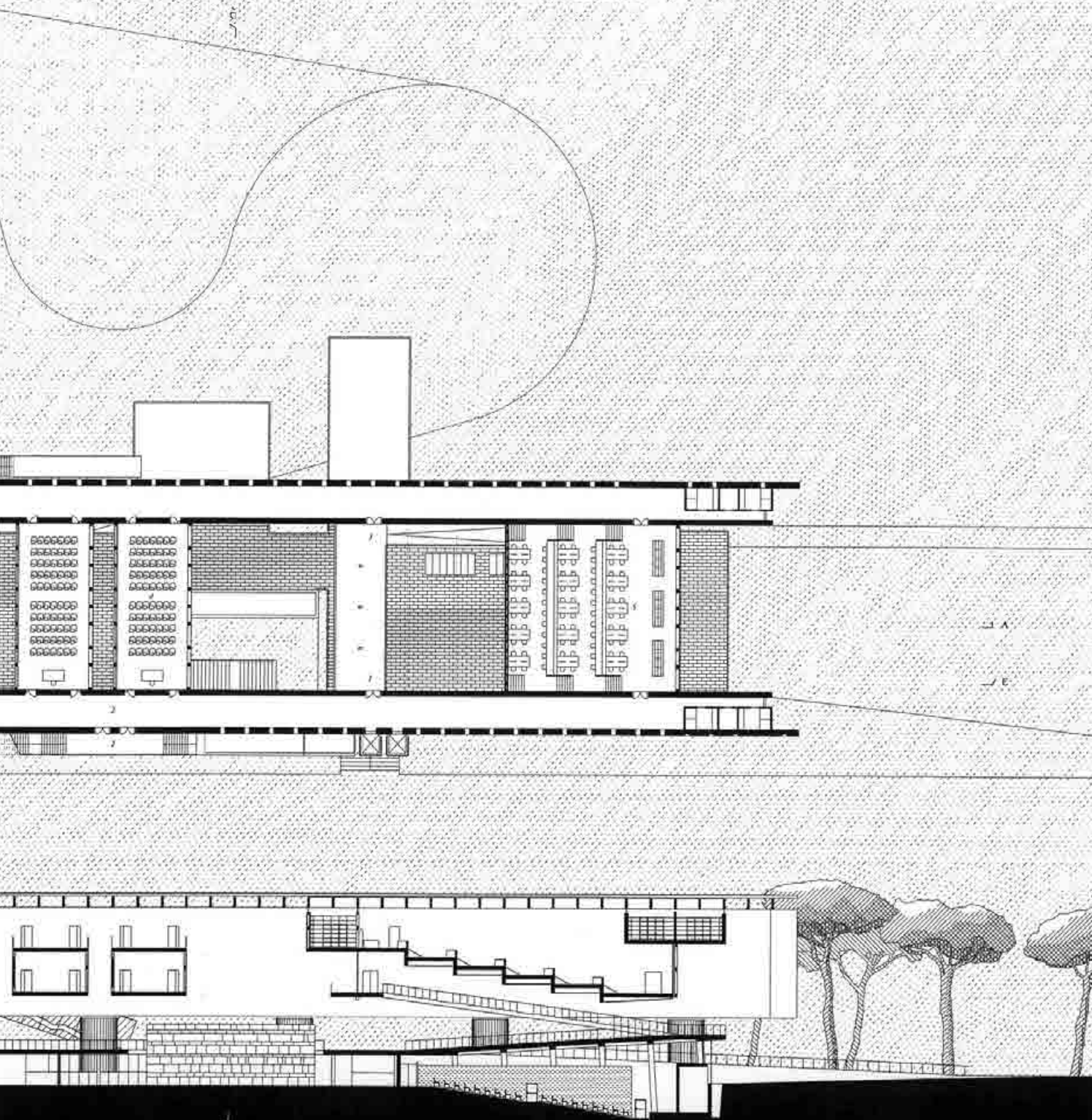
E-L

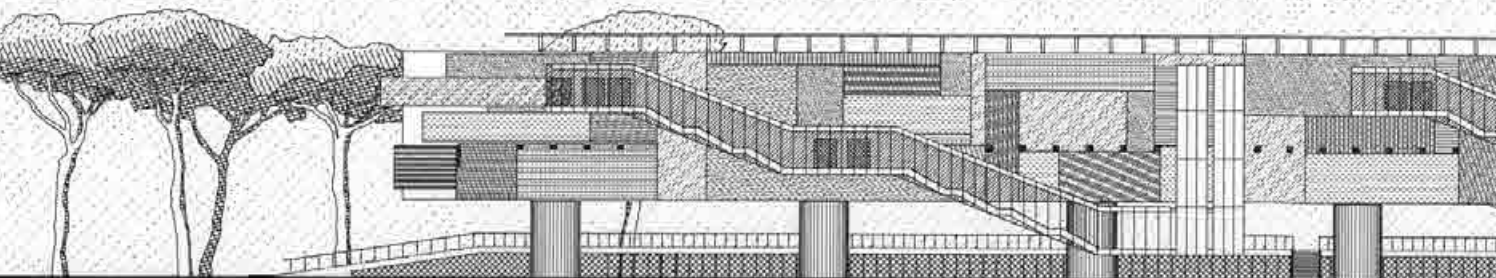
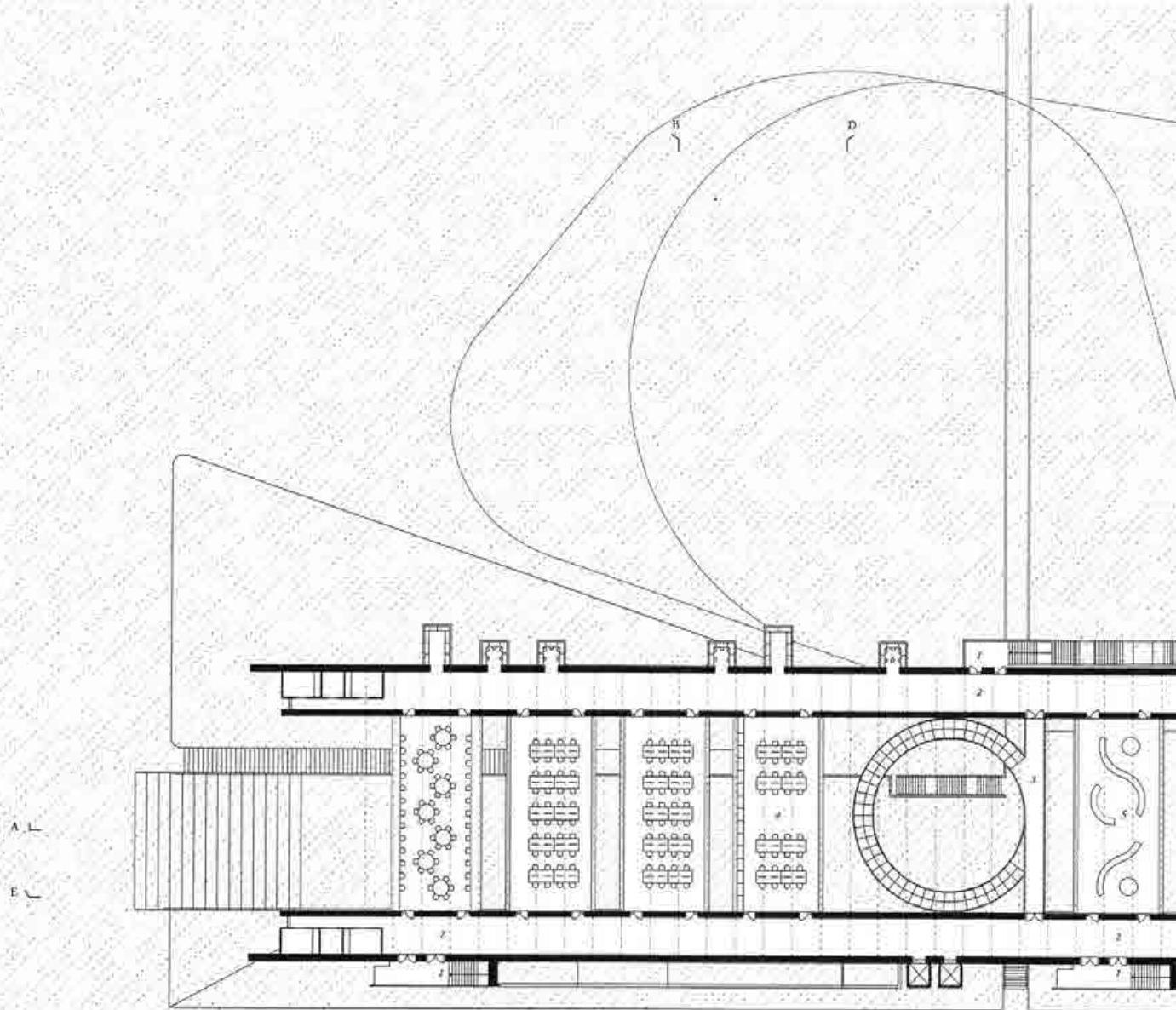


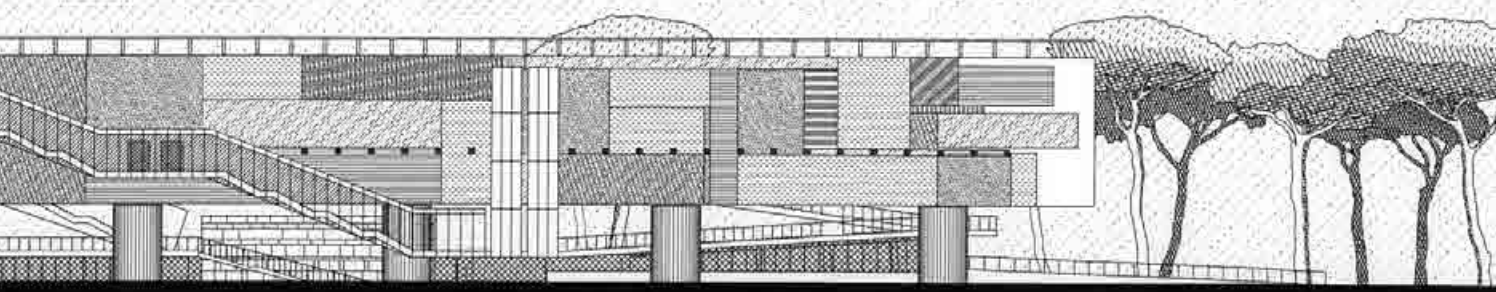
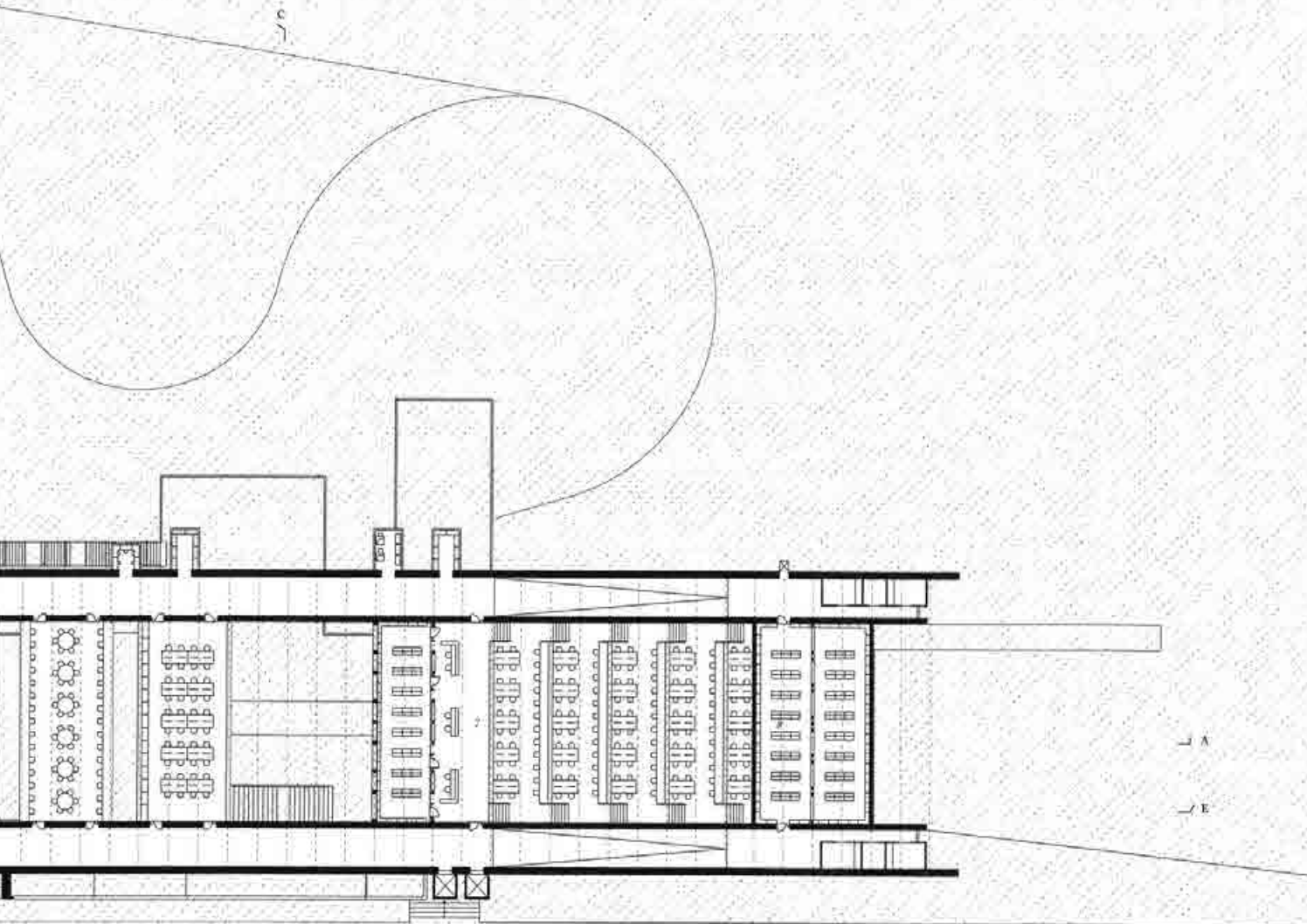


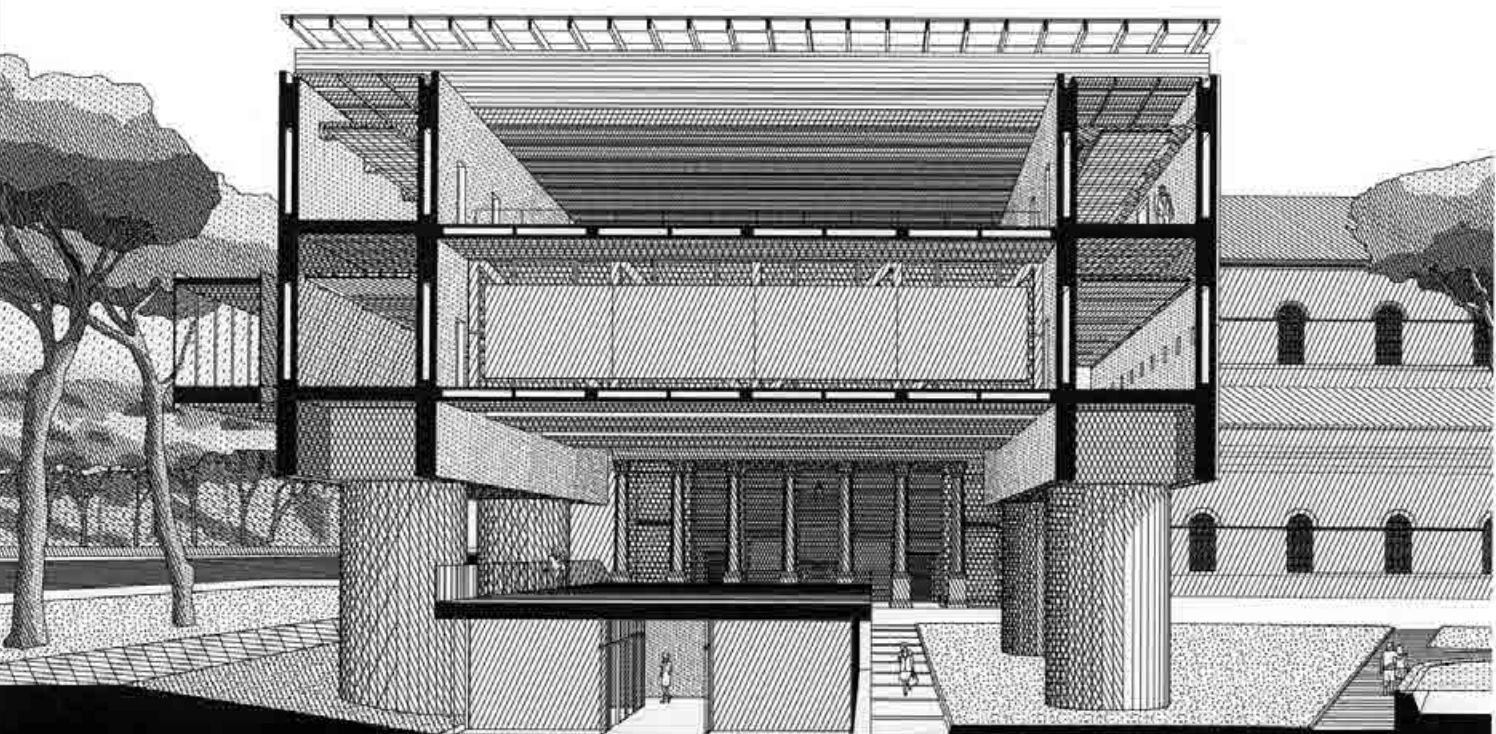


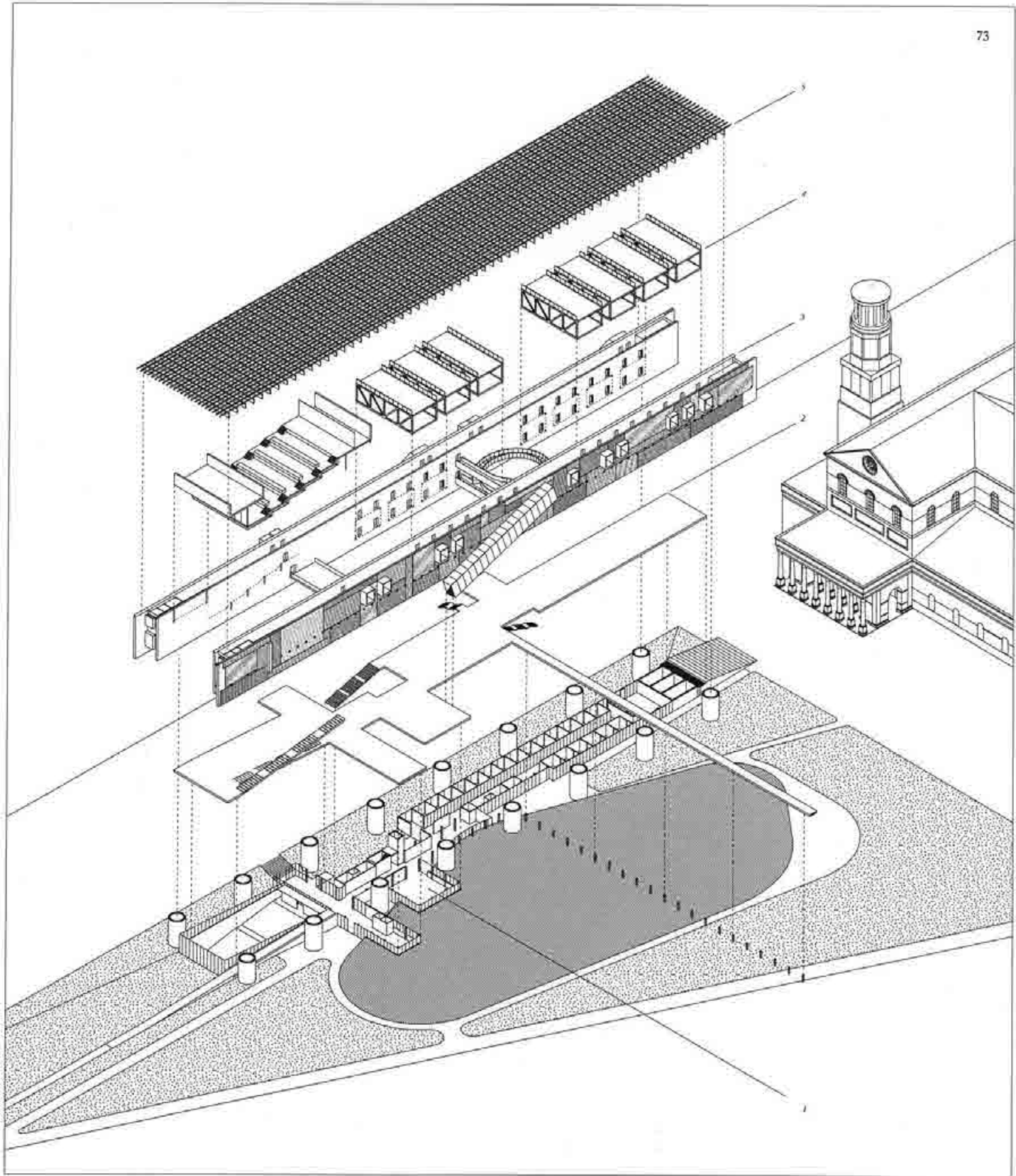




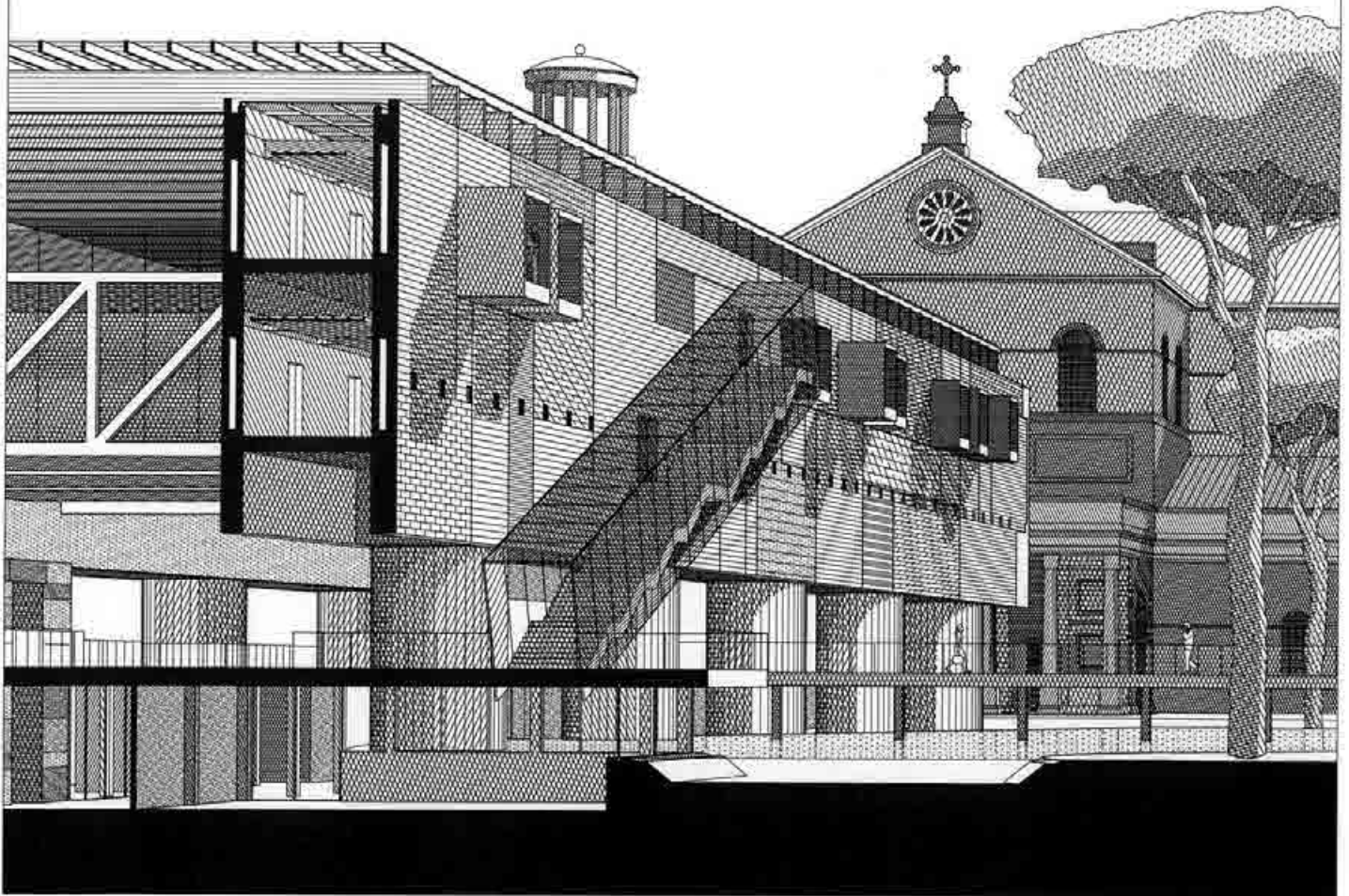


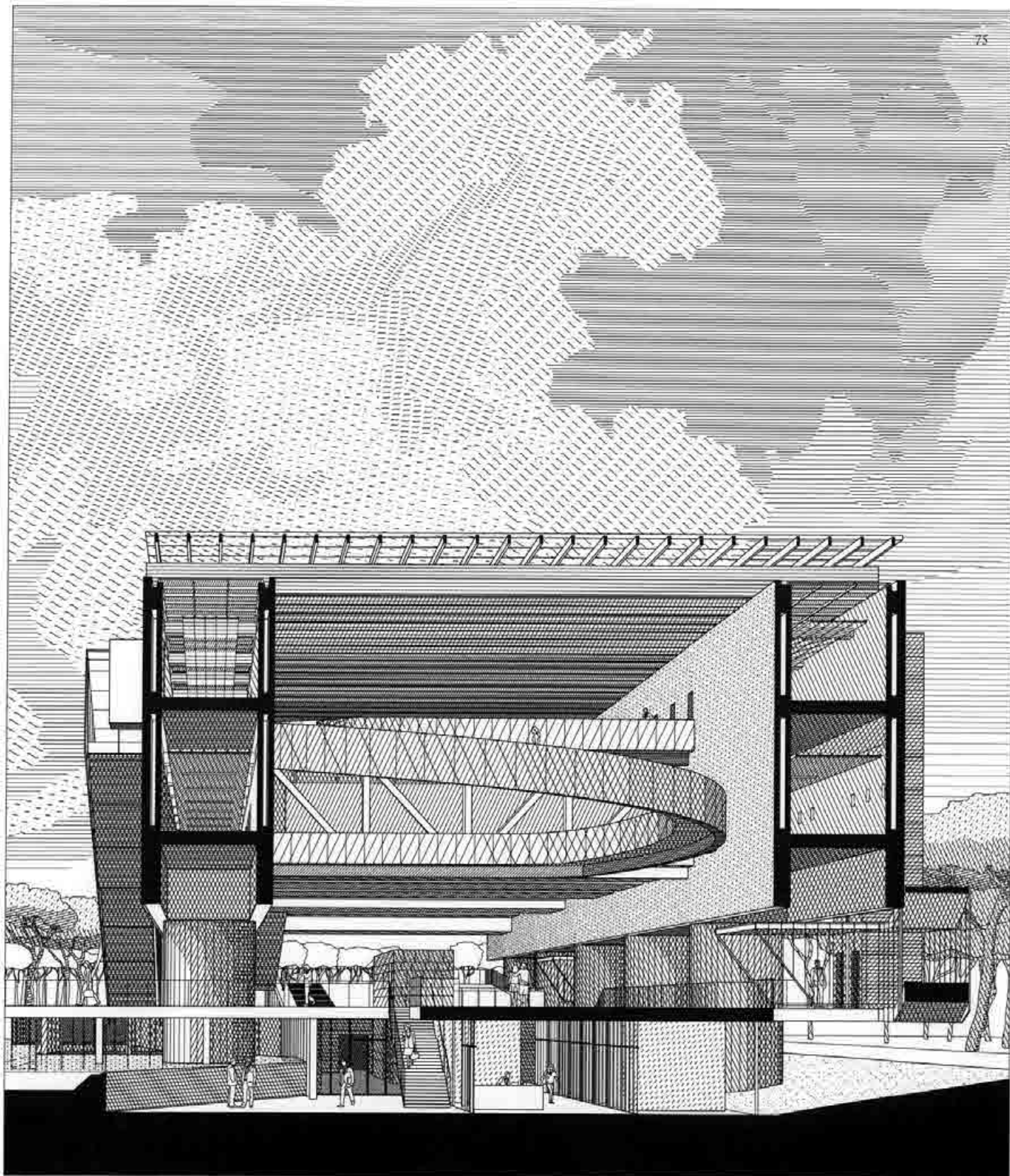






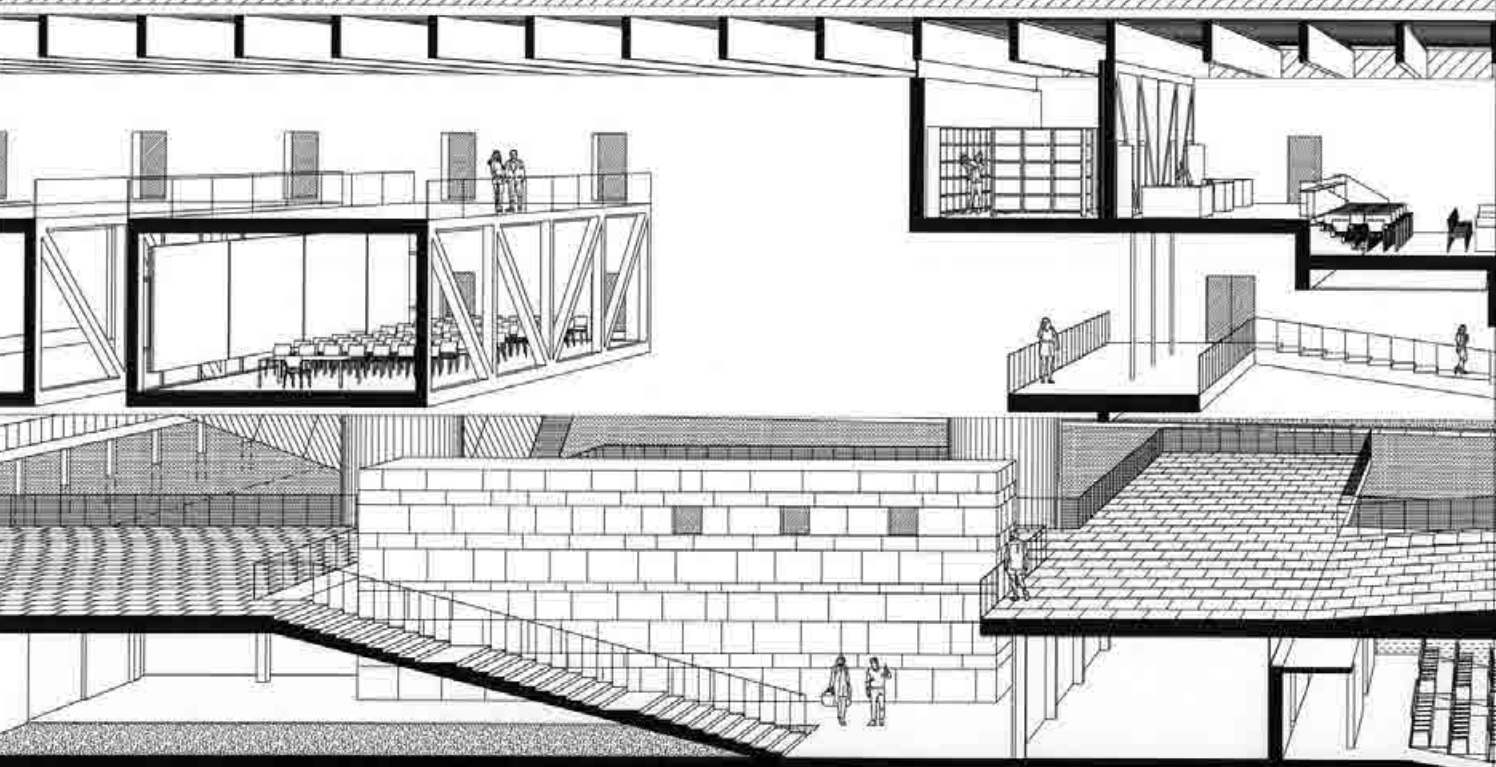
Exploded Axonometric 1. Sunken Area 2. Raised Public Space 3. Circulation System 4. Classrooms, Workshops and Library 5. Toplight Roof

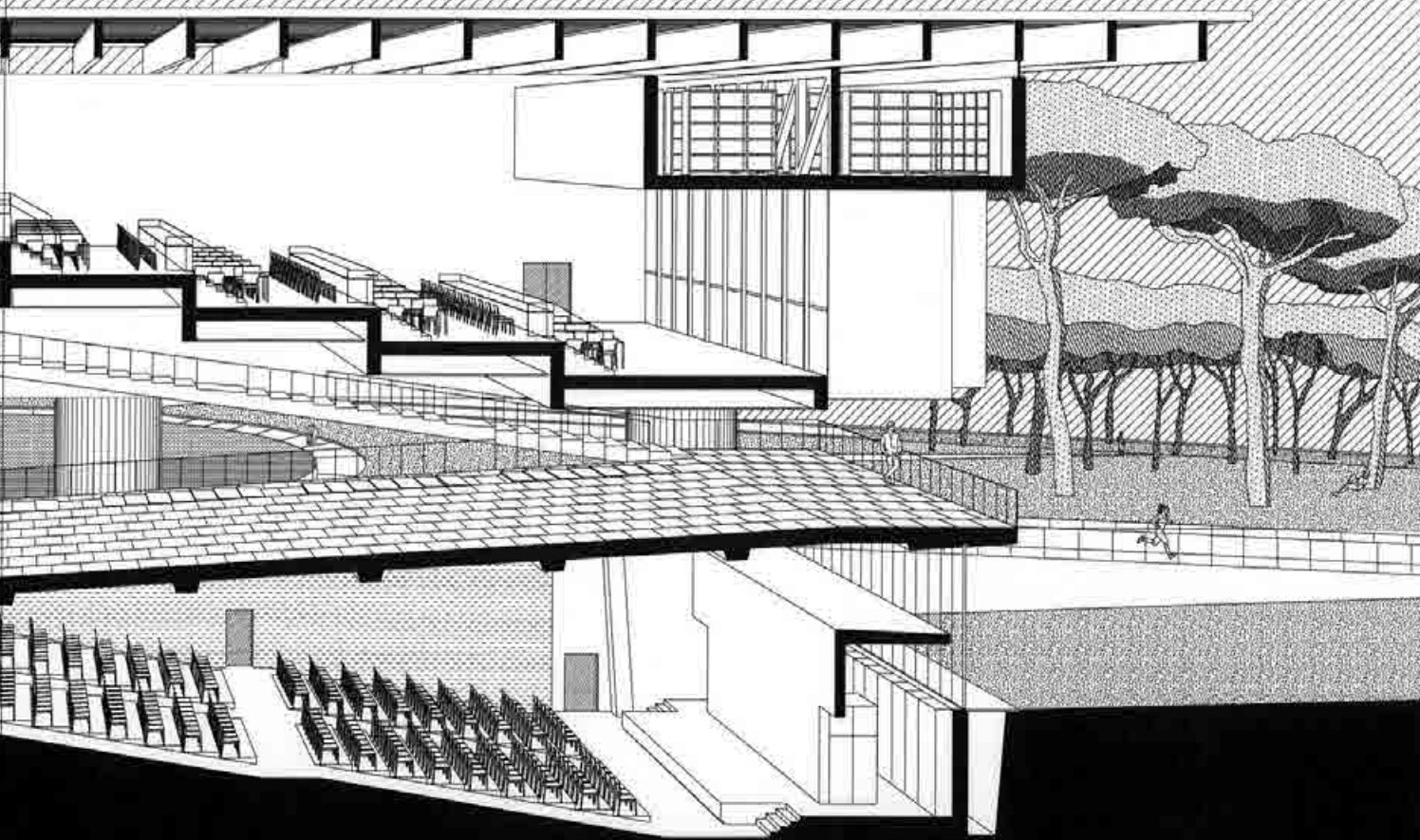




Perspective Section DD







4

PIGNETO

# Pigneto

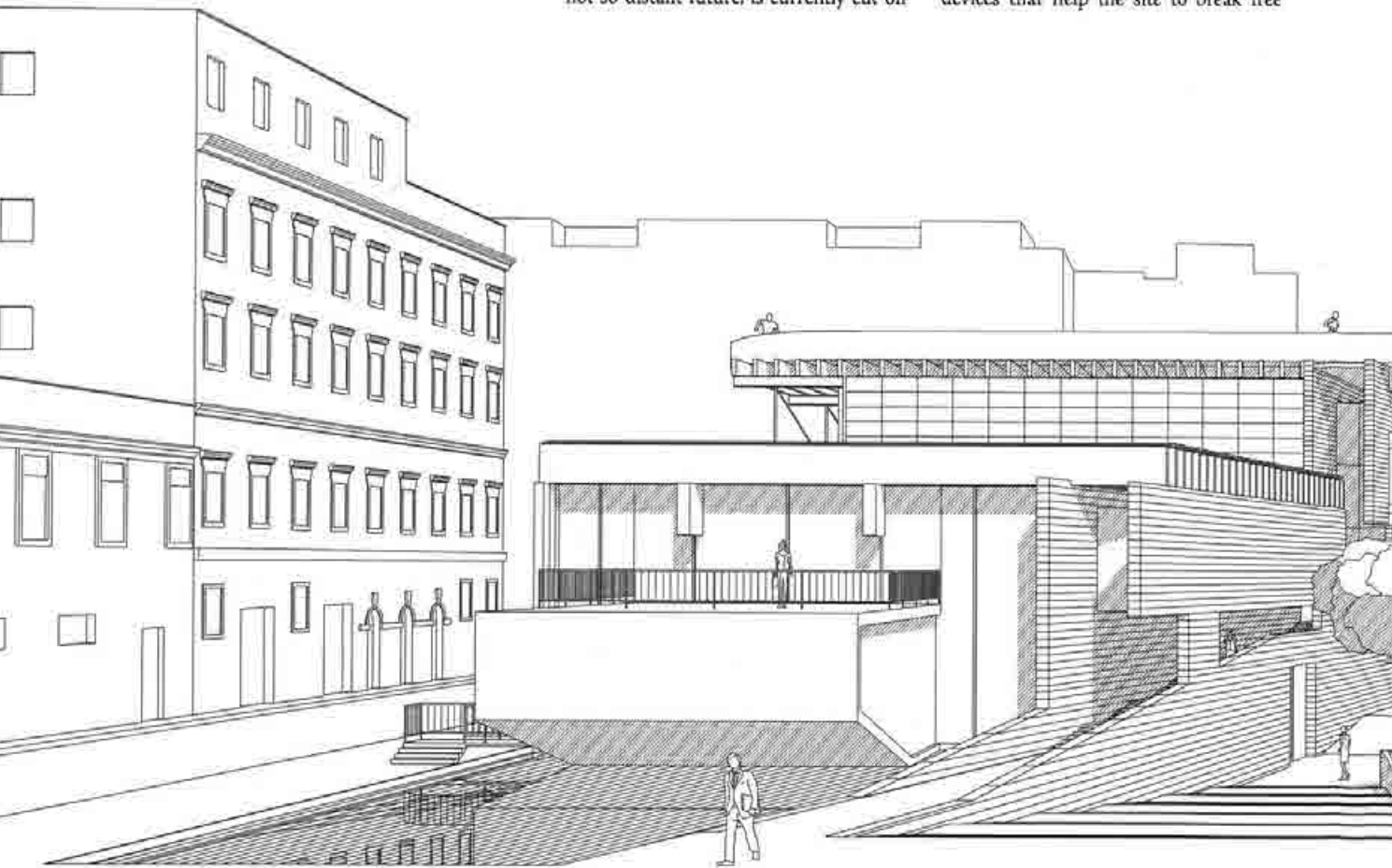
with Eugenio Tarantino

## Programme:

*New stop along the Termini-Giardinetti light urban rail line. Underground parking. Neighbourhood market, including storage and offices. Multiplex cinema and games arcade. Sports centre complete with covered pools, gyms for various activities (volleyball, basketball, gymnastics, weights and fitness) and relative services; rooftop running track.*

The vast area currently occupied by the ATAC (Municipal Transit Authority) Depot, to be decommissioned in the not so distant future, is currently cut off

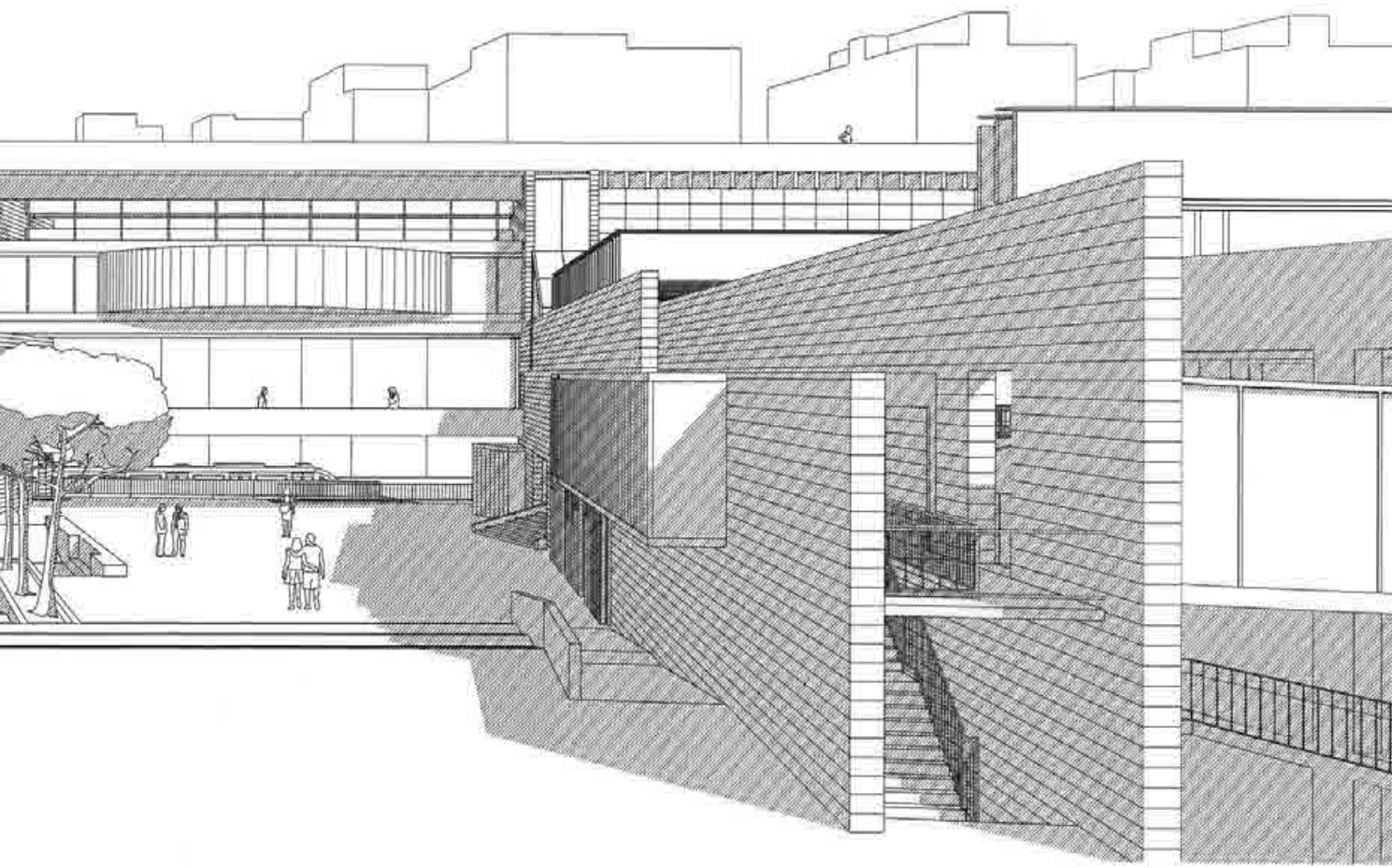
from the life of the city. This exclusion is due not only to the function of the site, but also to the fact that the lot is framed on three sides by infrastructures: the tangenziale ring road to the N, with its elevated viaducts; to the E by a less important ramp of the same ring road; by the railway to the W, running a few meters lower; only the S, what is more with no points of access, is delimited by a secondary local road. The objective of the new design is to restore this area to the city by offering new activities that participate in the life of the neighbourhood and through the definition of architectural devices that help the site to break free

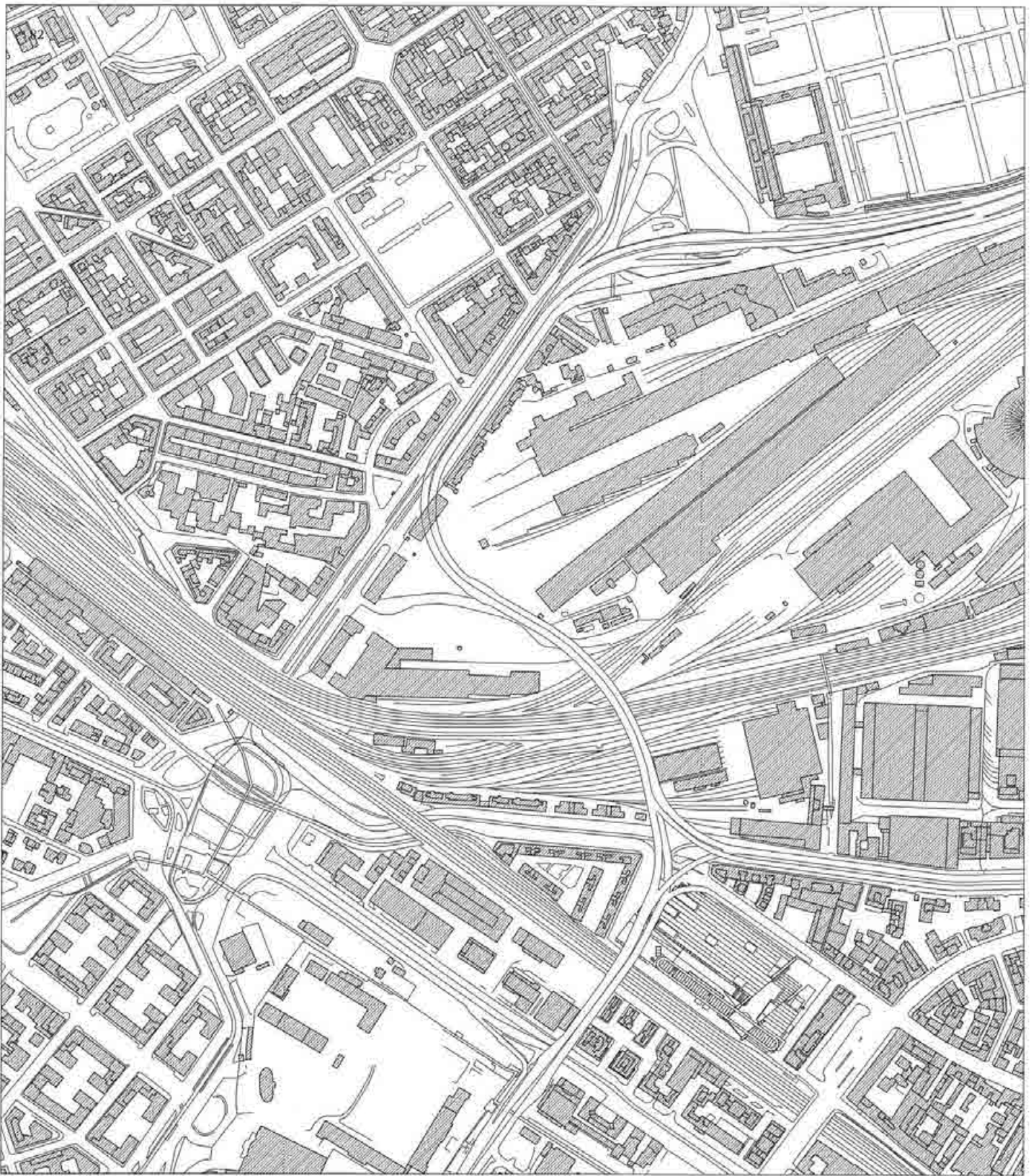


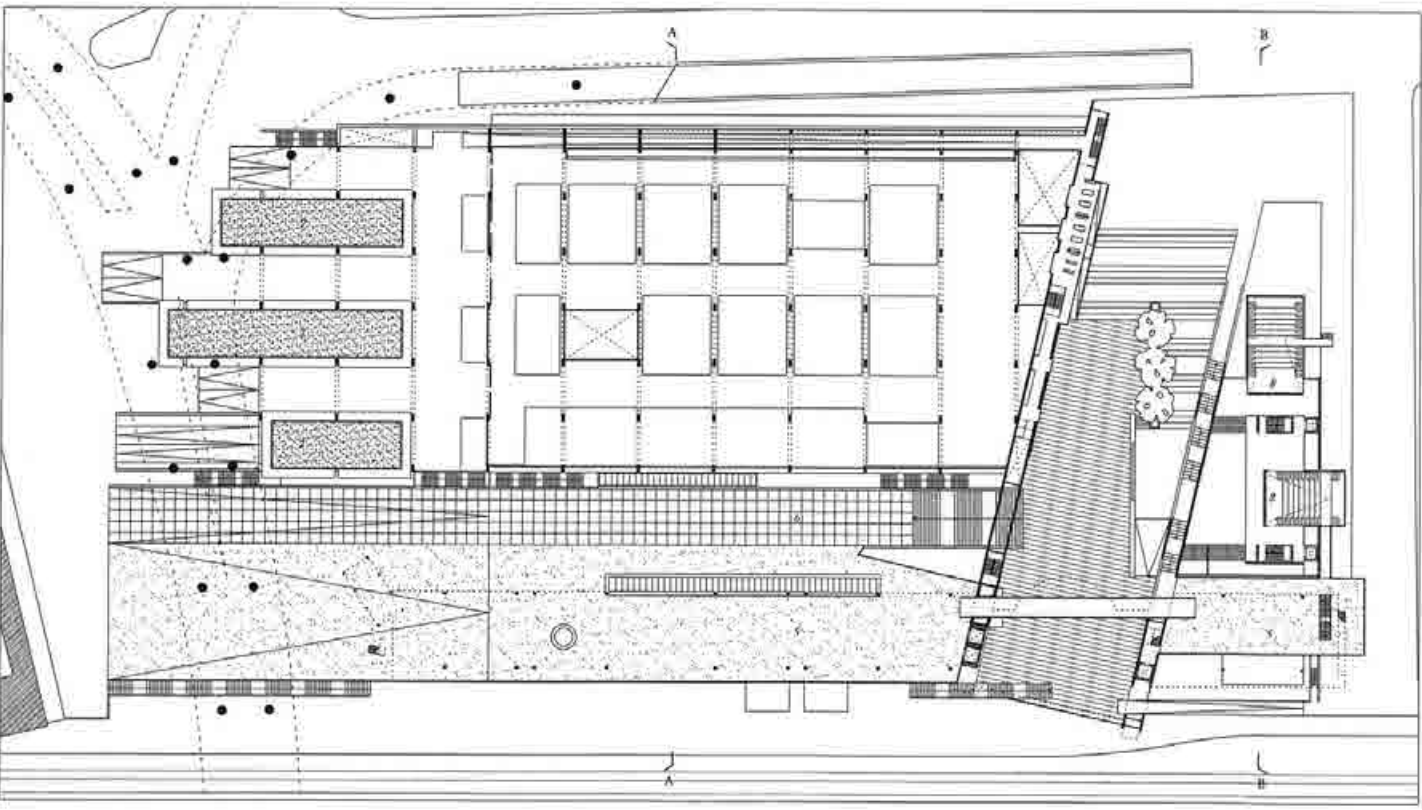
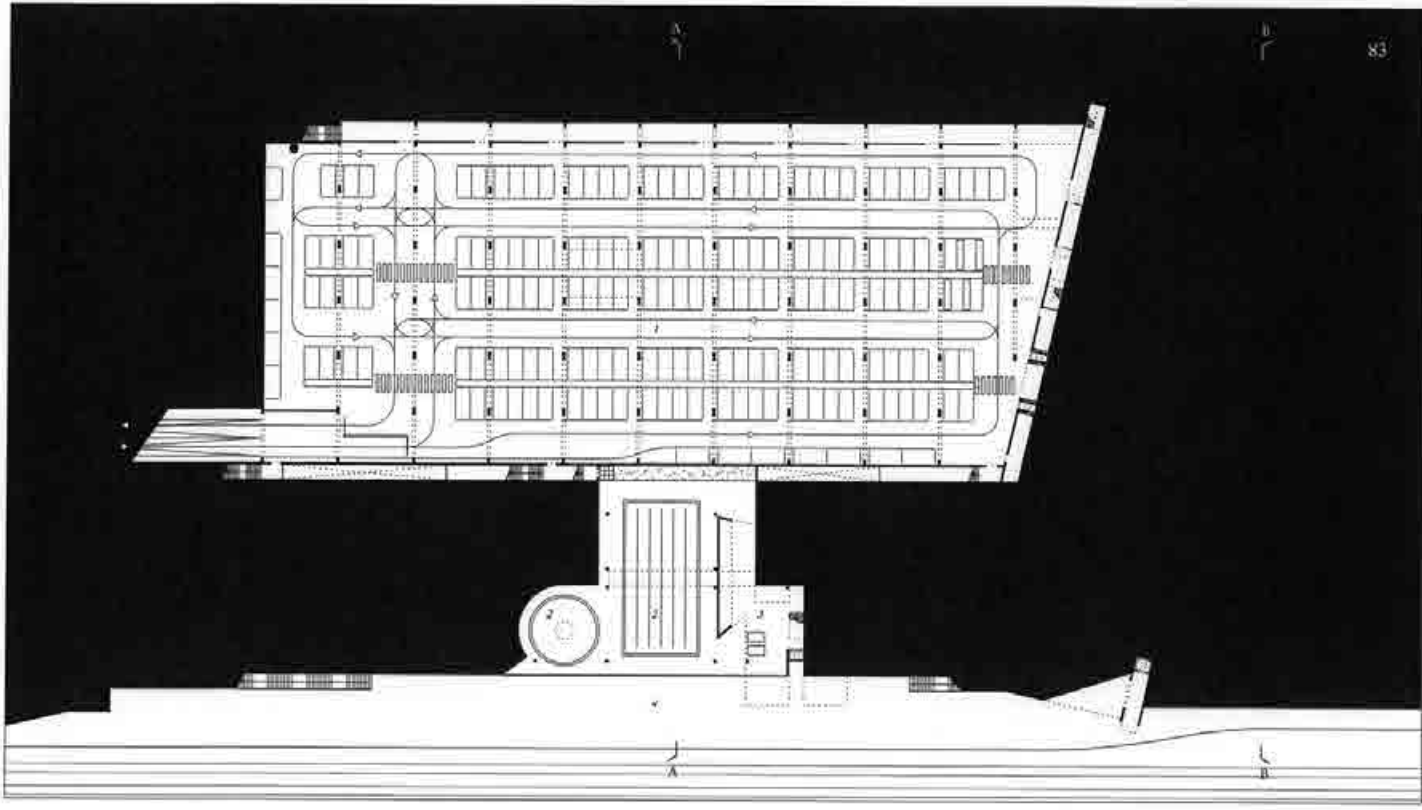
of the infrastructures that circle it. The project involves the demolition of all existing buildings, with the exception of a small services tower integrated in the new design. The vast dimensions of the lot suggested the insertion of a wide range of activities and their organisation around an elongated plaza. The fulcrum of the entire design, this space becomes the principal connection between the Pigneto neighbourhood and the new Termini-Giardinetti light urban rail station, the terminus at track level of a new pedestrian path. The plaza resembles the section of a continuous solid, which would virtually occupy the entire lot. This element is gradually fragmented to the N

as it passes beneath the *tangenziale*. This act of sectioning is produced by two hollow walls, separated by a gap of 25 metres. They define the elevations of a multiplex cinema/games arcade, to the S, and a covered market and sports centre to the N. Furthermore, both walls are occupied by paths leading into a linear garden on the roof of the pool, overlooking the railway; this garden is also the primary pedestrian connection between the large residential block to the N of the lot and the Pigneto district to the S. The garden is surmounted by the aerial volume of the gyms, constructed using large steel trusses that guarantee the necessary spans. The hollow walls of the plaza present a number

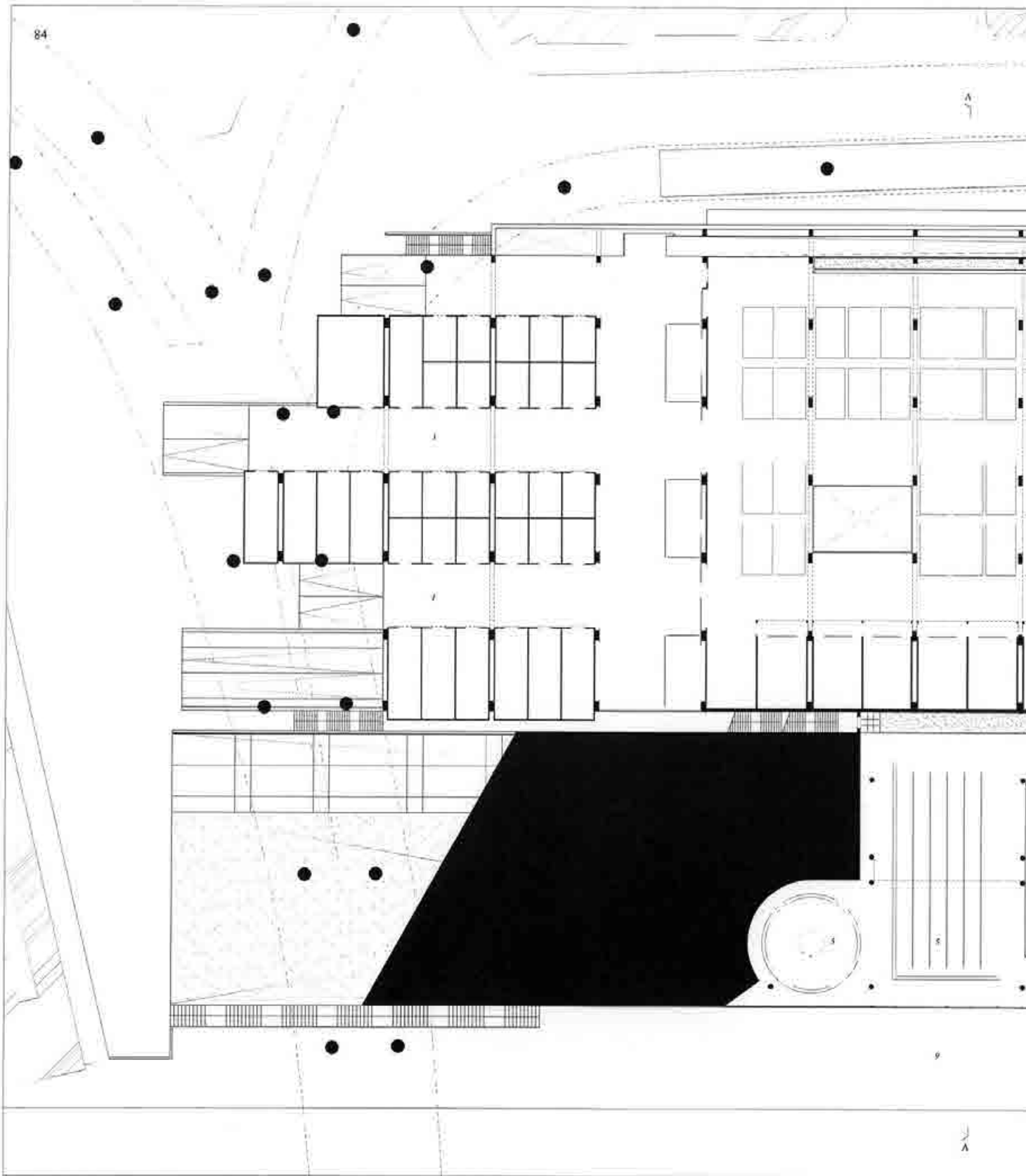
of substantial differences: while that to the N is integrated by a number of steel structures and projecting volumes containing offices and the vertical elements that close off the market at night, the wall to the S is instead marked by the deep incision of a public path that rises up toward the garden. The first wall thus works by addition, and the second by subtraction. In proximity to the W end, both walls rise up to create the large pylons of the complex structural system supporting the circular volume of the change rooms serving the gyms. These elements also define a large portal that concludes the plaza and overlooks the railway. Both walls are finished in black brick.





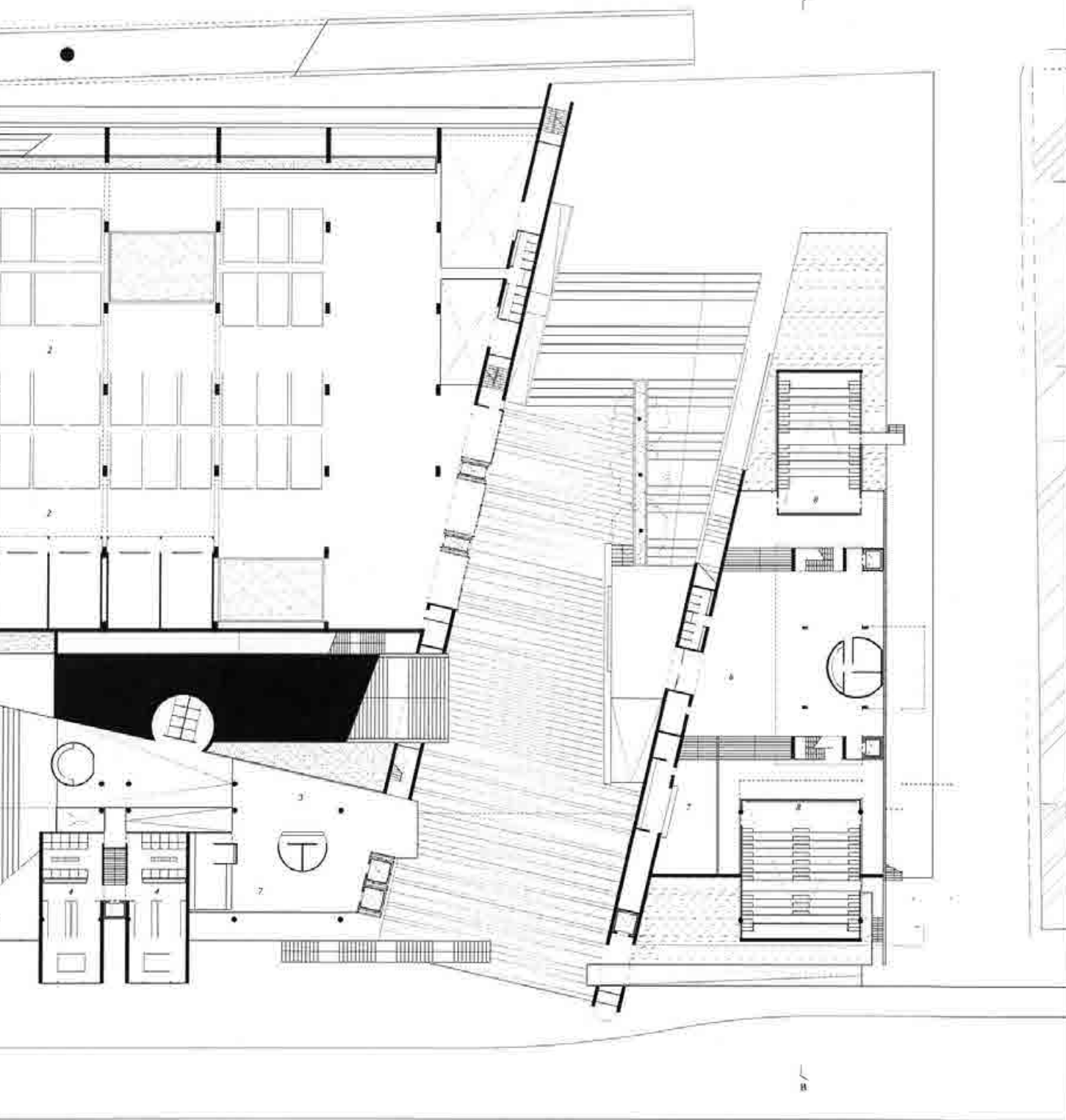


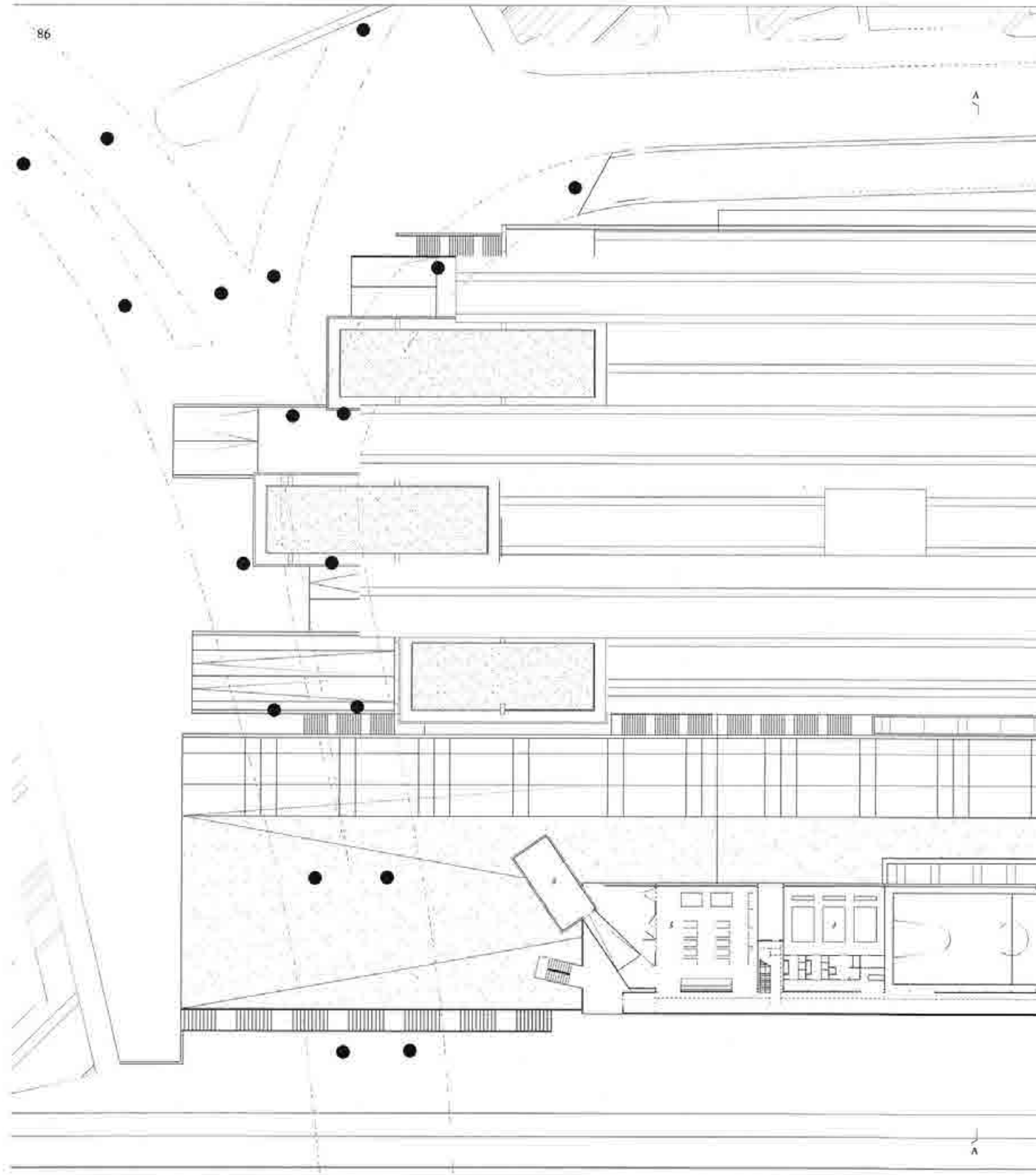
Underground Level (-3,80m) 1. Parking 2. Pool 3. Access to Changing Rooms 4. Train Platform  
 First Level (+4,70 m) 5. Artificial Lawn 6. Paved Circulation 7. Green Roof 8. Cinema



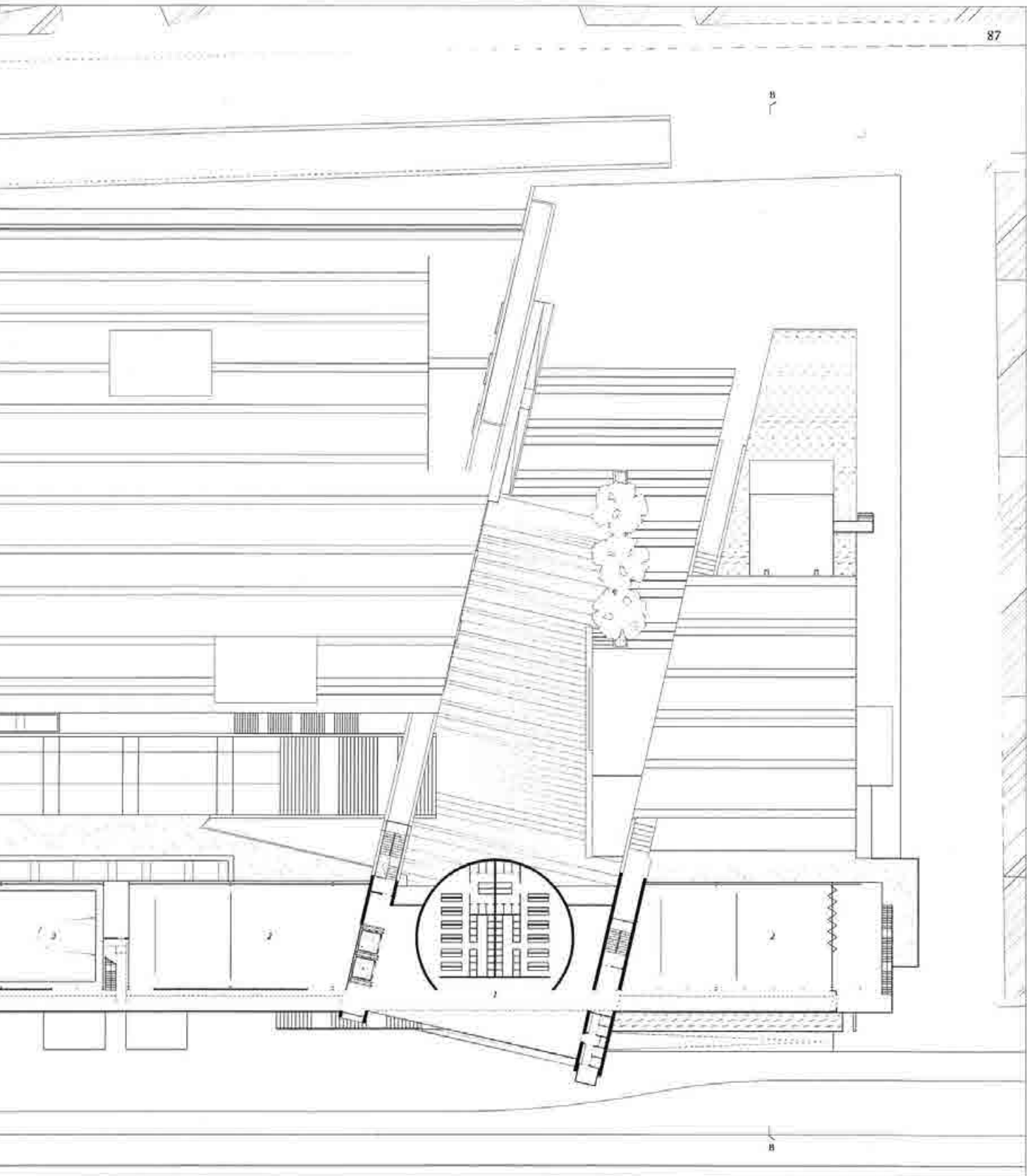
Ground Level (-1,20 m) 1. Storage 2. Covered Market 3. Swimming Pool Entrance 4. Changing Rooms 5. Swimming Pool 6. Foyer 7. Cafeteria 8. Cinema 9. Train Platform

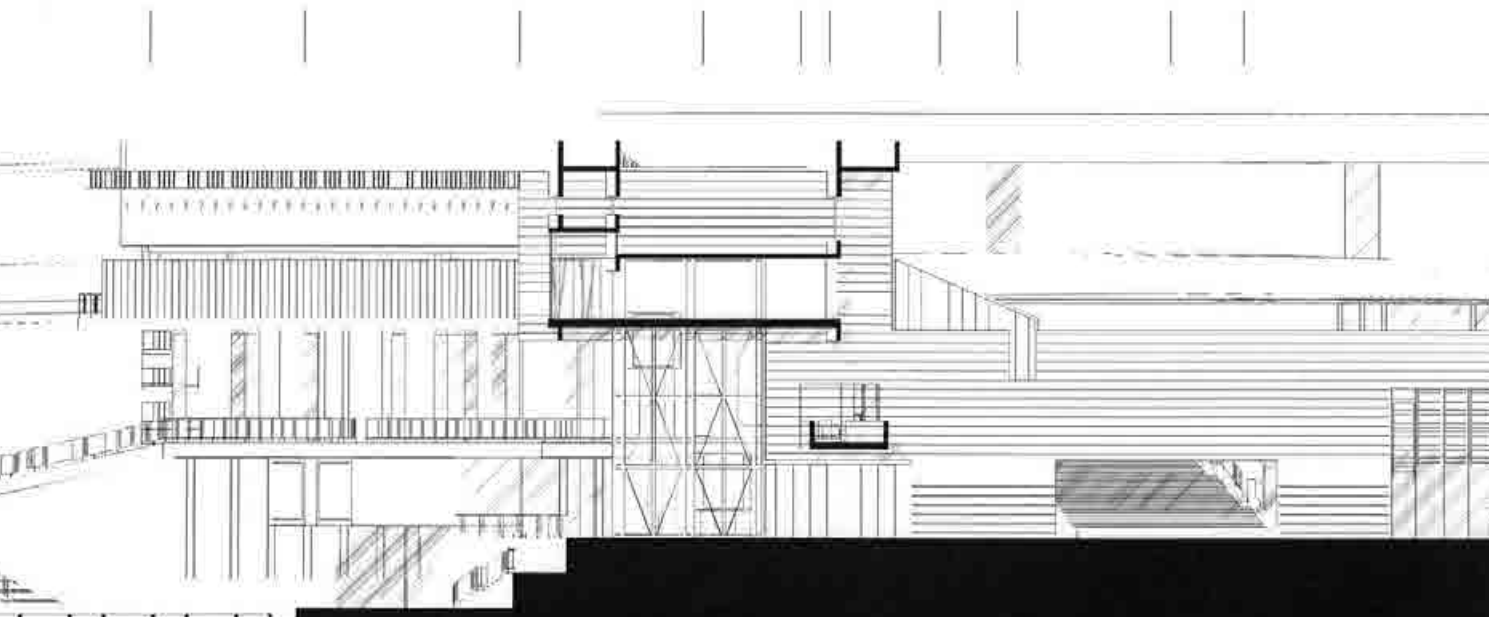




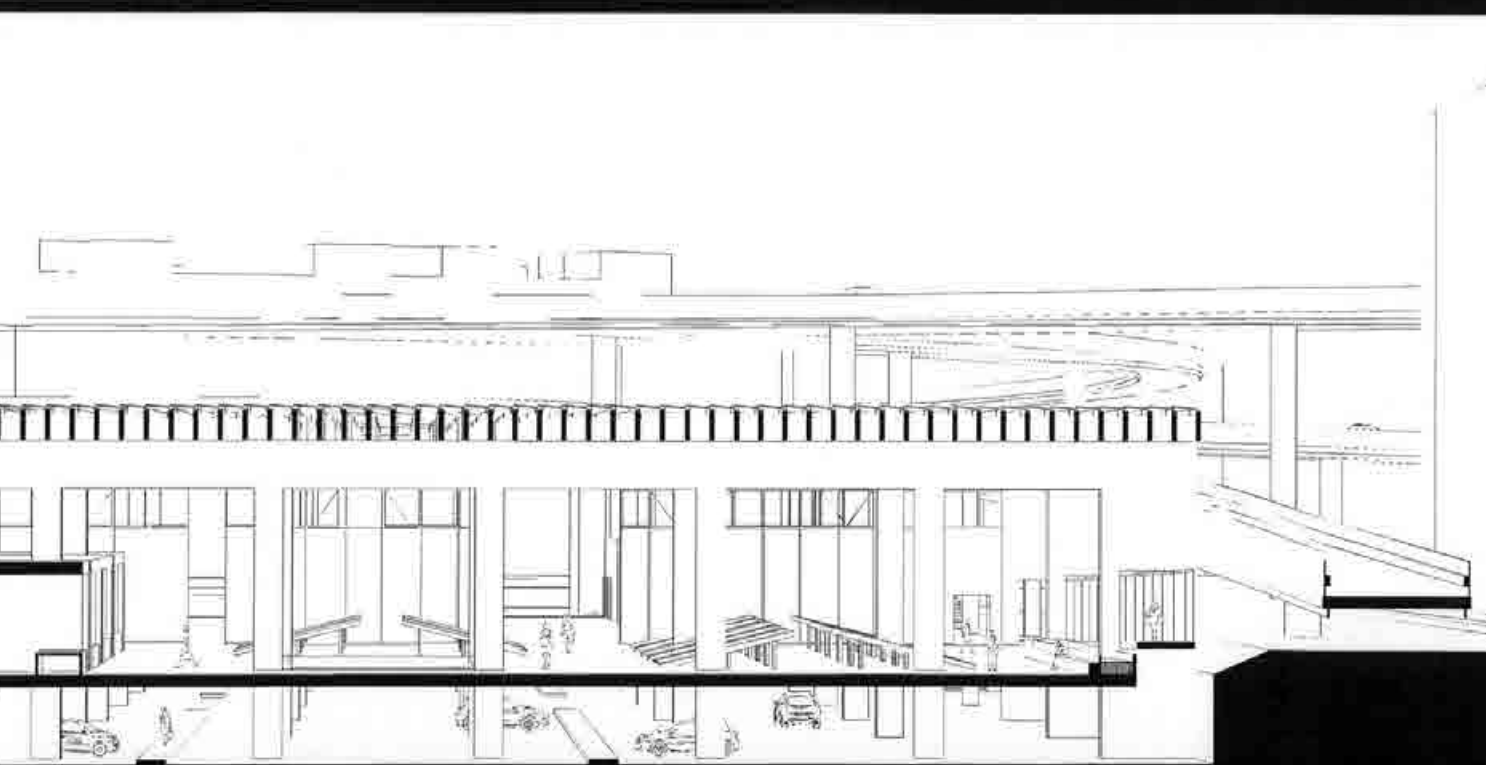
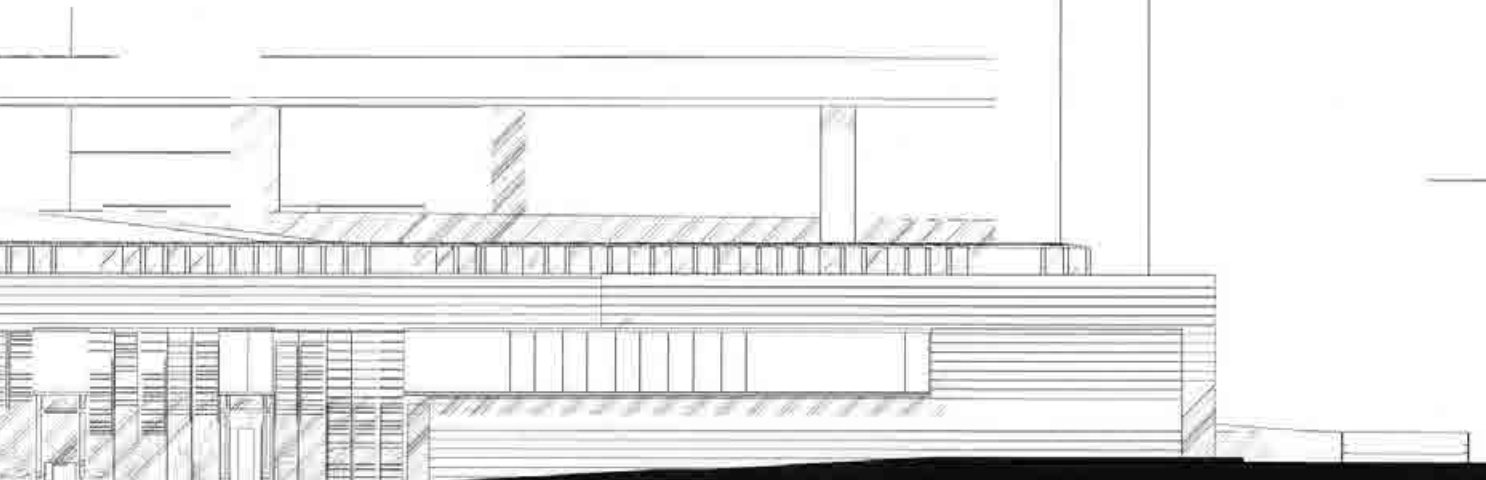


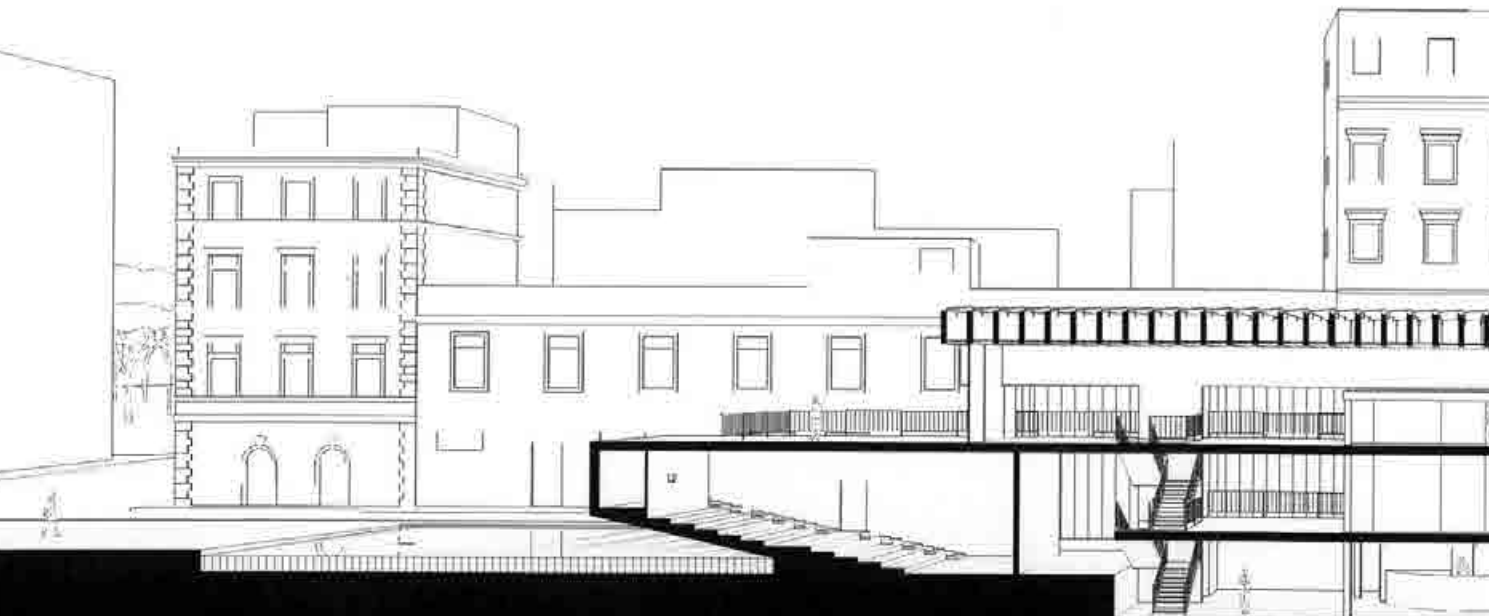
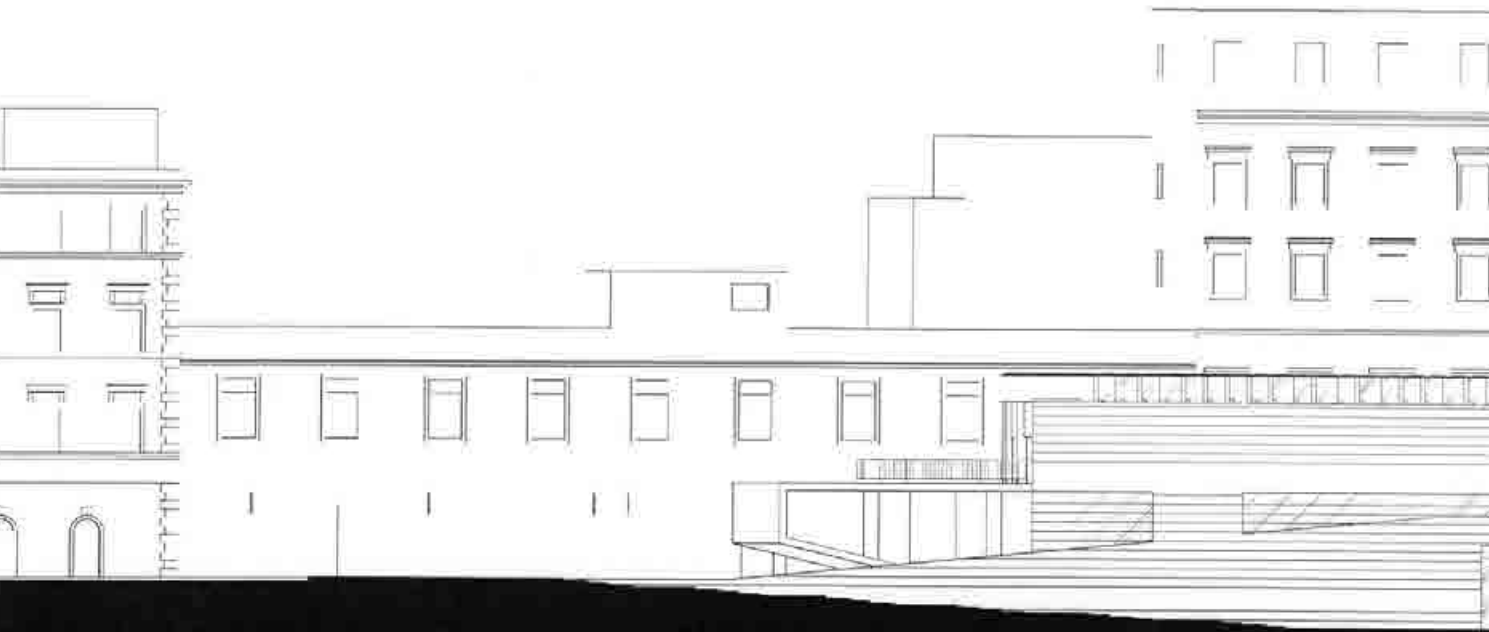
Second Level(+10,40 m) 1. Changing Rooms 2. Volleyball Court 3. Basketball Court 4. Spa 5. Weight Room 6. Storage



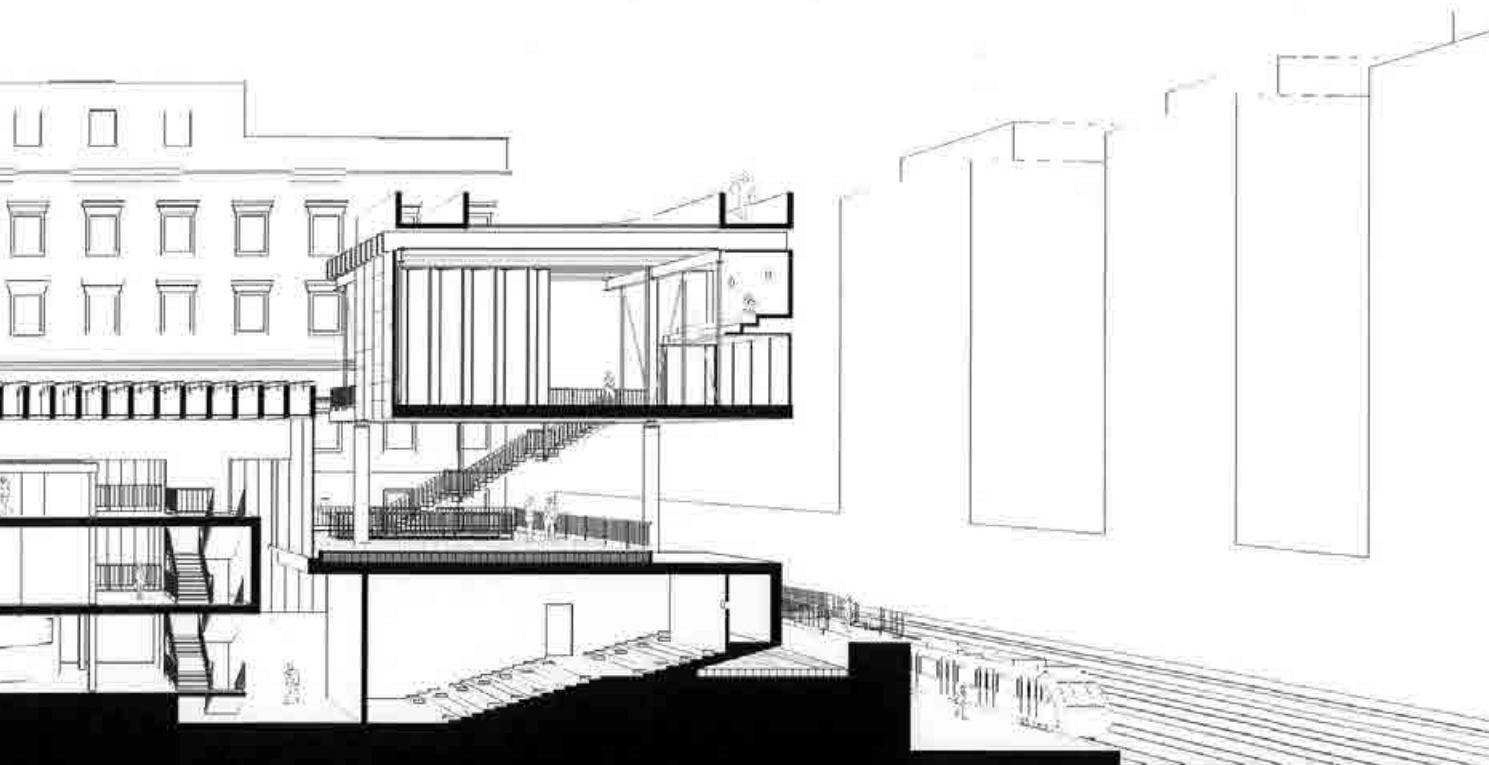
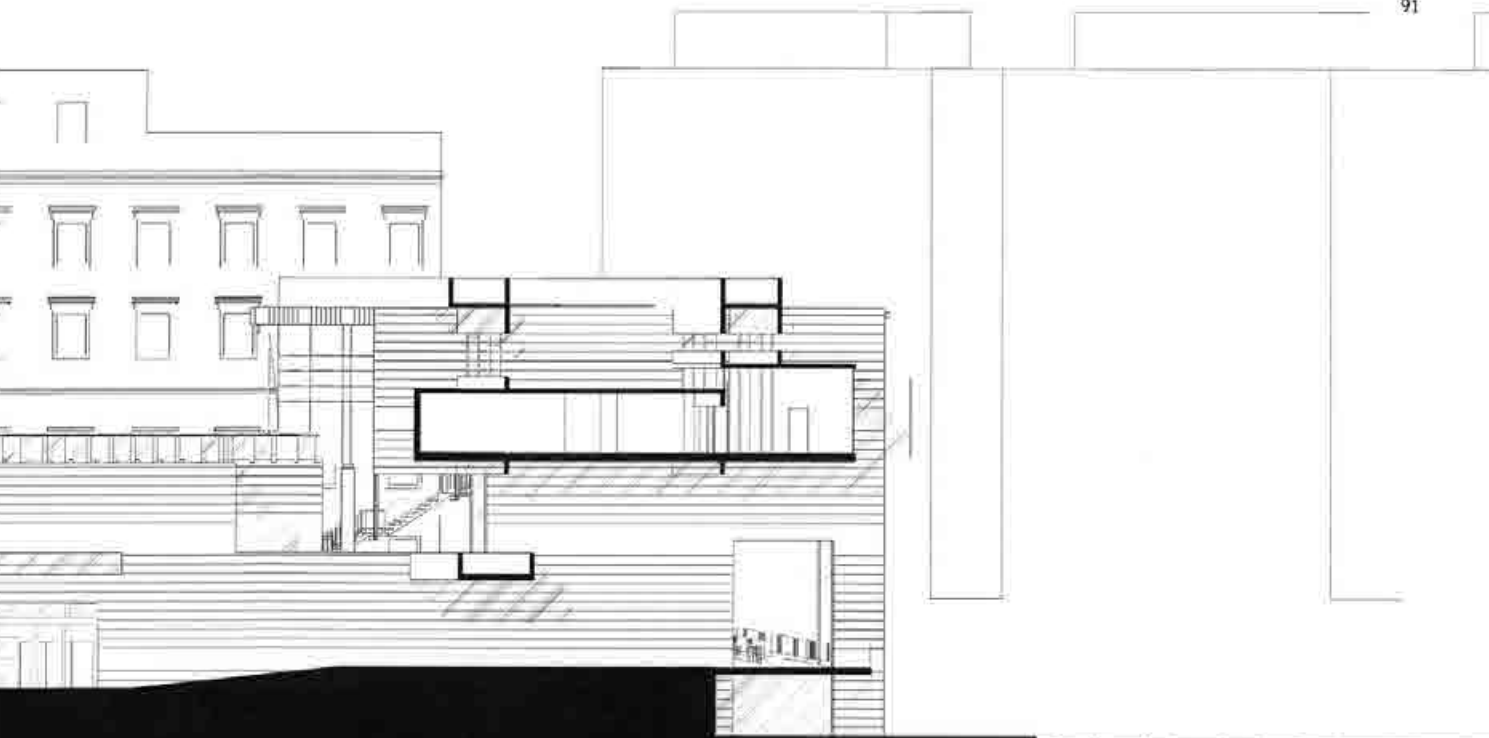


Square Elevation, North-West side  
Perspective Section AA



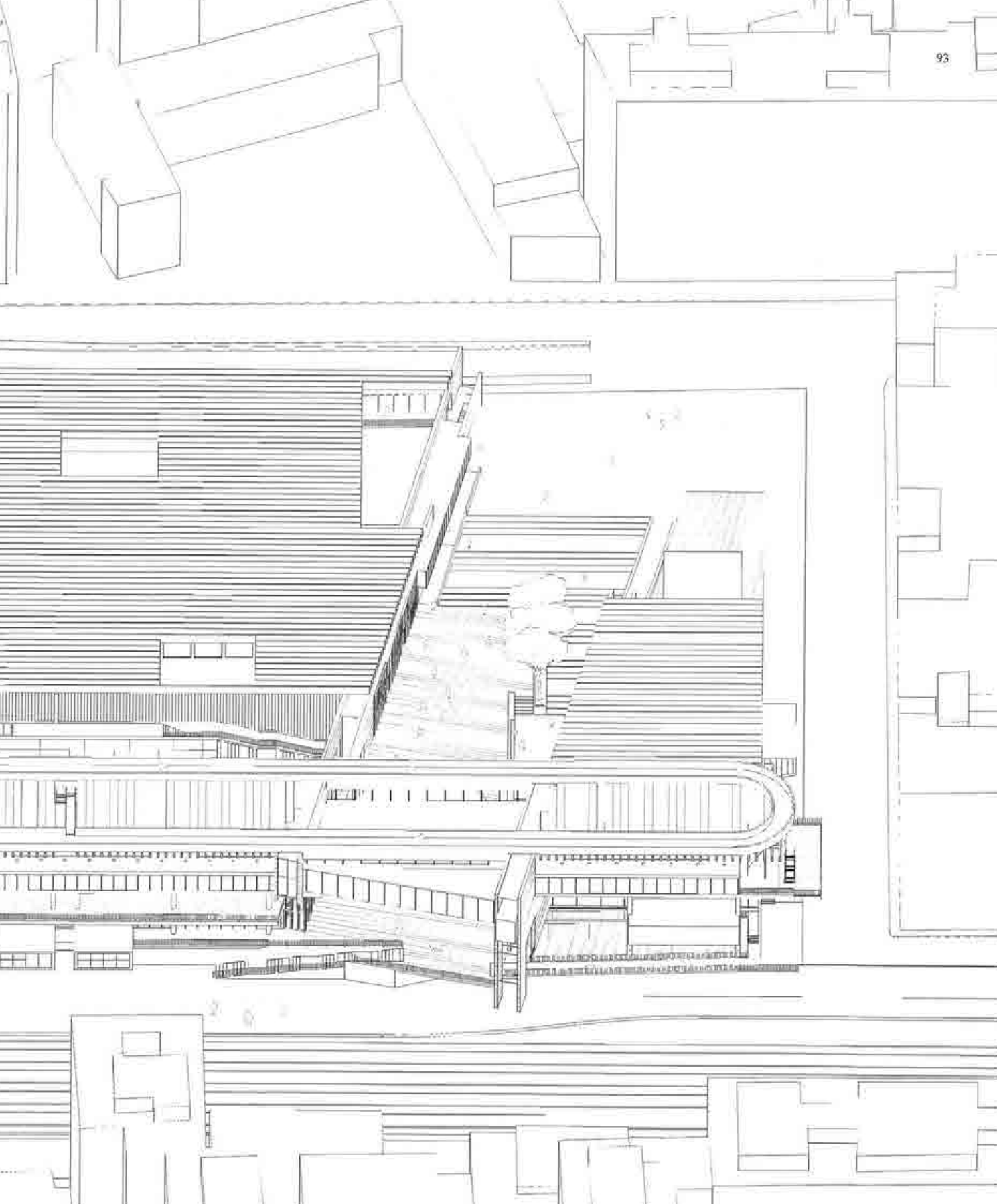


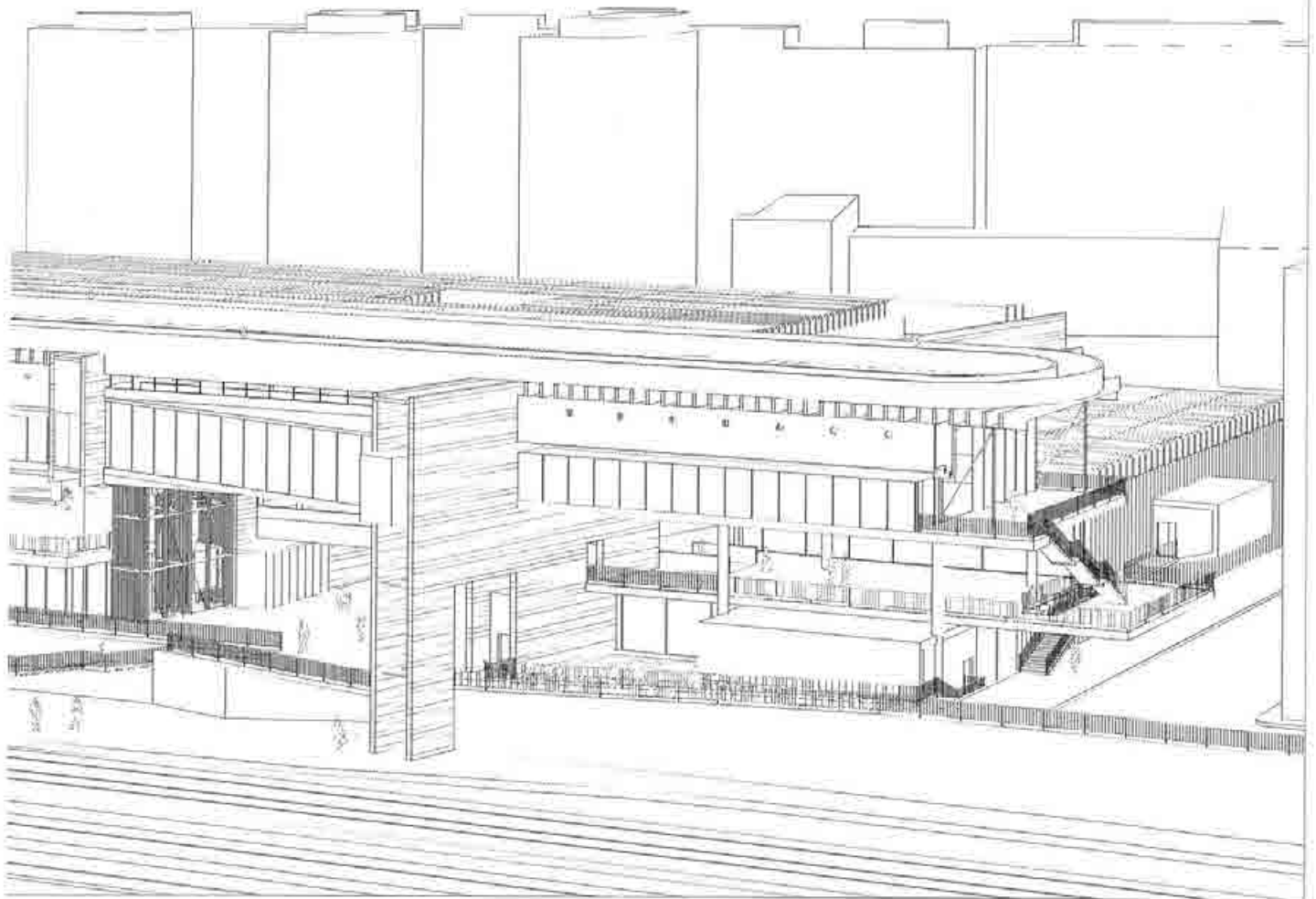
Square Elevation, South-East side  
Perspective Section BB



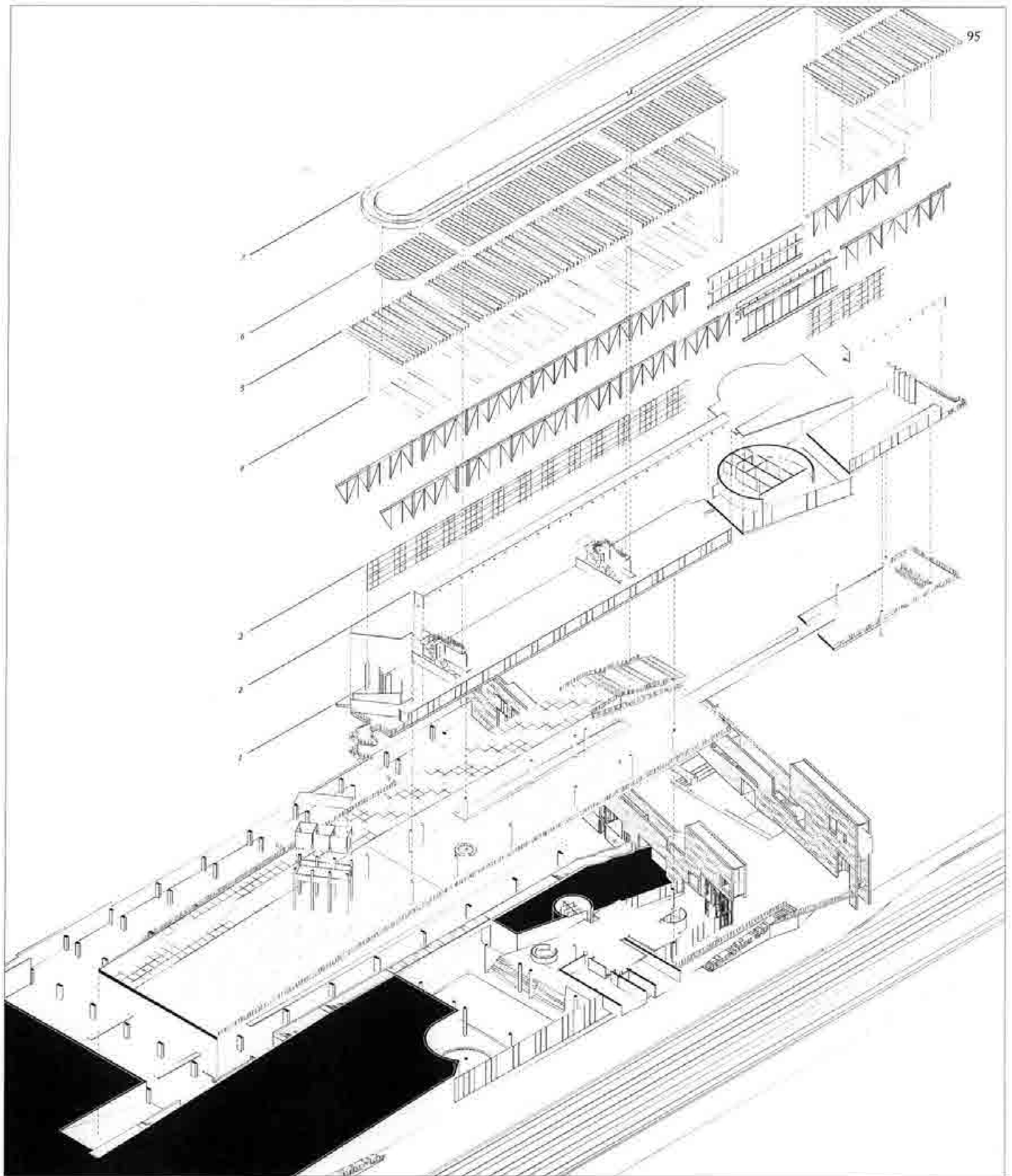




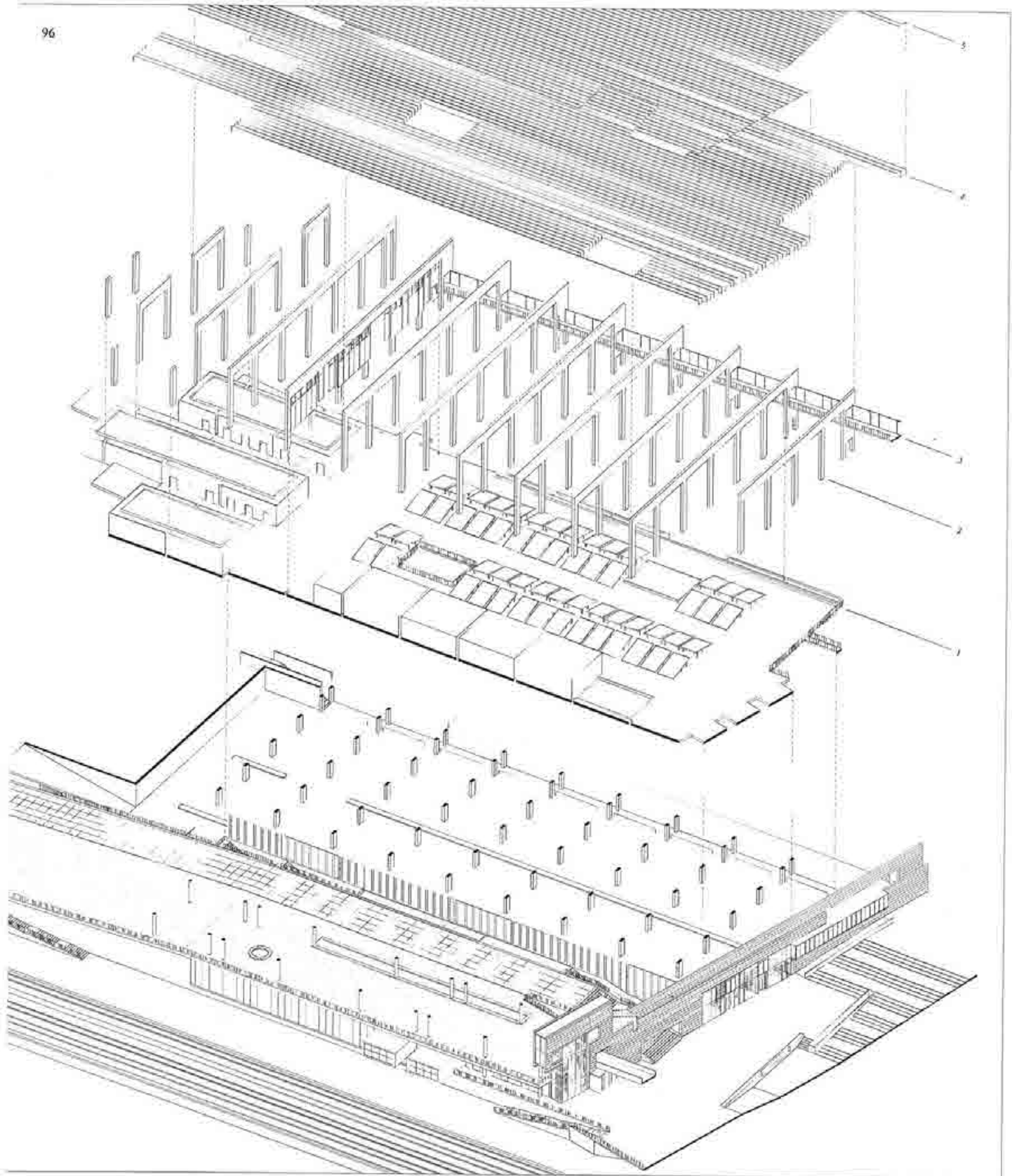




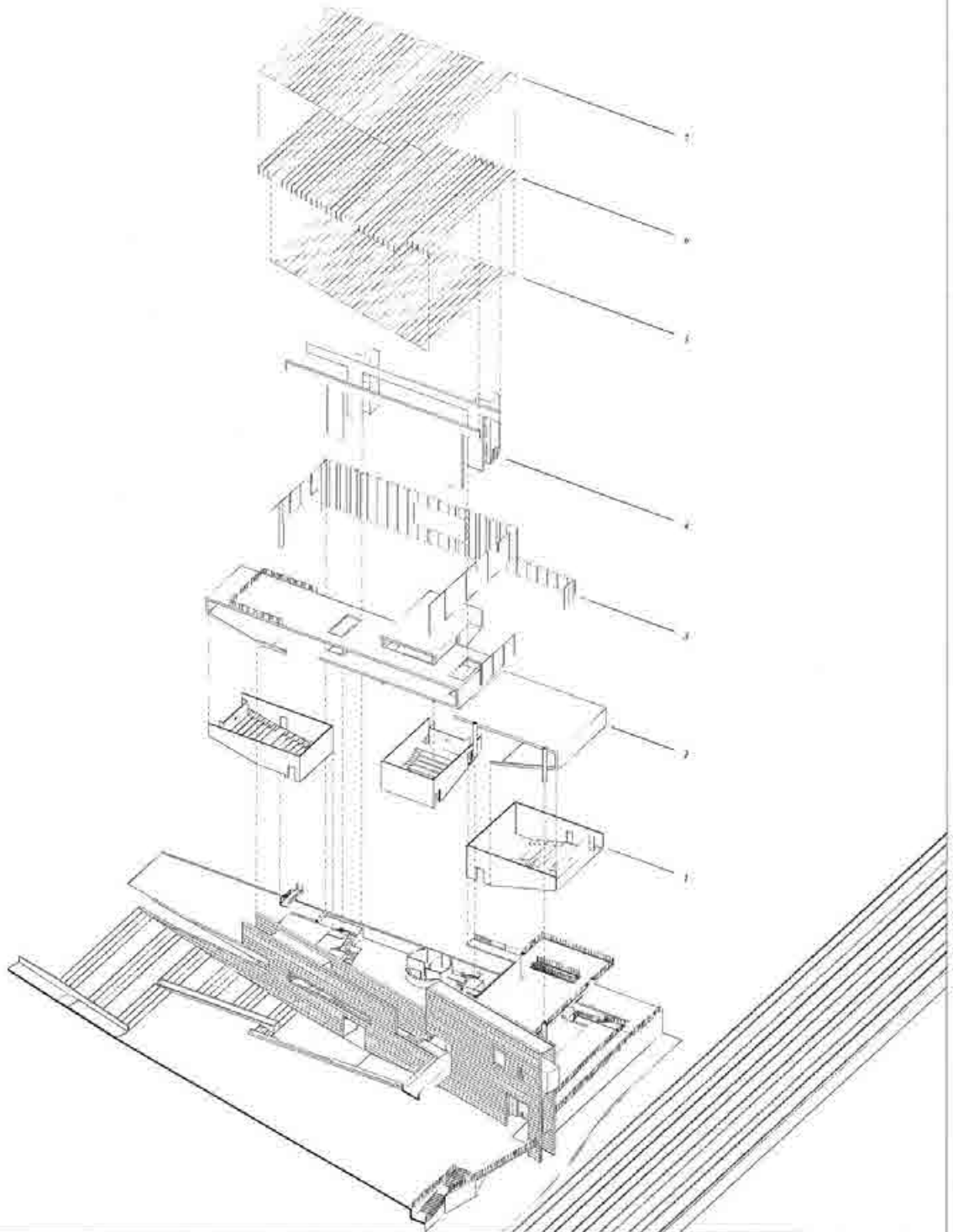
Perspective View, South side



Exploded axonometric "A" 1. Gym Level 2. Terracing 3. External cladding 4. Ceiling 5. Cross Beams 6. Waterproof cladding 7. Running track



Exploded axonometric "B" 1. Covered Market Level 2. Structure 3. External Walkway 4. Beams 5. Waterproof cladding, toplight roof



Exploded Axonometric "C" 1. Cinema 2. Folded Slab 3. "U" Glass Wall 4. Structure 5. Transparent Ceiling 6. Beams 7. Waterproof cladding, toplight roof

5

VIA FRANCESCO CRISPI

# Via Francesco Crispi

*with Michele Gentile*

## Programme:

*Expansion of the Municipal Gallery of Modern Art: new exhibition spaces, sculpture terrace, conservation and restoration workshops, cafeteria, bookshop, lecture halls. Including general services and offices, underground parking for staff and storage. Redesign and expansion of the gardens of the former Convent of the Discalced Carmelites. Multi-storey book store in the building on Via Zucchelli.*

This area is part of a city block delimited by Via Crispi, Via Zucchelli, Via Sistina above and, below by the axis of the urban renovation of Via del Tritone. The upper portion of the block is also occupied by the former convent of the Discalced Carmelites, developed in the wake of various events in the seventeenth century. In 1879 the City of Rome acquired the convent and its annexes, including a nearly collapsed building that occupied much of the area, demolished in 1939; the demolitions were designed to make way for the new headquarters of the *Azienda Governatoriale Elettività* – never built – and the site is now used as parking for urban waste collection vehicles.

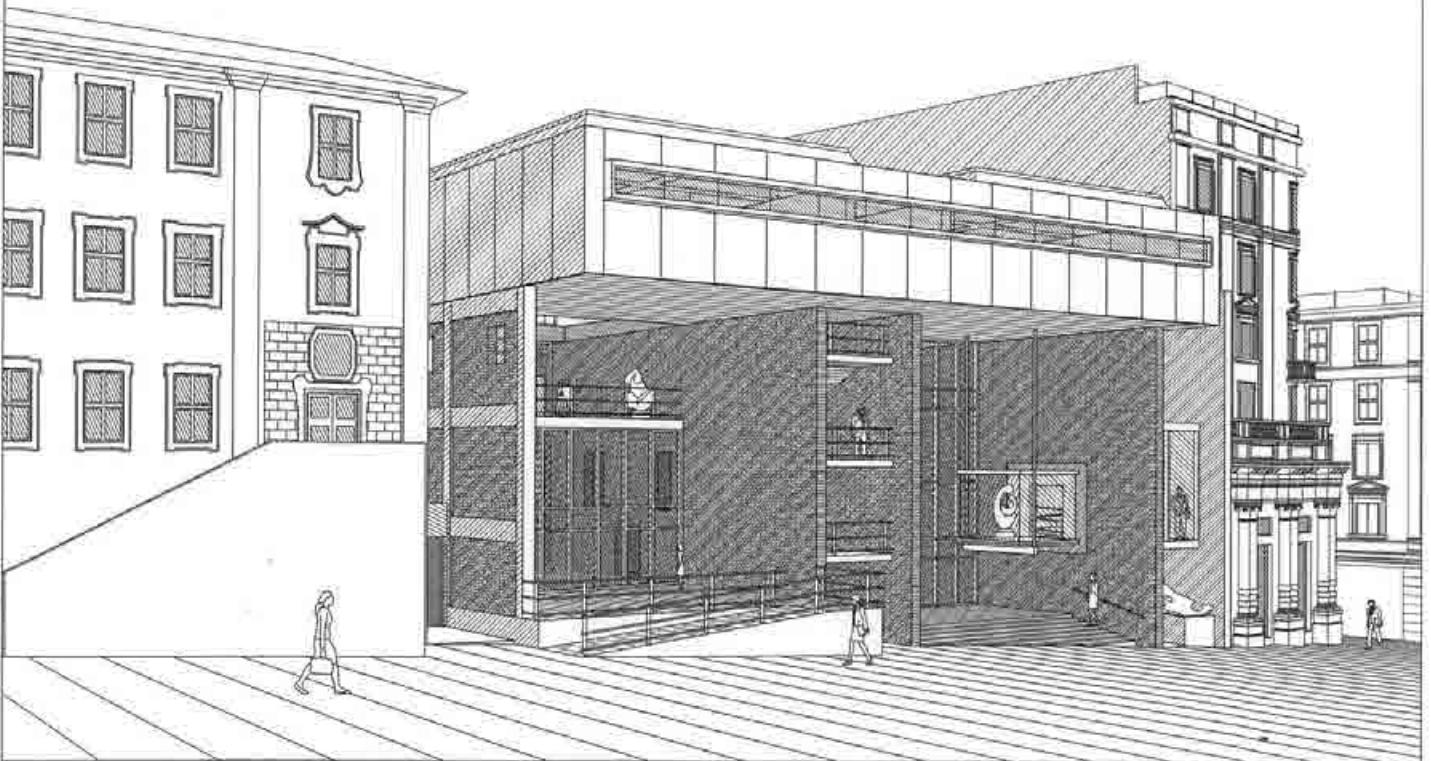
The area occupies the entire depth of the lot between Via Crispi and Via Zucchelli. It is a true void in the city, delimited to the south by the blind wall of the former home of the Istituto Bancario Italiano (IBI), to the north by the aforementioned convent and other residential buildings. The former convent is currently home to the Galleria Comunale d'Arte Moderna, a use that is confirmed in the new project, which expands this function into a new building alongside it.

The aim of the project is to establish a transparency across the lot, from Via Crispi to Via Zucchelli. This is achieved by four parallel walls set orthogonal to Via Crispi and by a series of glass walls running parallel to the street. The walls organise the layout of the entire building and their

directions determine the design of the garden and the ground, as far as Via Zucchelli; in addition, the walls support a large primary volume, projecting out over Via Crispi. Lit from above and finished in coloured metal, this volume hosts the main spaces of the Museum.

The exhibition route rises up through the building and includes the spaces of the former convent. Beginning in the south, in the space created between the blind wall and the former IBI headquarters and one of the new walls, it leads into a number of small rooms overlooking the space of the atrium from different levels; it then cuts across this space in the form of a bridge, running tangential to the outdoor sculpture terrace, continuing into the former convent, where it rises further up and culminates in a new volume. The same ascending route organises the building facing Via Zucchelli, home to a book store designed as a continuous ramp; raised above the ground, this volume is supported by large piers arranged by the design of the garden.

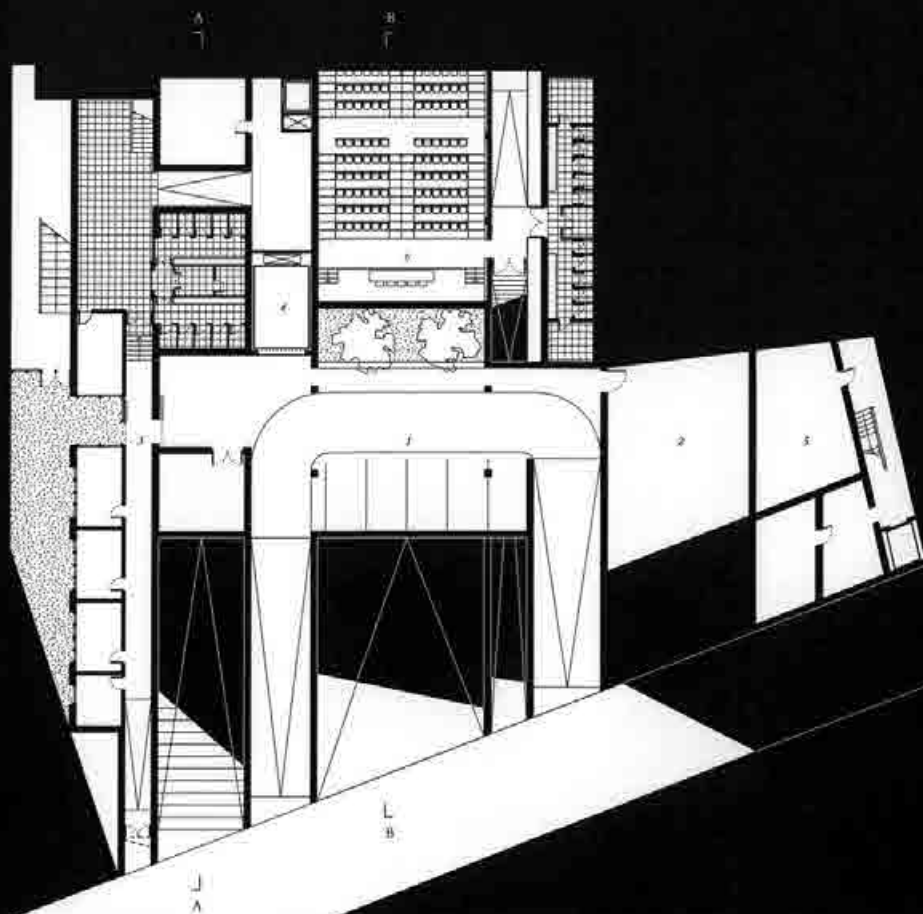
The four walls of the museum building are finished in brick. The wall adjacent to the former convent, unlike the other three, features an exposed concrete frame. The wall along Via Zucchelli is instead finished in plaster, like the other buildings along the street. The tilted arrangement and large circular opening were intentionally designed to create a strong contrast.



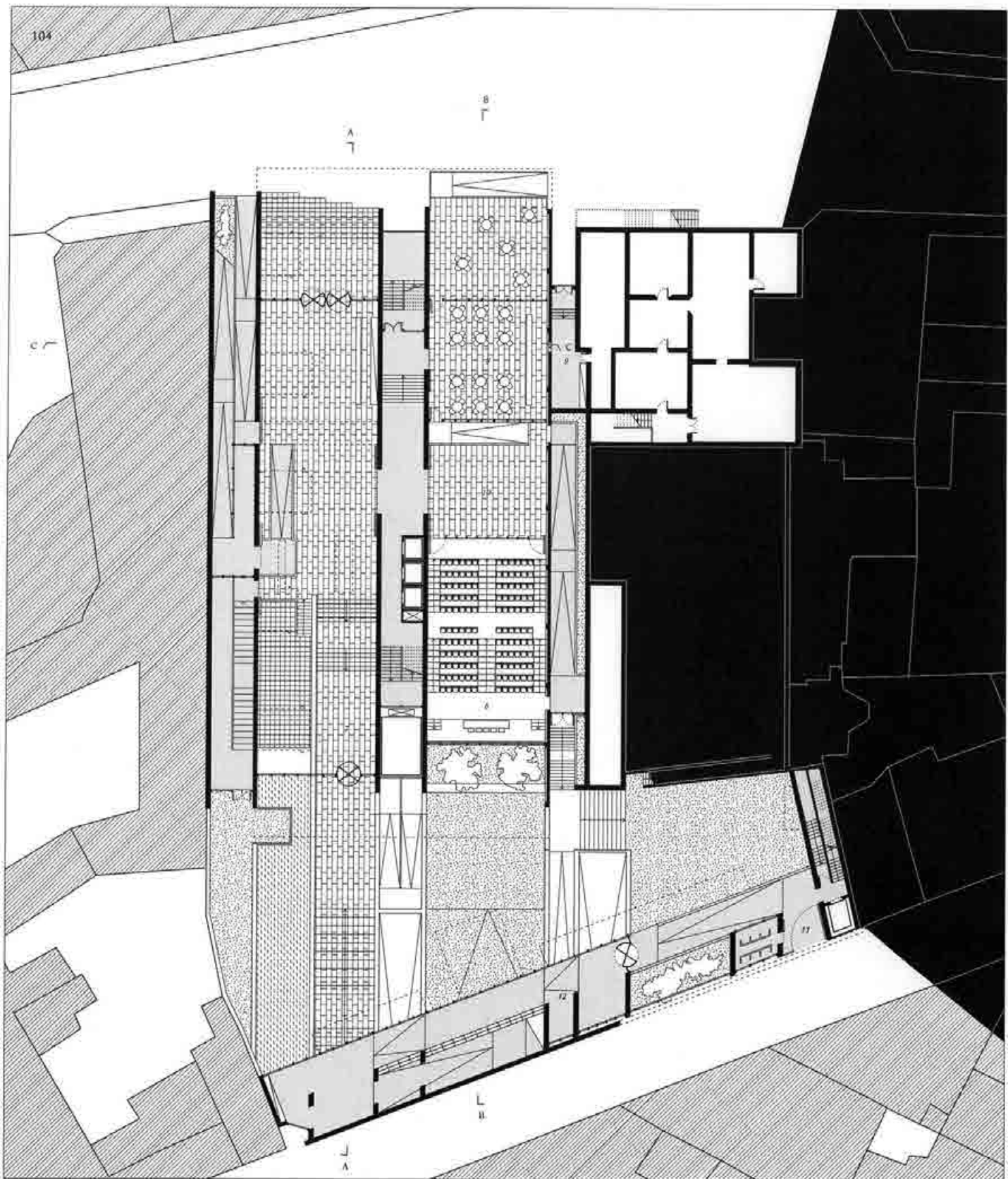
Perspective View from Via Crispi



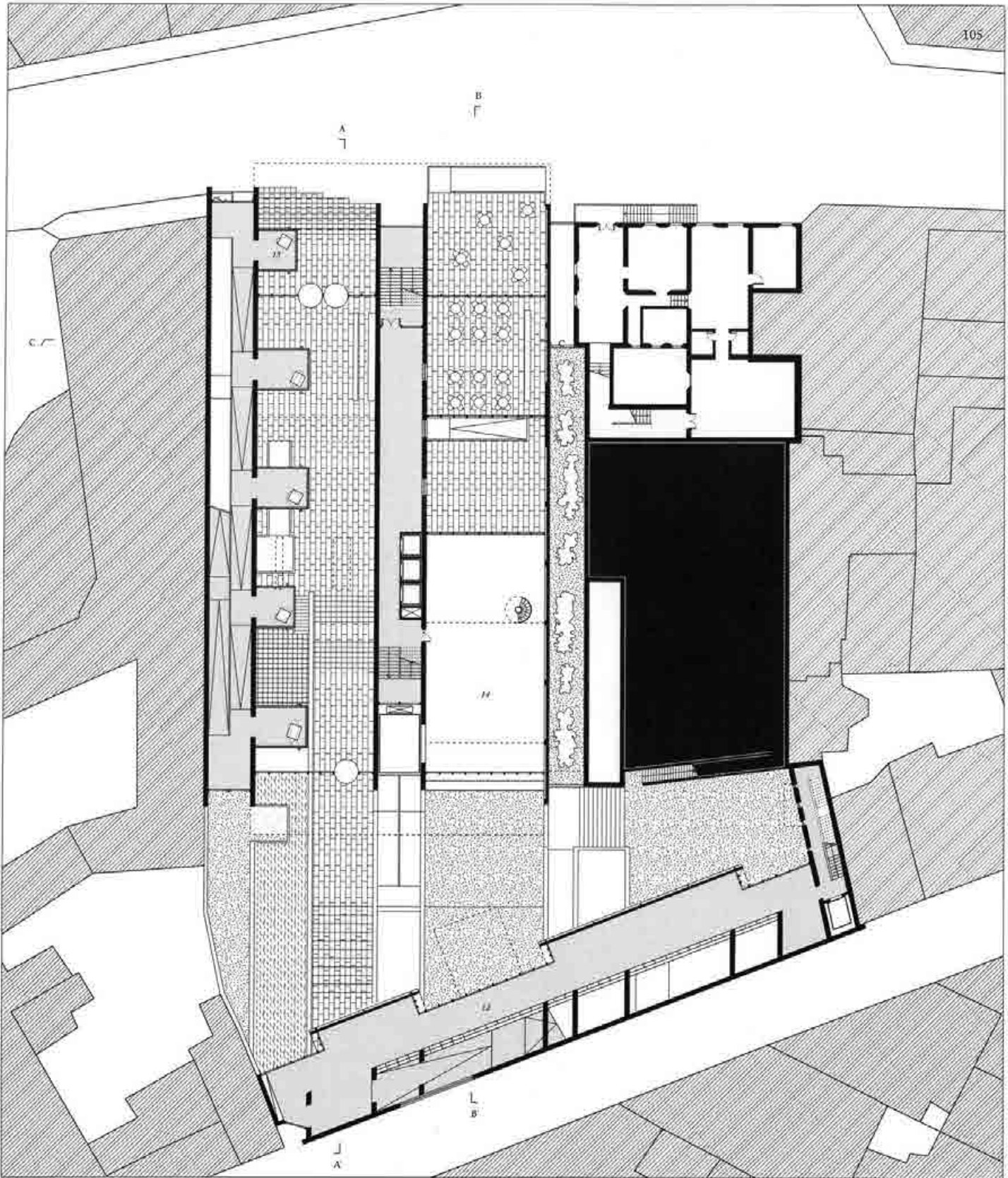




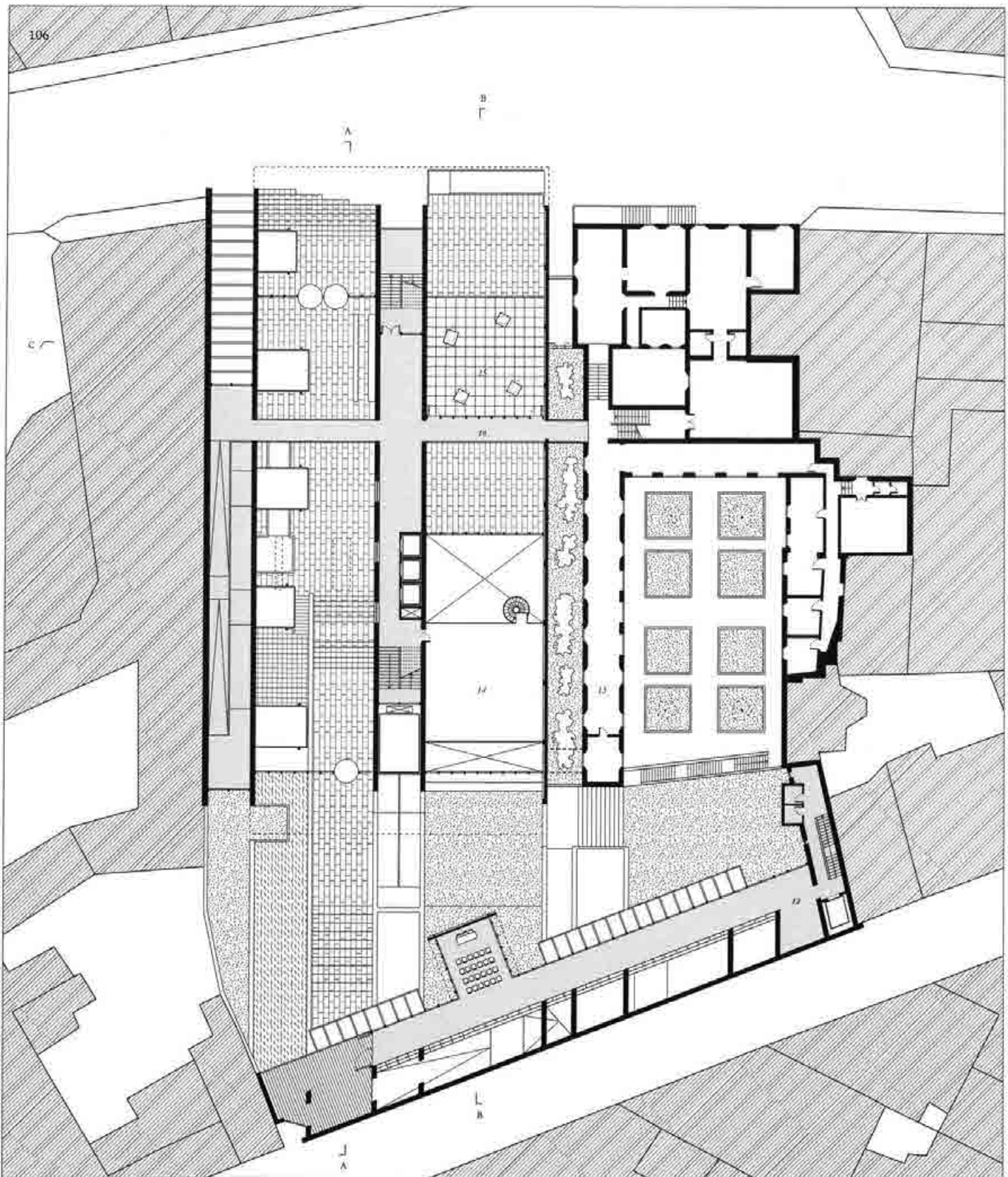
Underground Level (-0,80 m) 1. Parking 2. Museum Storage 3. Museum Offices 4. Service Lift 5. Book Store Storage 6. Lecture Hall

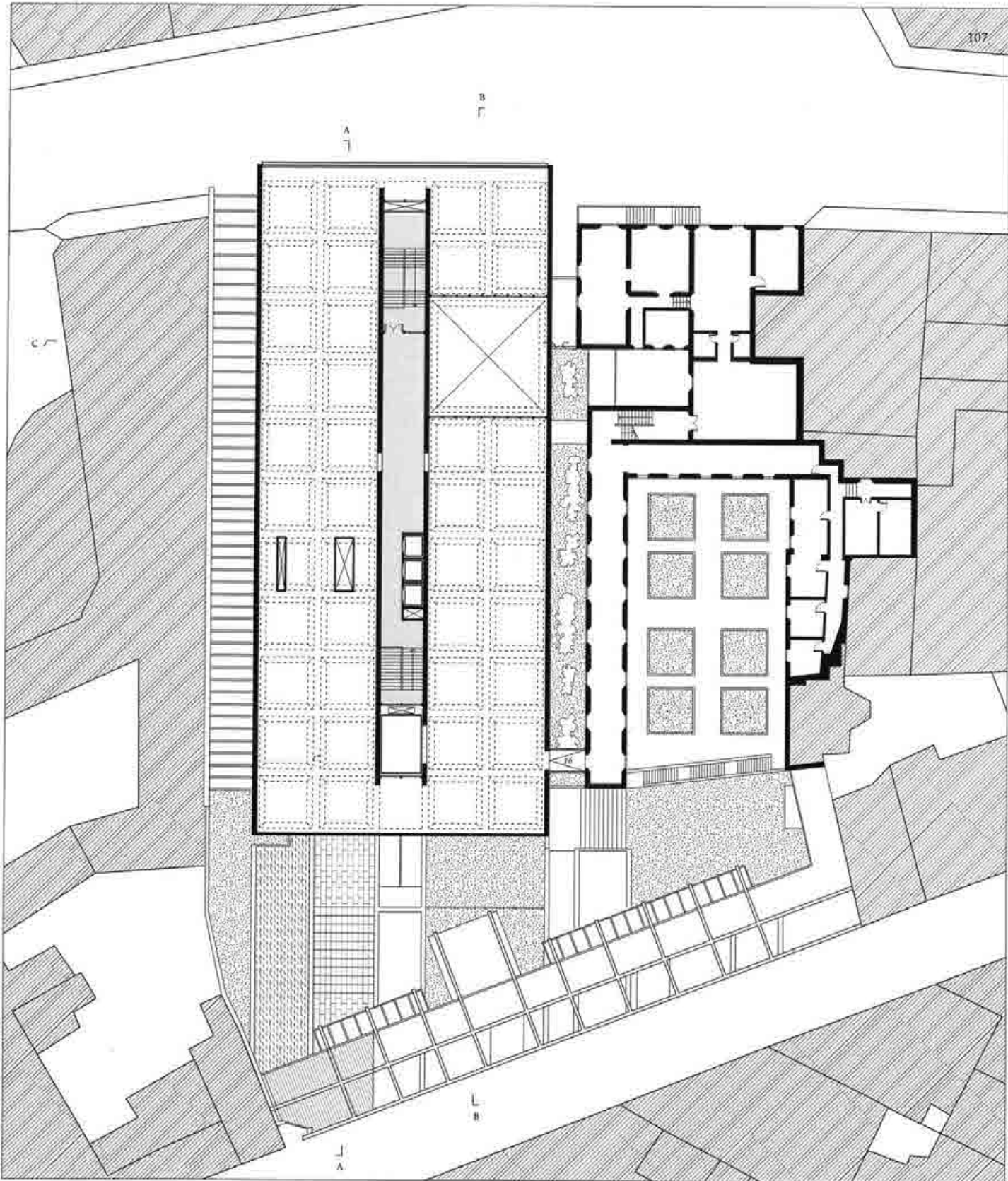


Ground Level (+3,00 m) 6. Lecture Hall 7. Museum Entrance 8. Cafeteria 9. Cafeteria Storage 10. Foyer 11. Book Store Entrance 12. Book Store 0 5m N

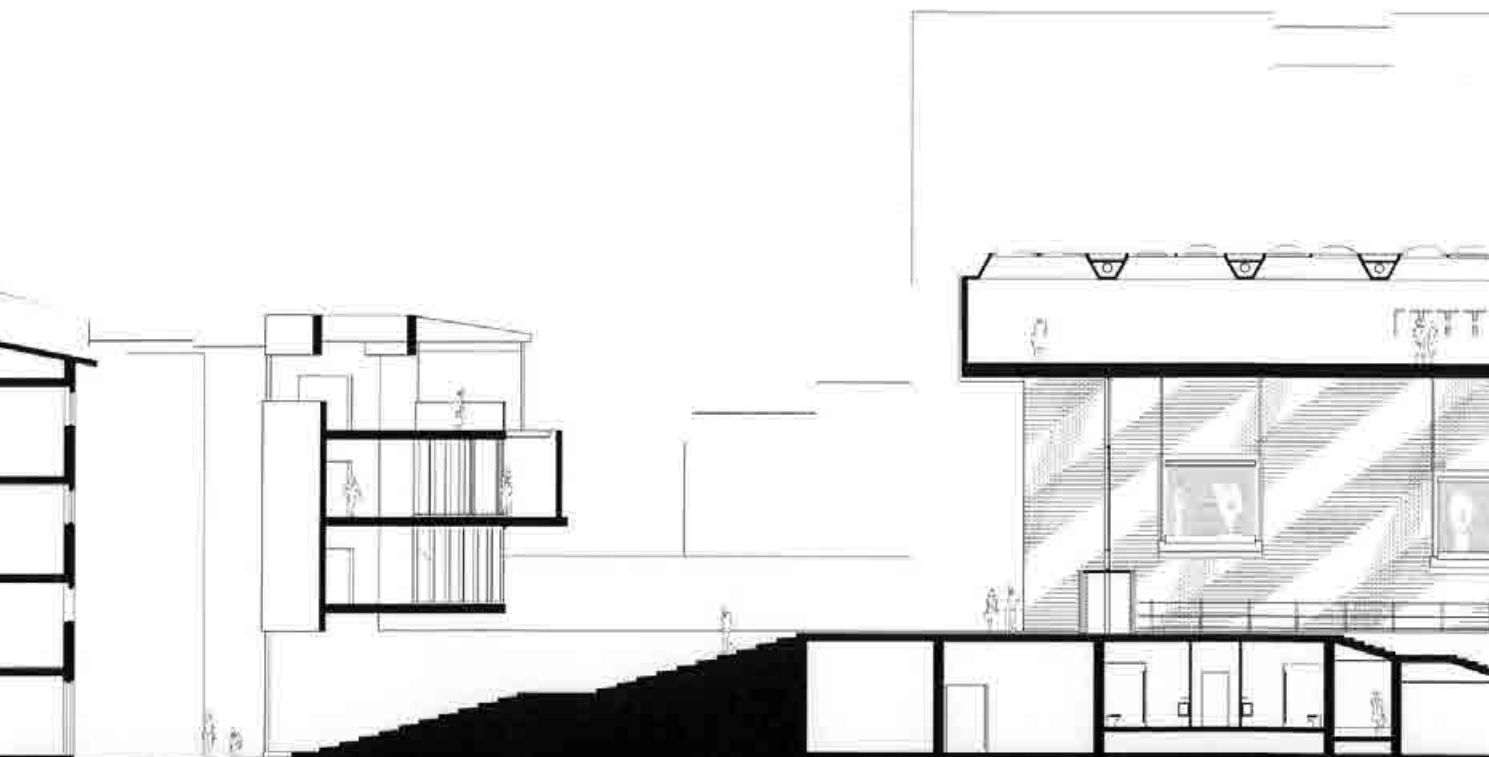


First Level (+7,50 m) 12. Book Store 13. Exhibition Room 14. Restoration Workshop

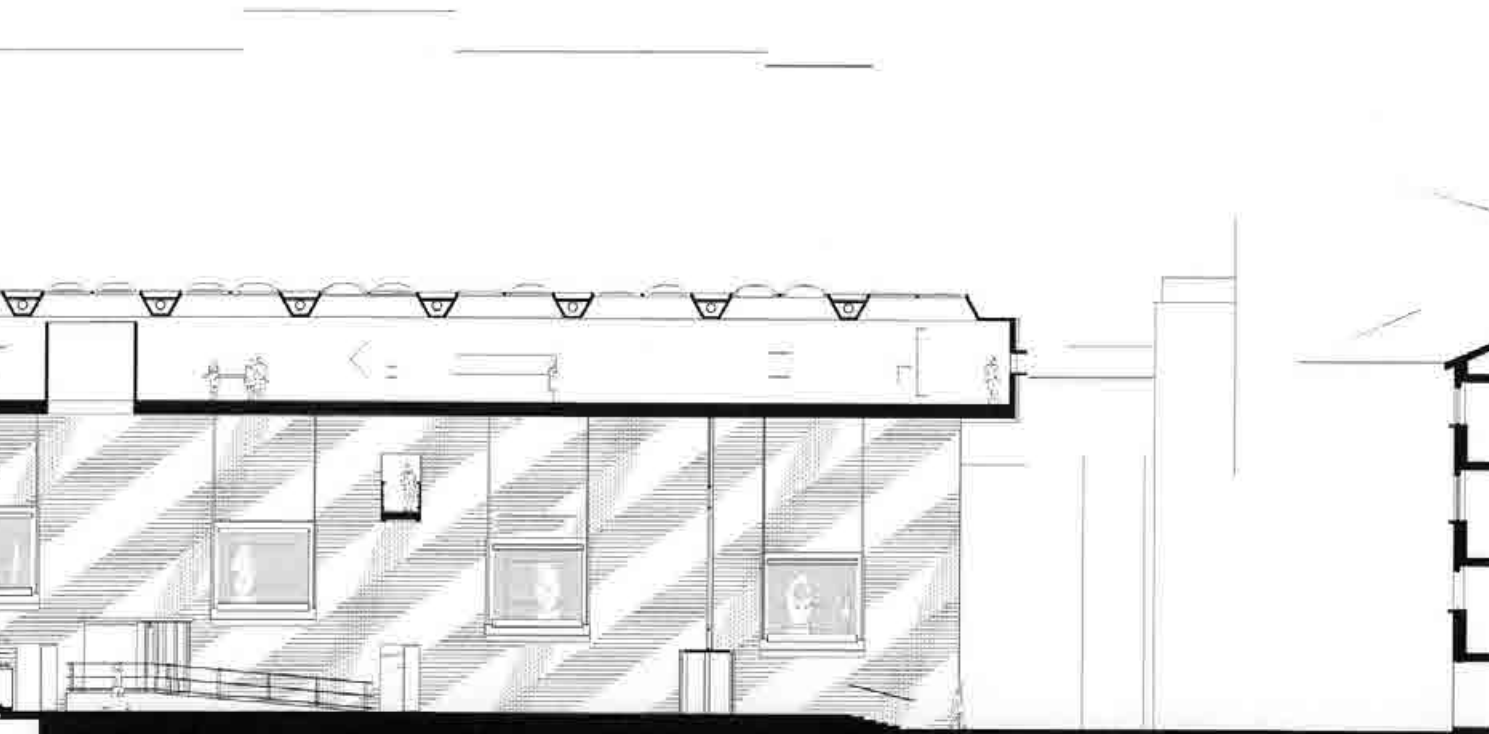




Third Level (+14,00 m) 16. Link to Existing Exhibition Wing 17. Main Exhibition Hall



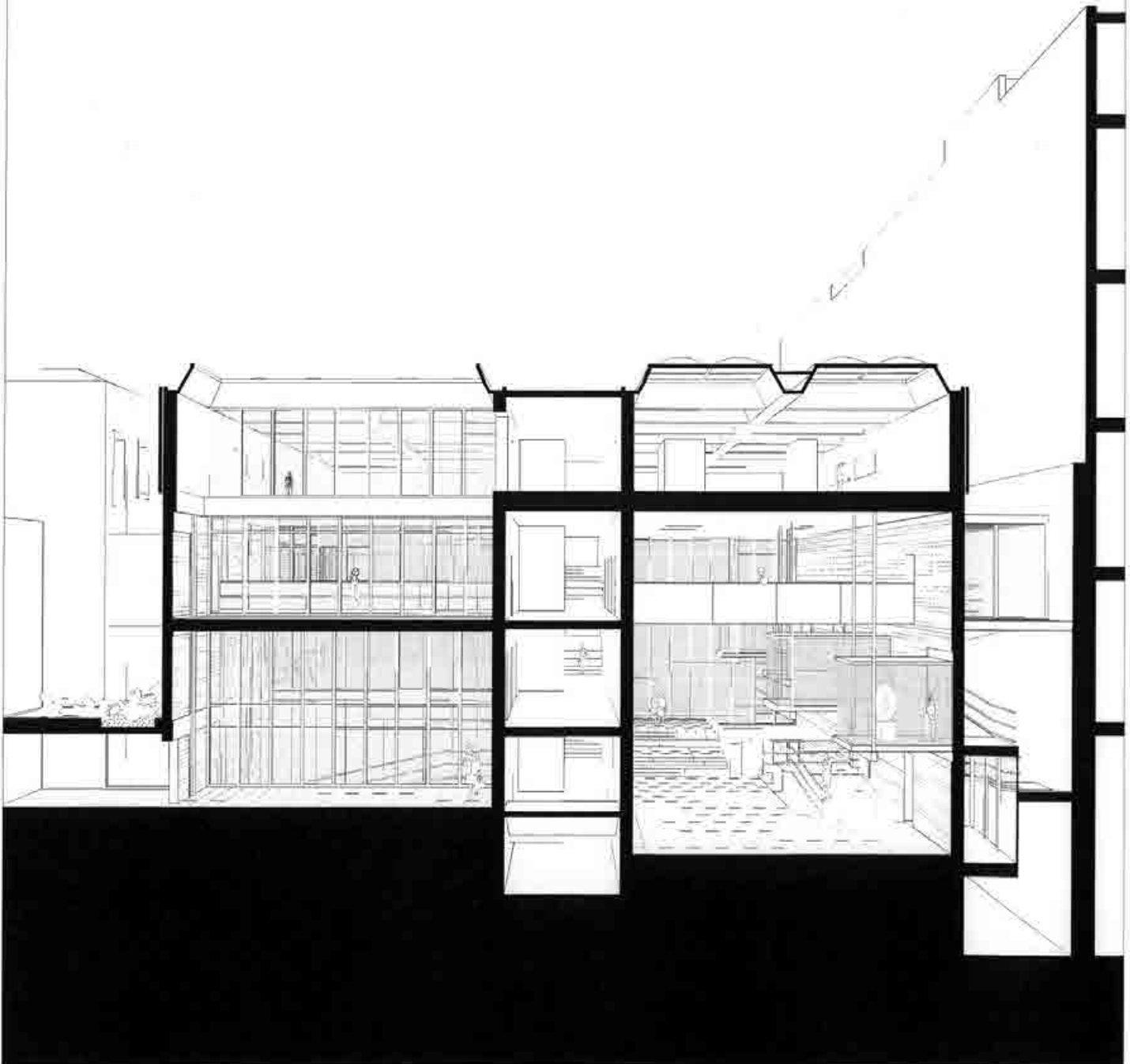
Section AA



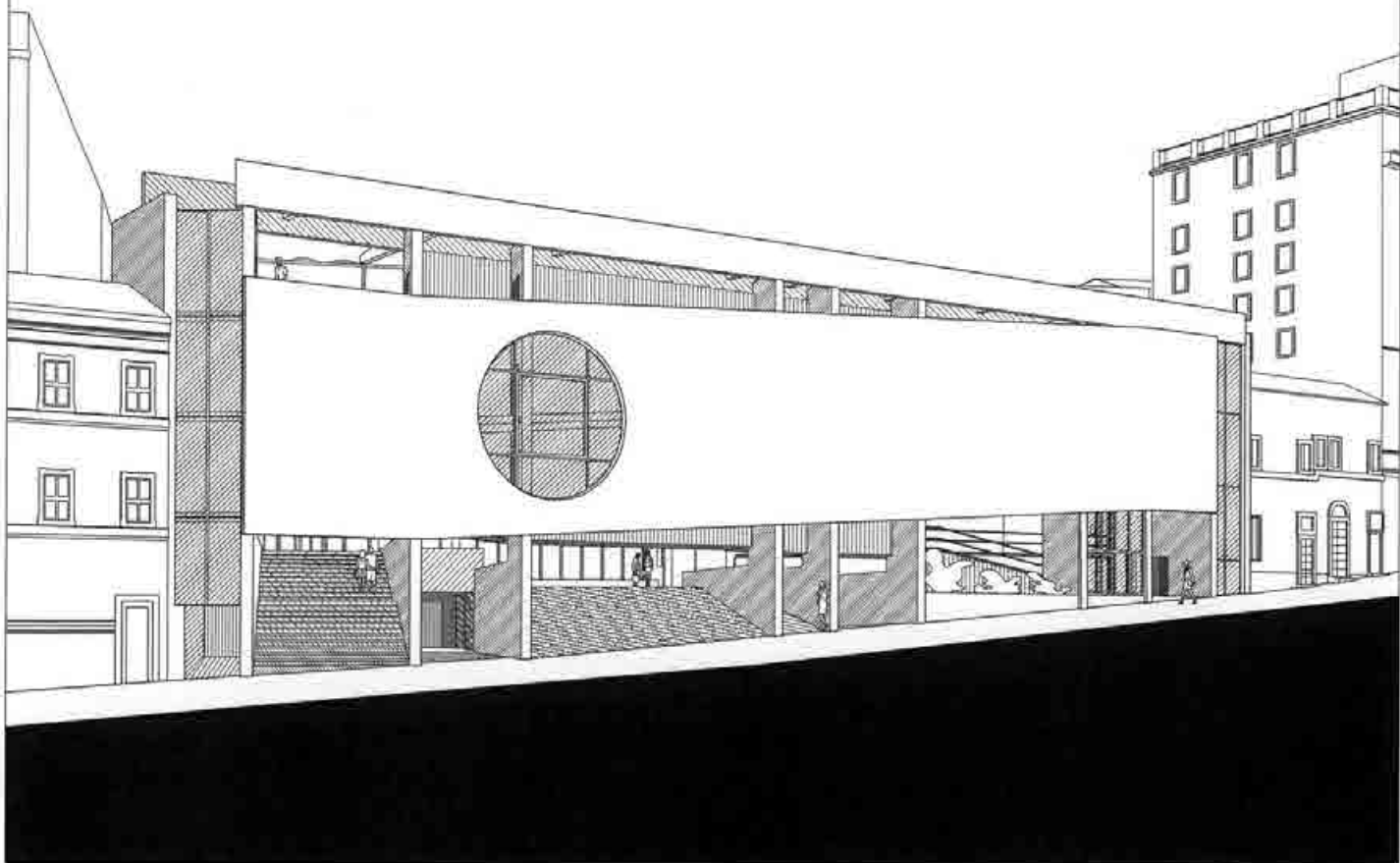




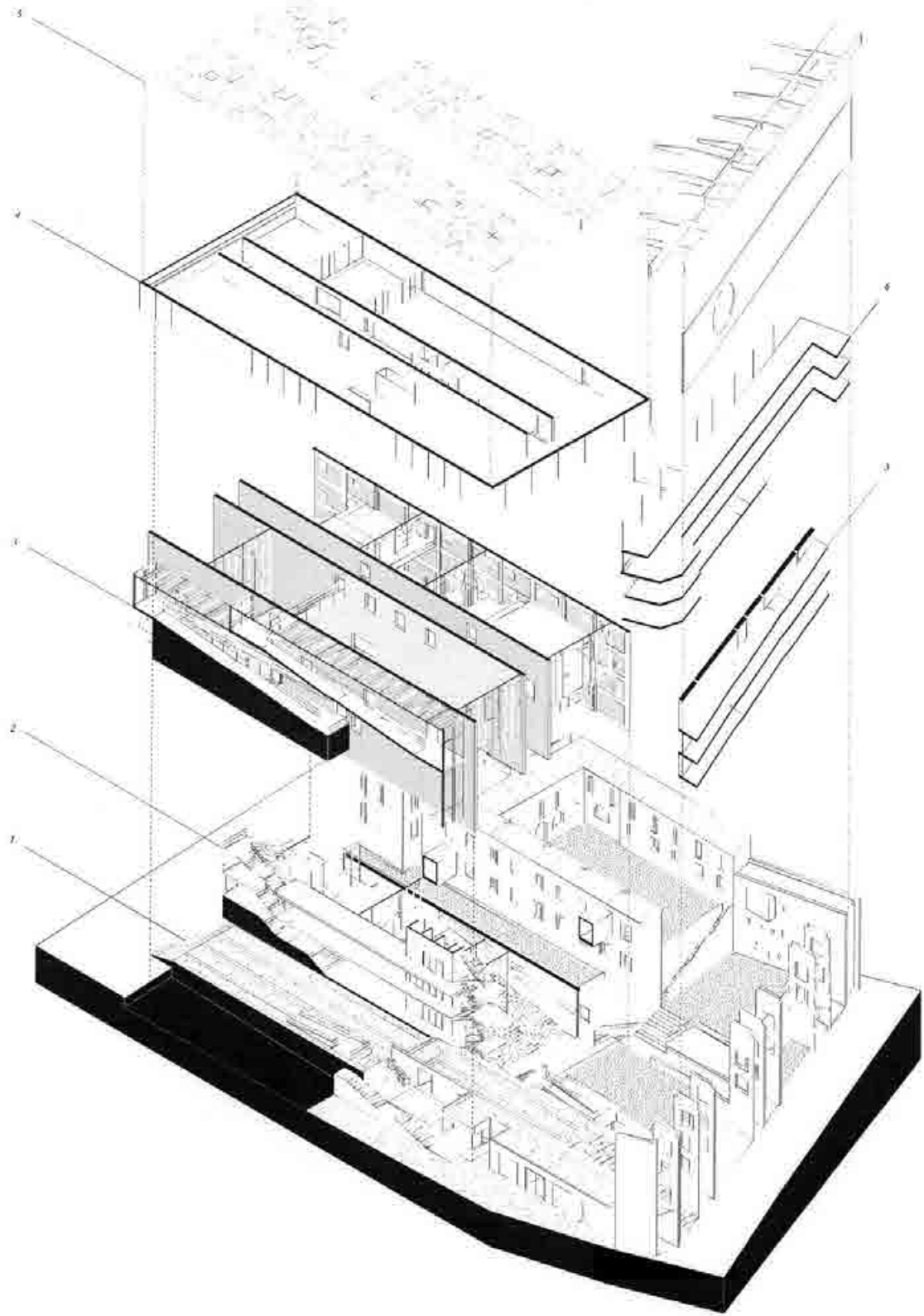




Perspective section DD



Via Zucchelli Perspective View



Exploded Axonometric 1. Museum Entrance 2. Fast Circulation Route 3. Slow Circulation Route 4. Main Exhibition Hall 5. Toplight Roof 6. Bookstore



*"In Between" Perspective View*

6

VILLA ALDOBRANDINI

# Villa Aldobrandini

*with Alessandra Bucci*

## Programme:

*La Casa della Città: exhibition of materials related to the history of the city (models, paintings, prints, engravings, audio-visual material, etc.). Connected with the Museum of the Roman Forum inside Trajan's Market. Including general services, offices, bookshop, lecture hall, bar, roof garden.*

The area now resembles a large trapezoidal earthwork, delimited by walls flanking the streets, with the exception of Via Mazzarino, where the volume makes room for the ruins of horrea from the first century, rising up from the former level of the city. The SE corner of the lot is occupied by the Villa Aldobrandini, designed and built by Carlo Lambardi at the end of the sixteenth century, and by its expansion, designed by Clemente Busiri Vici around 1920. The construction of the Via Nazionale, between 1876 and 1901, heavily modified the design of the Villa's garden and defined the mass of earth whose summit sits approximately ten meters above the level of the city. The current garden is not always open to the public and this area, despite its enviable position, is wholly excluded from the life of the city.

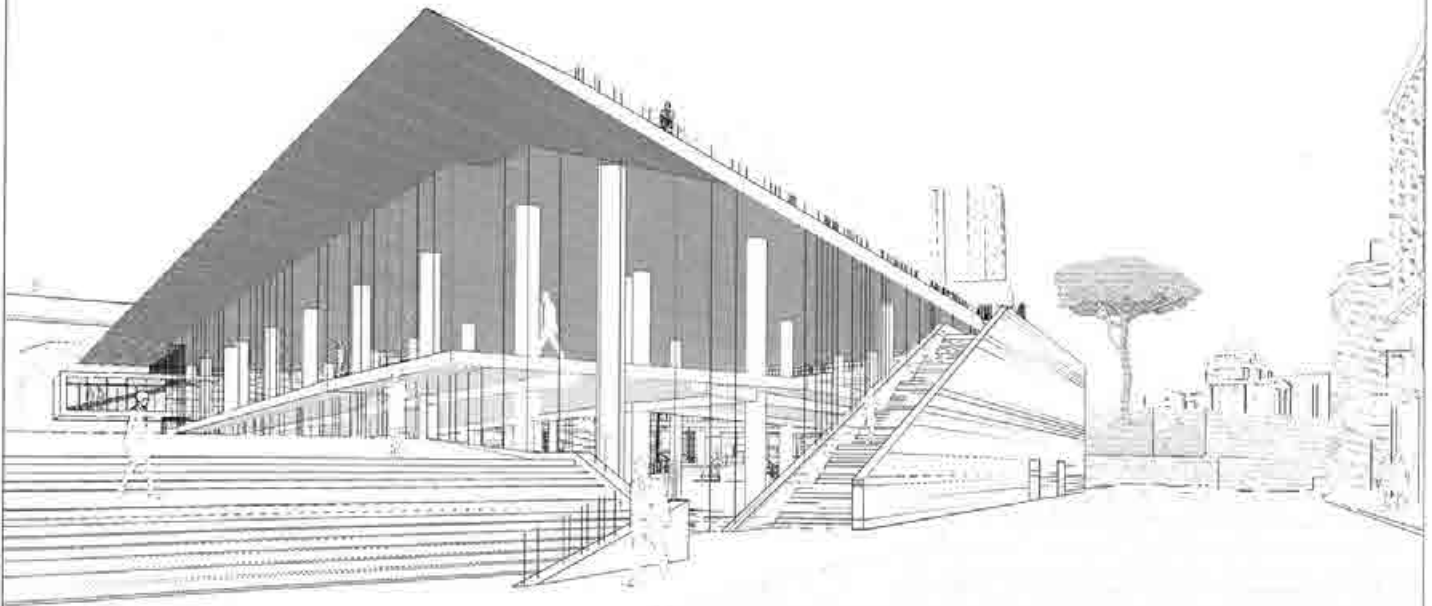
The project intends to reintegrate this area within the city, its uses and its flows, not only by making it the home of the *Casa della Città*, but also by linking it to its urban context by introducing a number of pedestrian paths. The current mass of earth has been removed and the walls substituted by a new double wall that, while confirming the current form, circumscribe a large cavity, occupied by the exhibition spaces and a raised patio, part of the route through the museum overlooking Largo Magnanapoli. The interior spaces are imagined as a large hypostyle room, with a

stepping ground floor; the exhibition route is continuous and ascending, offering a constantly dynamic experience. The visual continuity between interior and exterior is ensured by the large glass façade facing Via Mazzarino. There are also multiple disconnections between the walls and the roof, which bring an atmospheric light into the hypostyle hall and lighten the roof which appears to float.

There are multiple urban relations. The roof of the museum hall becomes a new pedestrian connection between Via Nazionale and Via Panisperna; from Largo Magnanapoli it is possible to climb up to the public garden on the roof via a stair that cuts into the exhibition space, offering a look inside though without interfering with it; furthermore, the large stair that defines the double wall along Via Nazionale also leads up to the garden. The ruins of the horrea emerge from a reflecting pool that defines the relationship between the new building and Via Mazzarino, while the original portal designed by Lambardi, part of the pavilion that currently sits at the SW corner of the site, has been disassembled and reconstructed inside.

The double wall, used to conceal plant systems, services and vertical circulation, is finished in horizontal bands of terracotta, on the exterior, toward the city, and on the interior, toward the hypostyle hall.





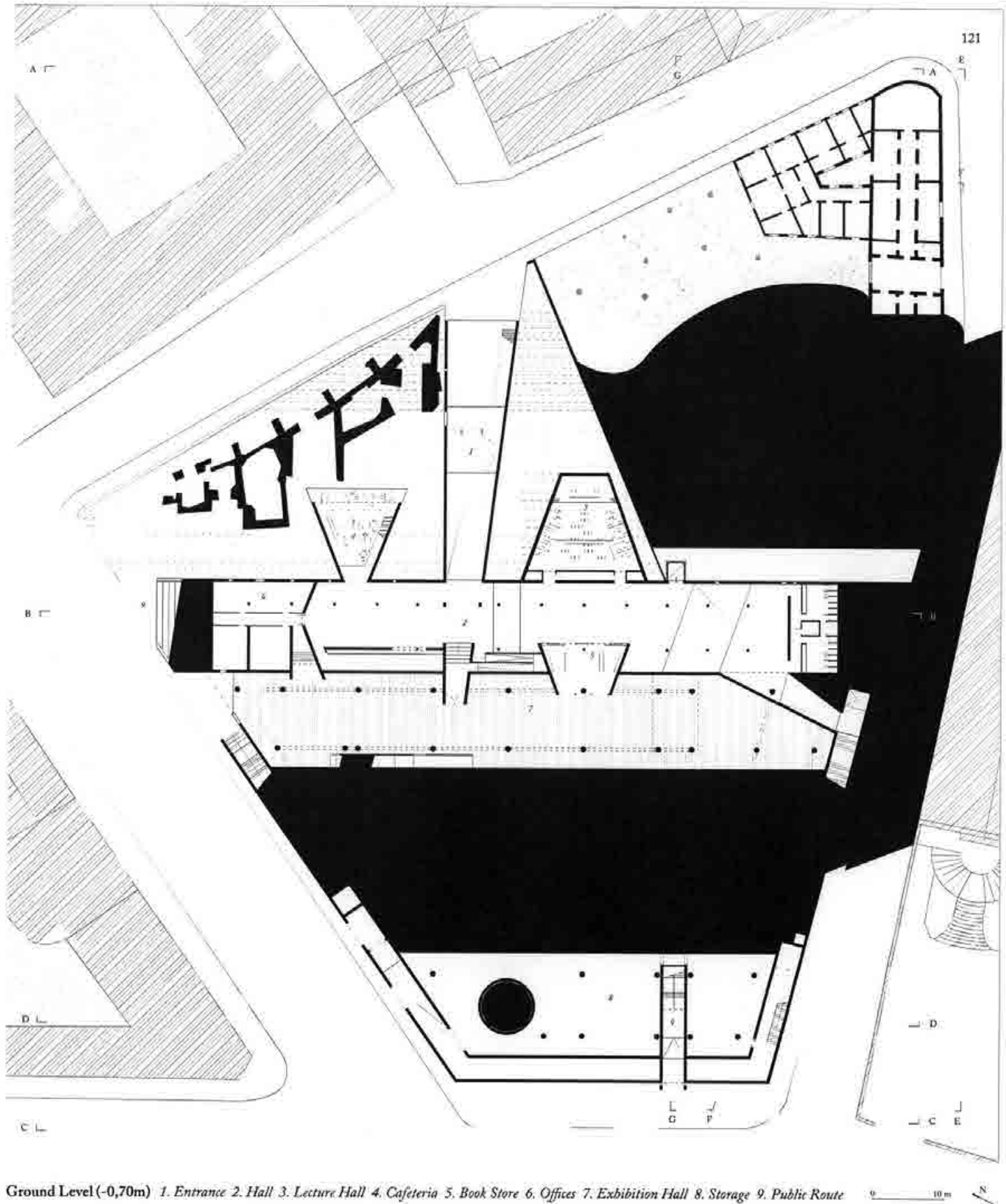
Perspective View from Via Nazionale



Site Plan

0 100 m

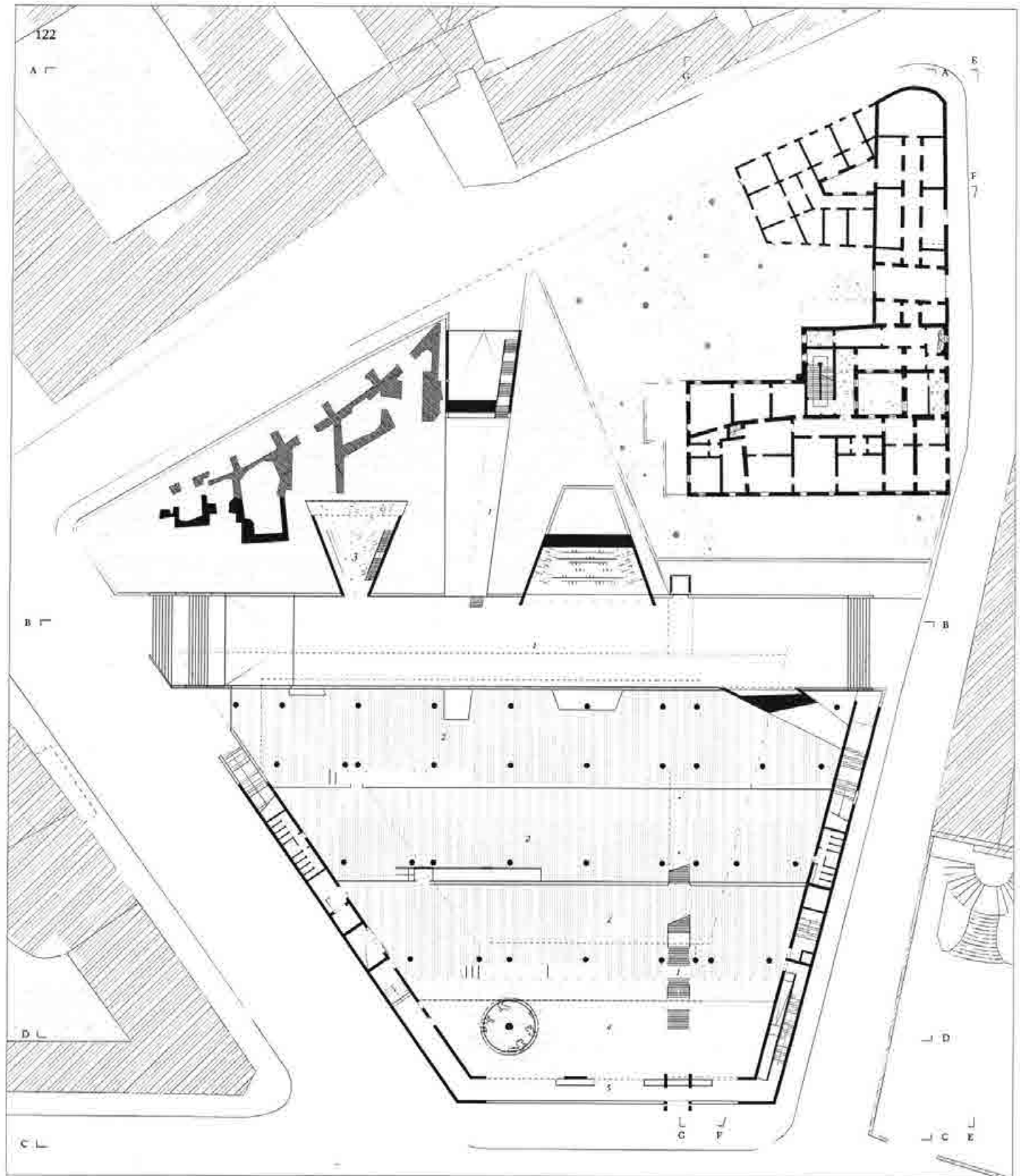
N



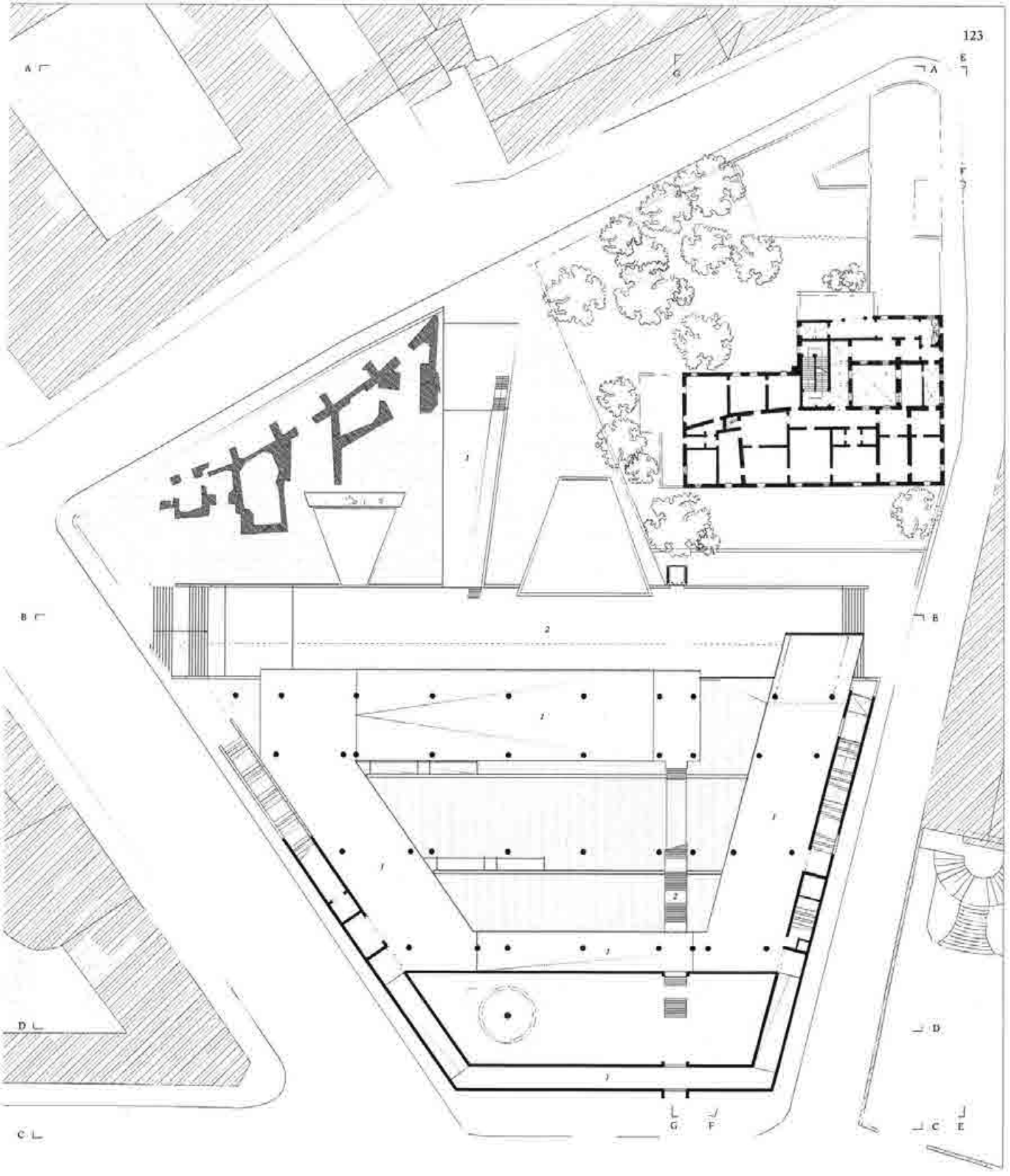
Ground Level (-0,70m) 1. Entrance 2. Hall 3. Lecture Hall 4. Cafeteria 5. Book Store 6. Offices 7. Exhibition Hall 8. Storage 9. Public Route

0 10 m

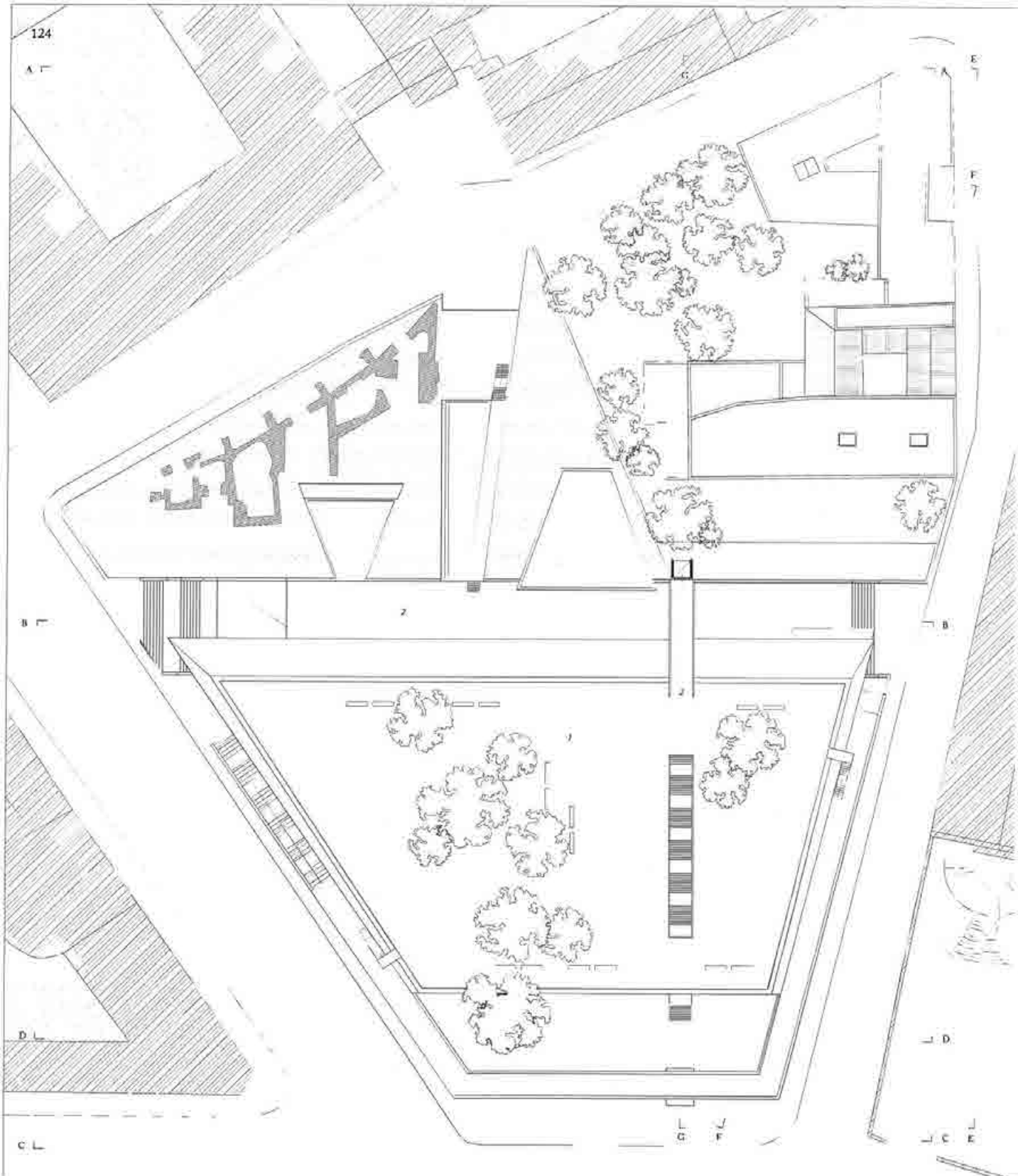




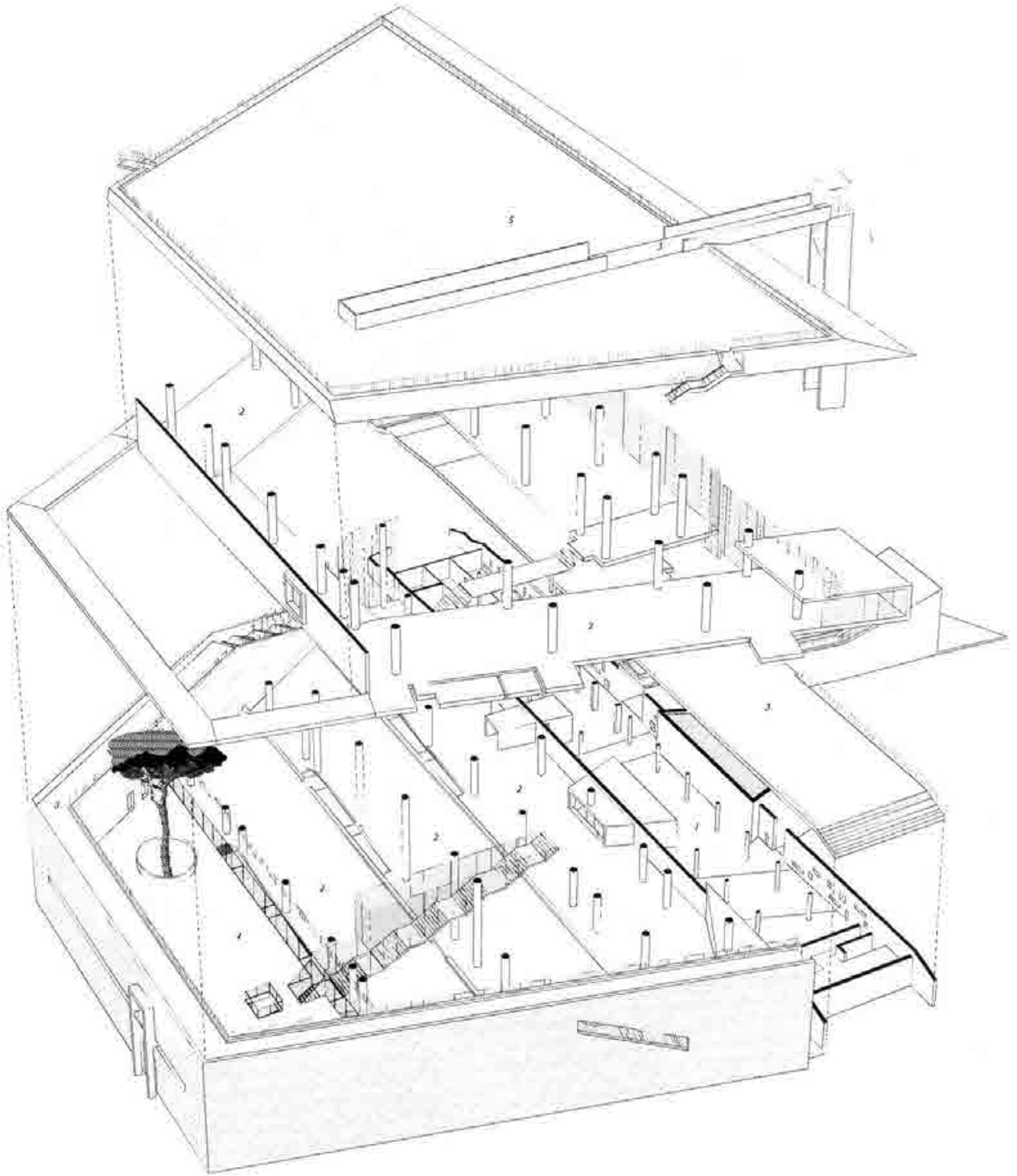
First Level (+3,50m) 1. Public Pedestrian Route 2. Exhibition Hall 3. Cafeteria 4. Patio Garden 5. Belvedere



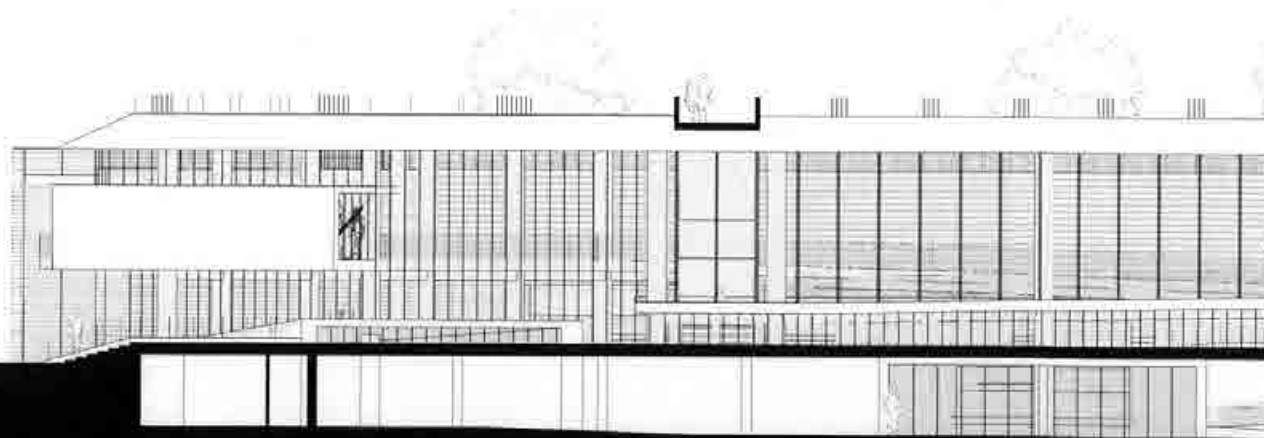
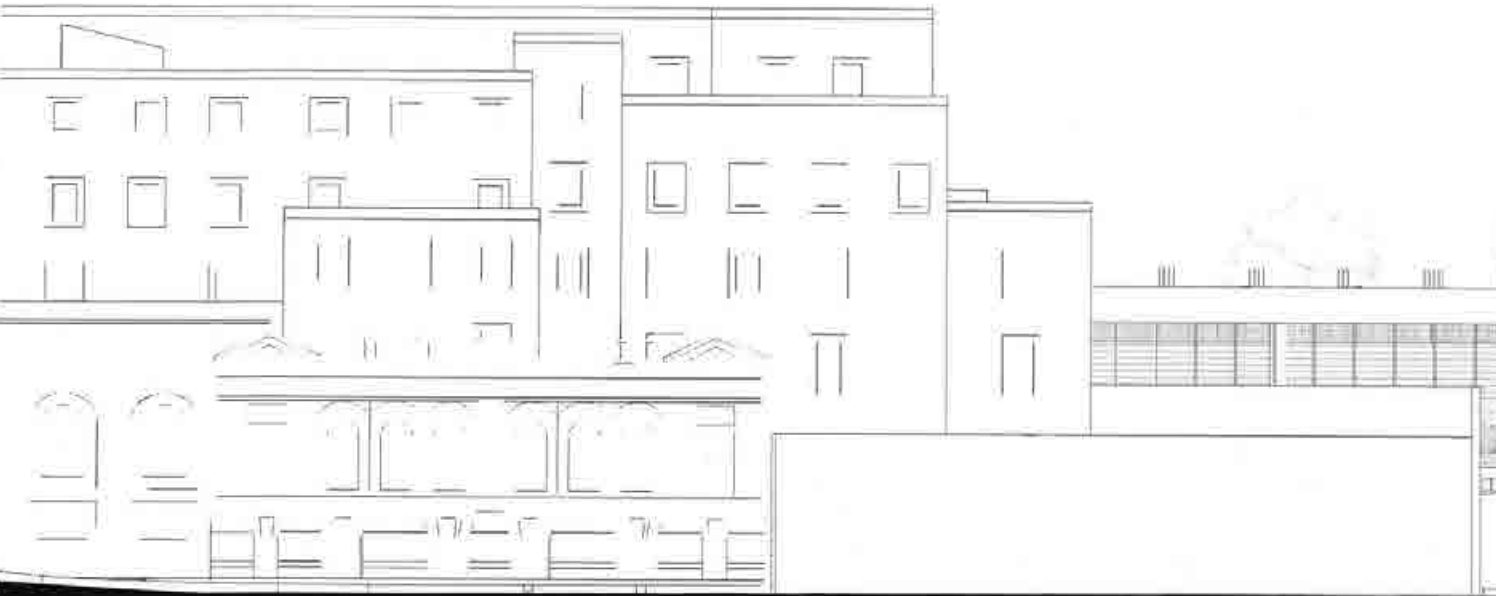
Second Level (+7,80m) 1. Exhibition Hall 2. Public Pedestrian Route



Third Level (Roof) 1. Roof Garden 2. Public Pedestrian Route

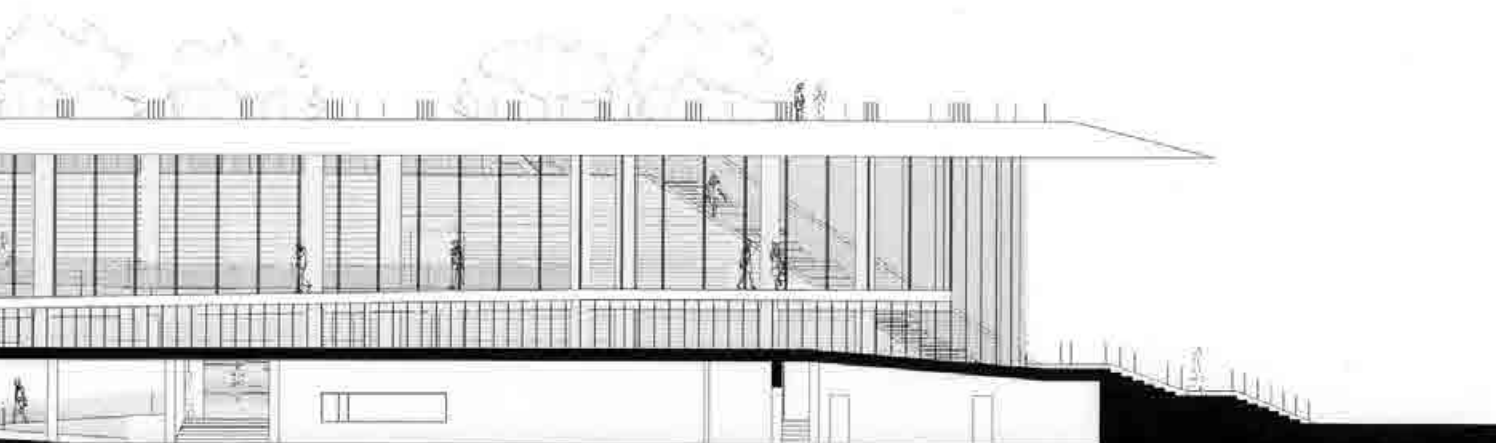
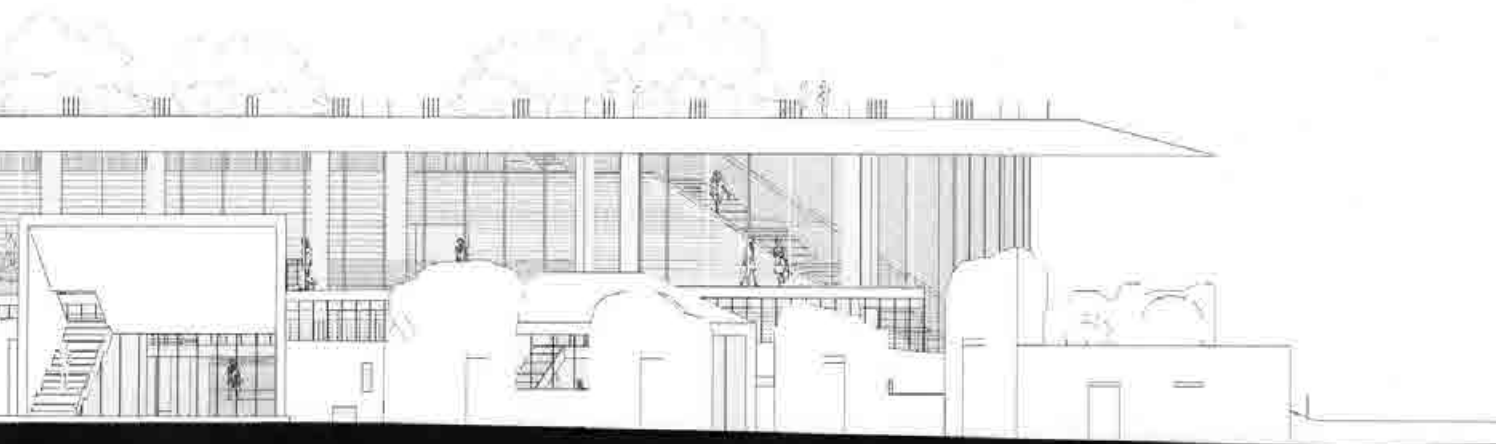


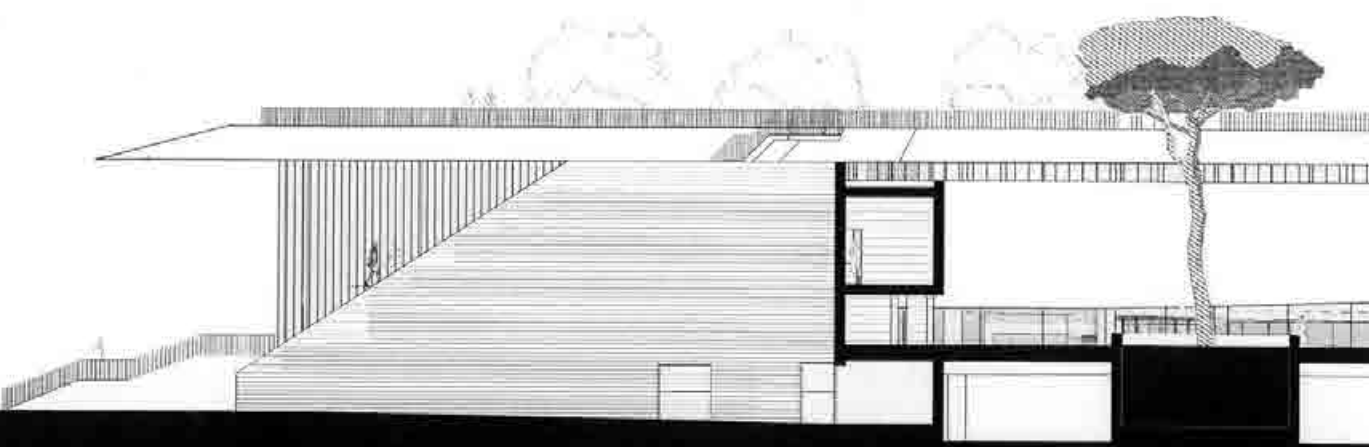
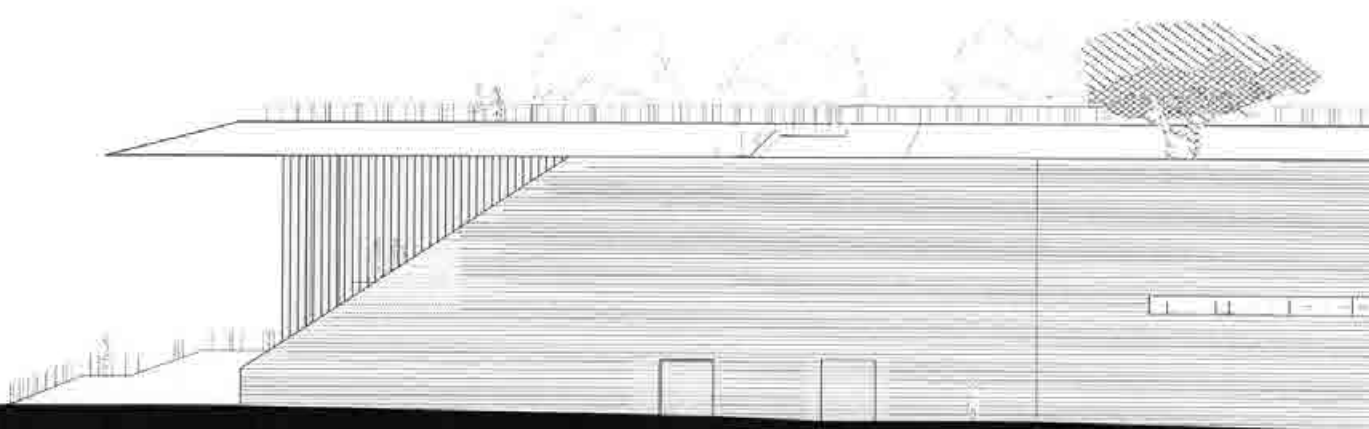
**Exploded Axonometric** 1. Hall 2. Exhibition Hall 3. Public Pedestrian Route 4. Patio Garden 5. Roof Garden

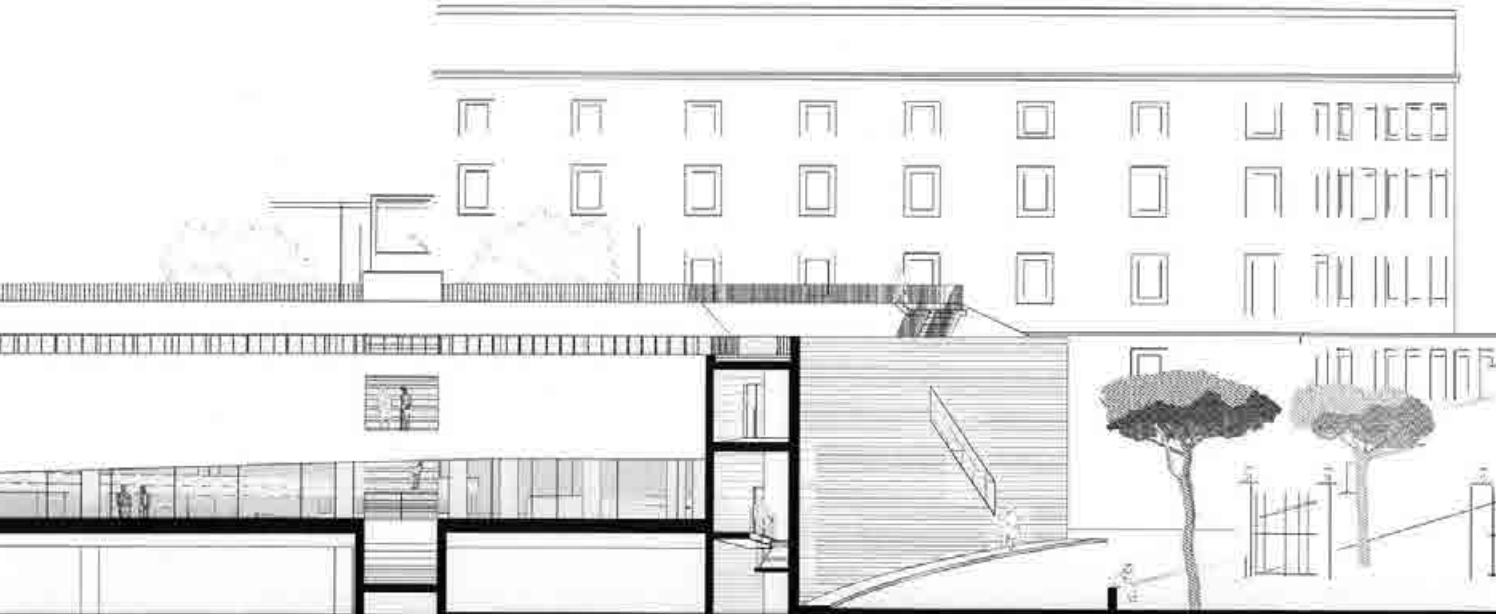
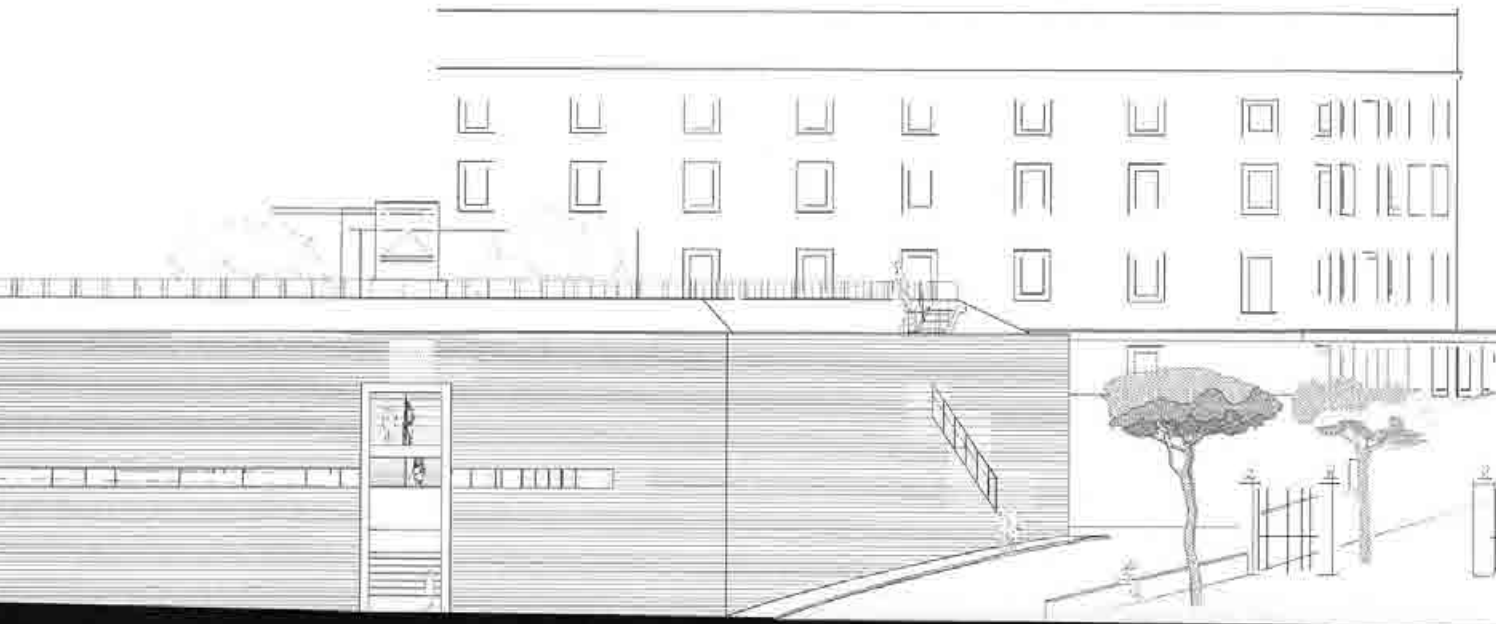


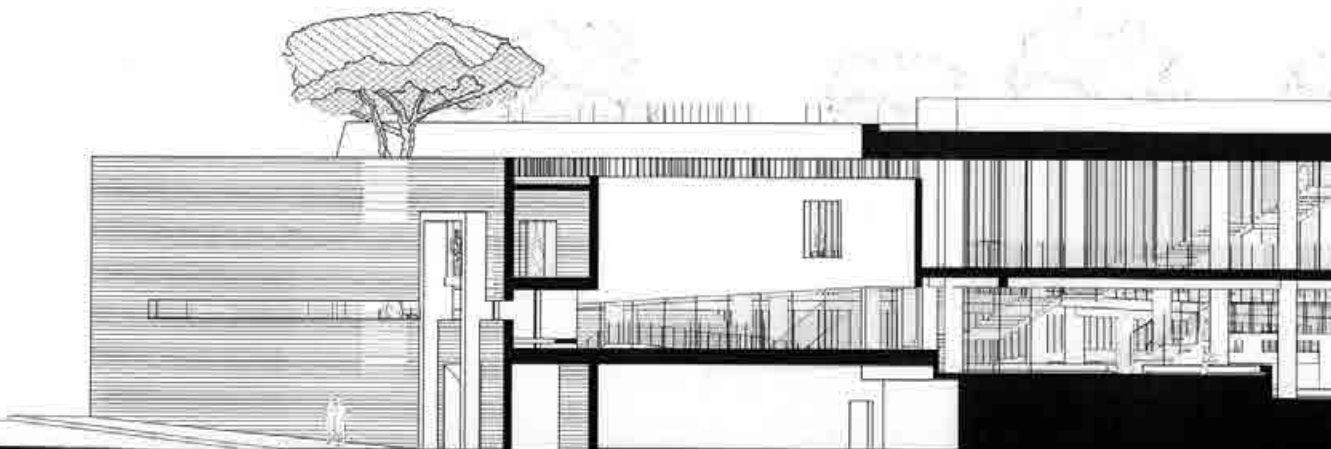
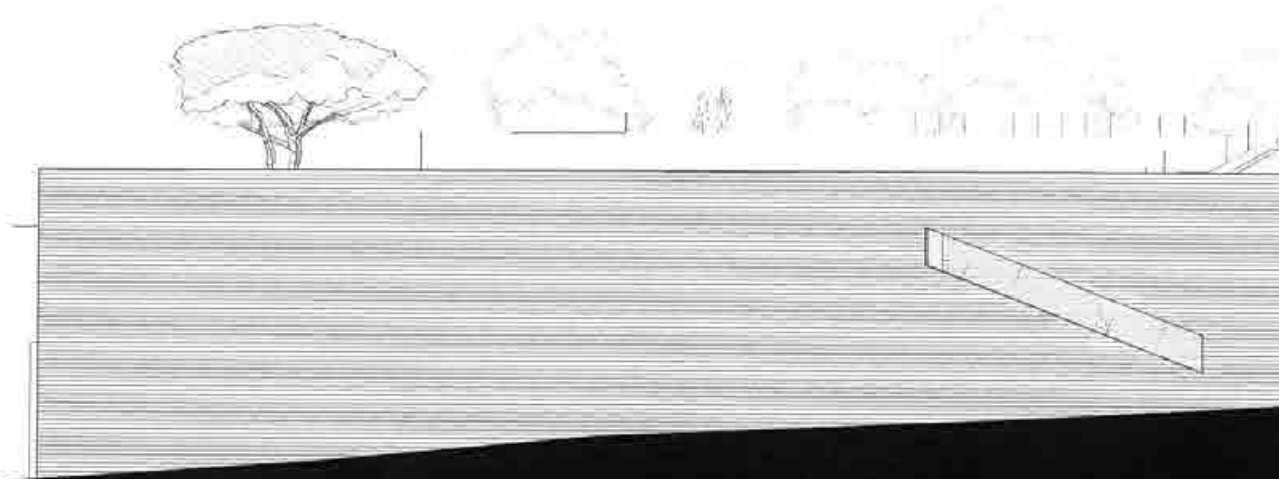
Elevation AA and Section BB



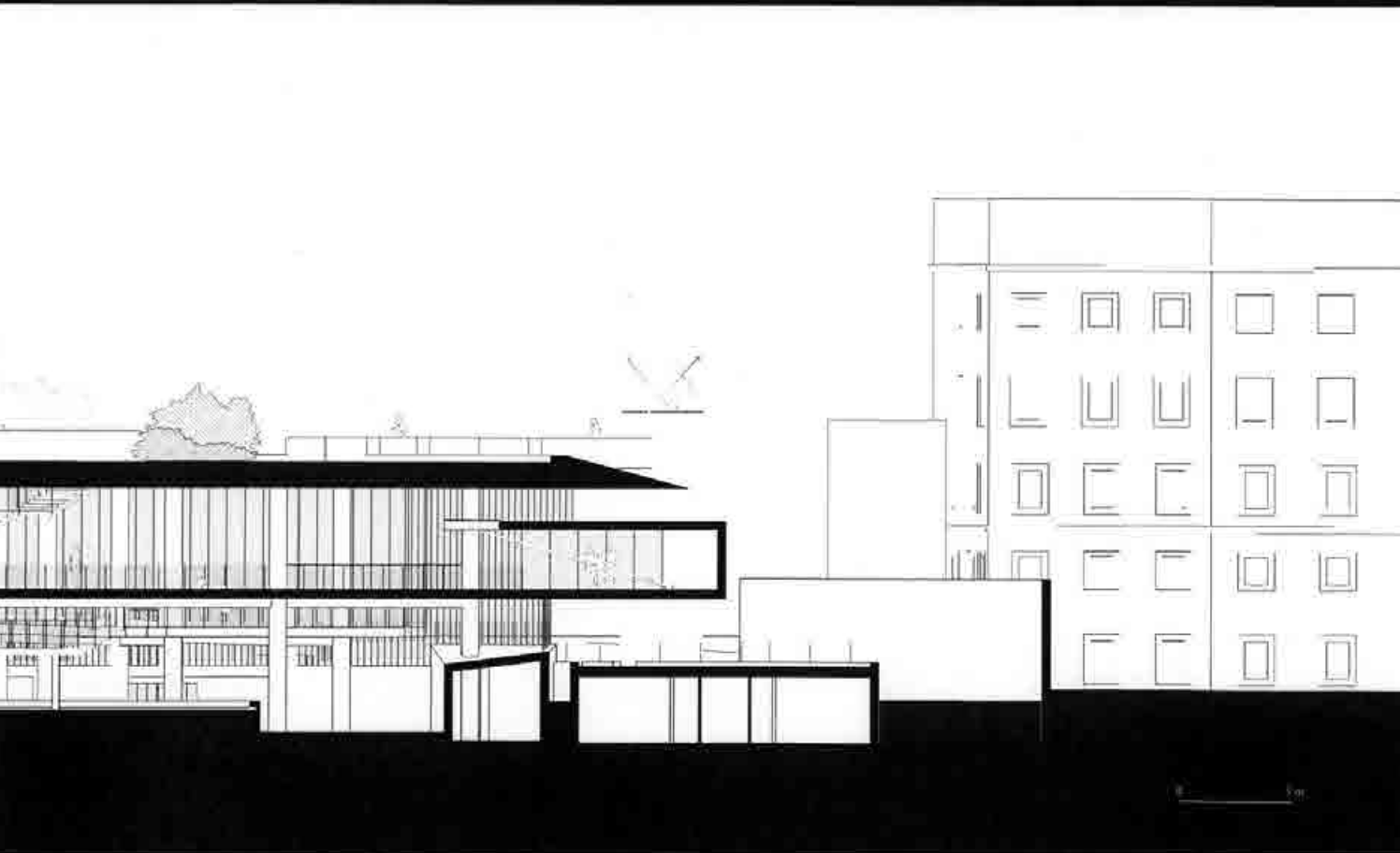
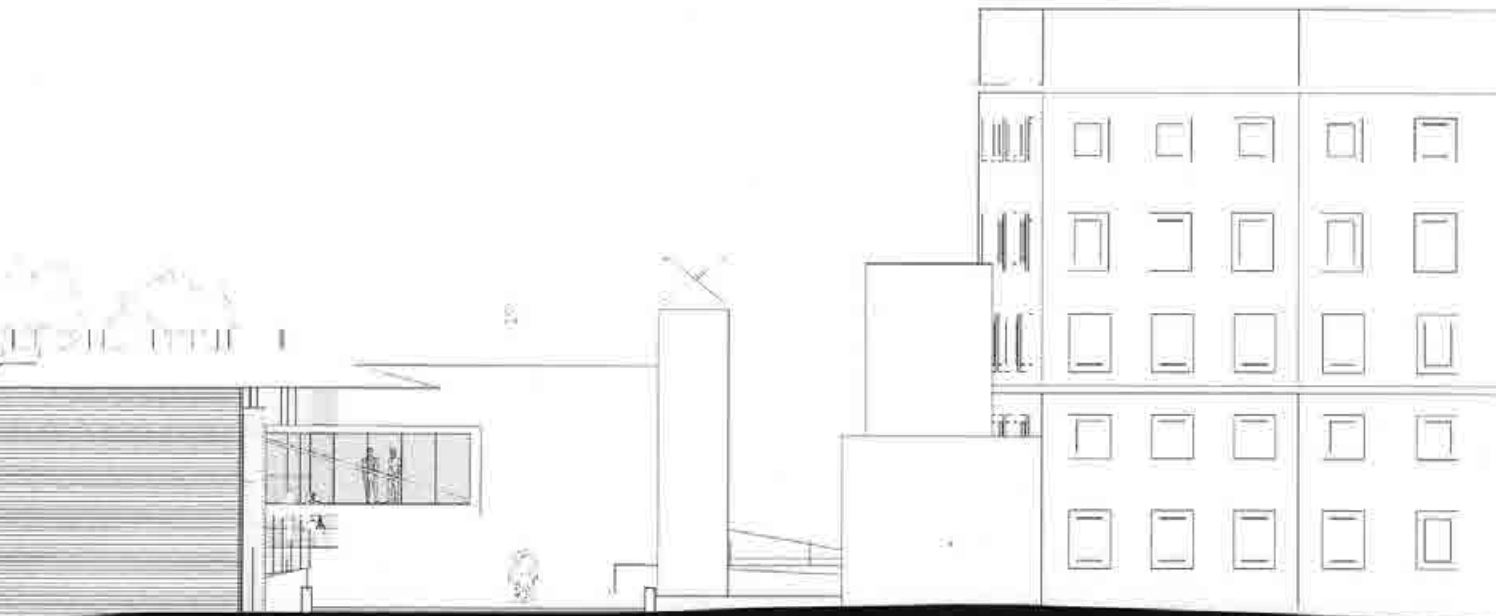


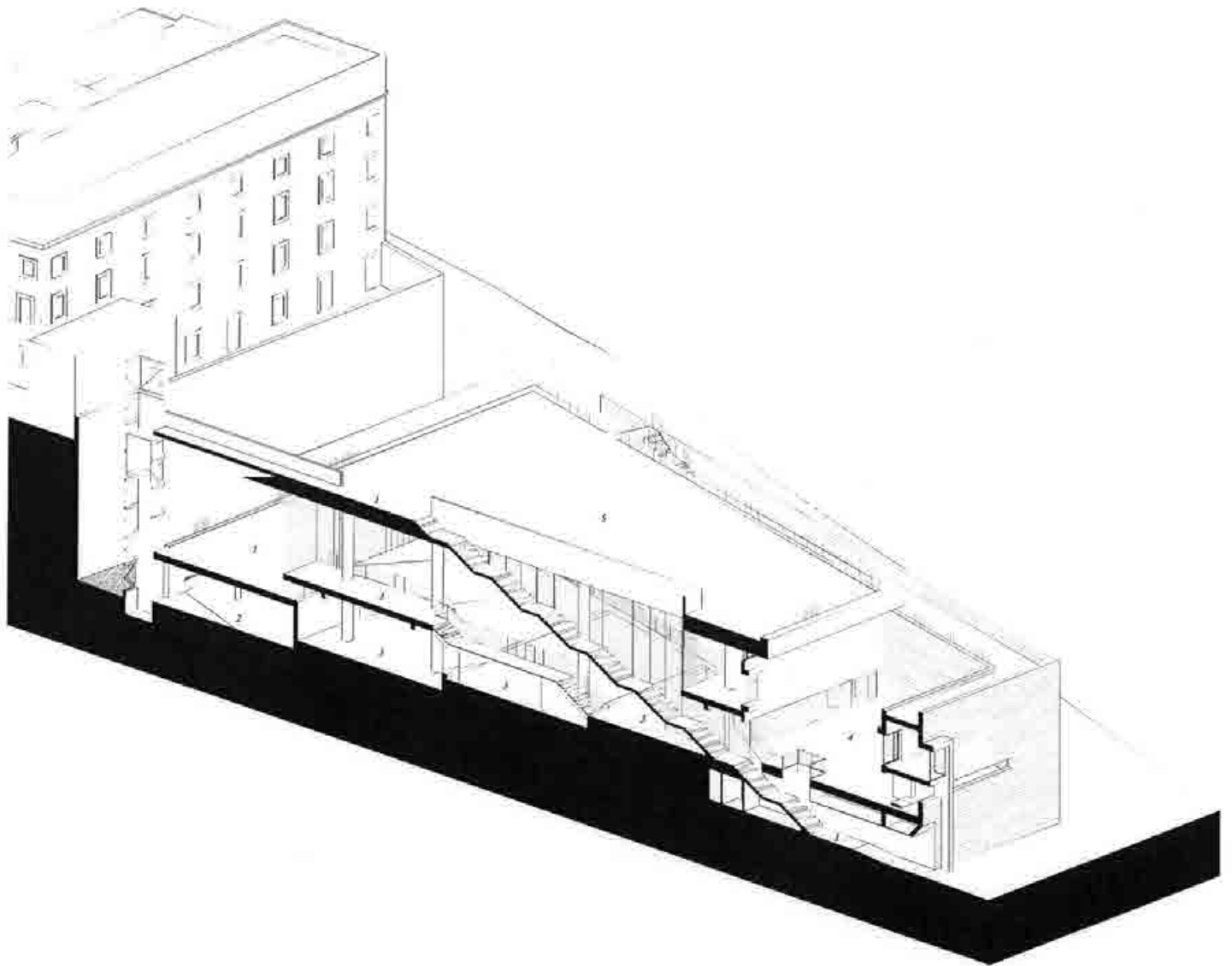




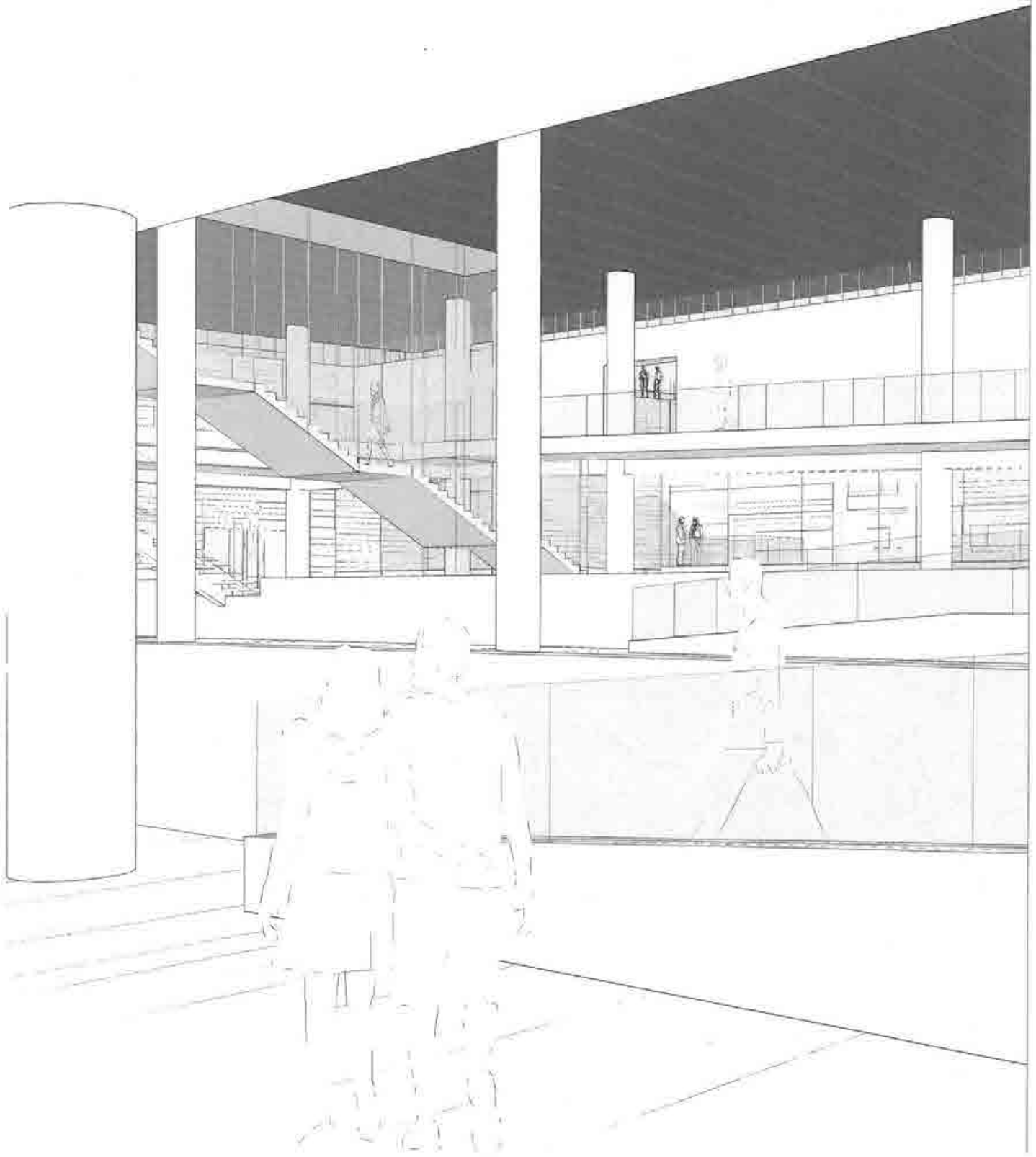


Elevation EE and Section FF





**Axonometric Section GG** 1. Public Pedestrian Route 2. Hall 3. Exhibition Hall 4. Patio Garden 5. Roof Garden



Exhibition Hall Perspective View





**Un Teorema Formale** pag.9  
di Franco Purini

Ricorrendo a una schematizzazione piuttosto radicale nonché approssimativa, ma si spera utile, è possibile affermare che il lavoro della generazione di architetti che hanno oggi attorno ai cinquant'anni si esprime nella sua quasi totalità in tre direzioni principali. La prima consiste in una concezione della professione estremamente concreta e sostanzialmente empirica, nella quale si prelevano dalla produzione nazionale e internazionale alcuni motivi formali più o meno noti unendo parti di scritture architettoniche diverse senza preoccupazioni di coerenza. Risulta da questo atteggiamento un'architettura composita, molto spesso contraddittoria, di solito poco attenta al contesto, interessata piuttosto ai caratteri per così dire *pubblicitari* di un edificio. Questo tipo di professione ha per questo dato un carattere eminentemente operativo, privo di obbiettivi che non siano un accentuato pragmatismo che gioca le sue carte sull'efficienza delle risposte professionali a domande che gli architetti appartenenti a questa linea provvedono prima di tutto a semplificare.

La seconda direzione dell'attuale esercizio professionale della *generazione di mezzo* si riconosce nel *neo funzionalismo*, oggi molto diffuso, sebbene non venga riconosciuto come tale ma considerato come una miscela di modalità compositive consolidate e a volte già esaurite, di tecniche costruttive ampiamente collaudate, di procedimenti progettuali altrettanto abituali. Il tutto a servizio di modi di vita avanzati. L'ecologia, con le sue preoccupazioni energetiche, il verde come simbolo di intenzioni di matrice sociologica - il *cohousing*, l'*autocostruzione* secondo Alejandro Aravena ad esempio - nel quale rivivono nell'età del consumismo alcune memorie utopiche risalenti all'Ottocento. In sintesi l'ambientalismo è considerato oggi un ambito complesso, anche se non sempre esente dal punto di vista concettuale da conflitti interni, un ambito problematico che dovrebbe garantire la qualità dell'architettura. Anche il riciclo entra in questo orientamento il quale non è ancora riuscito, però, a tradursi in una teoria architettonica unitaria e convincente. Quello descritto è infatti un neo funzionalismo fondato in gran parte sulle prestazioni degli strumenti digitali, ai quali vanno aggiunte le visioni di Antonio Sant'Elia, di Le Corbusier, di Richard Buckminster Fuller, di Reyner Banham relative al modello macchinista dell'architettura. Risolto sostanzialmente nelle varie interpretazioni aggiornate dell'idea di high-tech, questo orientamento pretenderebbe di rappresentare sempre il futuro mentre i suoi risultati sono soggetti anch'essi all'obsolescenza, ciò che li fa apparire spesso, qualche anno dopo la loro ultimazione, già superati. Rispetto alla prima forma di progettualità questa seconda possiede senz'altro una certa dimensione teorica, sebbene essa consista in un collage di teorie parziali più che esprimere un punto di vista chiaro e duraturo.

La terza direzione di ricerca comprende tutte quelle posizioni nelle quali la teoria non è,

come nella seconda, un mero riepilogo di segmenti teorici diversi, ma il fondamento dell'attività progettuale. Un'attività che è più appropriata, per inciso, definire, più che progettuale, *compositiva*. Fanno parte di questa area architetti che producono un'*architettura assoluta*, come Pier Vittorio Aureli, portando al limite l'*architettura dell'autonomia* degli Anni Settanta; l'ambiente che ruota attorno alla rivista *San Rocco*, che rilegge gli anni della Tendenza cercando di ritrovare nella condizione attuale spazi di pensiero e occasioni operative che facciano rivivere la tensione che animò l'architettura di quel movimento. Fanno parte di questo gruppo anche architetti i quali, sebbene credano anch'essi nella ragione come Aldo Rossi e Giorgio Grassi, non assegnano alla ragione stessa quella riduzione a pochi elementi compositivi che si esaltano nella loro iterazione, a volte con un forte effetto di straniamento. In effetti non esiste per chi scrive una sola ragione, quella della *chiarezza logica*, ma anche una ragione che accetta di esibire i suoi aspetti più reconditi, misteriosi, a volte, e non è un paradosso, irrazionali. In questo caso gli architetti creano organismi i quali, pur disposti secondo schemi rigorosi, specialmente in pianta, li accompagnano però a volontarie alterazioni delle sezioni e degli alzati. In questo modo si introducono nell'edificio tensioni e contraddizioni - si pensi al Giuseppe Terragni razionalista - che lo rendono più vivo e complesso.

L'architettura di Federico Bilò è una delle più notevoli espressioni di quest'ultimo tipo di ragione. Una *ragione divisa*, si potrebbe dire, che rispetto ai congegni formali fatti di regole ripetitive e in qualche modo *ascalar* della Tendenza si concede occasioni notevoli di invenzione spaziale sempre, però, motivate e rigorose. Se l'architettura della ragione, tra l'altro, prevede la distanza minima tra il piano grammaticale e quello sintattico, che a volte si sovrappongono semplicemente, nella ragione divisa, o se si preferisce, *critica*, essa per un verso si manifesta in una problematica formale esplicita, per l'altro incorpora anche, nel suo disporsi nella composizione, una serie di tracce del processo che porta alla soluzione. Lontano da ogni determinismo, che prevale invece nella Tendenza, l'iter compositivo di Federico Bilò si conferma come un'istruttoria nella quale una decisa volontà poetica non teme di mettersi alla prova delle difficoltà di conferire al manufatto una complessità configurazionale che renda conto della varietà delle funzioni; della presenza di un luogo e non semplicemente di un contesto, un luogo al quale la sua architettura darà una nuova identità; dalla necessità di una chiarezza dell'impianto generale che non escluda comunque una propensione narrativa del manufatto. In sintesi per l'autore dei progetti che compaiono nel libro *Muri/pareti. Sei progetti per Roma* l'architettura è autonoma nel governare la sua formazione ma tale autonomia non è *autosufficienza*, ma ricerca il più possibile aperta, all'interno di una scelta formale iniziale, di attivare un dialogo tra una nuova composizione architettonica e le preesistenze. Una composizione che stabilisca più

complessi significati tra un edificio e la parte della città nella quale esso sorgerà. In termini ancora più chiari le architetture che compaiono nel volume non si configurano tanto come edifici per una *città analoga*, che consiste in una *riscrittura traslata* di manufatti esistenti, quanto come *deduzioni compositive* da un palinsesto urbano e architettonico che si pensa non possa mai essere decifrato del tutto, ma solo intuito nelle sue tessiture e nelle sue stratificazioni.

Il progetto per Roma che l'autore di questo libro presenta ha una doppia valenza, urbana e architettonica, strettamente connesse. La disposizione delle sei architetture non sembra determinata dalla necessità di essere localizzate là dove sono state situate così che tra di esse non sembra esserci un rapporto urbano premeditato. In realtà questa casualità è nello stesso tempo apparente e reale. Due sono infatti sul Tevere, una a nord e l'altra a sud; tre occupano aree del centro storico; l'ultima è situata al Pigneto. Allineate su quattro assi paralleli queste sei architetture costituiscono altrettanti sondaggi su punti particolari della città, di cui attivano non solo i siti sui quali insistono ma anche le zone circostanti. Il diagramma risultante cambia profondamente il Piano Sistino in *sideris formam*, ancora vivo e operante nella città centrale, trasformando la struttura urbana assiale di Domenico Fontana in un sistema di forze pressoché parallele. Le sei nuove polarità di scala piccola o media si propongono quindi come l'esito di un metodo preciso, quello di sovrapporre a un tessuto ormai non tanto passivo, quanto sentito come convenzionale e arretrato, una rete di *microcentralità* in cui architetture di rilevante energia compositiva disegnano un possibile sistema da ampliare che innervi un tessuto che ha bisogno di nuove energie metropolitane. Gli interventi sono localizzati a Villa Medici, al Foro Italico, presso la Basilica di San Paolo, al Pigneto, in Via Francesco Crispi e a Villa Aldobrandini. Teorizzati da Federico Bilò, sono stati sviluppati in collaborazione il primo con Mattia De Baptistis, il secondo con Alessandra Bianco, il terzo con Gabriele Testa, il quarto con Eugenio Tarantino, il quinto con Michele Gentile, il sesto con Alessandra Bucci.

I progetti rappresentano il punto di arrivo di un lungo lavoro sulla costruzione di una relazione strutturale tra le componenti di un progetto. Un lavoro fatto di storia della città ma soprattutto di una solida poetica e di un evidente "gioco sapiente" compositivo. La ricerca sulle teorie dell'architettura e sul comporre che ricorda le ardite tesi di Colin Rowe così come non dimentica la tradizione italiana sulle relazioni tra città e architettura dagli Anni Trenta a oggi, senza tralasciare, però, gli Anni Settanta, nei quali il dibattito tra il rapporto tra città e architettura è stato più intenso, rivela una piena consapevolezza sia dell'ambito urbano sia delle interazioni tra questo e il linguaggio architettonico. Si è già detto, ma vale la pena ripeterlo, dell'*attitudine narrativa* del linguaggio di Federico Bilò.

Una narratività non esibita né descrittiva, ma relativa in prima istanza alle modalità più corrette e durevoli di connessione degli elementi costruttivi. La chiave di questa ricerca è nel titolo del libro *Muri/pareti*, ovvero due classi di elementi costruttivi apparentemente sinonimi in realtà abbastanza diversi. Entrambi suddividono spazi ma mentre i muri posseggono una *gravitas*, a causa della quale devono poggiare sul suolo radicandosi in esso con fondazioni consistenti, le pareti possono tendere alla leggerezza di un diaframma discontinuo, alla prevalenza delle lacune in un traliccio, a un velario quasi immateriale retto da strutture esili, come se fosse sospeso nello spazio. Mettendo in gioco questi due concetti simili ma al contempo diversi, Federico Bilò intende conciliare la forza delle strutture con una loro contigua fragilità. Questa alternanza non si ferma però alle superfici di confine dell'edificio ma tende a ripetersi in ogni sua parte, che è così percorsa da una dualità che assume più forme. Il risultato è al contempo una critica alla modernità nel momento stesso in cui questa viene confermata. Si stabilisce così una dialettica tra durata e transitorietà la quale, se ci si pensa, ha permeato tutta l'architettura del Novecento e dei primi anni del nuovo secolo. Una dialettica che obbliga a ridefinire non solo in termini narrativi, come si è già detto, il comporre di Federico Bilò, ma che lo trasforma in un *teorema formale* per il quale il durevole e il temporaneo sono l'uno la memoria dell'altro. Il tutto in una combinazione alchemica di qualcosa che è già presente nella scrittura architettonica e che viene riscoperto e un carattere, non costante ma intermittente, il quale, essendo *nuovo*, costringe il durevole a ricordare ciò che di esso si è rivelato, per ragioni misteriose, precario e volatile. Resta da dire che la piena maturità delle opere di Federico Bilò, che in filigrana ripropongono in termini inediti il tema del *rudere*, si affermerà assieme alla loro già percepibile originalità - chi scrive crede che ciò stia per avvenire, o forse è già avvenuto - quando l'essenza tettonica del manufatto, al massimo della sua espressione, riuscirà a coincidere con il senso della sua architettura, anch'essa spinta quasi al di là della sua bellezza.

## Muri/pareti

pag. 20

*“È un posto unico al mondo”, mi dicevo sognando, e la Roma antica si imponeva, mio malgrado, sulla moderna*

Stendhal, Vita di Henry Brulard, 1836

*...l'ambito della modernità verrà abbandonato a vantaggio di una situazione nella quale la novità sarà rara, l'inventiva inconsueta, scioccante l'immaginazione, sovversiva l'interpretazione, e sempre più esotica la modernità stessa... si aprirà un'era di nuova sobrietà*

Rem Koolhaas, La nostra nuova sobrietà, 1981

1 Roma possiede un'energia architettonica straordinaria. Come nessun'altra città del pia-

netta, essa trae questa energia dal palinsesto urbano, dalle stratificazioni, dagli organismi architettonici che così tante volte si sono trasformati nel corso dei secoli. Si tratta di una qualità rara, mirabile e acclarata, della quale l'architettura stessa, la storiografia architettonica, la letteratura, la pittura e il cinema hanno dato conto infinite volte. In tal senso, Roma è davvero un'entità psichica ancor prima che fisica, come ha suggerito Freud, e tale entità continua a inviare messaggi architettonici potenti e perfettamente decifrabili, se solo ci si dispone all'ascolto.

Tutt'altro che acclarato è, invece, se l'energia architettonica sprigionata da Roma, dal suo rilievo, dal suo paesaggio, dai suoi tessuti, dai suoi spazi urbani e dalle sue architetture sia ancora in grado di indicare direzioni di lavoro utili e operanti nella contemporaneità. Io penso di sì. E penso che l'energia architettonica di Roma si addensano più potentemente e più utilmente, oltre che intorno al tema della sezione, intorno a due elementi architettonici: il muro e la parete.

Il presente lavoro vuole dimostrare che muri e pareti possono ancora essere elementi propulsori del fare architettura oggi, senza nulla perdere né della loro storia, molto romana, né delle ragioni, delle modalità e delle potenzialità del comporre oggi.

2 Muri/pareti stabilisce una differenza tra questi due elementi dell'architettura, anche se il confine tra i due è sottile e talvolta sfuggente. Nel linguaggio architettonico romano, compreso il Razionalismo novecentesco, i muri e le pareti costituiscono una risorsa espressiva fondamentale: la *gravitas* romana, e le sue varie interpretazioni, segnano il paesaggio architettonico e urbano di Roma.

Riguardo ai muri, a Roma c'è l'imbarazzo della scelta, a partire dalle mura Serviane e Aureliane, passando per l'architettura del conglomerato cementizio - si pensi a quel muro ripiegato su se stesso qual è in realtà il tamburo del Pantheon -, proseguendo con gli organismi rinascimentali e barocchi, con le vestigia murarie presenti nelle archeologie fantastiche di Piranesi, per arrivare infine al Razionalismo, dove i muri hanno spessore, portano e poggiano a terra, con buona pace dei pilotis e di Le Corbusier.

Riguardo alle pareti, nel San Carlo alle Quattro Fontane, il prospetto su strada della chiesa, aggiunto da Borromini verso la fine della sua carriera, è quasi una parete, in ragione della sua relativa autonomia dal resto dell'organismo. Nel palazzo delle poste di Libera e De Renzi, abbiamo a che fare con muri; ma nel prospetto posteriore, la parte di involucro che racchiude il salone a doppia altezza di smistamento della posta, caratterizzato dal traforato a piccoli quadrati, è certamente una parete: identico rivestimento lapideo, ma differente concezione strutturale e differente ruolo architettonico. Nella palazzina Girasole di Luigi Moretti è presente, su viale Bruno Buozzi al di sopra del basamento, un elemento edilizio portato, articolato in strisce piene e strisce finestrate, che consideriamo una parete.

Conviene radicalizzare la differenza tra muri e pareti. Adottiamo dunque la distinzione che Frampton stabilisce, derivandola da Semper, “fra *die Wand*, che indica una partizione tipo schermo, che troviamo nella costruzione di riempimento a cunicco e intonaco, e *die Mauer*, che significa un rafforzamento massiccio”; e la adattiamo semplicemente, dicendo che il muro rappresenta peso e spessore, e appare portante (anche quando nasconde al suo interno un'intelaiatura strutturale), mentre la parete rappresenta leggerezza e superficie, e appare portata. Sapendo, però, che la pratica del progetto tende a dissolvere la nettezza di questa distinzione.

Ancora due notazioni. In primo luogo, anche se i muri cavi esistono a Roma da sempre (basta pensare ai camminamenti all'interno delle mura), abbiamo raccolto la lezione di Louis Kahn, quando dice che il muro o si sdoppia o si ispessisce e si scava, per accogliere al suo interno servizi, comunicazioni verticali e impianti. In secondo luogo, nei progetti qui presentati si tende a ignorare il tema del prospetto, non per scelta deliberata ma come conseguenza di un certo modo di intendere l'architettura. Gli alzati sono, il più delle volte, il risultato di quanto stabilito intorno ad altre questioni, ritenute molto più cruciali; intenzionalmente, ci allontaniamo da quella preminenza dell'involucro che segna buona parte dell'architettura recente e contemporanea.

3 Muri/pareti è un lavoro sul linguaggio architettonico, una ricerca che attinge a piene mani da quell'insieme di esperienze eterogenee qual è il Razionalismo romano. Sono infatti molto interessato ad alcune opere emblematiche, come gli edifici postali di Libera e De Renzi, di Samonà, di Ridolfi, dei BBPR; come la casa delle Armi di Luigi Moretti; come alcune memorabili palazzine (di Ridolfi, di Monaco e Luccichenti, di Piccinato ecc...); o come alcuni irrealizzati progetti, tra i quali le prove concorsuali per il Palazzo del Littorio (I e II grado) e per l'EUR. L'eredità linguistica di questi edifici e di questi progetti è stata molte volte rielaborata sperimentalmente, specialmente attraverso operazioni di tipo decostruttivo, col fine di individuare e attivare tutte le potenzialità espressive insite in quel patrimonio architettonico. In effetti, da queste radici si è poi sviluppata una pianta rigogliosa, non priva di innesti, definita dalle opere di Paniconi e Pediconi, di Montuori, di Fiorentino, dei Passarelli, di Luccichenti, di Berarducci, e poi di Anselmi, di Purini, di Cellini.

Muri/pareti tenta un approccio diverso, basato piuttosto sulla contaminazione. Infatti, intendiamo contaminare il patrimonio linguistico del Razionalismo romano con elementi, spazialità e modalità appartenenti ad altri due distinti patrimoni linguistici, che sono: in primo luogo, un certo sperimentalismo strutturale (già sviluppatosi in Italia negli anni '50 e '60; e pensiamo non tanto a Nervi, Morandi, Zorzi e Musmeci, nei loro talvolta memorabili a solo, quanto agli edifici disegnati con gli architetti, come il Palazzo della Regione a Trento di Libera e Musmeci, all'edificio della

Camera di Commercio di Torino di Mollino e Migliasso, o alla banca a Colle Val d'Elsa di Michelucci e Biagini). In secondo luogo, il brutalismo paulista. Cosa aggiungono queste due famiglie di esperienze al linguaggio del Razionalismo romano? L'impiego di strutture non ordinarie consente un guadagno in chiarezza sintattica e perentorietà degli impianti, nonché la drastica riduzione dei punti d'appoggio, a tutto vantaggio della disponibilità spaziale. Dal brutalismo paulista si assumono invece non solo certe soluzioni strutturali ma anche, e soprattutto, la straordinaria gamma di spazi intermedi fra interno ed esterno, tra aperto e chiuso, tra pubblico e privato, là favoriti dal clima e facilmente riproponibili a Roma (nello stesso spirito del magnifico atrio all'aperto della facoltà di architettura di Milano, disegnato da Vittoriano Viganò e ingiustamente poco ricordato).

Queste dichiarazioni, che esplicitano un'appartenenza, mostrano come l'entità psichica Roma sia operante e come tale operatività stabilisca delle vere e proprie genealogie: genealogie dello sguardo, del modo di intendere le relazioni urbane, delle qualità spaziali, delle tonalità figurative, dei mezzi espressivi, della messa in opera delle materie. Genealogie che non riducono né compromettono la libertà di contaminare, ibridare, innestare. E di completare.

Quasi un quarto di secolo fa, José Luis Mateo, nel n. 76 di “Lotus” (1993) scriveva che i progetti i quali si relazionano con un sito cercando di interpretarlo e completarlo, attitudine specifica della migliore architettura europea, illustravano un rapporto con la realtà esaurito. “Cammino concluso”, sentenziava Mateo, in coro con parecchi altri. Proponeva, in alternativa, una differente attitudine secondo la quale “il progetto sorge e trova senso da logiche e mondi molto distanti dal sito, che diviene uno scenario aperto a qualsiasi operazione”. Dopo un quarto di secolo di edifici autoreferenziali, si può e si deve fare un bilancio: ritengo che gli approcci anticontestuali hanno per lo più fallito, producendo modificazioni urbane inadeguate. La processualità del palinsesto urbano non deve essere interrotta o violentata dall'epifania di oggetti troppo estranei. Sapendo, tuttavia, che da sempre “logiche e mondi molto distanti dal sito” hanno alimentato l'architettura - niente di nuovo neppure 25 anni fa - e che il palinsesto urbano è, per definizione, incompletabile, ovvero alla continua ricerca di completamenti transitori.

4 Muri/pareti presenta sei progetti per Roma, auto-commissionati, pensati e disegnati tra la primavera del 2014 e l'autunno del 2016. L'insieme dei progetti non prefigura alcun piano per Roma e neppure vi allude. Si tratta, piuttosto, di una serie di esercizi progettuali in luoghi di Roma che talvolta sembrano chiedere un progetto (come l'irrisolta testata sud del Foro Italico, nel punto di cerniera tra l'asse del Foro stesso e quello urbano di via Guido Reni); e talaltra sembrano non chiederlo affatto, anche se nel luogo considerato sono individuabili potenzialità

urbane e architettoniche inespresse, che un progetto cerca di attivare (come a Villa Medici). Cinque dei sei edifici hanno vocazione culturale, nella convinzione che Roma abbia necessità e possibilità di riproporsi, nel palcoscenico globale, come centro di elaborazione intellettuale e che il potenziamento delle sue attrezzature dedicate alla cultura possa, in tale ottica, dare un contributo significativo.

Naturalmente nessuna città, specie di questi tempi, potrebbe sostenere un massiccio investimento per realizzare tanti edifici di questo tipo. Ma, ripetiamo, questi sei progetti non delineano un piano per la città e vanno piuttosto considerati come una rosa di possibilità entro la quale, eventualmente, fare delle scelte. Nella più effettuale delle considerazioni, infatti, i progetti illuminano qualche situazione urbana in attesa di un destino migliore, sia essa già stata evidenziata (come l'area di via Crispi, progettata quando Carlo Aymonino era Assessore al Centro Storico, o quella del Pigneto, per la quale fu bandito, nel 2007, il concorso "Rimesse in Gioco"), o mai presa in considerazione (come l'area di Villa Aldobrandini) o, ancora, disegnata come spazio aperto, laddove invece sarebbe possibile realizzare un edificio significativo per collocazione e programma (come a San Paolo).

I progetti qui presentati ignorano deliberatamente, ma consapevolmente, norme, vincoli e prescrizioni. Non si tratta di riscattare la cattiva realtà con una fuga nel mondo delle idee: troppo comodo e, in definitiva, troppo stupido. Si tratta invece di dimostrare che i progetti sono norme in atto (così come le norme sono progetti in potenza) e che le norme che hanno presieduto alla stesura dei progetti stessi pretendono di derivare non da una più che dubbia gestione urbanistica ed edilizia, ma dalla lettura della città, dai suoi tracciati, dalla sua grana volumetrica, dalle sue misure, dai suoi percorsi e, soprattutto, dalla storia della sua architettura, recente e non. Norme, o piuttosto regole, di fatto molto più aderenti al luogo e quindi necessarie, talvolta consapevolmente trasgredite (a dimostrare che queste sono le regole che dovrebbero fare la città, com'era un tempo, anziché l'ipertrofica proliferazione di norme e regolamenti inutili o sbagliati o ipocriti...). E questo movimento dal molto complesso al relativamente semplice, cioè dalla città all'architettura, ovvero il percorso compreso tra la lettura, con le sue attribuzioni di valore, e il progetto, con le sue interpretazioni, altro non è se non l'adozione di un modus operandi. Un modo che non ha nulla di deduttivo; un modo che vuole temperare dati materiali e dati antropologici; un modo che deriva dal maggiore pensiero architettonico italiano, da Saverio Muratori ad Aldo Rossi, da Giuseppe Pagano a Giancarlo De Carlo. Un modo, infine, attraverso il quale il progetto di architettura cerca di attivare una plusvalenza urbana. Intendo, con quest'ultima espressione, non solo la capacità di un edificio di giocare un ruolo decisivo nel contesto urbano nel quale si colloca, portando un nuovo, differente e transitorio equilibrio, ma anche la sua capacità di definire

luoghi e percorsi appartenenti alla vita della città (con i suoi eventi previsti e imprevisi), inserendosi il nuovo edificio nella rete delle relazioni urbane, come nodo o come asta.

5 I progetti sono stati sviluppati con un gruppo di laureati e laureandi della Facoltà di Architettura di Pescara. Insieme, abbiamo costruito una sorta di bottega, che ha visto il sottoscritto nella veste di responsabile di commessa e gli allievi in veste di apprendisti. Si è inteso ribadire, in tal modo, un'idea intimamente artigianale del mestiere: e tale esso resta, a dispetto del mutamento radicale delle condizioni di produzione del progetto di architettura occorse a partire dalla rivoluzione digitale (non mancano autorevoli testimonianze in tal senso). A ciascuno apprendista ho consegnato una bozza di progetto definita nell'impianto, nelle parti e nelle articolazioni, corredata da una moltitudine di schizzi e appunti. Per due anni ci siamo incontrati (quasi) ogni settimana, revisionando i progetti e discutendo, in coppia o collegialmente, le relative questioni. E più si procedeva nel disegnare e si comprendevano i temi, più emergevano problemi e nodi da chiarire e risolvere; a quel punto il dialogo tra noi si è fatto più intenso, vibrante e indispensabile. Ciascuno di loro, in maniera e misura diversa e in segmenti operativi diversi, ci ha messo del proprio, facendo di molto crescere il prodotto. Li ringrazio moltissimo e spero, credendolo, che questa bella esperienza sia stata, per tutti, un significativo momento di formazione.

#### Villa Medici

pag. 25

##### Programma:

*Collegamento pedonale pubblico tra Villa Borghese (e parcheggio interrato del galoppatoio) e via della Trinità dei Monti. Foresteria, studi e laboratori per gli artisti ospiti presso l'Accademia di Francia. Grande sala espositiva, piccola sala presentazioni. Belvedere su Roma.*

Nel 1576 Ferdinando de' Medici acquisì dalla famiglia Ricci la villa, disegnata da Nanni di Baccio Bigio; ne affidò quindi a Bartolomeo Ammannati il progetto di ristrutturazione complessiva, mai completata. Nel 1804 la Repubblica Francese prese possesso di Villa Medici e vi stabilì la sede romana dell'Accademia di Francia, facendone la dimora temporanea degli artisti e letterati francesi, attività ancora in essere cui si affianca l'organizzazione di mostre e varie attività culturali. Il progetto intende potenziare tale vocazione, fornendo ulteriori spazi e attrezzature. Ma deriva anche da ulteriori motivazioni.

La villa sorge su un rilievo che divide l'area del tridente, a ovest, dalla Villa Borghese, a est. Queste due parti di città risultano oggi del tutto estranee tra loro, pur essendo fisicamente non lontane e risultando collegate solo dal Pincio, all'altezza di Piazza del Popolo. Eppure, già nel 1908 Gustavo Giovannoni aveva ipotizzato un collegamento viario tra queste

due parti urbane, con un sottopasso veicolare che da via delle Mura (attuale Muro Torto) sbucava su via di Villa Medici, puntando verso la cupola di San Carlo al Corso.

Il presente progetto recepisce questa necessità di collegamento, pur limitandolo a un passaggio pedonale. Infatti il disegno prevede una garbata incisione nel suolo della Villa, che accoglie il percorso pubblico; questo non interferisce mai con la Villa, pur attraversandola, e collega Villa Borghese e il parcheggio sotterraneo del galoppatoio con via di Villa Medici, a poca distanza della sommità della scalinata di Trinità dei Monti. A questa azione sul suolo corrisponde un'azione in elevazione, con la realizzazione di una parete trave, dalla struttura in acciaio e finita in intonaco, cui si addossano percorsi interni alla Villa e diversi spazi: un belvedere sulla città verso sud-ovest; una piccola sala per presentazioni e dibattiti; un corpo di alloggi-studi per gli artisti residenti presso l'Accademia di Francia. I percorsi addossati al muro sono collegati agli spazi disegnati sottoterra, verso il Muro Torto, quali una grande sala mostre e alcuni laboratori.

Il nuovo intervento ridefinisce le relazioni tra le parti della Villa: planimetricamente, individua un giardino centrale, che proietta verso est la misura del corpo di fabbrica disegnato da Ammannati, pur senza interrompere la continuità della visione e della fruizione del giardino nella sua interezza: la parete è infatti sollevata rispetto alla quota del giardino, consentendo la trasparenza allo sguardo. Il fronte dell'edificio su via di Villa Medici, attualmente asimmetrico, viene equilibrato dal nuovo intervento, che aggiunge all'estremità nord della facciata un nuovo spessore, omologo a quello esistente sul margine sud, del quale propone una sorta di trascrizione.

#### Foro Italico

pag. 43

##### Programma:

*Museo dello Sport: vi si espongono materiali relativi allo sport italiano (scherma, tennis, nuoto, tuffi, canottaggio, atletica leggera). Comprensivo di servizi generali, bar (nella piazza), ristorante (in copertura), biblioteca dello sport, uffici. Spazi commerciali per articoli sportivi (nella piazza).*

Già inaugurato nel 1932, il Foro Italico venne completato con le opere del 1958/60 necessarie per le Olimpiadi. A queste ultime si devono anche le opere costruite alle pendici di Villa Glori e dei Monti Parioli: il viadotto di Corso Francia, il Palazzetto dello Sport, lo stadio Flaminio e il Villaggio Olimpico. Con la costruzione dell'Auditorium l'intera area ha compiuto un salto di scala, poi rafforzato dalla realizzazione del MAXXI e confermato dalle ipotesi di trasformazione delle caserme dismesse di via Guido Reni. L'insieme di queste attrezzature sportive e culturali, di rango metropolitano, definisce un asse urbano oggi fondamentale, trasversale al fondativo tracciato di Roma ponte Milvio-piazza Venezia.

Tuttavia, è stata la recente costruzione del Ponte della Musica Armando Trovajoli a porre una nuova questione architettonica e urbana, avendo collegato parti di città sino ad allora divise dal Tevere. Infatti, l'area nella quale l'asse Villa Glori-Monte Mario interseca l'asse del Foro Italico, cioè il viale delle Olimpiadi, è attualmente priva di significato. Essa si presenta come uno slargo asfaltato e indefinito, occupato da un distributore di benzina e da un parcheggio, sul cui margine meridionale insiste, a una quota quattro metri più bassa, un piccolo insediamento ICP dotato di un campo da calcetto.

Il progetto propone un nuovo assetto architettonico per quest'area indefinita, componendo le tensioni in essa leggibili, e disegna una sorta di cerniera tra i due assi urbani, uno snodo che formalizza le relazioni tra le diverse parti di città. Per fare questo, il progetto accoglie e interpreta figure e misure del contesto: la giacitura della Casa delle Scherma, la giacitura dello Stadio del Nuoto e delle Terme, la distanza tra la Casa della Scherma e la Foresteria sud, che stabilisce il lato del quadrato che inviluppa l'edificio progettato.

Il progetto attribuisce molta importanza alla piazza definita dall'edificio, uno spazio pubblico dove si incrociano gli assi e i percorsi che legano il nuovo intervento all'intorno; la presenza di alcuni esercizi commerciali assicura la fruizione della piazza. Due specchi d'acqua e due piani inclinati finiti a prato contribuiscono a legare il nuovo manufatto al contesto. Il museo è organizzato come un percorso ascensionale continuo, che culmina nell'ultimo piano dove si trovano la Biblioteca dello Sport e un ristorante panoramico.

L'edificio impiega un doppio sistema strutturale. Mentre i volumi principali sono variamente sorretti da quattro grandi travi metalliche, la parete perimetrale, che in alcuni segmenti è una vera e propria trave, è portata anche da alcuni setti in c.a. e da alcuni tralicci metallici. Quasi priva di bucatore, questa parete è semplice e compatta, è rivestita da strisce irregolari di scorza di travertino e stabilisce un contrasto primario con la frammentazione dei volumi affacciati nella corte aperta.

#### San Paolo fuori le Mura

pag. 61

##### Programma:

*Nuova sede della Facoltà di Architettura, comprensiva di aule per didattica frontale, aule per laboratori, studioli, biblioteca, sala mostre, sala conferenze. Dipartimenti e studi per i docenti, uffici amministrativi e didattici. Servizi generali e bar.*

Nel 1823 bruciava l'originaria basilica di San Paolo fuori le mura. La ricostruzione fu condotta da Luigi Poletti, al quale si devono anche il campanile e il quadriportico occidentale, poi completato da Giuseppe Calderini, mentre si deve a Francesco Cellini il disegno del parco Schuster, a nord della basilica, completato per il Giubileo dell'anno 2000.

Appoggiata all'asse N-S della via Ostiense, che dalla porta San Paolo conduce verso l'EUR e poi al mare, questa grande area è parte di un settore urbano che si è profondamente trasformato negli ultimi tre decenni: dalla dismissione dell'area dei gasometri e della centrale Montemartini, a quella dei mercati generali, che sarà trasformata nella Città dei Giovani; dalla realizzazione del ponte Settima Spizzichino, all'insediamento dei nuovi edifici per la Terza Università.

Il nuovo edificio, sede di una Facoltà di Architettura, intende fare sistema con le attrezzature urbane realizzate e progettate per questo comparto della città e stabilisce una relazione privilegiata con la basilica, rapportandosi esplicitamente alla testata nord del transetto. Di quest'ultimo, infatti, assume la larghezza per generare il volume del nuovo edificio, che si sviluppa verso nord, appoggiandosi sulla via Ostiense e definendo il margine orientale dello spazio aperto verso il lungotevere.

Il progetto prevede la costruzione di un grande spazio pubblico, compreso all'interno dell'edificio ma appartenente anche alla città, nella forma di un percorso-piazza, rialzato alla quota del lungotevere, così che lo sguardo possa spaziare da una posizione dominante. Il circostante parco Schuster si congiunge agli ambienti parzialmente interrati attraverso un lieve pendio ed è ridisegnato da uno specchio d'acqua che entra in relazione dinamica con l'edificio e i suoi accessi. Il percorso-piazza è modellato come copertura dei sottostanti ambienti accessori alla didattica (gli spazi amministrativi, i dipartimenti, gli studioli dei docenti, una sala per le mostre e l'aula magna), si raccorda all'intorno in vario modo, costituisce il luogo di massima vita sociale della facoltà ed è coperto dalla sequenza soprastante delle aule-laboratori e della biblioteca. Questa sequenza di volumi è sorretta da due coppie di lunghi e possenti muri-travi, poggiati su 16 piloni cilindrici. Le coppie di muri accolgono i percorsi che distribuiscono le aule, i laboratori e la biblioteca, posta sulla testata settentrionale. Tali volumi sospesi sul percorso-piazza sono strutturalmente concepiti come dei ponti e i soprastanti laboratori si avvantaggiano della copertura luminosa. Le distribuzioni verticali principali corrono lungo il fronte esterno del muro orientale. Le due coppie di lunghi e possenti muri-travi, in calcestruzzo armato, sono rivestite esternamente da una varietà di tessiture di laterizi e litoceramiche, configurando due grandi patchwork policromi, vibranti sotto la luce del sole.

**Pigneto** pag. 79

#### Programma:

*Nuova fermata della ferrovia metropolitana Termini-Giardineti. Parcheggio interrato. Mercato rionale comprensivo di depositi e uffici. Cinema multisala e sala giochi. Centro sportivo comprendente piscine coperte, palestre per varie attività (pallavolo, pallacanestro, ginnastica, attrezzistica) e relativi servizi; pista di allenamento sul tetto.*

La vasta area, che attualmente accoglie una rimessa dell'ATAC di prossima dismissione, è oggi del tutto esclusa dalla vita urbana. Tale esclusione non è dovuta soltanto alla funzione ospitata, ma anche al fatto che il lotto è perimetrato, su tre lati, da infrastrutture: la tangenziale a nord, che corre su alti viadotti; a est, dove si trova una rampa di minore importanza; e la ferrovia a ovest, alcuni metri più in basso; solo il lato sud, peraltro privo di accessi, è delimitato da una strada secondaria di quartiere. Obiettivo del nuovo disegno è dunque la restituzione dell'area alla città, attraverso l'insediamento di attività partecipative della vita del quartiere e la definizione di dispositivi architettonici che consentano il superamento dell'accerchiamento infrastrutturale.

Il progetto prevede la completa demolizione dei manufatti presenti, a meno di una piccola torre tecnica, che viene integrata nel nuovo disegno. La vastità del lotto ha suggerito l'insediamento di una pluralità di attività e la loro organizzazione intorno ad una piazza allungata. Quest'ultima, fulcro dell'intero disegno, costituisce il principale collegamento pedonale tra il quartiere del Pigneto e la nuova stazione della ferrovia metropolitana Termini-Giardineti, conclusione, alla quota del ferro, del percorso pubblico. La piazza è ricavata come il sezionamento di un solido continuo, che occuperebbe virtualmente l'intero lotto e che si sfrangia irregolarmente a nord, sotto la tangenziale. Tale sezionamento è prodotto da due muri cavi, distanti fra loro circa 25 m, che definiscono i prospetti di un cinema multisala/sala giochi, nel lato sud, e di un mercato coperto e di un centro sportivo, nel lato nord. Inoltre, entrambi i muri accolgono i percorsi di accesso al piccolo giardino lineare disegnato sulla copertura della piscina e affacciato verso la ferrovia; tale giardino costituisce anche il principale collegamento pedonale tra il grande isolato residenziale a nord del lotto e il quartiere Pigneto a sud. Al di sopra del giardino si trova il volume aereo delle palestre, realizzato con grandi travi reticolari metalliche che assicurano la necessaria ampiezza delle luci. I muri cavi della piazza presentano sostanziali differenze: mentre quello a nord vede l'integrazione con alcune strutture metalliche e la presenza, in oggetto, dei volumi che accolgono gli uffici e i dispositivi a scorrimento verticale per la chiusura del mercato, quello a sud è invece segnato dalla profonda incisione del percorso pubblico che sale al giardino. Il primo muro lavora dunque per addizioni, il secondo per sottrazioni. In prossimità della loro testata ovest, entrambi i muri si innalzano a costituire i grandi piedritti della complessa apparecchiatura strutturale che sostiene il volume circolare degli spogliatoi delle palestre e per definire il grande portale che, concludendo la piazza, si affaccia sulla ferrovia. Entrambi i muri sono rivestiti in laterizio nero.

**Via Crispi** pag. 99

#### Programma:

*Ampliamento della Galleria Comunale di Arte Moderna: nuovi spazi espositivi, terrazze delle*

*sculture, laboratori di conservazione e restauro, cafeteria, book shop, sala conferenze. Comprensivo di servizi generali e uffici, parcheggio interrato per gli addetti e deposito. Ridisegno e ampliamento del giardino dell'ex Convento delle Carmelitane Scalze. Libreria pluripiano nell'edificio su via Zucchelli.*

L'area è parte di un isolato delimitato da via Crispi, via Zucchelli, via Sestina a monte e, a valle, dal percorso di ristrutturazione urbana di via del Tritone. Su questo isolato insiste, a monte, il complesso monastico dell'Ordine delle Carmelitane Scalze, configuratosi, attraverso varie vicende, nel sec. XVII. Nel 1879 il Comune di Roma acquisiva il monastero e i suoi annessi, tra i quali un edificio fatiscante, demolito nel 1939, che occupava gran parte dell'area di progetto; la demolizione doveva far posto alla mai realizzata sede dell'Azienda Governatoriale Elettività e il sedime è oggi utilizzato per la rimessa dei veicoli piccoli dell'azienda per la nettezza urbana.

L'area occupa l'intero spessore dell'isolato tra via Crispi e via Zucchelli, si presenta come una vera e propria lacuna, ed è delimitata a sud dal fianco cieco dell'edificio già sede dell'Istituto Bancario Italiano (IBI), a nord dal citato convento e da altri edifici residenziali. L'ex convento è attualmente la sede della Galleria Comunale d'Arte Moderna, uso che il progetto conferma ed espande nel nuovo edificio contiguo.

Il progetto vuole stabilire la trasparenza trasversale dell'isolato, tra via Crispi e via Zucchelli. A tal fine, dispone quattro muri paralleli tra loro e ortogonali a via Crispi e una serie di vetrate parallele alla strada. I muri organizzano il disegno dell'intero manufatto e le loro giaciture determinano il disegno del giardino e del suolo fino a via Zucchelli; i muri, inoltre, sorreggono, in sommità, un grande volume primario, aggettante su via Crispi, illuminato zenitalmente e rivestito in lamiera colorata, che accoglie gli spazi museali principali.

Il percorso espositivo è ascensionale e comprende gli ambienti presenti nell'ex convento. Esso comincia nel lato sud, nello spazio ricavato tra la parete cieca dell'ex IBI e uno dei nuovi muri, e conduce a varie piccole sale affacciate a diversa quota nello spazio dell'atrio; poi fende questo stesso spazio con un ponte, cammina tangente alla terrazza all'aperto delle sculture, continua nell'ex convento dal quale ascende ancora, culminando nel nuovo volume sommitale. Analogamente ascensionale è l'organizzazione dell'edificio su via Zucchelli, che accoglie una libreria disegnata come una rampa continua; sollevato da terra, il volume è sorretto da grandi setti orditi secondo il citato disegno del giardino.

I quattro muri dell'edificio museale sono rivestiti in laterizio. Il muro a ridosso dell'ex convento, a differenza degli altri tre, lascia in vista l'intelaiatura di cemento armato. Il muro su via Zucchelli è invece finito a intonaco, per accordarsi con l'edificio della strada, rispetto al quale stonano intenzionalmente il disegno fuori orizzonte e la grande bucatina circolare.

**Villa Aldobrandini** pag.117

#### Programma:

*Casa della Città: vi si espongono materiali relativi alla storia urbana (modelli, dipinti, stampe, incisioni, audiovisivi...). In relazione con il Museo dei Fori Imperiali presente nei Mercati di Traiano. Comprensivo di servizi generali, uffici, bookshop, sala conferenze, bar, tetto giardino.*

L'area si presenta oggi come un grande trapezoidale, delimitato da muri allineati alle strade, ad eccezione del lato su via Mazzarino, dove il volume lascia posto ai ruderi di horrea risalenti al I sec., affioranti dalla quota di città. L'angolo sud-est del lotto è impegnato dalla Villa Aldobrandini, disegnata e costruita da Carlo Lambardi alla fine del XVI sec., e dal suo ampliamento, disegnato da Clemente Busiri Vici intorno al 1920. La realizzazione di via Nazionale, tra il 1876 e il 1901, ha pesantemente ridotto e modificato il disegno del giardino della villa e definito il terrapieno che, in sommità, risulta più alto della quota di città di circa una decina di metri. L'attuale giardino sommitale non è sempre aperto al pubblico e quest'area, pur godendo di una posizione invidiabile, risulta di fatto esclusa dalla vita urbana.

Il progetto intende reintegrare l'area alla città, ai suoi usi e ai suoi flussi, non solo insediandovi la Casa della Città, ma anche legandola al contesto attraverso una pluralità di percorsi pedonali. Il terrapieno attuale viene smantellato e gli attuali muri vengono sostituiti da un nuovo muro doppio che, pur confermando la figura ora esistente, circoscrive una grande cavità, ove si insediano lo spazio espositivo e un patio rialzato, partecipe del percorso museale e affacciato su largo Magnanapoli. Lo spazio interno è pensato come una vasta sala ipostila, con il piano terra gadonato, mentre il percorso espositivo è continuo e ascendente, e consente un'esperienza dinamica dello spazio. La continuità visiva tra interno ed esterno è assicurata dalla grande facciata vetrata su via Mazzarino, ma sono le molteplici connessioni tra i muri e il tetto a conferire luminosità atmosferica alla sala ipostila e a rendere leggera e flottante la copertura stessa.

Molteplici le relazioni urbane. La copertura della hall del museo costituisce un nuovo collegamento pedonale tra via Nazionale e via Panisperna; da largo Magnanapoli è possibile salire al giardino pubblico di copertura, che viene confermato, attraverso una scala che fende lo spazio espositivo, consentendone la visione pur senza interferire con esso; inoltre, anche la grande scala che configura il muro doppio su via Nazionale, consente di salire al giardino. I ruderi degli horrea emergono da uno specchio d'acqua che definisce il rapporto del nuovo edificio con via Mazzarino, mentre il portale originale del Lambardi, parte del padiglione attualmente nell'angolo sud-ovest dell'area, viene smontato e ricostruito all'interno.

Il muro doppio, che accoglie impianti, servizi e distribuzioni verticali, è rivestito con listelli orizzontali di cotto, sia all'esterno, verso la città, che all'interno, verso la sala ipostila.

printed in Italy by  
Centro Grafico s.r.l. - Foggia  
for Casa Editrice Libria, Melfi

Up to 15% of this book may be photocopied  
for personal use by readers provided they  
pay the SIAE fee as per art.68, clauses 4 and  
5 of Italian Law no. 633 of April 22, 1941.  
Photocopies for professional, economic, or  
commercial use or in any way different from  
personal use may be made, but only after  
obtaining specific authorization from the  
publisher

e-mail: [ed.libria@gmail.com](mailto:ed.libria@gmail.com)  
website: [www.librianet.it](http://www.librianet.it)  
tel/fax: +39 (0)972 236054

