

Alessandra Carlini

Università degli Studi Roma Tre | alessandra.carlini@uniroma3.it

ORCID 0000-0001-8247-5832

KEYWORDS

Palazzo Federici; Mario De Renzi; Ettore Scola; edilizia a blocco; composizione architettonica

ABSTRACT

Autore di Palazzo Federici (Roma, 1931-1937), "[...] forse la più gigantesca casa convenzionata", come lo definì Italo Insolera, Mario De Renzi (1897-1967) individua, nell'edificazione del blocco, l'unità elementare di una città compatta che prende forma attraverso il disegno dell'isolato. Per mettere a fuoco i caratteri distintivi di questo modello urbano e indagare le relazioni tra narrazione e città verrà sfruttata la capacità evocativa del linguaggio cinematografico commentando alcune sequenze di Una giornata particolare (1977). Nel film di Ettore Scola, integralmente ambientato all'interno di Palazzo Federici, la corte, gli androni, i nuclei distributivi, le altane di coronamento con i loro stenditoi diventano i luoghi in grado di spiegare i rapporti di scambio e interdipendenza tra spazi privati abitativi e spazi collettivi di relazione in un momento in cui la densità torna ad interessare il disegno della città contemporanea e la pratica urbana è segnata da una rinnovata attenzione verso i modelli di sviluppo che fanno riferimento alla città compatta.

English metadata below

Una narrazione della città compatta. Rileggere Mario De Renzi attraverso *Una giornata particolare*

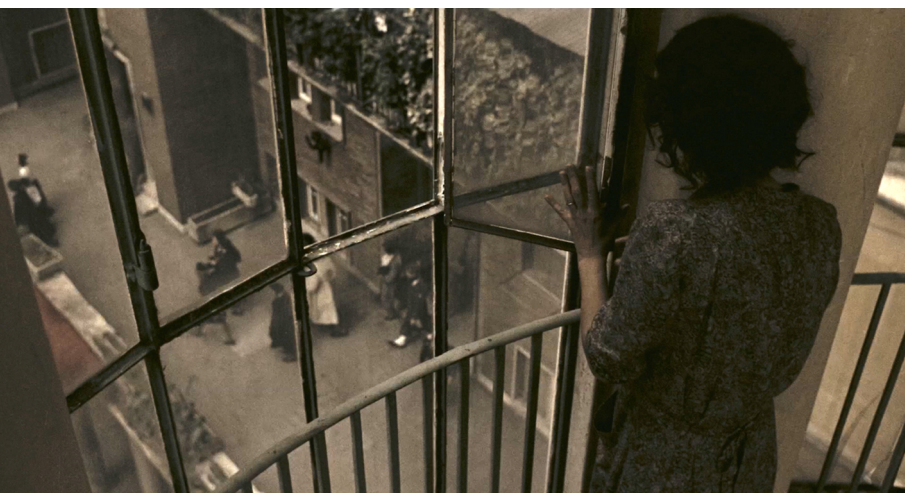


1

L'architettura ha trovato spesso, nel racconto cinematografico, il mezzo espressivo adatto a descriverne caratteri spaziali e portato simbolico, tanto quanto il cinema ha saputo cogliere, dallo spazio urbano e architettonico, luoghi in grado di condensare elementi antropologici e prossemici.¹ "Il cinema e l'architettura sono le sole due arti dell'epoca contemporanea",² scrive Le Corbusier dopo l'incontro con il cinema di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, sottolineando lo stretto legame tra le due discipline che connoterà tutto il secolo. Un rapporto che non si esaurisce nel solo dato documentaristico e nel *pro filmico*,³ ma che fa riferimento ai casi in cui lo spazio architettonico diventa strumento di narrazione. Questo sembra essere il caso di Palazzo Federici, opera di Mario De Renzi (1897-1967) che, attraverso lo sguardo del regista Ettore Scola (1931-2016), racconta un'architettura caratterizzata dalla densità del blocco edilizio e, con questa, un'idea di città e di cultura abitativa. **Figg.1 | 2**

Le sequenze del film *Una giornata particolare* (1977)⁴ restitui-

iscono un esempio di cinema nel quale l'architettura diventa testo spaziale, parte integrante del testo narrativo.⁵ La macchina da presa non solo esalta le prospettive accelerate tipiche del linguaggio futurista a cui aspira il progetto di De Renzi,⁶ restituendo un'immagine in movimento coerente con la forma architettonica, con i suoi connotati tipologici ed estetici, ma riesce anche a condensare in un edificio l'idea stessa di città, come tessuto di relazioni spaziali, temporali e umane; un vero e proprio microcosmo all'interno della metropoli. In un momento in cui la densità torna ad interessare il disegno della città contemporanea, e la pratica urbana è segnata da una rinnovata attenzione verso i modelli di sviluppo che fanno riferimento alla città compatta, le sequenze narrative di *Una giornata particolare* possono offrire un punto di vista privilegiato per cogliere le qualità spaziali della casa a blocco, nelle sue trasformazioni di scala tra la dimensione pubblica e privata.

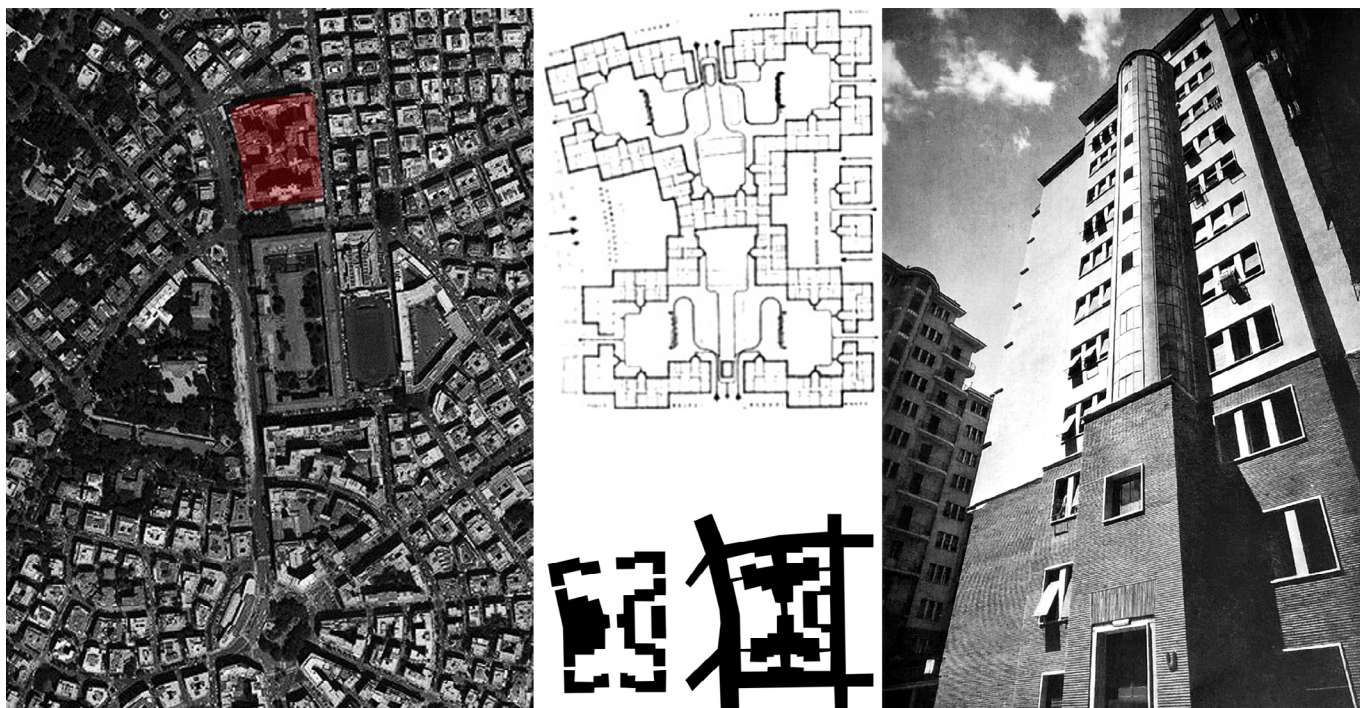


2

PALAZZO FEDERICI E L'EDILIZIA A BLOCCO NELLE SEQUENZE NARRATIVE DI UNA GIORNATA PARTICOLARE

Il cinegiornale Luce del 18 settembre 1935 descrive, con l'incedere della retorica fascista, la nascita dei nuovi quartieri della periferia romana.⁷ In un filmato di poco più di un minuto la cinepresa condensa l'immagine della nuova architettura promossa dal Regime per dare forma all'emergenza abitativa. Spaziando dal quartiere Milvio a Corso Trieste, le sequenze non potevano che chiudere su quella che Italo Insolera ha definito "[...] forse la più gigantesca casa convenzionata",⁸ ovvero Palazzo Federici, realizzato tra il 1931 e il 1937 dall'impresa di costruzione Elia Federici su progetto di De Renzi. Il complesso residenziale occupa un intero isolato, di un ettaro e mezzo di superficie, con numeri che ancora oggi impressionano per l'elevata densità: un blocco a corti multiple organizza 29 corpi scala, 442 alloggi, 100 vani commerciali, 3 autorimesse, una sala cinematografica da 1600 posti, una sala da ballo e un asilo per 150 bambini.⁹ Il filmato descrive gli anni in cui la politica urbanistica del regime fascista si presentava attraverso un doppio volto, quello degli sventramenti risanatori¹⁰ e quello della costruzione di nuova architettura razionale,¹¹ mentre le politiche sociali alla base della propaganda di Regime affrontavano il problema della casa attraverso il lavoro dell'INCIS (Istituto Nazionale per le Case degli Impiegati Statali, case destinate al ceto medio) e dell'ICP (Istituto Case Popolari, case destinate ai ceti sociali più deboli).¹² Lo sblocco dei fitti del 1928¹³ aveva generato forti aumenti delle pigioni e conseguentemente aumentato il numero di sfratti,

creando una condizione di allarme sociale alla quale il Governatorato cercò di far fronte varando il piano delle case convenzionate, basato su un accordo tra la pubblica amministrazione e le imprese edili per regolamentare i termini della vendita a prezzi e modalità vantaggiose.¹⁴ Il fabbricato di Palazzo Federici nasce come casa convenzionata ai confini della città edificata dai Piani Regolatori del 1909¹⁵ e del 1931.¹⁶ Il quartiere è il Nomentano, disegnato secondo il modello stellare incentrato su Piazza Bologna, dove gli architetti Mario Ridolfi (1904-1994) e Mario Fagiolo (1905-1996) vincono il Concorso per il Palazzo delle Poste nel 1933, e su Villa Torlonia, diventata residenza di Benito Mussolini nel 1925: una parte di città esaltata ben presto come modello di modernità urbana, eleganza e decoro riuscendo, almeno in parte, nel proposito di farne una roccaforte di consenso. **Fig. 3** Quando Scola, nel 1977, inizia le riprese di *Una giornata particolare*, Palazzo Federici diventa il set in grado di condensare, nel perimetro dell'edilizia a blocco e negli esterni circoscritti dei cortili, l'immagine dell'intera società fascista. Non è solo per fedeltà storica che questa architettura è funzionale al racconto cinematografico, tanto che, come lo stesso regista sottolinea ricordando il momento cruciale della scelta del set, alcuni dei passaggi narrativi del film trovano espressione nella fisionomia architettonica, nella densità del condominio: "[...] avevo bisogno di un complesso di questo tipo, [dove] ogni appartamento è specchio dell'altro".¹⁷ La *giornata particolare* raccontata nel film è il 6 maggio del 1938, giorno della visita di Adolf Hitler a Roma, atto che suggella l'intesa italo-tedesca



3

dell'ottobre 1936, il cosiddetto "Asse Roma-Berlino", premessa del Patto d'Acciaio dell'anno successivo (22 maggio 1939). Ma la *giornata particolare* è anche quella dei due protagonisti, che per poche ore, in un Palazzo Federici svuotato dall'adunata in onore del Führer e del Duce, vivono una vita lontana da quell'ordinario che relega lei – Antonietta, casalinga, madre di sei figli e moglie di un dispotico dipendente statale e fervente fascista – in un quotidiano fatto di faccende domestiche e obblighi coniugali, e condanna lui – Gabriele, ex annunciatore radiofonico, omosessuale destinato al confino – alle regole del *costume* imposte dal regime per la *tutela della razza*. Entrambi rappresentano i volti di una stessa emarginazione e il film ha infatti immediato successo nell'Italia degli anni Settanta, trasformata dalle rivendicazioni per l'emancipazione femminile, dall'introduzione del divorzio (1970-74), dalla riforma del diritto di famiglia (1975) e dalla depenalizzazione dell'aborto (1978).¹⁸ Nel film la stessa architettura che doveva incarnare la forza del Fascismo nel muovere le masse attraverso la propaganda della politica abitativa diventa invece lo scenario di istanze antifasciste, e del riscatto sociale del secondo dopoguerra. Nel racconto cinematografico l'architettura delle case intensive a blocco sottolinea le condizioni dei personaggi, mentre le corti, gli androni, i nuclei distributivi, le altane di coronamento con i loro stenditoi diventano i luoghi in grado di spiegare i rapporti di scambio e interdipendenza tra spazi privati abitativi e spazi collettivi di relazione.

1
Palazzo Federici in una foto storica degli anni Trenta. Veduta dell'accesso carrabile di una corte interna. Maria Luisa Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere*, p. 41 (Fondo De Renzi, Archivio Accademia di San Luca).

2
Fotogramma da *Una giornata particolare*, regia di Ettore Scola. Lo scorcio prospettico dall'interno di uno dei corpi scala vetriati verso la profondità della corte interna.

3
Palazzo Federici nel contesto urbano del quartiere Nomentano: l'edilizia del blocco nella conformazione della città compatta e le linee futuriste dei corpi scala vetriati all'interno delle corti (foto storica degli anni Trenta da Alfredo Carlomagno e Giuseppe Saponaro, *Mario De Renzi*, 1999, schede fotografiche non numerate). Al centro, la pianta architettonica del complesso edilizio ed elaborazioni grafiche dell'autrice sui rapporti pieno/vuoto.

Le scene di massa del film *Una giornata particolare* descrivono le trasformazioni tra spazi privati-semipubblici e pubblici che connotano l'identità della città compatta generata dall'edilizia del blocco a corti multiple. Una fitta rete di scambi e trasformazioni, traiettorie e addensamenti descritti dal disegno di Paul Klee, *Meccanica di un quartiere urbano* del 1928 (a destra, in alto) e sintetizzati in una serie di schemi ideogrammatici (a destra, al centro e in basso, disegni dell'autrice).

Schizzi di Le Corbusier sulla "strada-corridoio", 1941 (Le Corbusier, *La casa degli uomini*, p.191).

La trasformazione pubblico-semipubblico-privato è determinata dalle continuità, di carattere fisico e visivo, che, attraverso le *fauces* d'ingresso, gestiscono gli scambi tra la strada e le corti interne. Foto ed elaborazioni grafiche dell'autrice.

La foto storica degli anni Trenta (a destra) e il fotogramma del film *Una giornata particolare* (a sinistra) descrivono il sistema interno delle corti, animato da doppie altezze, affacci, flussi, profondità, scorci. La sezione rileva il rapporto tra le corti carrabili, ad un livello più basso, in continuità con via Stevenson, e il sistema pedonale, di corti e ballatoi su porticato che si sviluppa ad un livello superiore e in continuità con via XXI Aprile. Maria Luisa Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere*, p. 105 (Archivio Accademia di San Luca, Fondo De Renzi).

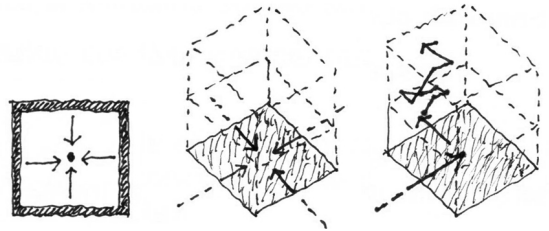
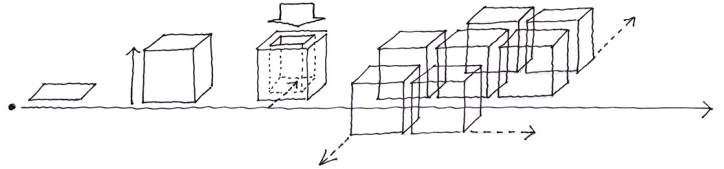
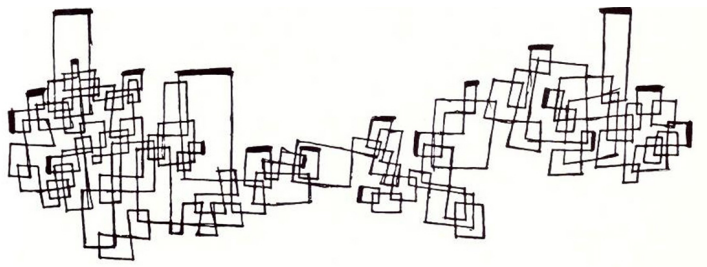
LA STRADA E IL DISEGNO DELL'ISOLATO: RAPPORTO TRA TIPO EDILIZIO E MORFOLOGIA URBANA

Scola isola il racconto cinematografico in un microcosmo che ha la forza di restituire la complessità del grande conglomerato urbano. Una città nella quale le case "partecipano con la loro presenza alla definizione esatta degli spazi viari."¹⁹ Il rapporto tra tipo edilizio e morfologia urbana è appena intuibile, perché il complesso non è mai ripreso dall'esterno e la presenza della città, del suo fitto tessuto urbano, rimane sullo sfondo anche quando la cinepresa si sposta sulle terrazze e sulle altane di coronamento. Nelle scene di massa gli abitanti di queste case non vanno mai oltre le *fauces* dei cortili, non si vedono all'esterno, nelle strade, ma la città si avverte ugualmente. Si sente che quel flusso carico di vite, quella massa pressata giù per le scale, dentro i cortili e poi incuneata ad imbuto dentro i varchi a doppia altezza degli atrii d'accesso, che non può che muoversi verso uno spazio ancora più generoso, disposto a farla incontrare con altri flussi provenienti da altre corti, da altri androni, da altri corpi scala, da altre case. Si percepisce quindi una fitta trama di relazioni, di scambi e trasformazioni, fatta di traiettorie e addensamenti, accelerazioni e rallentamenti, percorsi lineari e soste distese.²⁰ **Fig. 4** Il modello di riferimento è quello della città compatta e la tipologia edilizia che la produce è la casa collettiva a blocco, con corti, come in questo caso spesso multiple e comunicanti. L'organizzazione planimetrica, fatta di pieni e vuoti, di possibili inversioni nei rapporti figura-sfondo, riassume i caratteri spaziali di un'architettura che si piega al di-

segno urbano, che dà forma allo spazio pubblico configurando l'isolato e assumendo, al suo interno, quella stretta rete di spazi pertinentziali che accolgono distribuzioni e scambi. Un'architettura che prende forma attraverso il rapporto tra la dimensione pubblica della strada e la dimensione semipubblica della corte. I disegni realizzati da Le Corbusier per descrivere la "strada-corridoio"²¹ sono in grado di condensare in pochi, veloci segni in bianco e nero, la capacità narrativa della città compatta, il rapporto tra forma della città e forma dell'abitare. **Fig. 5** L'edilizia del blocco, unità elementare di una città intesa come "solido continuo",²² risolve al tempo stesso la costruzione del lotto e della strada, dà forma ai vuoti urbani e ne fissa le sequenze spaziali, mentre le cortine edilizie si fondono in un'unità architettonica che definisce l'immagine pubblica di quello spazio urbano sul quale Scola, durante le riprese del film, non punta mai la cinepresa.

SPAZI PERTINENZIALI: FAUCES D'INGRESSO, CORTILI, ANDRONI, TERRAZZE DI CORONAMENTO

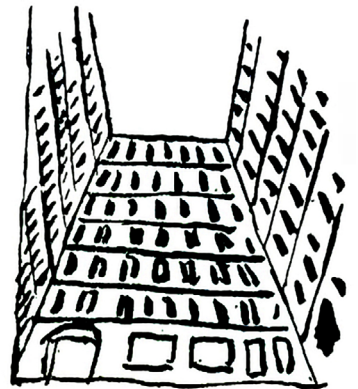
Si è detto che nel film di Scola l'architettura di Palazzo Federici è scelta per la sua capacità narrativa funzionale a mettere in relazione, attraverso l'edilizia intensiva del blocco a corti multiple, la sfera privata e la dimensione pubblica dei due protagonisti. Il racconto si costruisce per immagini emblematiche degli elementi che compongono e identificano i due estremi della casa collettiva: la cellula abitativa e gli spazi pertinentziali. Dalle *fauces* d'ingresso fino ai cortili, dagli androni e, su per i corpi



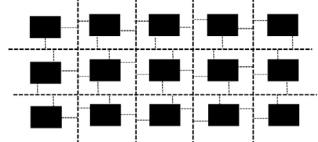
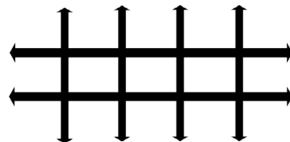
4



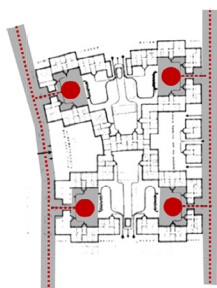
La strada



La corte



5



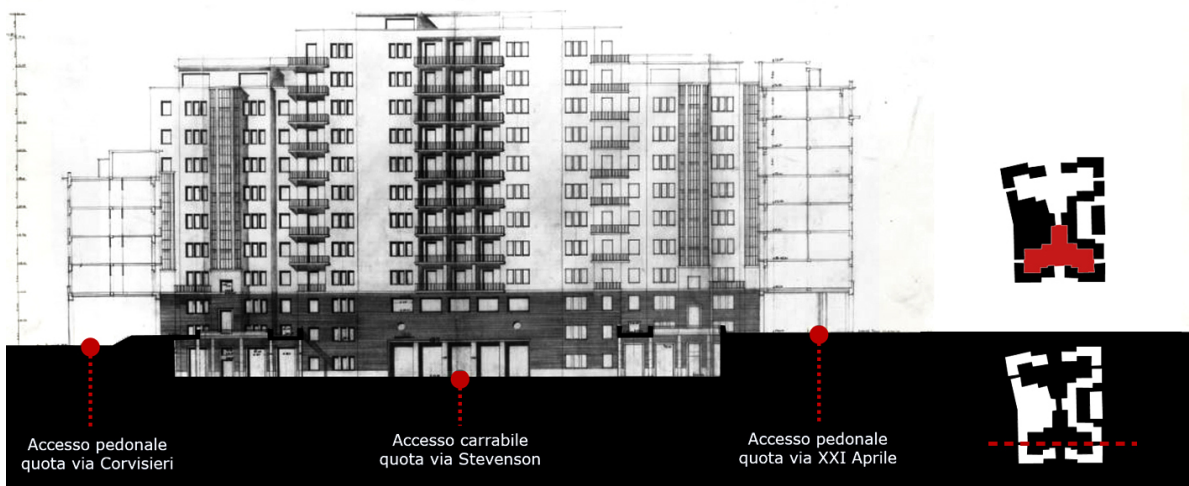
6

scala, fino alle terrazze di coronamento, il mega-condominio di via XXI Aprile permette un racconto verticale della progressiva trasformazione pubblico/privato.

Alcuni fotogrammi, isolati dalla fluidità del racconto, mettono a fuoco i caratteri distintivi di quelli che conosciamo come spazi pertinenziali, di relazione e intermediazione, quei "vincoli di convivenza"²³ descritti da Aldo Rossi nei suoi studi su *L'Architettura della città* e ancora al centro del dibattito sulle dinamiche sociali dell'abitare contemporaneo.

Le *fauces* d'ingresso, a doppia altezza per misurare il cambio di scala dalla dimensione pubblica della strada alla dimensione semipubblica delle corti interne, si connotano come le soglie di passaggio attraverso le quali permea la vita della città. Unici varchi, lungo il recinto denso, compatto e continuo della cortina edilizia, aumentano la permeabilità e migliorano l'areazione delle corti interne.

Tipicamente l'edilizia a blocco genera una città compatta, e i modelli compatti pretendono l'esistenza di corti interne a garanzia di vivibilità delle cellule abitative. Sono proprio i cortili di via XXI Aprile – spazi di mediazione tra la strada e l'abitazione, estensione collettiva dell'abitazione privata, animati da ballatoi e doppie altezze per risolvere le altimetrie lungo il bordo dell'isolato – a raccontare la ricchezza dei passaggi, l'ordine del movimento dei percorsi, la gerarchia tra ambiti; quegli elementi tipici della tradizione urbana riprodotti, nelle corti interne, in scala con la dimensione edilizia. Scola coglie le potenzialità narrative di un complesso architettonico in grado di restituire la trama di relazioni, in continuità e a distanza, che si riconoscono nelle spazialità urbane e nei sistemi aggregativi della città: "Per quanto riguarda *Una giornata particolare*, avevo bisogno di un 'piccolo borgo' dove tutti un po' si conoscessero, dove ci fosse vita di aggregazione. [...] Una grande piazza, un grande paese



7

[...]: un microcosmo, una città.”²⁴

I flussi di attraversamento disegnano l'organizzazione planimetrica, ordinando continuità e discontinuità di carattere fisico e visivo, e lo spazio a sviluppo verticale intorno al quale si avvolge il recinto edilizio delle unità abitative è arricchito dagli scambi tra le corti e tra queste e le strade. **Fig. 6** Nel racconto cinematografico il cortile scelto per girare le scene corali è solo uno dei quattro di Palazzo Federici, quello più nobile, con la fontana centrale e i ballatoi di corona; un grande vuoto dove risuona tanto il brusio della massa che si affretta a raggiungere la parata nazifascista, quanto il silenzio metafisico dei locali svuotati e custoditi dall'emarginazione dei due protagonisti.

Lo spazio costruito nelle corti da De Renzi è indubbiamente scenografico, tanto che le foto d'epoca tendono a presentare il complesso nei suoi scorci interni piuttosto che dall'esterno.²⁵

Fig. 7 Ancora oggi, nonostante qualche trasformazione privata,

i cortili conservano l'efficacia plastica originaria, con i corpi scala vetrati che guidano le linee prospettiche fino alle terrazze di coronamento, ritmando i profili e scandendo l'impaginato delle aperture.

Anche quando la cinepresa è spostata sulle altane – animate da lavatoi, stenditoi e terrazze aperte sull'orizzonte urbano – la descrizione dello spazio architettonico è funzionale al racconto fin nei dettagli, tanto che anche il pavimento del lastricato solare assume rilievo narrativo “un pavimento non da terrazzo, ma da salotto, da interno [...] mi serviva molto anche per questa intimità che nasceva tra i due [protagonisti].”²⁶ Nulla toglie all'efficacia narrativa il fatto che le terrazze riprese nel film non siano quelle di Palazzo Federici, ma del vicino Istituto G. Eastman.²⁷ **Fig. 8**



8

DAGLI SPAZI COLLETTIVI DI RELAZIONE AGLI SPAZI PRIVATI ABITATIVI

Le riprese di *Una giornata particolare* mettono continuamente in contatto la dimensione pubblica e privata dei personaggi sfruttando i caratteri architettonici tipici della configurazione del blocco raccolto intorno alla corte: dalla spazialità circoscritta dei cortili interni, destinati ai luoghi della condivisione, alla scansionatura serrata delle finestre che rimandano agli usi individuali relativi alle singole unità abitative. Nella sequenza iniziale la macchina da presa restringe progressivamente il campo, dal generale al particolare, attraverso una lunga panoramica che, muovendo da destra verso sinistra e dal basso verso l'alto, passa dall'esaltazione delle linee futuriste dei cortili, all'inquadratura fissa sulla finestra di una delle facciate interne del mega-condominio, una delle tante da cui poter osservare la vita dei suoi abitanti. **Fig. 9**

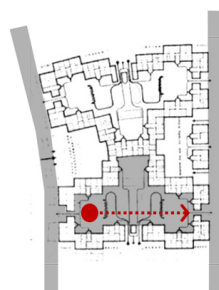
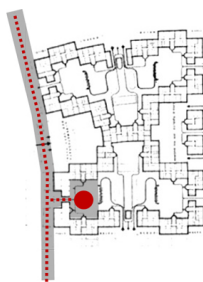
Le parole di Francesco Cellini ci raccontano quelle case, così tipicamente radicate nella stessa tradizione romana alla quale attinge anche Palazzo Federici:

Sono case grandi, alte, dense, poderose, complesse; la loro struttura a corti multiple, forse mutuata dall'esperienza tipologica viennese [...], propone spazi collettivi e giardini di

assoluta efficacia e piacevolezza, raccoglie gli ingressi delle scale ed ospita servizi comuni (asili, cinema, mense ecc.); le loro coperture sono risolte come fantastici paesaggi scultorei, fra lavatoi, spazi comuni e terrazze; la loro articolazione tipologica comprende, nelle corti e sui tetti, studi per artisti o spazi per la produzione artigianale ed all'esterno, lungo il perimetro stradale, una ricca dotazione di negozi.²⁸

E il modello per le case convenzionate di via XXI Aprile sembra proprio quello derivato dalle esperienze del Nord Europa come confermato dalla letteratura di settore.²⁹

Ma se le assonanze tra la città compatta e la struttura urbana alla quale fa riferimento il disegno di Palazzo Federici richiamano alla memoria le immagini dei piani urbanistici che a cavallo tra Ottocento e Novecento realizzano le principali capitali Europee, da Barcellona (Plan Cerdá, 1860) ad Amsterdam (Plan Zuid di Hendrik Petrus Berlage, 1917), le differenze geografiche determinano però importanti distanze politiche, economiche e di organizzazione sociale.³⁰ Mentre nel Nord Europa l'edilizia a blocco tipica delle esperienze della Vienna Rossa cerca di assorbire la massa operaia attratta dalle industrie, a Roma, mancando di fatto un comparto industriale altrettanto sviluppato, l'edilizia intensiva è orientata prevalentemente ai dipendenti



9

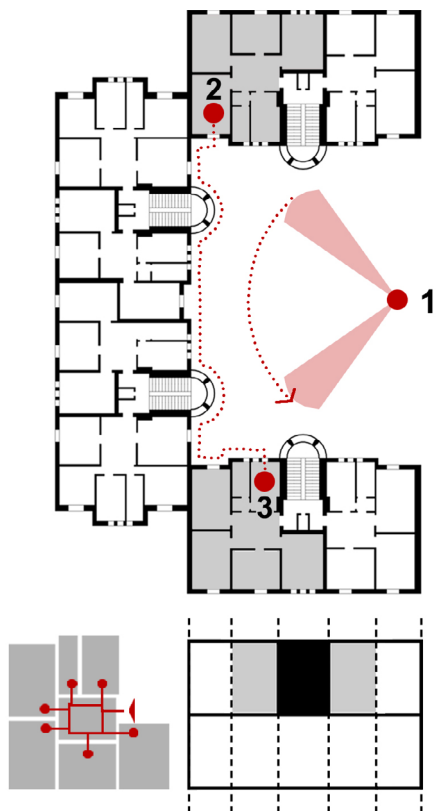
pubblici assorbiti dai ministeri. Se in Germania e in Austria l'edilizia popolare sviluppa il modello della casa operaia, nell'Italia fascista la cellula abitativa assume i connotati della casa impiegatizia.

L'alloggio che genera il corpo edilizio per aggregazione di più unità in linea è della tipologia a *impluvium*: un ingresso quadrangolare, ad impianto centrale, sul quale si aprono tutte le stanze.³¹ Questa organizzazione segna un cambiamento radicale rispetto alla tipologia più consolidata, di tradizione ottocentesca, che vede la cellula abitativa come successione di stanze incanalate lungo un corridoio interno ad andamento rettilineo e il modello ha infatti fortuna negli anni del *revival* imperiale fascista anche per l'assonanza con la tipologia ad atrio delle antiche *domus* romane emerse dagli scavi di Ostia e Pompei.

Il racconto filmico, girato per lo più negli ambienti privati interni, permette di cogliere i caratteri tipologici dell'alloggio studiato da De Renzi. In particolare, in una delle scene iniziali, quella del risveglio e della colazione della famiglia di Antonietta, un lungo piano sequenza muove attraverso le stanze avvolte intorno all'atrio centrale d'ingresso, svelando l'organizzazione della casa.³² La distribuzione interna degli appartamenti è pensata in modo che i vani di rappresentanza siano disposti verso l'esterno e quelli di servizio verso la corte. Ed è proprio dalle fine-

stre della cucina di Antonietta – quelle che popolano i prospetti delle corti interne e che sono disposte in sequenza serrata a formare una successione di trifore – che la cinepresa entra nel racconto quotidiano e nella storia privata. Sono le stesse finestre dalle quali i due protagonisti si osservano a distanza, quelle che rivelano la solitudine di Antonietta, ma anche quelle davanti alle quali, alla fine del film, la stessa comincia a leggere la copia de *I tre moschettieri* di Alexandre Dumas che Gabriele le ha regalato in quella giornata particolare. **Fig. 10**

Nella struttura narrativa del film, nel rapporto di identità tra dimensione espressiva dei personaggi e spazio architettonico, accade quello che Gaston Bachelard descrive in *La poetica dello spazio*, facendo ricorso a riferimenti desunti dal linguaggio poetico “[...] camera e casa sono diagrammi psicologici che guidano gli scrittori e i poeti nell'analisi dell'intimità.”³³ Nel mega-condominio di via XXI Aprile, per usare le parole di Bachelard, “l'opposizione del dentro e del fuori non è [...] più sostenuta dalla sua evidenza geometrica”:³⁴ la vera prigione, in tal senso, non è lo spazio circoscritto nel quale entrambi i protagonisti sono stati relegati, ma l'esterno, la città e la società omologata dalla retorica nazifascista.



10

CONCLUSIONI. NUOVE PROSPETTIVE PER L'ISOLATO NELLA PRATICA URBANA

Se oggi la "strada-corridoio" non fa più paura e l'esercizio architettonico ha mostrato i limiti, oltre che le potenzialità, dei modelli funzionalisti, il disegno dell'isolato torna ad attrarre la cultura del progetto urbano come risposta allo *sprawl* nelle diverse forme del riuso, della densificazione, del completamento. Le parole di Cellini rivendicano le potenzialità progettuali di questo racconto di città:

[...] chi scrive [...] crede alla validità, modificabile, evolvibile, aggiornabile, ma essenziale, della configurazione base che la città europea ed italiana ha assunto da metà Ottocento in poi: quella che vede le case dense, compatte, plurifamiliari, connesse agli spazi ed alla vita urbana, poste accanto agli edifici specializzati e di servizio, dotate di negozi e di servizi propri, abitate da una compagine sociale anch'essa plurima e, infine usate (come fortunatamente avviene tuttora) in un'accezione assai più vasta del vivere di quanto descriva lo stesso termine *housing*.³⁵

Si tratta di un racconto sulla relazione tra edificio, strada e

spazio pubblico che, dalle realizzazioni citate a cavallo tra Ottocento e Novecento, passa attraverso le riflessioni degli anni Ottanta del secolo scorso sul processo di modificazione del tessuto urbano (la mostra *Roma interrotta*³⁶ è del 1978) e sul *ritorno alla strada* come elemento strutturante della città (la prima mostra di architettura della Biennale di Venezia nel 1980 è la *Strada Novissima*³⁷) per offrirsi a nuovi usi progettuali documentati dall'attualità del dibattito e delle sperimentazioni internazionali. Gli esempi di Amsterdam, Barcellona e Berlino tra gli anni Ottanta e Novanta dimostrano le nuove prospettive della casa collettiva a blocco; prospettive che intercettano le esigenze ambientaliste del risparmio di suolo e le ragioni sociali delle comunità.

L'incontro a distanza tra l'architettura di De Renzi e il racconto cinematografico di Scola è solo un'occasione per riflettere, progettualmente, sulla forza espressiva e sulla validità culturale di quei modelli, nella piena consapevolezza che né la codificazione tipologica né la coscienza storica sono di per sé risolutive. Senza pretesa di esaustività critica il caso di Palazzo Federici e della sua lettura cinematografica ci restituisce un esempio in cui l'architettura entra nell'orizzonte narrativo del racconto filmico e, al tempo stesso, lo sguardo attraverso la cinepresa diventa osservazione critica in grado di renderne manifeste le quali-

8

Il fotogramma estratto dal film *Una giornata particolare* descrive le terrazze di coronamento tipiche dell'edilizia residenziale a carattere collettivo che, insieme alle *fauces* d'ingresso, ai cortili, agli androni e ai corpi scala, costituiscono gli spazi pertinentziali di intermediazione pubblico/privato.

9

Serie di fotogrammi estratti dal film *Una giornata particolare*. Il lungo piano-sequenza iniziale restringe progressivamente il campo, dal generale al particolare, passando dall'esaltazione delle linee futuriste dei cortili collettivi, all'inquadratura fissa sulla finestra di uno degli appartamenti di Palazzo Federici.

10

I due fotogrammi estratti dal film *Una giornata particolare* descrivono il contrappunto spaziale e visivo tra le finestre dei due appartamenti dei protagonisti.

Nel secondo piano-sequenza, all'inizio del film, le finestre diventano le soglie attraverso le quali narrare le vite degli abitanti di Palazzo Federici ed entrare nella loro dimensione privata. Lo stralcio planimetrico mostra l'aggregazione di più unità in linea, a doppio corpo strutturale (telaio in cemento armato e tamponature in muratura) e l'alloggio-tipo della tipologia ad *impluvium*. Elaborazioni grafiche dell'autrice.

tà spaziali. Indica, inoltre, una possibilità di racconto della città non solo come restituzione finale di un processo urbano convalidato dalla sua persistenza storica, ma anche come stimolo per nutrire nuovi sguardi sulla città stessa, nuove prospettive nelle relazioni tra intenzioni e progetto. Affrancata dall'immagine *insalubre* tratteggiata dal funzionalismo, la città compatta colta da De Renzi e, quasi quarant'anni dopo, da scola offre al progetto rinnovate motivazioni per costruire nuovi racconti di città.

¹ Per un approfondimento sulle relazioni tra cinema e architettura si vedano i seguenti riferimenti derivati da diversi settori disciplinari: Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive* (Torino: Einaudi, 2002); Marco Bertozzi, *Locchio e la pietra. Il cinema, una cultura urbana* (Torino: Lindau, 2003); Vittorio Prina, *Cinema Architettura Composizione* (Milano: Maggioli, 2009). Per una ricognizione in prospettiva storica: Treccani, *Enciclopedia del Cinema*, voce "Architettura. Il rapporto tra architettura e cinema," a cura di Alessandro Cappabianca (2003). http://www.treccani.it/enciclopedia/architettura_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (data ultimo accesso: dicembre 2019).

² *Le cinéma et l'architecture sont les deux seuls arts de l'époque contemporaine*. Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS: théories et projets pour Moscou, 1928-1936* (Bruxelles: Éditions Mardaga, 1988), 72. Gli anni sono quelli dei progetti per il Palazzo del Centrosojuz (1928) e per il Palazzo dei Soviet a Mosca (1931) che portano Le Corbusier a lunghi soggiorni nell'URSS e all'incontro con il cinema di Ėjzenštejn con cui troverà, dopo la visione di *Bronenose? Potëmkin* (1925) e di quattro bobine di *La linea generale*, molti punti di contatto affermando "Mi sembra di pensare come M. Ėjzenštejn quando fa film," [*Il me semble bien que je pense comme M. Eisenstein lorsqu'il fait du cinéma.*] 72. Traduzione dal francese a cura dell'autrice.

³ "Con questo termine, coniato da Étienne Souriau (1951), s'intende tutto quello che sta davanti alla cinepresa pronto per essere filmato: oggetti, volti, corpi, spazi interni ed esterni, prima della loro elaborazione cinematografica". Treccani, *Enciclopedia del Cinema*, voce "Profilmico," a cura di Sandro Bernardi (2004). http://www.treccani.it/enciclopedia/profilmico_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (data ultima consultazione: 20 gennaio 2020).

⁴ Regia: Ettore Scola; soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Ettore Scola, Maurizio Costanzo; fotografia: Pasqualino De Santis; scenografia: Luciano Ricceri; costumi: Enrico Sabatini; musiche: Armando Trovajoli; montaggio: Raimondo Crociani; interpreti: Sophia Loren (Antonietta), Marcello Mastroianni (Gabriele); produzione: Carlo Ponti per la Compagnia Cinematografica Champion (Roma), Canafox Films Inc. (Montreal).

⁵ Ettore Scola racconta Palazzo Federici in due occasioni cinematografiche: *Una giornata particolare* e *Romanzo di un giovane povero* (1995). In questo contesto si preferisce concentrare l'analisi sul primo dei due film in quanto più funzionale alla lettura dei connotati architettonici e in grado di far emergere con più chiarezza il rapporto tra narrazioni e città. Scola torna a Palazzo Federici nel 2011 per girare un'intervista nel documentario *Voi siete qui* (Produzione: Eskimo; distribuzione: Istituto Luce Cinecittà). Per lo stralcio con l'intervista nella quale il regista spiega le motivazioni della scelta del set: https://www.youtube.com/watch?v=W1y2G5_cjCg (data ultimo accesso: 22 maggio 2019).

⁶ Nella monografia su De Renzi, Maria Luisa Neri mette in evidenza l'influenza delle visioni futuriste di Sant'Elia sull'architettura di Palazzo Federici, che sembrano più evidenti nelle spazialità interne. Maria Luisa Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere* (Roma: Gangemi, 1992), 40.

⁷ Archivio Storico Luce, [https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000018082/2/i-nuovi-quartieri-alla-periferiaroma.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22%20nuovi%20quartieri%20alla%20periferia%20di%20Roma%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20\]}](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000018082/2/i-nuovi-quartieri-alla-periferiaroma.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22%20nuovi%20quartieri%20alla%20periferia%20di%20Roma%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20]}) (data ultimo accesso: 18 aprile 2019), codice filmato B075107, direzione artistica di Arturo Gemmiti.

⁸ Italo Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica* (Torino: Einaudi, 1993), 148.

⁹ L'edificio ha subito negli anni numerose trasformazioni all'interno degli appartamenti, nonché il cambio di destinazione della sala cinematografica in supermercato.

¹⁰ Il "piccone risanatore" è la nota espressione usata da Benito Mussolini per motivare

gli sventramenti della città storica all'insegna della visione urbanistica del Regime. Al quartiere di Borgo, la demolizione della Spina e la realizzazione di Via della Conciliazione (Marcello Piacentini e Attilio Spaccarelli, 1936) sanciscono la rinnovata pacificazione tra Santa Sede e Regno d'Italia avvenuta con la sottoscrizione dei patti Lateranensi nel 1929. Al Quartiere Alessandrino, lo sventramento del complesso rinascimentale, e di quel che rimaneva della collina Velia, porta alla realizzazione di Via dell'Impero, oggi Via dei Fori Imperiali, che celebra l'immagine imperiale della Roma Fascista. Per un approfondimento: Antonio Cederna, "Dal piccone del regime la Roma imperiale," *Storia illustrata* 287 (ottobre 1981): 68-82; Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944* (Torino: Einaudi, 1989), in particolare i capitoli I e IV; Italo Insolera, *Roma moderna* (Torino: Einaudi, 1993), 127-42.

¹¹ La creazione dell'*uomo nuovo* fascista, uno degli obiettivi della politica del regime, passa anche attraverso la costruzione di nuovi edifici pubblici in grado di incarnare l'idea di un'architettura come veicolo del mito italico. Dalle città di fondazione legate alla bonifica dell'Agro Pontino (Littoria, oggi Latina, 1932; Sabaudia, 1934; Pontinia, 1935) al brulicare in tutt'Italia delle Case del Fascio; dalla costruzione a Roma del Ministero delle corporazioni (Marcello Piacentini e Giuseppe Vaccaro, 1932) e della città universitaria La Sapienza (Marcello Piacentini, 1932), al concorso per quattro edifici delle Poste (1932) e all'avvio dell'Esposizione Universale del 1942 (coordinamento tecnico di Marcello Piacentini, 1937). Per un approfondimento: Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista* (Torino: Einaudi, 2011); Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, in particolare i capitoli VI, VII e X; Italo Insolera, *Roma moderna*, 157-74.

¹² L'ICP nasce dalla legge Luzzati del 31 maggio 1903, distinguendo tra casa popolare (massimo 6 locali oltre i servizi) e casa economica (massimo 7 locali oltre i servizi). Distinzione meglio precisata con il R. Decreto 15 giugno 1919. Il successivo R. Decreto 10 maggio 1926 riduce a tre locali oltre i servizi la dotazione della casa popolare. Giuseppe Samonà, *La casa popolare degli anni '30*, a cura di Mario Manieri Elia (Venezia: Marsilio, 1977), 9-10; Giovanni Caudo e Sofia Sebastianelli, "Dalla casa all'abitare," in *L'Italia cerca casa. Progetti per abitare la città* (Milano: Electa, 2009), 40-7.

¹³ Legge n.1155 del 3 giugno 1928, con cui si dispose la completa liberalizzazione dei fitti dal 30 giugno 1930. Insolera, *Roma moderna*, 113 e 147 (nota 2).

¹⁴ Con il Piano delle "case convenzionate" il Governatorato stabilì di concedere 1000 lire a vano alle imprese che avessero costruito alloggi economici, in prevalenza di taglio piccolo e medio, con affitti da 60 a 65 lire a vano bloccati per cinque anni. Luciano Villani, *Le borgate del Fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana* (Milano: Collana Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino, 2012), 30-1. Cfr. "Alloggi e provvidenze relative," in *Capitolium* 7, n. 1 (1931): 70-83; "Case, alloggi e provvidenze relative," 8, n. 1-2 (1932): 127-30.

¹⁵ Firmati dall'ingegnere Edmondo Sanjust di Teulada (1858-1936) durante l'amministrazione del sindaco Ernesto Nathan (1845-1921).

¹⁶ Il piano regolatore del 1931 fu coordinato dalla commissione presieduta da Francesco Boncompagni Ludovisi (1886-1955). Per un approfondimento delle trasformazioni urbanistiche innescate dai PRG del 1909 e del 1931: Insolera, *Roma moderna*, in particolare i capitoli VIII e X. Per lo sviluppo del quartiere di Piazza Bologna: Eva Masini, *Piazza Bologna, Alle origini di un quartiere "borghese"* (Milano, Franco Angeli, 2013). Il PRG del 1931 destina l'isolato a intensivo, una tipologia edilizia che prevedeva un'altezza massima fino a 35 metri e a 12 piani fuori terra. Insolera, *Roma moderna*, 148.

¹⁷ Trascrizione dell'autrice dall'intervista a Scola, documentario *Voi siete qui*, https://www.youtube.com/watch?v=W1y2G5_cjCg (data di ultimo accesso: 28 gennaio 2020).

¹⁸ Il film riceve importanti riconoscimenti: David di Donatello 1978 per miglior regia e migliore attrice protagonista; Nastro d'argento 1978 per migliore sceneggiatura, migliore attrice protagonista e migliore colonna sonora; candidatura all'Oscar 1977 come miglior film straniero e miglior attore protagonista.

¹⁹ Francesco Cellini, "Introduzione. Le ragioni di una ricerca," in *Studi sulla casa urbana. Sperimentazioni e temi di progetto*, a cura di Milena Farina (Roma: Gangemi, 2009), 11.

²⁰ Leonardo Benevolo nel suo *Storia dell'architettura moderna (vol. 3)* usa un disegno di Paul Klee (*Meccanica di un quartiere urbano*, 1928) per suggerire la complessità del sistema urbano. Per un approfondimento: Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna. Il Movimento moderno* (Roma-Bari: Laterza, 1992), 505-38.

²¹ I disegni compaiono in: *Le Corbusier, La casa degli uomini*, a cura di Giuliano Gresleri (Milano: Jaca Book, 2018), 191. Gli schizzi sono utilizzati da Le Corbusier per mettere in risalto le potenzialità del modello diradato degli edifici a redents.

²² Espressione di Colin Rowe usata per illustrare la differenza tra un tessuto costruito come "solido continuo" e un tessuto costruito come "vuoto continuo". Per un approfondimento: Colin Rowe, e Koetter Fred, *Collage City* (Cambridge: MIT Press Ltd, 1978), in particolare il capitolo "Crisis of the object: predicament of texture", 50-85; Carlos Martí Aris, *La cénitina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura* (Milano: Marinotti, 2007), in particolare il capitolo "La città dell'architettura moderna", 69-76.

²³ Aldo Rossi, *L'Architettura della città* (Macerata: Quodlibet Habitat, 2011), 104. Un approfondimento è sviluppato dallo stesso autore in: Aldo Rossi, "I problemi tipologici e la residenza," in *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, a cura di Rosaldo Bonicalzi (Macerata: Quodlibet Habitat, 2012), 230.

²⁴ Trascrizione dell'intervista realizzata da Fabrizio Violante e pubblicata nel 2016, dopo la morte del regista, sulla rivista on-line *archphoto* con il titolo "Ettore Scola, un ricordo", <https://www.archphoto.it/archives/4223> (data ultimo accesso: 15 novembre 2018).

²⁵ Una rassegna di foto storiche (23 fotocopie su 14 cartoncini) è conservata presso gli archivi dell'Accademia di San Luca a Roma e documentata parzialmente nell'archivio on-line su De Renzi, <http://www.fondoderenzi.org/opera.php?id=145> (data ultimo accesso: 28 gennaio 2020).

²⁶ Trascrizione dell'autore dall'intervista a Scola, documentario *Voi siete qui*, https://www.youtube.com/watch?v=W1y2G5_cjCg (Data di ultimo accesso: 28 gennaio 2020).

²⁷ Secondo la testimonianza di Scola le terrazze che compaiono nel film non sono quelle di Palazzo Federici, bensì quelle dell'Istituto G. Eastman, in viale Regina Margherita 287 a Roma. Dall'intervista a Scola nel documentario *Voi siete qui*, https://www.youtube.com/watch?v=W1y2G5_cjCg (Data di ultimo accesso: 28 gennaio 2020).

²⁸ Cellini, "Introduzione," 10-1.

²⁹ I riferimenti sono esplicitati in: Vanna Fraticelli, *Roma 1914-1929. La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo* (Roma: Officina, 1982), 340-8; Neri, Mario De Renzi, 40.

³⁰ Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna. Il Movimento moderno* (Roma-Bari: Laterza, 1992), 505-38; Giuseppe Samonà, *La casa popolare degli anni '30*, a cura di Mario Manieri Elia (Venezia: Marsilio, 1977), 5-24.

³¹ La pianta tipo della soluzione angolare è pubblicata nel 1932 sulla rivista *Architettura*. Marcello Piacentini, "Una mostra di architettura moderna e arredamento in Roma," *Architettura* 10, no. 7 (luglio 1932): 332. Il sistema distributivo dell'appartamento sembra modificato durante la realizzazione.

³² Le scene in interno non sono quasi mai girate a Palazzo Federici, infatti gli alloggi dei due protagonisti sono stati ricostruiti in studio dallo scenografo Luciano Ricceri, pur mantenendo una certa fedeltà rispetto all'originale. In particolare, se confrontata con i disegni di De Renzi, la cucina di Antonietta sembra sovradimensionata, addirittura con due aperture sull'atrio centrale. Ma neanche queste piccole incongruenze compromettono l'efficacia generale dell'impianto.

³³ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio* (Bari: Dedalo, 2006), 65.

³⁴ Bachelard, *La poetica dello spazio*, 226.

³⁵ Cellini, "Introduzione," 7.

³⁶ La mostra è inaugurata a Roma, ai Mercati di Traiano, nel maggio del 1978, e raccoglie le riflessioni di architetti internazionali sul tema della trasformazione della città di Roma (Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier), con saggi introduttivi di Giulio Carlo Argan e Christian Norberg-Schulz. Per un approfondimento si veda: *Incontri Internazionali d'Arte*, cur., Roma interrotta (Roma: Officina, 1978).

³⁷ La *Strada Novissima* è realizzata in occasione della Prima mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia (27 luglio 1980) dal titolo *La Presenza del Passato*, a cura di Paolo Portoghesi. La riflessione sul tema della strada viene proposta attraverso un percorso di 70 metri realizzato alle Corderie dell'Arsenale: dieci facciate per lato, a grandezza naturale, progettate da altrettanti architetti tra cui Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Hans Hollein, Franco Purini, Arata Isozaki, Robert Venturi, Ricardo Bofill, GRAU. Per un approfondimento si veda: Paolo Portoghesi, cur., *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura* (Venezia: La Biennale, 1980).

The Narrative of the Compact City. Mario De Renzi through the Sequences of *A Special Day*

Alessandra Carlini

KEY WORDS

Palazzo Federici; Mario De Renzi; Ettore Scola; Housing block; Architectural design

ABSTRACT

Mario De Renzi is the architect of Palazzo Federici (Rome, 1931-1937), "[...] perhaps the most gigantic partner house", as Italo Insolera defined it. He identifies, in the construction of the block, the elementary unit of a compact city that takes shape through the design of the urban block. In order to focus on the distinctive characteristics of this urban model and to investigate the relationships between narratives and city, the evocative capacity of the cinematographic language will be exploited by commenting on some sequences of A Special Day (1977). In the film by Ettore Scola, entirely set inside Palazzo Federici, courtyard, entrance halls, distribution cores and crowning terraces with their drying racks become places capable of explaining the relationships of exchange and interdependence between private living spaces and collective spaces for meeting (in a time) when density returns to interest the design of the contemporary city and urban practice is marked by a renewed attention to the development models that refer to the compact city.

Alessandra Carlini

Università degli Studi Roma Tre
alessandra.carlini@uniroma3.it

Architetto, PhD, svolge attività di ricerca e didattica su tematiche connesse alla composizione architettonica, alla valorizzazione del patrimonio culturale, alla progettazione museografica, all'architettura funeraria. Dal 2008 fa parte del gruppo internazionale di ricerca ICADA (International Centre for Architectural Design and Archaeology).

Architect, PhD, carries out research and teaching activities on themes related to architectural composition, cultural heritage enhancement, museum design, funeral architecture. Since 2008, she has been a member of the International Center for Architectural Design and Archaeology (ICADA).