



[Animazione DARK ROOM](#)

## **LA "CAMERA OSCURA" E GLI ALLESTIMENTI MULTIMEDIALI: LA TRASCRIZIONE DEL PROGETTO DI QUARONI, RIDOLFI E CARE' PER L'EDIFICIO DI TESTA DELLA STAZIONE TERMINI A ROMA, 1947.**

**Lucio Barbera**

### *Esercizi di trascrizione*

La trascrizione è un'attività critica, di ricerca, con forti caratteri progettuali e creativi che viene praticata molto spesso in musica. Alcuni famosissimi brani, quale per esempio l'Adagio di Albinoni, vengono ascoltati quasi sempre in trascrizioni di diversi autori che hanno lo scopo di rendere eseguibili traccati di opere non complete o troppo scarni, o, nei casi di minor gusto, di costituire l'artificio per renderle più accattivanti. La trascrizione, quindi - anche quando si tratta della ricostruzione di un progetto musicale che lascia intravedere il suo grande fascino ma deve essere in qualche modo penetrato profondamente da un altro musicista per essere reso intelligibile - è sempre un'azione soggettiva e genera prodotti che sono fatti apposta per suscitare polemiche e forse anche per indurre a nuovi tipi di trascrizione.

La trascrizione non è soltanto praticata in ambito musicale, ma anche in altri settori di studio il cui obiettivo è la ricerca della verità di opere straordinarie giunte a noi incomplete. In un angolo del Museo dei Gessi de "La Sapienza" vediamo disposte, le une accanto alle altre, tre versioni del Discobolo di Mirone, ciascuna delle quali non cerca la verità dell'opera scolpita da Mirone nel 460 a.C., ma prova ad avvicinarsi ad essa con strumenti diversi. Ciascuna rappresenta una personale interpretazione d'autore, e proprio per questo è nota con il nome del suo artefice: la prima, di Fürtwengler, si basa sulla testa Lancellotti e sul torso del Vaticano; la seconda, di Rizzo, adotta la testa Lancellotti, il braccio di Firenze e il torso di Castelporziano, mentre la terza è una trascrizione molto antica: si tratta della copia romana detta appunto "il Discobolo Lancellotti". Nessuna di queste può essere definita propriamente una copia dell'originale greco; si tratta di trascrizioni, frutto di interpretazioni elaborate con grande perizia, con studio e con fatica. Nel loro insieme sembrano avvolgere di possibilità la verità del vero discobolo di Mirone. Differiscono tra loro per pochi tratti, ma significativi: una mano qui è leggermente chiusa, là è aperta; il torso è più inclinato in un caso e in un altro è appena più eretto; il braccio che sostiene il disco in una versione è più muscoloso e meno alzato e in un'altra ci appare perentoriamente alzato e più snello. Tutte e tre hanno valore in quanto ci dimostrano la passione della ricerca che deve sempre accompagnarci nello studio disciplinare.

Ci sono opere di architettura non realizzate o non più esistenti che meritano analoghi esercizi di trascrizione. Una di queste è il progetto che Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi e il grande progettista strutturale Enrico Carè produssero nel 1947 per il completamento della stazione Termini di Roma, che fu progettata da Angiolo Mazzoni nel 1938 e lasciata incompiuta alla fine della Seconda guerra mondiale.

Di questa opera non esistono che pochi disegni: una planimetria/pianta del piano terra in cui si nota soprattutto l'integrazione del disegno con il grande segno delle Mura serviane ed una prospettiva, più volte pubblicata, che sembra volerci presentare la stazione così come i progettisti l'hanno immaginata. In qualche modo questo disegno oscura la realtà effettiva della stazione, mostrandoci la

costruzione di questo vano di dimensioni inusitate, attraverso una rappresentazione grafica solo in apparenza realistica, ma innanzitutto allusiva. Abbiamo poi uno splendido, incisivo schizzo dell'interno, tradizionalmente attribuito a Mario Ridolfi, ma che Carlo Melograni afferma essere di mano di Ludovico Quaroni.

Disponiamo inoltre di una delle tre o quattro immagini di un modello, probabilmente in gesso, dell'interno del grande porticato che costituisce l'essenza del progetto; questo modello, poi completato con l'attacco delle ali mazzoniane e con l'inserimento di un simulacro delle mura serviane, ci viene presentato con due viste dalla piazza. Notiamo poi che anche la prospettiva d'insieme altro non è che il plastico montato su uno sfondo pittorico della Roma umbertina intorno alla Stazione Termini. Le scarse pubblicazioni che abbiamo a disposizione affidano al nostro studio anche un insieme di disegni che ci sono giunti con un forte grado di incertezza, che però connotano il progetto di una serie di altri elementi, alcuni appena accennati, che si prestano a raccontare tracce delle parti mancanti di quest'incompiuta. In particolare: il prospetto verso l'arrivo dei treni, i prospetti laterali e due sezioni, una facilmente collocabile all'altezza dell'innesto del frammento di Mura serviane nel grande atrio e una di incerta collocazione, ma abbastanza significativa per la ricostruzione del modello. Da queste sezioni si nota che l'edificio per uffici ha un rapporto quasi ancillare rispetto al grande portico a scala monumentale. Infine, sulle pagine della rivista "Strutture", nel numero doppio del dicembre 1947-gennaio 1948 che è dedicato in gran parte a questo progetto, oltre ad alcuni dei disegni che sono stati già descritti, ne è pubblicato uno fondamentale per chi voglia avvicinarsi alla realtà di quest'opera: è una porzione di sezione assonometrica che descrive la complessità della copertura, che avrebbe dovuto essere alta circa 22 metri. Si tratta di uno scafo che, alzandosi verso l'interno, aumenta la sua dimensione e, una volta raggiunto il suo massimo, si divide in due scafi minori che discendono precipitosamente verso le tettoie dei treni. Uno spazio interno gigantesco, modellato da una struttura spaziale assolutamente fuori dell'ordinario. I disegni fin qui illustrati, finché non sarà accessibile agli studiosi l'archivio di Ludovico Quaroni, sono gli unici che descrivono il progetto. L'esercizio di trascrizione, che necessariamente nasce dall'analisi approfondita dei documenti acquisiti, può cominciare proprio da una serie di ragionamenti sull'ultimo disegno che è stato presentato. Il primo obiettivo, infatti, è la ricostruzione del modello virtuale della copertura, in modo che questo corrisponda all'immagine del modello in gesso del 1947. La direttrice dello scafo principale è una spezzata composta da nove elementi dalla quale si originano i due scafi secondari che, a loro volta, raggiungono gli appoggi sui pilastri. Chi ha disegnato quel dettaglio assonometrico ha operato una serie di correzioni grafiche, come se avesse voluto alleggerire l'immagine della struttura: in particolare ha eliminato la linea che raccorda il lato più interno della direttrice (in rosso nella figura) e portato più in alto il punto di innesto dei due scafi minori. Se si seguissero, infatti, le regole della costruzione geometrica, le due gambe divaricate verso le strutture verticali minori sarebbero molto più tozze. All'estremità destra di questo disegno è rappresentata anche la sezione assonometrica del corpo degli uffici, all'interno del quale si nota una singolare scala ad una rampa della quale non è chiara la collocazione perché non abbiamo a disposizione disegni di pianta relativi a questa quota.

In base agli elementi noti, è stato comunque possibile, con molta fatica e molti ripensamenti, ottenere la ricostruzione digitale del modello e, conseguentemente, tutte le immagini che non abbiamo mai visto; un'elaborazione che ci permette di vedere, se così si può dire, la faccia nascosta della luna, perché, in fondo, gli stessi progettisti ci hanno presentato questo edificio come un pianeta fantastico di cui mostrare solo una parte, ma che in ogni aspetto dimostra la grande perizia dei suoi autori, la loro fantasia plastica, il loro virtuosismo geometrico e spaziale. Oltre alla forma immaginabile, anche se non visibile, dell'apertura del grande vano, ci appare come un inedito il sistema complesso della struttura primaria e di

quella secondaria che sostiene l'edificio degli uffici. Aveva ragione Giuseppe Samonà, quando in un saggio pubblicato su "Metron" nel 1947, sottolineava la forza espressiva, quasi espressionista, di questo progetto. Per completare il modello, la fase successiva è stata quella del montaggio della struttura con i suoi elementi architettonici e con le ali laterali preesistenti. La grande struttura che si affaccia verso la piazza, insieme a quella minore, solo per dimensioni, che, a braccia tese, sembra sostenere con forza il corpo degli uffici, si pongono in un rapporto di monumentalità moderna con la monumentalità classicheggiante del fabbricato di Mazzoni. Il modello dunque è costruito. Possiamo entrarvi e girarvi attorno e verificare la sua coerenza con i documenti originali. Torniamo ora al prospetto principale. La facciata è chiusa da una vetrata a tutta altezza incorniciata da una tamponatura muraria appena accennata. trasparenze e opacità sono composte per presentare alla città un disvelamento meditato, ricco di contrasti di luci, capaci di rendere percepibile fin da lontano la straordinaria efficacia plastica dello spazio interno. Il modello virtuale rende però possibile apprezzare una delle parti di maggiore interesse di questo progetto: il vano destinato ad accogliere il tratto di Mura serviane. Un'immagine ancora una volta esclusiva, ma che è inclusa nell'idea progettuale, elaborata seguendo le sottili tracce leggibili tra le linee dei laconici e allo stesso tempo eloquenti disegni di pianta e di prospetto, nei quali è indicata la presenza significativa delle antiche mura che penetrano all'interno dell'edificio senza mai essere celate. La ricostruzione non finisce qui perché nel dettaglio assonometrico è indicato il particolare del rivestimento murario che incornicia le vetrate. Il nodo della questione, quindi, è stabilire quale materiale avrebbe caratterizzato il timbro cromatico della facciata urbana della stazione. Conoscendo l'architettura di Ridolfi, si sarebbe potuto ipotizzare un paramento ceramico colorato, ma, di solito, quando egli usa questo tipo di rivestimento, il materiale è posto in modo che le fughe siano continue; qui si nota invece una segnatura tipica del paramento murario. Potrebbe allora trattarsi di un richiamo alla muratura di mattoni delle terme che fronteggiano la stazione, ma la scala del disegno ci fa supporre che si tratti di pietra e con maggiore probabilità che fosse tufo, non solo perché proprio in quegli anni diventa un materiale fondamentale nell'architettura di Ridolfi, ma soprattutto perché di tufo è il muro serviano. Con questo nuovo elemento il progetto si rivela nella sua consistenza materica, non è più un'astrazione plastica, ma un'idea di edificio che dialoga con la città per dimensione, per respiro, per il timbro dei suoi materiali. Qualcosa di molto diverso dalla secca proposizione spaziale del primo modello che ci rivela un volto che vibra sotto il sole con una luce romana e che di notte avrebbe emanato tutto il suo fascino illuminando dall'interno il tufo delle Mura serviane. Il progetto diventa un paesaggio, una scatola di luce nella quale come un grande felino sta assiso il grande paramento murario. L'opera di ricostruzione del progetto non è finita, molti punti sono ancora oscuri, ma intanto la sua prima trascrizione può dirsi conclusa e con essa possiamo giocare e costruire dei fotomontaggi nella città attuale, ma il gioco è superato per me dal ricordo dalla grande emozione di quando, dopo aver ricostruito la prima versione tratta dal modello in gesso, cominciai ad orbitare come attorno ad un pianeta meraviglioso che fino a quel momento mi aveva mostrato soltanto una faccia e che mi concedeva finalmente di accostarmi da lontano ai suoi segreti, meravigliosa macchina di architettura che quanto ha perso in mistero, dona a piene mani in conoscenza.