

*Estratto da:*

Rosellini, Anna, and Setti, Stefano, eds. 2025. *Happening, Scenografie, Installazioni*. Vol. 1. Pensiero Radicale Esibito. Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna. ISBN 9788854972018. <https://doi.org/10.60923/books/pre-2025-1>

## **“Una serie di esercizi ginnastici dell’Immaginazione alle parallele della Memoria...”. Le mostre e l’architettura a Roma nella stagione dell’effimero (1977-1985)**

Antonio Labalestra<sup>a</sup>

a Politecnico di Bari

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/28.302>

Pagine: 160-197

Copyright 2025, The Author(s)  
This work is licensed under the Creative Commons BY-NC License  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

**Alma  
Diamond**  
open scholarly  
communication

AlmaDL University of Bologna

# “Una serie di esercizi ginnastici dell’Immaginazione alle parallele della Memoria...”

Le mostre e l’architettura a Roma nella stagione dell’effimero (1977-1985)

Antonio Labalestra

Politecnico di Bari

Ci sono contingenze, abbastanza brevi di solito, in cui il lavoro di ricerca nella teoria sembra coincidere con la prassi anche se, quasi sempre, si tratta di epoche e situazioni che si possono definire di “fortuna culturale”, per la loro brevità e per l’intrinseca caratteristica d’inusualità.

A tale congiuntura sembrano ricondurre anche le vicende che accompagnano il rinnovamento delle politiche culturali romane durante il cosiddetto “decennio rosso”, quasi tutte ascrivibili entro la cornice intellettuale definita e stimolata dalla proposta dell’Estate Romana<sup>1</sup>.

Una festosa ed esuberante macchina da guerra – affidata all’iniziativa di un giovane architetto, Renato Nicolini, nominato assessore alla Cultura dal sindaco Giulio Carlo Argan – che corrisponde plasticamente all’introduzione di un significativo cambio di paradigma nel panorama degli eventi culturali della capitale, fino a quel momento paralizzati nel bipolarismo

Il saggio analizza l’attività espositiva a Roma nel periodo 1977-1985 in cui la politica culturale dell’Estate Romana, guidata da Renato Nicolini, inaugura un paradigma effimero e partecipativo superando la dicotomia istituzioni/ gallerie private. Si intende così promuovere una democratizzazione degli spazi urbani attraverso eventi artistici e performativi che coinvolgono centro e periferie. Il testo evidenzia il ruolo di alcune delle mostre più significative nella direzione di risemantizzazione critica del patrimonio e nell’elaborazione di una “città altra”, riflesso di tensioni sociali, teoriche e ideologiche, un’esperienza che sembra configurarsi, pur nella eterogeneità delle iniziative, come un laboratorio di contaminazione disciplinare tra architettura, arte e politica, ridefinendo il ruolo dell’intellettuale e del progetto come atti critici.

definito dalle mostre organizzate dalle istituzioni pubbliche nei grandi musei e da quelle proposte nel circuito delle gallerie private<sup>2</sup>. L’approccio massenziente<sup>3</sup> predisposto da Renato Nicolini mette, invece, in tensione critica sia la dicotomia rispetto alle iniziative pubblico-private, sia le modalità e le pratiche espositive consolidate nella capitale, aprendo pasolinianamente all’esigenza di un continuo mescolamento del livello dei prodotti culturali offerti al pubblico:

Che cos'è la cultura di una nazione? Correntemente si crede, anche da parte di persone colte, che essa sia la cultura degli scienziati, dei politici, dei professori, dei letterati, dei cineasti ecc.: cioè che essa sia la cultura dell'*intelligencija*. Invece non è così. E non è neanche la cultura della classe dominante, che, appunto, attraverso la lotta di classe, cerca di imporla almeno formalmente. Non è infine neanche la cultura della classe dominata, cioè la cultura popolare degli operai e dei contadini. La cultura di una nazione è l'insieme di tutte queste culture di classe: è la media di esse. E sarebbe dunque astratta se non fosse riconoscibile – o, per dir meglio, visibile – nel vissuto e nell'esistenziale, e se non avesse di conseguenza una dimensione pratica<sup>4</sup>.

Tale propensione si spinge, in alcuni casi, ad agganciare le riflessioni di Mario Tronti<sup>5</sup> prima, e di Massimo Cacciari poi, sulle virtualità del “pensiero negativo”, quale possibilità percorribile di messa in crisi e di superamento di un sistema che, fino a quel momento, aveva indirizzato le amministrazioni pubbliche in materia di programmi culturali<sup>6</sup>. Un'ipotesi – quella di guardare all'Estate Romana come momento propulsivo volto al cambiamento di sensibilità in materia di cultura – che, nell'affollato panorama di studi di carattere generale sul tema, è puntualmente rilanciata da Guido Crainz<sup>7</sup> nel momento in cui rilegge la stagione dei movimenti, alimentata nelle sue basi materiali oltre che ideologiche dall'attivismo giovanile e dalla manifestazione di un “inquieto bisogno di serenità”<sup>8</sup>, in relazione oppositiva al contesto di violenza terroristica e di stagnazione politica che aveva compromesso la vita civile della capitale<sup>9</sup>. Dall'elezione di Argan e poi per circa un intero decennio, l'amministrazione romana inizia dunque a misurarsi con un ruolo d'avanguardia nel raccordare cultura di massa e cultura d'*élite*. Nel far questo vengono messe in atto una sequenza di pratiche di “destoricizzazione della proposta contenutistica” tutte leggibili nel perimetro delle politiche culturali introdotte

dalla sinistra dei movimenti giovanili e delle proteste nelle università<sup>10</sup>: come i dialoghi organizzati al Festival del Pincio dalla FIGC, testimonianze del progressivo consolidarsi di una controcultura giovanile che aspira a trasformarsi in un sistema alternativo di riferimento<sup>11</sup>.

Nel 1976, con un anno di ritardo rispetto a quanto accade a Milano, Torino e Napoli, anche i romani vanno alle urne per eleggere il nuovo consiglio comunale scegliendo le forze comuniste e socialiste che, all'indomani della consultazione, formano una giunta di coalizione con a capo lo storico dell'arte Giulio Carlo Argan<sup>12</sup>.

Lo storico sarà in Campidoglio per soli tre anni: rassegnate le dimissioni per motivi di salute, viene sostituito dal giornalista Luigi Petroselli – presidente della Federazione comunista della capitale – riconfermato in seguito alle elezioni del 1981, poi da Ugo Vetere<sup>13</sup>. Un tempo comunque sufficiente, quello a disposizione di Argan, per sancire una tregua luminosa rispetto alle tensioni sociali e politiche che attanagliavano la città ed innescare un cambiamento culturale significativo<sup>14</sup>, soprattutto rispetto all'atmosfera indotta dall'attività dei gruppi armati dal terrorismo che, sempre più violenti e organizzati, instaurano un processo di lacerazione sociale e politica che giunge ad azzerare le istanze partecipative<sup>15</sup>.

In risposta a queste difficoltà e nel contesto di allontanamento topografico e di disaffezione verso i luoghi storici della città nasce l'Estate Romana che, a partire dal 1977, anima la bella stagione della capitale con eventi di musica, cinema e cultura d'avanguardia dando vita, per una parentesi fugace, a un laboratorio di nuove forme d'uso dello spazio urbano. Definendo in questo modo un modello che, da effimero, estetizzante e popolare, diviene lo strumento di riappropriazione sociale della città e di quel "meraviglioso urbano" che continua a ispirare le azioni politiche delle giunte capitoline fino al 1985.

Sono iniziative come queste che ripropongono la possibilità di fare di Roma una città dove la cultura è partecipata, che consentono di portare avanti anche il discorso di una nuova qualità nella vita, nella borgata e della periferia in questa enorme città<sup>16</sup>.

In questo modo e per la prima volta, anche le periferie si aprono alla cultura offrendo nuove occasioni di fruizione artistica. L'intera città diviene, per quasi un decennio, un grande testo narrativo – colto, intelligente e giocoso – che oblitera velocemente la paura del terrorismo e invita i romani a riappropriarsi dei luoghi della città e a riaffermare il diritto di cittadinanza attiva<sup>17</sup>.

Mentre è in corso di attuazione il primo Piano per l'Edilizia Economica e Popolare che risponde al disagio abitativo accumulato dalla capitale – oltre 700.000 alloggi, raggruppati in grandi quartieri periferici: Spinaceto, Corviale, Tor Bella Monaca, Laurentino 38 – si attua così, in maniera giocosa, anche l'esproprio proletario di quei luoghi consolidati della cultura. A partire dalla Basilica di Massenzio, storica sede estiva dei concerti dell'Accademia di Santa Cecilia – dunque luogo d'*élite*, riservato ai colti e quindi ai pochi – che viene festosamente occupata da un pubblico interclassista e intergenerazionale che assiste, dal tramonto all'alba, alle proiezioni della rassegna *Cinema epico*. Studenti, professionisti, intellettuali e sottoproletari seduti nello stesso luogo per vedere lo stesso film danno luogo a un evento che, ben presto, diventa tradizione e attrae un pubblico sempre più numeroso e di diversa estrazione, in un caleidoscopio di generi e di livelli intellettuali in cui si sovrappongono

Le maratone horror e camp dell'Occhio l'Orecchio la Bocca; i cicli peplum, il cinema "altro" di Rocha, Jancsó, Reisz; il periodo della Hollywood classica, ristabilendo le gerarchie e mettendo Walsh, Wellman, Hawks, Aldrich, Fuller, Ray in pole position; la new Hollywood di Lucas, Spielberg, Altman;

il sacro rispetto degli antenati, da Griffith a Hitchcock a Gance; [...] Corman e Jerry Lewis e Marilyn, il cinema italiano da Sordi a Dario Argento a Totò<sup>18</sup>.

La rassegna, realizzata con il coinvolgimento del circuito dei cineclub romani<sup>19</sup>, inizia senza molte aspettative la notte del 25 agosto 1977 con la proiezione della pellicola restaurata del sofisticato e controverso *Senso* di Luchino Visconti (1954). Il giorno successivo qualche migliaio di spettatori assiste, fino alle prime luci dell'alba, alla proiezione dei quattro episodi della saga di fantascienza americana *Il pianeta delle scimmie* diretto da Franklin J. Schaffner e trasposizione cinematografica del romanzo di Pierre Boulle<sup>20</sup>.

La sequenza di film popolari degli anni cinquanta, messi a confronto con i campioni di incasso del cinema internazionale, sembra tradurre in modo giocoso la profezia di Pasolini circa la progressiva omologazione della "cultura delle masse" entro la "cultura di massa"; come ricorda Nicolini, infatti, "il senso più profondo dell'iniziativa era affidato all'incontro e alla mescolanza"<sup>21</sup>.

Una sensibilità che si trasferisce, nel 1979, sul litorale di Castel Porziano dove si tiene la prima edizione del Festival internazionale dei poeti cui partecipano alcune delle figure di spicco della poesia underground, da Allen Ginsberg a William Burroughs, coinvolgendo migliaia di giovani entusiasti e desiderosi di confrontarsi con i loro miti<sup>22</sup>.

Questa progressione conduce, nel 1981, al momento forse più alto delle rassegne cinematografiche, quando qualche migliaio di spettatori assiste, in religioso silenzio, alla proiezione delle quattro ore del film muto di Abel Gance *Napoléon* (1927), restaurato da Francis Ford Coppola e musicato dal padre Carmine che, per l'occasione, dirige l'Orchestra dell'Opera dal vivo<sup>23</sup>.

## **Candidi come volpi e astuti come colombe<sup>24</sup>. Il progetto di architettura come “contro-piano” e le pratiche di radicamento radicale**

Nel contesto dell'assessorato di Nicolini anche l'architettura si ingaggia nel rinnovamento culturale che coinvolge gli spazi deputati alla sua formazione.

Già negli anni cinquanta il dibattito nelle scuole di architettura, pur non giungendo a soluzioni plausibili, ricade sulle opportunità e le modalità rispetto alle quali aggiornare il processo formativo degli allievi, in relazione al dibattito più generale che, intanto, investe il mondo delle istituzioni accademiche<sup>25</sup>.

Una contestazione che di lì a poco si trasforma in lotta, nel momento in cui “gli studenti scoprono nell'università e nel processo stesso di trasmissione e formazione culturale il meccanismo di un condizionamento di classe, e rifiutano quindi non solo questa università ma la società che la produce”<sup>26</sup>.

Del resto, “che la struttura delle Facoltà di Architettura italiane, anche in rapporto agli sviluppi delle istituzioni analoghe nel resto del mondo fosse a dir poco ‘obsoleta’ era ben chiaro già nell'immediato dopoguerra sia agli studenti che ai professori”<sup>27</sup> poiché, negli anni sessanta, le sette scuole pubbliche di architettura italiane erano ancora vincolate a ordinamenti didattici rimasti invariati dagli anni trenta<sup>28</sup>. Roma tra gli anni sessanta e settanta si appresta, dunque, a vedere intorpidire i presagi che avrebbero consentito il fare pratico dell'architettura<sup>29</sup>. A questo proposito, nel 1968 Manfredo Tafuri, riprendendo e ampliando alcuni saggi apparsi sulla rivista “Contropiano”<sup>30</sup> pubblica, per i tipi di Laterza, il testo *Teorie e storia dell'architettura*<sup>31</sup> rilanciando, di fatto, le riflessioni di Mario Tronti sul lavoro intellettuale in rapporto al capitale e proponendo una prospettiva critica che rivendica per l'architettura la valenza di atto politico<sup>32</sup>.

In questo momento, infatti, la rivista marxista pone al centro della questione le opzioni relative alla capacità della lotta

della classe operaia di condurre a “una stagione di splendida maturità”<sup>33</sup> qualora riesca a liberarsi da una logica rinnovatrice alternativa alle dinamiche della produzione capitalista.

Quello proposto attraverso il testo edito da Laterza è un esercizio critico nel quale l’architettura moderna viene osservata attraverso la lente della teoria marxista, che la restituisce come “istituzione che realizza l’ideologia, come disciplina messa in crisi dalle nuove tecniche di integrazione dell’universo produttivo e di pianificazione anticiclica”<sup>34</sup>.

Un tentativo che si rivela come uno “spietato vaglio delle basi stesse del Movimento Moderno”<sup>35</sup> ma, anche, un contributo significativo allo scavo profondo che si sta facendo nell’ambito dell’ideologia rispetto al ruolo intellettuale dell’architetto che, in quanto tale, non può – secondo Tafuri – esimersi dal considerare il progetto come un atto politico, respingendo la sua collocazione a un “piano” in cui le strutture stesse del sistema ne influenzano il raggio d’azione.

In questi stessi termini va inteso il ruolo che lo storico romano si ritaglia nella redazione della rivista fondata da Alberto Asor Rosa, Massimo Cacciari e Toni Negri. Quello cioè di esperire il tentativo di sondare, attraverso il lavoro storiografico, i limiti e gli spazi di agibilità che il capitalismo ha concesso al progetto di architettura contemporaneo fino ad allora limitato al “piano” in cui “la classe operaia funziona come tale dentro il capitale sociale”<sup>36</sup>.

Solo per questa direzione, disinnescando cioè il suo valore pratico e facendosi teoria, il progetto di architettura può aprirsi a un “contro-piano” in cui si recuperano spazi di libertà e di coerenza teorica.

Posizione che non può essere estranea alle tesi di Tronti quando, in *Operai e capitale*, giunge a una prima definizione operativa della critica dell’ideologia intesa come “distruzione di ogni ideologia, attraverso la critica distruttiva di tutte le ideologie borghesi”<sup>37</sup>.

Attraverso l'esperienza di "Contropiano"<sup>38</sup> si giunge rapidamente a intravedere, anche per le discipline del progetto, una prospettiva operante che nasce da una critica ideologica agli esiti del Moderno:

come non può esistere un'Economia politica di classe, ma solo una critica di classe all'Economia politica, così non può fondarsi un'Estetica, un'arte, un'architettura di classe, ma solo una critica di classe all'Estetica, all'arte, all'architettura, alla città<sup>39</sup>.

Tafuri non fu tuttavia l'unico a restituire una lettura delle discipline del progetto rispetto al loro potenziale ideologico. Già nel 1957 appare, sulla rivista "Zodiac" di Adriano Olivetti e con il titolo *Architettura e ideologia*<sup>40</sup>, un saggio in cui proprio Giulio Carlo Argan esprime una sferzante critica rispetto al razionalismo novecentesco. Responsabile, secondo lo storico dell'arte, di non essere riuscito a portare alle estreme conseguenze politiche "l'antinomia di natura e società"<sup>41</sup> rinunciando in questo modo ad assecondare la propensione dell'architettura a farsi strumento ideologico e "funzionale" e, dunque, alla sua efficacia nel proporre un'integrazione con le forze e le forme della produzione<sup>42</sup>.

In questo territorio ideologico, l'atteggiamento di Argan e di Nicolini sembra dunque raccogliere l'invito di Fortini a "farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi"<sup>43</sup>. Ossia, a porsi il problema decisivo di fornire una risposta credibile all'ineluttabile disinnescamento di una prospettiva rivoluzionaria della cultura comunista, quantomai necessaria in virtù dei mutamenti indotti, negli uomini, dalla produzione dell'industria contemporanea<sup>44</sup>. Fortini, insieme ad Argan e ai "marxisti" di "Contropiano", sostiene infatti la necessità di un ragionamento sui mutamenti dello status economico e sociale degli intellettuali nel cambiamento della società italiana contemporanea, in cui il cinema, la radio e la televisione, la grande editoria periodica, gli uffici stampa e i centri studi delle industrie permettono agli

intellettuali e, dunque, anche ai progettisti e agli artisti, di non dipendere più dallo Stato o dal reddito, ma direttamente dall'industria culturale, sia essa privata o pubblica<sup>45</sup>.

Seguendo questa ipotesi e con eventi che vanno dal Festival internazionale dei poeti sulla spiaggia di Castel Porziano al Capodanno dell'82 all'interno del tunnel del Traforo, fino alla proiezione del capolavoro di Abel Gance nel Colosseo, l'assessorato di Nicolini sembra finalmente dare il via all'occupazione, con pratiche situazioniste, dei luoghi più significativi della cultura della capitale che, improvvisamente, attraverso l'architettura si trasformano e si animano alla compresenza di migliaia di persone.

Ben presto la visione di questo "meraviglioso urbano" si estende progressivamente fino ai limiti della scena cittadina, arrivando agli spazi dismessi del Mattatoio di Testaccio, a quelli di via Sabotino a Prati, fino al Parco della Caffarella e a Villa Torlonia. Riuscendo a trasformarli in luoghi del teatro, della musica, della danza e del video, con allestimenti affidati a Franco Purini e Laura Thermes<sup>46</sup>.

Già a partire dall'edizione del Parco Centrale del 1979 si sancisce, infatti, una nuova prospettiva operativa dell'Estate Romana, che postula la definizione di quattro città "altre" nell'intorno della città consolidata. Tutte hanno una destinazione specifica legata all'intrattenimento e all'incontro, in funzione di un allargamento del centro della vita urbana, e si radicano ben oltre il recinto delle Mura Aureliane.

Nel farlo vi è, evidentemente, il riconoscimento di un ruolo precipuo rispetto alla capacità evocativa del progetto di architettura. Mentre però nel tessuto storico l'operazione di riappropriazione prevedeva l'espropriazione effimera dei luoghi riconosciuti della cultura istituzionale, nelle periferie è la capacità del progetto di farsi evento a prevalere, proponendo "nuove polarità nelle relazioni di interscambio urbano"<sup>47</sup>.

È il caso del *Teatrino Scientifico* allestito in via Sabotino che, forse meglio di tutti, riesce nel definire le virtualità dello spazio, risemantizzandolo fino a riportarlo nella disponibilità



1 Franco Purini e Laura Thermes,  
*Teatrino Scientifico: il meraviglioso  
Urbano*, via Sabotino, Roma, 1979

2 Franco Purini e Laura Thermes,  
*Teatrino Scientifico: l'effimero in  
scena*, via Sabotino, Roma, 1979

del quartiere della Vittoria<sup>48</sup>. Il teatro esemplifica bene come questa nuova modalità sia pensata quale strumento di gestione pacifica del conflitto urbano, capace di costruire, attraverso l'arte e la cultura, luoghi di incontro invece che di scontro (fig. 1).

La piccola arena è, infatti, un dispositivo relazionale: uno spazio in cui il pubblico circondando la scena vi entra e, ribaltando il rapporto tra protagonista e spettatore, guarda sé stesso (fig. 2).

Attraverso architetture temporanee che permettevano di utilizzare parti di città in maniera insolita – ricorda infatti Bruno Restuccia – la nostra intenzione era quella di disegnare un immaginario collettivo in modo da incoraggiare un processo democratico di riappropriazione dei luoghi del centro della città, in un momento caratterizzato al contrario da una forte spinta centrifuga verso le periferie. La nostra idea era quella di ritrovare la centralità di Roma [...] e l'architettura era lo strumento con cui far funzionare questo sistema di relazioni<sup>49</sup>.





3-4 Piero Sartogo, Franco Raggi e Daniela Puppa, progetto e allestimento della mostra ai Mercati Traianei organizzata da Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 1978. Entrata dell'esposizione e vista della galleria (foto di Franco Raggi)

## **Un'idea di Roma: mostre radicali tra sgomento e stati di eccitazione.**

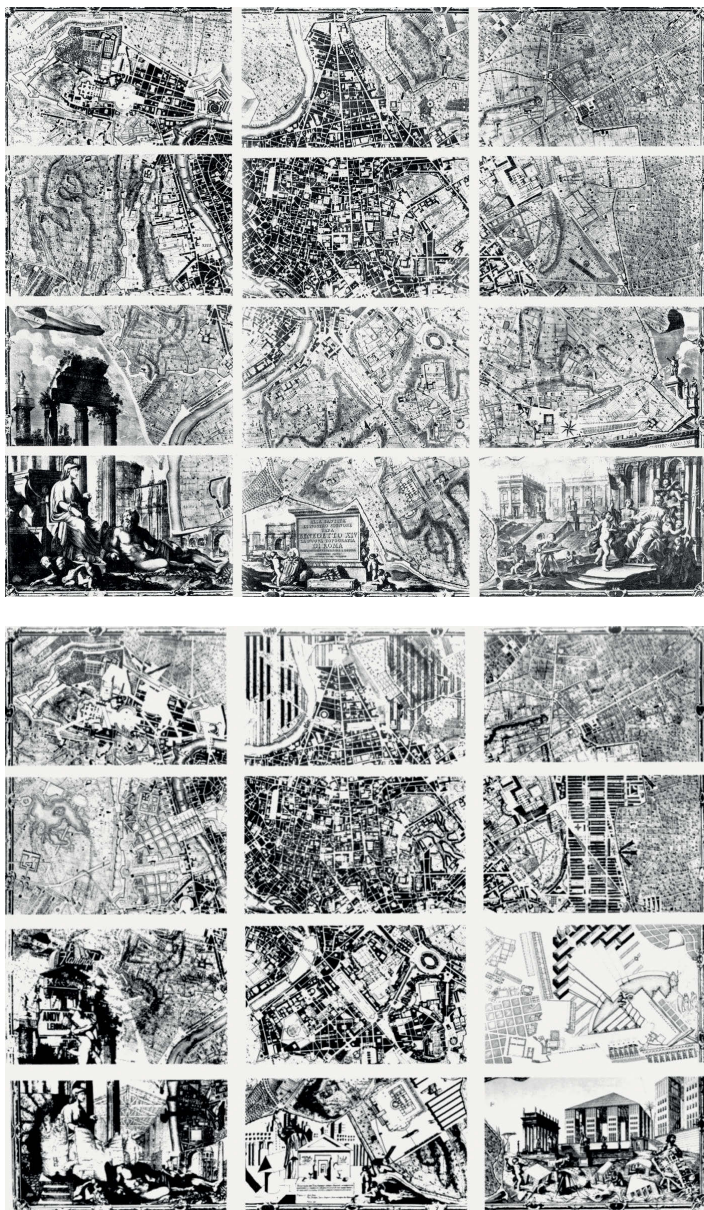
### **Alcune esibizioni decisive per il cambiamento del paradigma espositivo della capitale**

Lo stesso vento di cambiamento che sferza i luoghi storici della città di Roma, partendo dai refoi del pensiero teorico di Argan e Tafuri, sembra essere il protagonista della mostra organizzata al complesso dei Mercati Traianei, nel maggio del 1978, intitolata "Roma Interrotta"<sup>50</sup> (fig. 3).

L'esposizione, in linea con le politiche culturali messe in scena da Nicolini, è infatti un gesto simbolico di riappropriazione e di risemantizzazione dell'imponente spazio archeologico che la ospita e, al tempo stesso, la naturale evoluzione dell'attività espositiva promossa dagli Incontri Internazionali d'Arte di Graziella Lonardi Buontempo che, già dagli inizi degli anni settanta, ha avviato un significativo cambiamento di paradigma nel panorama delle mostre della capitale<sup>51</sup>.

In occasione di "Roma Interrotta", lo spazio dei Mercati si offre allo spettatore e alla città in maniera inaspettata, filmica, in qualche modo analoga all'esperienza estetica che qualche anno prima, nel 1974, aveva interessato il tratto di mura intorno a Porta Pinciana. Ossia quando, nei primi mesi dell'anno e in occasione della mostra "Contemporanea", l'artista Christo





5-6 La pianta disegnata dal Nolli e gli "esercizi dell'immaginazione" alla mostra del 1978 di Sartogo,

Dardi, Grumbach, Stirling, Portoghesi, Giurgola, Venturi, Rowe, Graves, R. Krier, Rossi, L. Krier

Javacheff sottrae alla vista dei romani, per quaranta giorni, un tratto di circa 200 metri delle Mura Aureliane, ricorrendo a 7000 metri quadri di tela *seal* color ghiaccio e 2000 metri di corda in *dacron* arancione<sup>52</sup>.

Un'operazione, quella dell'*empaquetage*, che "ha significato proteggerla con la forza generatrice dell'arte, poiché il pubblico, grazie all'artista, è stato stimolato e massaggiato, d'altronde in una città come Roma così piena di capolavori antichi era doveroso bucare la disattenzione collettiva per evidenziare un'architettura straordinaria, capace di resistere al tempo"<sup>53</sup>.

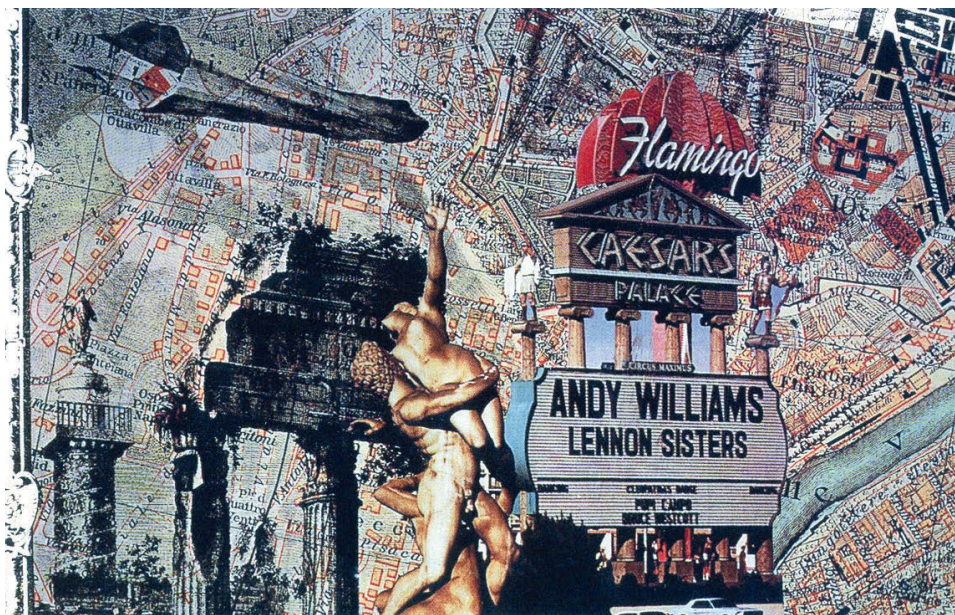
A quattro anni di distanza, ad accogliere lo spettatore è, invece, un grande velario azzurro cielo che si muove scenicamente gonfiato dalla brezza del cambiamento culturale in atto – oltre che da quella prodotta da un grande ventilatore preso in prestito dagli studi di Cinecittà – danzando ritmicamente davanti alla grande arcata di accesso del complesso archeologico<sup>54</sup> (fig. 4).

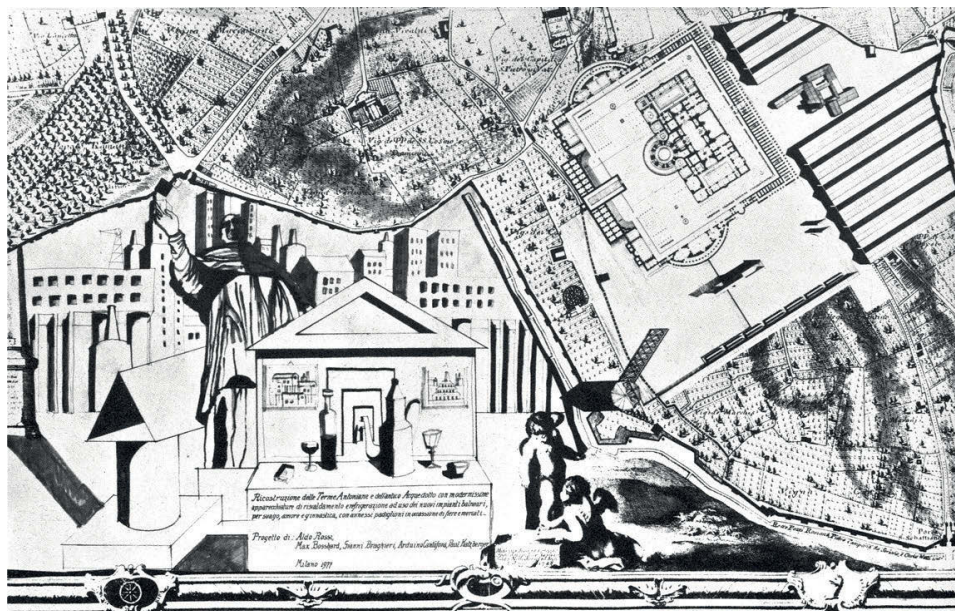
Mentre le giganti lettere dorate riprodotte sul telo con la titolazione della mostra annunciano al visitatore il clima sardonico dell'esposizione, all'interno della grande aula un cubo azzurro contiene, come in uno specchio magico, due versioni speculari dell'immagine di Roma: quella proposta nel Settecento da Giovanni Battista Nolli<sup>55</sup> e Giovanni Battista Piranesi, a confronto con il suo doppio, prefigurato dall'immaginazione di dodici architetti internazionali (fig. 5). Da un lato, dunque, l'esito di un preciso progetto erudito-enciclopedico sulla topografia della città antica, realizzato tra il quarto e il quinto decennio del XVIII secolo, che si offre come la nuova base cartografica su cui elaborare progetti e riforme ufficiali. Dall'altro il rifiuto di qualsiasi proposta urbanistica a vantaggio di "una serie di esercizi ginnastici dell'Immaginazione alle parallele della Memoria"<sup>56</sup> (fig. 6). Il punto di partenza della mostra è quello di interrogare alcuni degli architetti internazionali più interessanti chiedendo loro di ripensare il nucleo storico della città,

a partire dalle considerazioni teoriche emerse nel convegno “Roma Città Futura”<sup>57</sup>.

Il progetto “intendeva sottolineare come a Roma si fosse fermato ogni impulso di progettazione urbanistica e come la *Nuova Pianta di Roma* del Nolli rappresentasse la prova di una interruzione che trovava nella politica e nella cultura le motivazioni di tale stasi”<sup>58</sup>.

Una consultazione cui partecipano alcuni tra i più rappresentativi grandi architetti internazionali, tanti quanti sono i settori della pianta del Nolli: Costantino Dardi, Romaldo Giurgola, Michael Graves, Antoine Grumbach, Léon Krier, Robert Krier, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Colin Rowe, Piero Sartogo, James Stirling, Robert Venturi; invitati a configurare una “Nuova Roma” la quale basa il suo paradigma di novità sull’ipotesi fantastica che l’impianto dell’Urbe non fosse





**7** Robert Venturi e John Rauch, *From Rome to Las Vegas*, proposta all'esposizione "Roma Interrotta", Roma, 1978

**8** Aldo Rossi, *Ricostruzione delle Terme Antoniane e dell'antico acquedotto con modernissime apparecchiature di riscaldamento*

*e refrigerazione a uso dei nuovi impianti balneari per svago, amore e ginnastica, con annessi padiglioni in occasione di fiere e mercati, progetto di Aldo Rossi, Max Bosshard, Gianni Braghieri, Arduino Cantafora, Paul Katzberger, Milano 1977, proposta all'esposizione "Roma Interrotta", Roma, 1978*

stato interessato da nessuna delle trasformazioni urbanistiche seguite all'Unità d'Italia<sup>59</sup> (figg. 7 e 8).

Che non fossero introdotti, dunque, gli interventi urbani più significativi di epoca moderna: dagli sventramenti e demolizioni di epoca fascista, alla ricostruzione postbellica d'interi quartieri alla conformazione delle periferie, in una specie di tabula rasa che assume come *terminus ante quem* quello della celebre incisione per provare a esperire il tentativo di riavvolgere il nastro della palingenesi contemporanea, concedendo l'opportunità di immaginare un presente alternativo.

Tutti i progettisti convocati rispondono, ciascuno seguendo la propria linea di ricerca, affrontando creativamente il tema della memoria e dell'immaginazione, restituendo "un'idea di Roma"<sup>60</sup> in cui si guarda all'eventualità di come sarebbe se non fosse "una città interrotta perché si è cessato di immaginarla e si è incominciato a progettarla (male)"<sup>61</sup>.

Sono tante avventurose, fantastiche ricerche nel grembo urbanistico di Roma per saggiare se sia ancora fecondo e tanti sondaggi nelle correnti del tempo romano, occulte come i suoi fiumi sotterranei. In ogni caso, l'opposto diametrico di un piano regolatore; nessuno di questi architetti vorrebbe che Roma domani fosse come l'immagina oggi. Nessun progetto, dunque: ma un rovesciamento della Memoria dal passato al futuro, dell'immaginazione dal futuro al passato. E le ipotesi su quella che sarebbe stata Roma, se si fosse seguito ad immaginarla invece di progettarla (male). L'Utopia è il contrario ateo della Provvidenza; l'immaginazione è la provvidenza dei laici e Roma, speriamo, sarà finalmente laica o non sarà più<sup>62</sup>.

L'evento, concepito da Costantino Dardi e Piero Sartogo, viene realizzato all'interno del calendario degli Incontri Internazionali d'Arte ideati da Graziella Lonardi Buontempo<sup>63</sup>.

Un'iniziativa, nata nel 1970 dall'incontro fra la mecenate napoletana e il critico Achille Bonito Oliva, che negli anni ha trasfigurato, in maniera significativa, le modalità di produzione

e presentazione delle ricerche artistiche in Italia orientandole verso la dimensione di grandi eventi mediatici aperti a pubblici eterogenei<sup>64</sup>.

A partire dalle prime grandi mostre, il salotto romano di Graziella Lonardi prova infatti a contaminare l'avanguardia con i meccanismi espositivi istituzionali, predisponendo grandi narrazioni che giungono a provocare un cortocircuito mediatico, utile a sollecitare tanto le ricerche artistiche più avanzate quanto le stantie abitudini del pubblico italiano. In questa dicotomia, gli Incontri Internazionali di Palazzo Taverna forniscono una proposta di mediazione tra le idee più oltranziste e le istituzioni tradizionali della città proponendosi, sin da subito, come mediatori innovativi tra questi ambiti<sup>65</sup>.

La mostra inaugurale, "Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70", offre in questo senso un palcoscenico straordinario agli artisti della nuova scena italiana inserendoli nella cornice di un allestimento rivoluzionario, ricavato all'interno della monumentale sede pubblica del Palazzo delle Esposizioni di Pio Piacentini che già era stata, nel 1932, il teatro della "Mostra della Rivoluzione Fascista" in occasione del primo decennale della marcia su Roma<sup>66</sup>. Un luogo, dunque, impegnativo e simbolico che però, fatta eccezione per le mostre della Quadriennale, si limita fino a quel momento a una mescolanza di modeste iniziative<sup>67</sup>. Dopo soli due anni segue "Contemporanea", concepita sempre da Achille Bonito Oliva e allestita nei locali del parcheggio sotterraneo di Villa Borghese.

Qui, negli spazi appena prefigurati da Luigi Moretti e messi a disposizione, a titolo gratuito, dalla società appaltatrice viene allestito un insolito laboratorio di contaminazione tra i diversi linguaggi: dalle arti visive alla poesia, dalla danza alla fotografia, fino al teatro e al cinema<sup>68</sup>. Ben prima che il cambiamento del corso politico in Campidoglio consentisse di farlo al sindaco Argan – che ha un ruolo non marginale nelle iniziative degli Incontri – e al suo assessore Nicolini:

Con le sue due prime grandi mostre, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970* (1970-71) e *Contemporanea* (1973-74), l'attività di Incontri riesce a immettere l'avanguardia in meccanismi espositivi istituzionali, specializzandosi in grandi eventi che mettono alla prova e verificano le ricerche artistiche più avanzate e al tempo stesso le abitudini del pubblico italiano.

Queste vicende possono essere lette come specchio della necessità per il mondo intellettuale di rivendicare a sé quello spazio non occupato dalle istituzioni pubbliche, sostituendo gli attori del sistema di produzione culturale<sup>69</sup>.

Oltre alle grandi mostre realizzate in collaborazione con istituzioni pubbliche e il settore privato, l'associazione costituisce il Centro d'Informazione Alternativa al cui interno Achille Bonito Oliva e Bruno Corà danno vita a un luogo vivace e aperto per le ricerche artistiche più innovative e audaci del panorama internazionale. Promuovendo il confronto e la partecipazione fra artisti, istituzioni e intellettuali, il centro predispone il tessuto culturale della città verso l'identificazione di un luogo fertile per una moltitudine di iniziative anche di media e piccola dimensione.

Negli archivi che raccolgono l'attività di Palazzo Taverna, nell'anno 1977, oltre alla conferenza tenuta da Argan su *Arte e Ideologia* si incontra la presentazione del libro di Costantino Dardi, *Semplice, lineare, complesso*<sup>70</sup> per la quale si annunciano gli interventi di Carlo Aymonino, Filiberto Menna, Paolo Portoghesi, Franco Purini e Manfredo Tafuri.

Il libro è introdotto da una prefazione di Francesco Moschini, un giovane bresciano che, trasferitosi a Roma nel 1969, si è da poco laureato nella Facoltà di Architettura di Roma e che, di lì a qualche mese – seguendo proprio l'esempio di quello di Palazzo Taverna – fonda un centro di produzione e promozione di iniziative culturali, studi e ricerche<sup>71</sup>.

Tra le numerose manifestazioni e attività culturali che si giovano dell'attività dell'assessore Nicolini, il ruolo assolto

dalle mostre che scaturiscono dall'attività di Francesco Moschini merita una menzione a parte, per la condizione aperta della galleria e per la propensione a ospitare esposizioni eterogenee di artisti, architetti, designer, fotografi, grafici e illustratori. La storia di questa istituzione inizia proprio nel gennaio del 1978, con l'inaugurazione di una mostra dedicata ai disegni di Edoardo Persico, e si sviluppa fino a configurarsi come un vero e proprio centro di documentazione e di organizzazione di iniziative culturali. Tra queste, nel periodo in esame, di assoluto merito appare quella realizzata con i Laboratori di Progettazione, nati nel 1983 come ripensamento, incontro e progettazione sull'architettura e sulla città di Roma, per dare vita a una manifestazione che, in varie tappe, chiama molte delle forze della cultura architettonica italiana a consulto sui problemi della città e del centro storico.

Nel quadriennio in cui Carlo Aymonino<sup>72</sup> assume la carica di assessore per il Centro Storico viene concretizzato il "Consulto su Roma"<sup>73</sup>. Un convegno sulla cultura urbana delle sue aree centrali e sulla loro progettazione che, in qualche modo, intende prefigurarsi come un luogo di lettura della situazione romana ma, anche, come "carta" delle trasformazioni programmate, o semplicemente possibili, prefigurate con il concorso allargato di quanti, a vario titolo, intendono prendersi cura della città<sup>74</sup>. L'analogia con l'esperienza di "Roma Interrotta" sembra evidente. Ma, ormai, non si tratta più di muovere le coscienze sopite quanto, invece, di rimuovere un contenzioso che si è sedimentato fra cultura architettonica e città, in quanto città politica e culturale, oltre che fisica. Dopo cinque anni di amministrazioni di sinistra sembra finalmente giunto il momento in cui poter passare alla prova dei contesti. Per questo si individuano sei aree comprese tra i margini delle zone archeologiche – di Caracalla, del Velabro, del Circo Massimo, di piazza Venezia e dei Mercati Traianei – e la città compatta dall'Ottocento al Novecento. Su questi contesti sono chiamati a pronunciarsi circa sessanta progettisti che l'Architettura Arte Moderna (A.A.M./Coop) ha selezionato e invitato come rappresentanti del dibattito nazionale. Si tratta in sostanza di

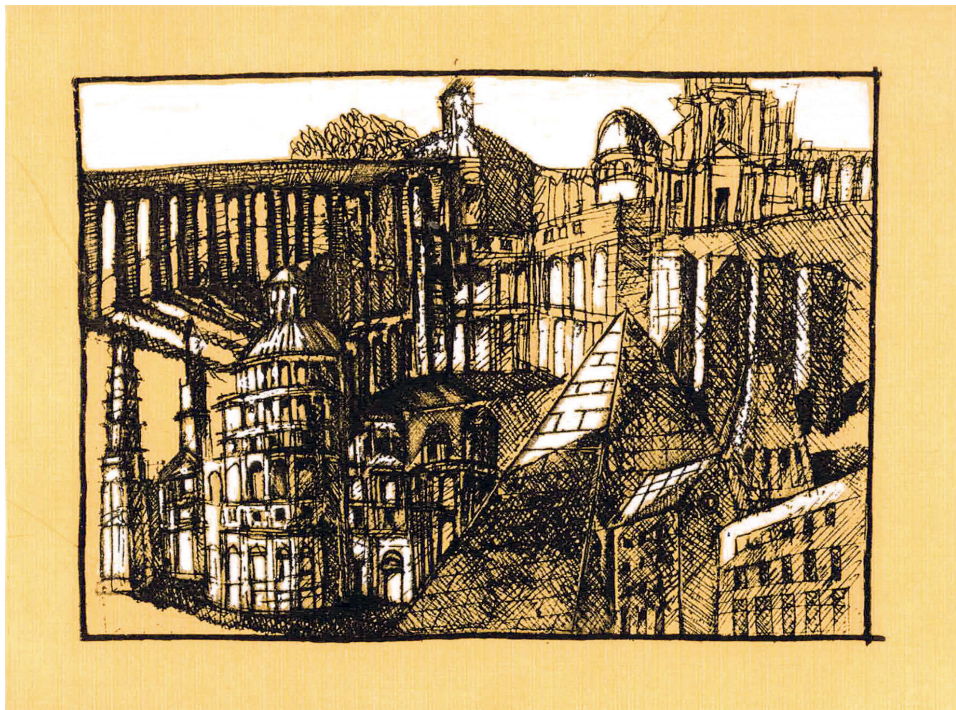
un ultimo bilancio, necessario, prima di far cadere i drappi dai progetti delle nuove architetture per Roma, tutte le realtà del prossimo futuro, che chiedono di essere discusse e valutate come scelte culturali, oltre che tecniche, delle amministrazioni e degli enti che si sono impegnati. Questi progetti, frutto del lavoro interno e di studi affidati dall'Assessorato per gli Interventi sul Centro Storico e da altre istituzioni, saranno esposti attraverso materiali originali e in parte inediti, nell'ambito del Consulto durante la giornata dei "lavori in corso"<sup>75</sup>.

Proprio dal confronto tra questa iniziativa e la mostra ideata da Costantino Dardi e Piero Sartogo nel 1978 si colgono appieno sia il cambio di passo delle politiche urbane e culturali in corso a Roma, sia gli effetti dei primi cinque anni di amministrazione comunista. Si passa, infatti, dalla capacità antagonista di portare la carica dirompente delle provocazioni delle avanguardie nel contesto lacerato della città, alla volontà di sistematizzarla nel concreto e, cioè, all'immaginarla e progettarela (bene).

Quella di Moschini, pur essendo una figura esogena alla realtà romana, attecchisce tuttavia acclimatandosi nel contesto generoso stimolato dal rinnovato quadro culturale della capitale. Certo, la natura stessa dell'istituzione è assolutamente atipica, e probabilmente il termine "galleria" non restituisce affatto l'eterogeneità delle iniziative e dei temi inseguiti del responsabile della A.A.M. Architettura Arte Moderna<sup>76</sup>.

Come si legge sulle pagine del sito della galleria, si tratta infatti di "un centro culturale al servizio di un disegno denso ed avvincente: l'ambizione di individuare un sovrasisistema di relazioni reciproche osservando sistemi isolati e analogie tra sistemi apparentemente dissimili"<sup>77</sup>. Definizione che restituisce bene l'impostazione dell'istituzione "organizzata per scatole di reale e di sogno che s'intrecciano come nel *Manoscritto di Saragozza*"<sup>78</sup>.

La galleria, che ha sede in quegli anni in via del Vantaggio, introduce infatti un caleidoscopio di temi eterogenei attraverso



9 Aldo Rossi, *Monumenti romani*,  
1996, acquaforte, acquatinta,  
acquerello, 18,4 × 24,7 cm (carta  
Fabriano 100% cotone 35 × 50 cm),  
Pda, collezione privata

i quali cerca di “creare un momento di riflessione e uno spazio in cui strumenti e materiali di conoscenza, di analisi e di storia entrino in rapporto con il fare arte e architettura”<sup>79</sup>.

E così negli anni dell’assessorato di Nicolini, tra grandi eventi e piccole occasioni e attraverso il doppio registro “privato-sperimentale” e “pubblico-sensazionale”, si nutre quella tensione progettuale in cui converge la storia della formazione intellettuale di una generazione che, dalle aule della Facoltà di Architettura di Valle Giulia, trasferisce il proprio disorientamento, in maniera indistinta, tanto nelle strade del centro quanto sulle spiagge di Castel Porziano.

Complice la favorevole congiuntura politica, per circa dieci anni si bruciano così, in un grande falò delle vanità, molteplici iniziative ed eventi espositivi che, pur nella loro eterogeneità, restituiscono bene quello che Manfredo Tafuri definisce in termini di “sgomento”<sup>80</sup> del multiforme: niente altro che la conseguenza di una lenta e inesorabile constatazione dell’inevitabile dissolvenza cui sta andando incontro il canone della modernità.

Nel contesto agitato dall’eccitazione culturale espressa dal rinnovato contesto politico e, contemporaneamente, dal risveglio delle pratiche di distrazione di massa prodotte dalle culture antagoniste, prende così vita una nuova stagione culturale. Su questo versante la città di Roma assurge, per una parentesi effimera, a luogo ontologico e radicale entro cui, attraverso linguaggi contaminati e pratiche massenzienti, si giunge al necessario ripensamento dello statuto intellettuale dell’intera disciplina architettonica (fig. 9).

### **“Dieses Ist Lange Her”<sup>81</sup>. Un bilancio, un autodafé e del rifiuto di voler definire un modello ripetibile**

Le mostre e gli eventi culturali che si avvicendano a Roma tra gli anni settanta e la metà degli anni ottanta sono un patrimonio di esperienze e sperimentazioni assolutamente prezioso, nella misura in cui restituiscono bene quella multiforme moltitudine di attività che la mobilitazione

partecipativa di quegli anni, nata da esigenze esterne al mondo dell'arte e dell'architettura, utilizza per realizzare e verificare nuovi orizzonti di senso per il già dato.

Quella che ad Argan era apparsa “più che una città [...] una polenta scodellata”, grazie ai rinnovati comportamenti stimolati dalle iniziative culturali introdotte dalla nuova giunta e dal suo assessore “fuori ruolo” induce stati di eccitazione collettiva che rimescolano le distinzioni sociali e culturali orientando le pratiche progettuali – pur nella loro discontinuità fra esuberanza degli anni iniziali e relativa istituzionalizzazione di modi operativi nel prosieguo – verso una dimensione che darà vita a una stagione contrassegnata da un modo rinnovato di intendere ed esporre l'architettura<sup>82</sup>.

Ma se, per molti versi, quello che accade a Roma rispecchia un atteggiamento diffuso nel Paese – si pensi alla prima edizione della Biennale di Portoghesi<sup>83</sup> – altrettanto vero è che, nella capitale, questa tensione che altrove si declina in maniera anche più radicale beneficia di contingenze assolutamente esclusive<sup>84</sup>.

Si tratta di elaborazioni che prendono forma a partire dall'impronta maieutica delle tesi espresse da Argan e dalla loro traduzione, operata da Nicolini attraverso pratiche teatrali d'avanguardia, in direzione di una fenomenologia delle masse. Di un'immersione collettiva nei territori dello scambio di ruoli sociali e dialettici che si svolgono con pratiche comprese tra esibizione e contrasto, festività effimera e tensione al multiforme per giungere fino a determinare pratiche espositive innovative che segnano, in maniera indelebile, i nodi della produzione delle pratiche culturali dell'intero Paese<sup>85</sup>.

L'orizzonte prefigurato da Argan e Nicolini sembra essere, dunque, il luogo privilegiato dell'inizio di nuove pratiche espositive; quelle che segnano il passaggio dalla mostra all'evento, nonché la commistione multidisciplinare di linguaggi progettuali, visivi e performativi, teatrali e cinematografici. Queste esperienze, pur non avendo dato seguito a pratiche ordinate, sono state gli elementi peculiari di una stagione

che ha avuto il merito di portare al centro del dibattito culturale, e soprattutto di quello dell'architettura, esemplari sperimentazioni basate sulla contraddittorietà con la realtà. Un'alterità che, come pratica antagonista, ha generato sperimentazioni d'avanguardia e nuove ritualità, arrivando fino a coinvolgere pubblici inediti e a indirizzarli verso spazi urbani prima di allora inaccessibili e terreni residuali della città, rovesciandone vitalisticamente la condizione di dismissione<sup>86</sup>.

Come però spesso accade, per natura, nel momento in cui l'utopia diventa cultura ufficiale capita, inevitabilmente, che questa si sottragga ai suoi stessi connotati di pensiero puro per confrontarsi sia con le rigide strutture accademiche, sia con le esigenze del pensiero pratico.

Negli anni ottanta, infatti, a venir meno nella prospettiva di Nicolini è l'idea stessa della politica come totalità, come una ragione della vita, insieme alla possibilità concreta di costruire, attraverso il discorso politico-culturale, "interpretazioni organiche della società".

Si conclude così una stagione che, nella sua capacità di alludere a una condizione di possibilità alternative alla realtà, approda alla disillusione. Proprio perché, alla fine del suo percorso, questo periodo favorevole riesce a inglobare tutto, anche ciò che ha l'apparenza dell'opposizione, poiché uno "degli interessi più vivi dei gruppi dirigenti economici e politici è di mantenere l'illusione della spontaneità e della indipendenza, fondamento morale del sistema"<sup>87</sup>.

Non a caso, come *ultimo atto*, "Massenzio" sceglie il palcoscenico dell'EUR e propone un'ultima rassegna assolutamente autoreferenziale, nella volontà precipua di fare un autodafé dell'intera esperienza dell'Estate Romana<sup>88</sup>.

La scelta del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi chiude, in questo senso, un ciclo che intende riconsegnare "il cosiddetto effimero al permanente", ma è anche il risveglio da un bel sogno che si dissolve innanzi alla "grandiosa monumentalità" dell'opera di Adalberto Libera<sup>89</sup>.

A fronte di tale paesaggio di distruzione e compimento verrebbe da dire, con Aldo Rossi, *Dieses Ist Lange Her / Ora questo è perduto*<sup>90</sup>. Un'apparenza che ha lo stesso sapore agrodolce della scena evocata da Charlton Heston quando, cavalcando lungo la spiaggia di un pianeta sconosciuto, giunge al limite della zona proibita e scopre i resti della Statua della Libertà, rendendosi conto che il mondo in cui si trova non è altro che la terra (fig. 10).

Di fronte a questo straordinario palinsesto ancora in parte da decifrare non rimane, dunque, che riconoscere quanto “la ‘critica dell’ideologia’ precede e determina la scoperta della ‘filologia’, la rende non solo possibile ma necessaria. [...] Quando ogni velo è caduto, ciò che resta è studiare, conoscere e rappresentare i meccanismi reali”<sup>91</sup> senza nessuna velleità di trarne un modello ripetibile.

<sup>10</sup> Fotogramma dal finale del film *Il pianeta delle scimmie* (1968), regia di Franklin J. Schaffner



- 1 Le elezioni comunali del novembre 1976 segnano a Roma un netto cambio di tendenza politica. Il Partito comunista italiano trionfa ovunque, in centro come in periferia, ottenendo la maggioranza relativa del Consiglio capitolino. Si apre una nuova fase, che durerà un decennio: quella dei sindaci di sinistra della capitale. Cfr. Nicolini 1977; 1991; 2011; Fava 2017; Battisaldo, Margini 2022; Gualtieri 2023.
- 2 Per una ricostruzione accurata, si veda la documentazione conservata presso l'Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 4. Estate Romana.
- 3 Il termine è un neologismo, coniato dallo stesso Nicolini, che tiene insieme il riferimento alla cultura di massa con il nome dell'imperatore Marco Aurelio Valerio Massenzio cui è dedicata la più grande basilica civile del centro monumentale di Roma, luogo simbolo delle iniziative dell'assessorato di Nicolini.
- 4 Tratto dall'intervista *Che cos'è la cultura? Pier Paolo Pasolini*, rilasciata a Furio Colombo il 2 novembre 1975, successivamente pubblicata in Pasolini 1975, p. 45.
- 5 Sull'influenza della "cultura della crisi" per il lavoro politico della sinistra operaista, si veda Tronti 2009, pp. 39-43, dove l'autore descrive il soggetto che nasce dalla crisi come "soggetto critico".
- 6 Cfr. Trentini 2022.
- 7 Cfr. Crainz 2005.
- 8 Ivi, p. 72.
- 9 Cfr. Marwick 1999; Venturoli 2002; Dondi 2015.
- 10 Cfr. Rossanda 1968.
- 11 Cfr. Roszack 1971. Nello specifico, si veda in relazione all'edizione del 1975 l'articolo *Hanno aspettato l'alba discutendo di droga*, in "Paese Sera", 25 settembre 1975; *E in un cinema di periferia il grido: "Voto comunista"!* di Gianni Bogna, in "I Quaderni de L'Ora - Quaderni di inchiesta, dibattito, analisi politica e sociale", 2, 8, novembre 2012.
- 12 Cfr. Ghini 1976; Sani 1976; Colarizi 1994, pp. 288-291.
- 13 Cfr. Baffoni, De Lucia 2011.
- 14 Cfr. *L'impegno per risanare questa città che amiamo*, in "l'Unità", 10 agosto 1976, p. 8.
- 15 Il 1977 è uno degli anni più terribili: si contano in una sorta di bollettino di guerra più di 2000 attentati terroristici, 32 persone gambizzate, 12 morti ammazzati. Cfr. Brizzi, Ceci, Marchi, Panvini, Taviani 2021.
- 16 Nicolini 2011, p. 112.
- 17 In un piccolo volume autoprodotta durante le lotte studentesche del 1963 Nicolini scrive: "Non è sufficiente una generica presa di coscienza politica per agire in modo rivoluzionario nel settore edilizio; ma è necessario invece rivendicare e ottenere la capacità di operare sintesi architettoniche e politiche in questo senso specifico". ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 16. Materiali di studio, Opuscolo "Architettura '63", b. 90, fasc. 1.
- 18 Silvestri 1997, pp. 61-65.

- 19 La prima rassegna di film organizzata dai cineclub Filmstudio, Politecnico, L'Occhio L'Orecchio La Bocca e dall'AIACE (Associazione Italiana Cinema d'Essai), come documentato nel video Rai *Meraviglioso Urbano (1977-2007): trent'anni di Estate Romana* di Luca Mancini.
- 20 Cfr. Nicolini 2011, in particolare p. 100.
- 21 In quest'occasione Nicolini ricorda di aver notato fra il pubblico alcuni ragazzi che, mentre si rollavano uno spinello, assistevano allo spettacolo accanto a una famiglia che aveva addirittura portato con sé della pasta e un fiasco di vino. Ivi, p. 101.
- 22 ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 4. Estate Romana, b. 16, fasc. 5; la ricezione nel nostro Paese della Beat Generation è dovuta soprattutto al lavoro di Fernanda Pivano che contribuisce a preparare il terreno perché vengano tradotti in italiano anche alcuni dei testi più importanti della controcultura internazionale. Cfr. Pivano 1964; 1972; 1976; Hopkins 1969; Neville 1971; Rubin 1971.
- 23 Cfr. Romoli 1997.
- 24 Cfr. Fortini 1962.
- 25 A questo proposito, si veda Labalestra 2019.
- 26 Rossanda 1968, pp. 7-8.
- 27 Portoghesi 1973, p. 9.
- 28 Se si escludono l'Istituto Superiore di Architettura di Venezia diretto da Giuseppe Samonà e la scuola privata dell'Apao di Roma di Bruno Zevi, Pier Luigi Nervi, Luigi Piccinato e Mario Ridolfi, le scuole attive in Italia erano: Roma (aperta nel 1919), Venezia (1926), Torino, Napoli, Firenze, Milano (1933) e Palermo (1957). A questo proposito, cfr. Samonà 1947; De Stefani 1992; Passerini 2000.
- 29 Per questo, si rimanda a Labalestra 2005.
- 30 Cfr. Tafuri 1969; 1970; 1971a; 1971b.
- 31 Cfr. Tafuri 1968.
- 32 Cfr. Tronti 1966; 1970.
- 33 Tronti 1964.
- 34 Tafuri 1968, p. XI.
- 35 Ivi, p. 4.
- 36 Tronti 1966, p. 58.
- 37 Ivi, p. 30.
- 38 Cfr. Trentini 2022.
- 39 Tafuri 1969, p. 78.
- 40 Cfr. Argan 1957.
- 41 Ivi, p. 48.
- 42 A questo proposito, cfr. Argan 1951.
- 43 Fortini 1962, p. 51.
- 44 Cfr. Basso 2020; Dalmas 2023.
- 45 Cfr. Fortini 1962, in particolare pp. 37-38.
- 46 ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 4. Estate Romana, b. 16, fasc. 4. Cfr. Bartolucci 1981.

- 47 ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 3. Attività istituzionale nel Comune di Roma, “Decentramento e politica della cultura. Relazione a cura del Censis, 28 febbraio 1985”, b. 10, fasc. 4.
- 48 Purini 1981, pp. 269-282; 2000, pp. 152-153.
- 49 Fava 2017, pp. 152-153.
- 50 A tal proposito, cfr. Argan 1978a; Berni 1978; Calvesi 1978; Ciuffa 1978; Costantini 1978; Dal Co 1978a; 1978b; Dardi 1978; Di Puolo 1978; Fagiolo 1978; 2004; Manieri Elia 1978; Marder 1978; Muratore 1978; Pallavicini 1978; Thermes 1978; Vincitorio 1978; Zevi 1978; Carl, Di Maio, Peterson, Rowe 1979; Ensoli 1979; Fauquie, Amusategui 1979; Freedman 1979; Graves 1979; LeCuyer 1979; Magnago Lampugnani 1979.
- 51 Collezionista e organizzatrice di mostre internazionali, fonda a Roma l'associazione Incontri Internazionali d'Arte presieduta da Alberto Moravia. Agli eventi e alle mostre, curate da Achille Bonito Oliva, collaboravano alcuni dei più importanti critici del panorama nazionale: tra questi Giulio Carlo Argan, Bruno Corà e Germano Celant. Cfr. Lonardelli 2016.
- 52 Cfr. AA.VV. 1973.
- 53 Madaro 2020.
- 54 Per l'allestimento della mostra, si veda, in questo stesso volume, il contributo di Annalisa Trentin.
- 55 Cfr. Bevilacqua 1998.
- 56 Argan 1978b, p. 12.
- 57 Convegno “Roma Città Futura”, dibattito sulla riprogettazione della città, gli architetti/autori e le riviste di architettura, Mercati Traianei, Roma, maggio-giugno 1978.
- 58 Lonardi 2014, p. 11.
- 59 Il fondo “Mostra Roma Interrotta” è stato donato da Gabriella Buontempo al MAXXI nel 2013 come parte del Fondo “Archivio Incontri Internazionali d'Arte” e consta di 13 unità archivistiche, una per ogni architetto, contenente i relativi disegni di progetto, più una dedicata alla pianta d'insieme intitolata: *Nuova pianta di Roma Giambattista Nolli 1748 rivisitata da Sartogo, Stirling, Venturi, Krier, Dardi, Portoghesi, Rowe, Rossi, Grumbach, Giurgola, Graves, L. Krier.*
- 60 Argan 1979.
- 61 Argan 1978b, p. 23.
- 62 Ivi, p. 12.
- 63 Tutta la documentazione relativa alle mostre dell'associazione è consultabile presso la Fondazione Museo delle arti del XXI secolo – MAXXI. Centro archivi architettura. L'archivio è stato dichiarato di interesse storico con decreto del DR Beni Culturali del Lazio in data 8 luglio 2011, su proposta della Soprintendenza Archivistica del Lazio. Dal 2012 l'archivio e la biblioteca dell'associazione, per un totale di circa 100.000 documenti e 8000 libri, per donazione di Gabriella Buontempo, sono parte delle collezioni Arte e Architettura della Fondazione Museo nazionale delle arti del XXI secolo – MAXXI.

- 64 Cfr. Lonardelli 2016.
- 65 Cfr. Barbero, Pola 2010.
- 66 Cfr. Schnapp 2003.
- 67 Cfr. Siligato, Tittoni 1990.
- 68 La mostra arriva a coinvolgere circa 350 autori invitati dai curatori delle dieci sezioni: Bonito Oliva per l'arte, Paolo Bertetto per il cinema, Giuseppe Bartolucci per il teatro, Alessandro Mendini per l'architettura e il design, Daniela Palazzoli per la fotografia, Fabio Sargentini per la musica e la danza, Yvon Lambert e Michel Claura per i libri e i dischi di artista, Mario Diacono per la poesia visiva e concreta, Bruno Corà, Lietta Gervasio e Paolo Medori per l'informazione alternativa. A questi si aggiungono numerosi artisti esordienti ospitati in un'area "Aperta".
- 69 Lonardelli 2016, p. 9.
- 70 Cfr. Dardi 1976.
- 71 Cfr. il profilo biografico al link <http://ffmaam.it/francesco-moschini/biografia-estesa-e-nota-autobiografica-biographical-profile-and-autobiographical-note>, ultimo accesso 5 aprile 2025.
- 72 Cfr. Carpenzano, Morgia, Raitano 2023.
- 73 Oltre alla documentazione raccolta sul sito-archivio della A.A.M., ulteriori materiali sono consultabili presso il Politecnico di Milano, Sistema Archivistico e Bibliotecario, Archivi Storici, Fondo Vittorio Introini, b. 24, fasc. 1, Consulto su Roma. Laboratorio di progettazione assessorato per gli interventi sul centro storico – Ass. prof. Carlo Aymonino – Area stazione Termini: da Diocleziano a Caracalla. Progetto 1983 – Roma (1983-1984).
- 74 Cfr. il programma dell'iniziativa al link <https://ffmaam.it/laboratori-di-progettazione/consulto-su-roma-1983>, ultimo accesso 5 aprile 2025.
- 75 Dal pieghevole del programma dell'iniziativa "Consulto su Roma. La cultura italiana sui problemi del centro storico", a cura di F. Moschini, p. 2.
- 76 A questo proposito, si confronti il catalogo della mostra tenutasi alle Scuderie Medicee di Poggio a Caiano nel febbraio 2002. Cfr. Tancredi 2002.
- 77 Il sito [www.ffmaam.it](http://www.ffmaam.it) è il contenitore che tra le tante, troppe cose raccolte, riporta anche un documento intitolato *Storia dell'A.A.M. Architettura Arte Moderna (A.A.M. Galleria) dal 1978* cui si rimanda per la citazione e per la ricostruzione sintetica dell'istituzione: <https://ffmaam.it/a-a-m-architettura-arte-moderna/storia-di-a-a-m-history-by-a-a-m>, ultimo accesso 5 aprile 2025.
- 78 Così si esprime Goffredo Fofi a proposito del rapporto tra il film di Luis Buñuel e il manoscritto di Jan Potocki. Cfr. Fofi 1973.
- 79 Come il romanzo di Jan Potocki, ha una struttura "a scatole cinesi" in cui il racconto principale è inframmezzato da altre storie narrate da altri personaggi, all'interno delle quali sono presenti altri racconti. La citazione è tratta dal documento intitolato *Storia dell'A.A.M. Architettura Arte Moderna (A.A.M. Galleria) dal 1978*, anch'esso disponibile sul sito della galleria.

- 80 Cfr. Tafuri 1968, p. 5. A questo proposito, si veda il capitolo intitolato *Lo "sgomento del multiforme"*. *Architettura e dibattito disciplinare in Italia negli anni '60*.
- 81 Il titolo è un verso della poesia *Abendlied* (1913) di Georg Trakl tradotta da Giaime Pintor e inclusa in Rilke 1955, p. 67.
- 82 A questo proposito, si veda il numero monografico della rivista "XY, Dimensioni del disegno", 10, dicembre 1989, intitolata *1968-1988 Vent'anni di architettura disegnata* con scritti di Francesco Dal Co, Fulvio Irace, Francesco Moschini, Gianni Contessi, Franco Purini, Massimo Scolari, Arduino Cantafora, Vittorio Gregotti, Vittorio Ugo, Pierluigi Nicolini, Roberto de Rubertis, Adriana Soletti e Livio Sacchi.
- 83 "La presenza del passato", 27 luglio – 20 ottobre 1980. Prima edizione della Biennale di Architettura di Venezia divenuta autonoma, si tenne nell'estate 1980, curata da Paolo Portoghesi, in precedenza curatore della sezione Architettura della Biennale.
- 84 Cfr. Gargiani 2021.
- 85 Cfr. Massari 1982.
- 86 In occasione dell'Estate Romana del 1985 si legge che il pubblico rispecchia la consueta eterogeneità, composto principalmente da giovani, punk, dark, cui si rivolgono arditi esperimenti sonori e visivi. ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 4. Estate Romana, b. 21, fasc. 3.
- 87 Fortini 1989, p. 14.
- 88 Così Nicolini apostrofa l'ultima edizione: ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 4. Estate Romana, "Massenzio 9 – ultimo atto. Materiale della manifestazione", b. 21, fasc. 3.
- 89 La decisione "di utilizzare il Palazzo Congressi [...] da una parte una svolta nella storia quasi decennale di Massenzio, legando il cosiddetto effimero al permanente, e dall'altra indicare il Palazzo Congressi con la sua grandiosa monumentalità, associata però alla purezza delle linee, quale sede di iniziative spettacolari e culturali concrete, seppur non paludate ed accessibili a tutta la cittadinanza". ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 4. Estate Romana, b. 21, fasc. 3. Cfr. Ciotta 1985.
- 90 Aldo Rossi, *Dieses Ist Lange Her – Ora questo è perduto*, 1975, acquaforte, 17,2 x 25 cm (carta per bozze 25 x 35 cm). Maastricht, Bonnefantenmuseum, inv. BFM 3836. Cfr. Celant, Huijts 2015, pp. 92-93.
- 91 Asor Rosa 1995, p. 32. A questo proposito, si veda la ricezione delle iniziative di Nicolini sia da parte degli amministratori di sinistra di altri contesti nazionali, sia da parte delle istituzioni culturali internazionali. Per questo, cfr. ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 2. Corrispondenza, b. 8, fasc. 20 e ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 13. Partecipazione a convegni, b. 60, fasc. 2.

## Bibliografia

- AA.VV., *Contemporanea: Roma, parcheggio di Villa Borghese, 11.1973-2.1974*, Centro Di, Firenze 1973.
- Architectural Exhibits of note*, in "Progressive Architecture", agosto 1979, p. 28.
- G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.
- G.C. Argan, *Architettura e ideologia*, in "Zodiac", 1, 1957, pp. 47-52.
- G.C. Argan, *Le mappe del desiderio: proposte di architettura per una Roma diversa*, in "Modo", 13, 1978a, pp. 39-42.
- G.C. Argan, *Roma interrotta: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Léon Krier, ALdo Rossi, Robert Krier*, Incontri Internazionali d'Arte Officina, Roma 1978b.
- G.C. Argan, *Un'idea di Roma*, Editori Riuniti, Roma 1979.
- G.C. Argan, C. Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Léon Krier, ALdo Rossi, Robert Krier*, Officina, Roma 1979.
- A. Asor Rosa, *Critica dell'ideologia ed esercizio storico*, in "Casabella", 619-620, 1995, pp. 28-33.
- E. Baffoni, V. De Lucia, *La Roma di Petroselli: il sindaco più amato e il sogno spezzato di una città per tutti*, Castelvecchi, Roma 2011.
- L.M. Barbero, F. Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: A Roma, la nostra era avanguardia*, Electa, Milano 2010.
- G. Bartolucci (a cura di), *Renato Nicolini, Franco Purini. L'Effimero teatrale: parco centrale meraviglioso urbano*, Casa Usher, Firenze 1981.
- L. Basso, *Franco Fortini: "Il comunismo in cammino" come "capacità di riconoscersi nei passati e nei venturi"*, in F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato (a cura di), *Fortini '17*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 271-286.
- M. Battisaldo, P. Margini, *Decennio Rosso*, Rave Up Books, s.l. 2022.
- L. Berni, *Roma interrotta. Mostra ai Mercati Traianei di Roma*, in "Panorama", 634, 13 giugno 1978, pp. 64-66.
- M. Bevilacqua, *Roma nel secolo dei lumi. Architettura, erudizione, scienza nella pianta di G.B. Nolli "Celebre geometra"*, Electa, Napoli 1998.
- R. Brizzi, G.M. Ceci, M. Marchi, G. Panvini, E. Taviani, *L'Italia del terrorismo: partiti, istituzioni e società*, Carocci, Roma 2021.
- M. Calvesi, *Attenti, arriva il land-artista*, in "L'Espresso", 21, 28 maggio 1978, p. 111.
- P. Carl, J. Di Maio, S. Peterson, C. Rowe, *Roma interrotta: Sector Eight*, in "Modulus: the University of Virginia School of Architecture review", 1979, pp. 76-88.
- O. Carpenzano, F. Morgia, M. Raitano (a cura di), *Carlo Aymonino. Progetto Città Politica*, Quodlibet, Macerata 2023.
- G. Celant, S. Huijts, *Aldo Rossi. Opera Grafica. Incisioni, litografie, serigrafie*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015.

- M. Ciotta, *Ultimi bagliori di Roma: Massenzio*, in “il manifesto”, 9 luglio 1985, p.n.n.
- V. Ciuffa, *I volti immaginari di Roma senza la speculazione edilizia*, in “Corriere della Sera”, 5 giugno 1978, pp. 64-66.
- S. Colarizi, *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- C. Costantini, *Su questa pianta progetterei la mia Roma*, in “Il Messaggero”, 14 maggio 1978, p. 21.
- G. Crainz, *Il paese reale. Dall'assassinio Moro all'Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2005.
- F. Dal Co, *La mostra “Roma interrotta”: un'occasione per progettare la città*, in “Rinascita”, 27, 7 luglio 1978a, p. 40.
- F. Dal Co, *Roma Interrotta: Twelve Architects' 'Imaginary Projects' Based on a Plan of Rome by Giovanni Battista Nolli (1748)*, in “Oppositions”, 12, 1978b, pp. 108-118.
- D. Dalmas, *Temerari come serpenti. Commento di un saggio “imprendibile” (Franco Fortini, Astuti come colombe)*, in “Allegoria”, 86, 2023, pp. 54-69.
- C. Dardi, *Semplice, lineare, complesso*, Magma, Roma 1976.
- C. Dardi, *Sette interventi attorno al tridente (C. Dardi e M. Colocci, con A. Cappelletti, M. Fazzino, E. Puglielli, C. Polidori, A. Zattera)*, in *Roma interrotta*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, maggio-giugno 1978), a cura di Incontri Internazionali d'Arte, Officina, Roma 1978, pp. 48-64.
- L. De Stefani, *Le scuole di architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933*, Franco Angeli, Milano 1992.
- M. Di Paolo, *La pianta del volli (ma non potei)*, in “Il Messaggero”, 22 maggio 1978, p. 3.
- M. Dondi, *L'eco del boato. Storia della strategia della tensione, 1965-1974*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- E. Ensoli, *Giunge a Toronto “Roma interrotta”: una mostra che riveste un eccezionale interesse culturale*, in “Corriere canadese”, 3 ottobre 1979, pp. 9-11.
- M. Fagiolo, *I cavalieri dell'utopia eccellente contro i cavalieri della restaurazione*, in “Modo”, 13, 1978, pp. 43-45.
- M. Fagiolo, *“Roma interrotta”: i cavalieri dell'utopia eccellente contro i cavalieri della restaurazione*, in M. Bevilacqua (a cura di), *Nolli, Vasi, Piranesi: immagine di Roma antica e moderna*, Artemide, Roma 2004.
- F. Fauquie, J.B. Amusatogui, *“Roma interrotta”: International Encounter of Art*, in “Comun”, 1, 1979, pp. 41-59.
- F. Fava, *Estate romana: tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Macerata 2017.
- G. Fofi, *I cari borghesi. Le charme discret de la bourgeoisie di Luis Buñuel*, in “Ombre Rosse”, 3-4, 1973, pp. 151-153.
- F. Fortini, *Astuti come colombe*, in “Il menabò”, 5, 1962, pp. 29-45.
- F. Fortini, *Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Einaudi, Torino 1989.
- A. Freedman, *Architect Do over the Eternal City*, in “The Globe and Mail”, 6 ottobre 1979, pp. 9-11.

- R. Gargiani, *Razionalismi esaltati nostalgici radicali 1967-1973. Eretici italiani dell'architettura razionalista*, Skira, Milano 2021.
- C. Ghini, *Il terremoto del 15 giugno*, Feltrinelli, Milano 1976.
- M. Graves (a cura di), *Profile 20. Roma interrotta*, in "Architectural Design", vol. 49, 3-4, 1979, pp. 1-104.
- M. Gualtieri, *L'estate romana (1977-1985): la città, la politica, l'effimero*, Pacini, Pisa 2023.
- J. Hopkins, *Le voci degli hippies*, Laterza, Bari 1969.
- A. Labalestra, *Natura molteplice ed elementi di persistenza nei frammenti dell'apprendistato di una generazione: alcune considerazioni intorno "La formazione degli architetti romani negli anni Sessanta"*, in V. Ugo (a cura di), *XY, Dimensioni del disegno, Rappresentazione e Verità* (Politecnico di Milano, 22-23 marzo 2004), 9, 47, Officina, Roma 2005, pp. 152-157.
- A. Labalestra, *La cultura comunista e la formazione del nuovo architetto negli anni Sessanta. Alcune considerazioni a margine di uno scritto inedito di Aldo Rossi*, in "QuAD", 2, 2019, pp. 53-73.
- A. LeCuyer, *Rebuilding Rome: Exhibition about Urban Intervention*, 'Roma Interrotta', in "Building Design", 438, 1979, pp. 23-25.
- L. Lonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi: gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Doppiozero, Milano 2016.
- G. Lonardi, *Storia di un progetto*, in AA.VV., *Roma interrotta. Dodici interventi sulla pianta di Roma del Nolli nelle collezioni MAXXI architettura*, Johan & Levi, Milano 2014, pp. 11-12.
- L. Madaro, *Achille Bonito Oliva: "Quando Christo impacchettò le Mura Aureliane"*, in "la Repubblica", 1° giugno 2020.
- V. Magnago Lampugnani, *Ideals, Corrections, Utopias on a Plan from 1748: the 'Roma Interrotta' Exhibition*, in "Bauwelt", vol. 70, 13, 6 aprile 1979, pp. 513-520.
- M. Manieri Elia, *Giochiamo a fare Roma*, in "Paese Sera", 21 maggio 1978, p. 12.
- T.A. Marder, "Marginalia, The Architectural Review", vol. CLXIV, 978, 1978, pp. 64-66.
- A. Marwick, *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958-c. 1974*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- O. Massari (a cura di), *Il Pci e la cultura di massa: l'effimero, l'associazionismo e altre cose*, Savelli, Roma 1982.
- G. Muratore, *Giochando con Roma*, in "la Repubblica", 22 maggio 1978, p. 13.
- R. Neville, *Play Power*, Milano Libri, Milano 1971.
- R. Nicolini, *Per un progetto di riappropriazione culturale di massa*, in "L'architetto", ottobre 1977, p. 45.
- R. Nicolini, *Estate Romana*, Edizioni Sisifo, Siena 1991.
- R. Nicolini, *Estate Romana (1976-85): un effimero lungo nove anni*, Città del Sole Edizioni, Reggio Calabria 2011.
- R. Pallavicini, *Progettare Roma per gioco*, in "l'Unità", 20 giugno 1978, p. 3.
- P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

- L. Passerini, *History as Project: An Interview with Manfredo Tafuri*, in "ANY", 2000, pp. 25-26.
- F. Pivano, *Poesia degli ultimi americani*, Feltrinelli, Milano 1964.
- F. Pivano, *Beat, hippie, yippie. Il romanzo del presessantotto americano*, Bompiani, Milano 1972.
- F. Pivano, *C'era una volta un beat*, Arcana, Roma 1976.
- P. Portoghesi, *Perché Milano. Une saison en enfer*, in "Controspazio", 5, 1973, pp. 6-9.
- F. Purini, *Luogo e progetto*, Kappa, Roma 1981.
- F. Purini, *Franco Purini: le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 2000.
- R.M. Rilke, *Poesie*, Einaudi, Torino 1955.
- G. Romoli, *Ricordi*, in R. Silvestri, *Massenzio '77-'97. Tendenze urbane*, Castelveccchi, Roma 1997, p. 50.
- R. Rossanda, *L'anno degli studenti*, De Donato, Bari 1968.
- T. Roszack, *La nascita di una controcultura, riflessioni sulla società tecnocratica e sulla opposizione giovanile*, Feltrinelli, Milano 1971.
- J. Rubin, *Do it! Sceneggiatura per la rivoluzione*, Milano Libri, Milano 1971.
- G. Samonà, *Lo studio dell'architettura*, in "Metron", 15, 1947, pp. 7-15.
- G. Sani, *Le elezioni degli anni settanta: terremoto o evoluzione?*, in "Italian Political Science Review / Rivista Italiana di Scienza Politica", 6, 2, 1976, pp. 261-288.
- J. Schnapp, *Anno X. La mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa 2003.
- R. Siligato, M.E. Tittoni, *Il Palazzo delle esposizioni: mostra, Roma, Palazzo delle esposizioni 12 dicembre 1990-14 gennaio 1991*, Carte segrete, Roma 1990.
- R. Silvestri, *Massenzio '77-'97. Tendenze urbane*, Castelveccchi, Roma 1997.
- M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968.
- M. Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in "Contropiano", 1, 1969, pp. 31-79.
- M. Tafuri, *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico*, in "Contropiano", 2, 1970, pp. 241-281.
- M. Tafuri, *Austromarxismo e città: "Das rote Wein"*, in "Contropiano", 2, 1971a, pp. 259-311.
- M. Tafuri, *Socialdemocrazia e città nella Repubblica di Weimar*, in "Contropiano", 1, 1971b, pp. 207-223.
- R. Tancredi (a cura di), *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi dalla Collezione Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna*, Centro Di, Firenze 2002.
- L. Thermes, *"Roma interrotta": dodici interventi sulla pianta del Nolli*, in "Controspazio", 4, 1978, pp. 2-20, 64.
- M. Trentini, *Per Una Storia Negativa: "Contropiano" e l'architettura*, Quodlibet, Macerata 2022.

- M. Tronti, *Lenin in Inghilterra*, in "Classe operaia", 1, 1964, pp. 18-20.
- M. Tronti, *Operai e capitale*, Einaudi, Torino 1966.
- M. Tronti, *Classe operaia e sviluppo*, in "Contropiano", 3, 1970, pp. 465-477.
- M. Tronti, *Noi operaisti*, DeriveApprodi, Roma 2009.
- C. Venturoli (a cura di), *Come studiare il terrorismo e le stragi. Fonti e metodi*, Marsilio, Venezia 2002.
- F. Vincitorio, *Roma interrotta*, in "La Stampa", 26 maggio 1978, p. 13.
- B. Zevi, *Roma, se la facessimo oggi*, in "L'Espresso", 21, 28 maggio 1978, pp. 110-111.