

*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>

## **Quale Roma? Le riflessioni di “Roma Interrotta” e degli Incontri Internazionali d’Arte**

Annalisa Trentin<sup>a</sup>

a Università di Bologna

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/28.303>

Pagine: 198-217

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

# Quale Roma? Le riflessioni di “Roma Interrotta” e degli Incontri Internazionali d’Arte

Annalisa Trentin

Università di Bologna

“Roma Interrotta”, assieme a una serie di mostre organizzate nella capitale tra gli anni settanta e ottanta, offre un’occasione per raccontare come alcuni eventi espositivi siano stati capaci di indirizzare il dibattito sui problemi della città di Roma e, seppur senza poter incidere concretamente sulla realtà, siano stati in grado di prefigurare un futuro più o meno realistico. Non è possibile, ad esempio, descrivere il contesto all’interno del quale, nel 1978, venne organizzata la mostra “Roma Interrotta” senza menzionare il ruolo e l’attività svolta dell’associazione Incontri Internazionali d’Arte, fondata a Roma nel 1970 dalla collezionista napoletana Graziella Lonardi

Questo saggio esamina il ruolo cruciale della mostra “Roma Interrotta” (1978) nel contesto più ampio delle iniziative culturali organizzate dall’associazione Incontri Internazionali d’Arte, nella Roma degli anni settanta e ottanta. L’associazione divenne un punto di riferimento internazionale per l’arte contemporanea, attraverso mostre emblematiche come “Vitalità del negativo” (1970) e “Contemporanea” (1973) e in seguito anche per l’architettura con “Roma Interrotta”, che rappresentò un esperimento radicale all’interno dei Mercati Traianei. Queste mostre, in modo indiretto, hanno offerto un’occasione per la città di Roma, sono state esempio di eventi culturali aperti a un ampio pubblico, sono state in grado di portare la discussione sui problemi della città e, seppur senza poter incidere sulla realtà, sono state in grado di prefigurare un futuro più o meno realistico. “Quale Roma?” è un interrogativo al quale curatori, architetti e artisti non sono riusciti a dare una risposta convincente, se non attraverso un riflesso delle loro stesse personalità.

Buontempo. Le numerose iniziative promosse dall’associazione la fecero diventare un punto di riferimento e promozione per l’arte contemporanea nonché luogo di incontro della comunità artistica italiana e internazionale. Dal 1970 al 1981, grazie all’associazione, prese vita una ricca stagione espositiva che avrebbe aperto la strada agli sviluppi artistici dei decenni successivi, supportata anche dalla presenza di Achille Bonito Oliva, in quegli anni figura di riferimento per il campo della critica d’arte. “Vitalità del negativo nell’arte italiana 1960/70”<sup>1</sup> fu la prima grande mostra d’avanguardia nell’ambito

degli Incontri Internazionali d'Arte, ideata da Graziella Lonardi e curata da Achille Bonito Oliva; la mostra venne organizzata nel 1970 all'interno del Palazzo delle Esposizioni di Roma, trasformato per l'occasione in un grande contenitore multimediale, in grado di accogliere i più importanti artisti italiani dell'epoca<sup>2</sup>. Il termine "negativo" faceva riferimento all'idea dell'arte come un fotogramma in negativo dell'esistente, come un calco, un'impronta in grado di alterare la realtà. Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles furono alcuni fra quelli che contribuirono alla discussione in questa prima grande esposizione d'avanguardia, dove il mondo dell'arte per la prima volta usciva dalle gallerie per diventare strumento culturale pubblico. L'obiettivo era quello di diffondere una maggior conoscenza e avvicinare i cittadini all'arte contemporanea, spesso percepita come troppo distante. Si voleva inoltre contribuire a rendere l'arte più accessibile, diffondendo una maggiore consapevolezza anche tramite la riscoperta dei luoghi della città attraverso nuove prospettive.

Il Palazzo delle Esposizioni, con il suo monumentale neoclassicismo, fu trasformato in un luogo capace di accogliere l'astrazione non solo come forma artistica, ma come esperienza percettiva. Lo spettatore era invitato a confrontarsi con lo spazio in modo attivo, costretto a ridefinire il proprio punto di vista all'interno di un contesto che sembrava sospendere la storia per aprirsi a nuove possibilità interpretative.

L'allestimento, progettato dall'architetto Piero Sartogo, attraverso l'uso di piani, luci ed elementi tessili fu in grado di riconfigurare gli ambienti riducendo l'impatto della grande cupola centrale e delle colonne.

Gli spazi a tutt'altezza, articolati attorno alla sala centrale, furono idealmente tagliati in due da un piano secante orizzontale, scomponendo così il volume esistente in due volumi sovrapposti: un volume positivo inferiore e uno negativo superiore – reso leggibile grazie all'oscuramento della cupola (fig. 1). Il passaggio di un nastro nero, posto in diagonale attorno alle colonne della sala centrale, definì un elemento di rottura



1 Piero Sartogo, allestimento della mostra "Vitalità del negativo", sala centrale del Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1970 (© Claudio Abate)

della geometria e della regolarità dello spazio, contribuendo alla creazione di una nuova dimensione spaziale che istituiva un rapporto più libero fra l'opera d'arte e i suoi fruitori. Nel 1971, a seguito di questo importante evento, furono numerosi i seminari internazionali e le discussioni organizzate; venne inoltre istituito il Centro d'Informazione Alternativa, ideato e curato da Achille Bonito Oliva, con sede a Palazzo Taverna, nell'intento di promuovere e diffondere documenti sulla cultura contemporanea. L'uso della fotografia, di video, registrazioni audio, film e riviste, come documenti culturali e politici, evidenziò la necessità di rendere fruibile e di diffondere il dibattito attorno all'arte contemporanea anche al grande pubblico. Il documento programmatico del Centro d'Informazione Alternativa si fece portatore di una volontà decisa di opposizione al sistema dominante, manifestando la chiara intenzione di mettere in discussione i meccanismi tradizionali di diffusione dell'arte e della cultura. Attraverso la redazione del documento programmatico, il Centro si configurò come un soggetto critico, indipendente e radicale, che non si limitava a manifestare dissenso nei confronti dell'assetto esistente, ma si poneva come agente attivo di trasformazione sociale, avanzando un'articolata proposta alternativa di comunicazione e attivismo culturale:

- contro la tesaurizzazione dell'informazione, generalmente capitalizzata e utilizzata privatamente;
- contro l'informazione parziale, veicolata dai canali tradizionali delle gallerie che inevitabilmente tendono a svolgere un lavoro non oggettivo, ma condizionato dalle scelte e dalle presenze di artisti a esse legati economicamente;
- contro l'informazione di istituzioni che principalmente svolgono un lavoro di mercificazione dell'arte e solo secondariamente un lavoro culturale, ma sempre come servizio chiuso;
- contro un'informazione specializzata, chiusa nel ghetto dei singoli linguaggi ed esperienze sociali.

Il carattere multidisciplinare degli Incontri Internazionali d'Arte troverà la sua massima espressione nel 1973 con la mostra internazionale "Contemporanea", in grado di raccogliere contributi nel campo dell'arte, dell'architettura, del design, del cinema, della danza, del teatro, della fotografia, della musica, assieme alla poesia visiva e concreta, libri e dischi d'artista e informazione alternativa. Vennero strutturate dieci sezioni per restituire radicalmente, attraverso le sue diverse espressioni, un quadro della complessità della società contemporanea. "Vitalità del negativo" e "Contemporanea" non costituirono un evento fine a sé stesso, ma divennero un importante momento di confronto con la politica, con le istituzioni pubbliche e più in generale con la società. Quest'ultima, inaugurata nel 1973, è tuttora considerata una delle mostre più importanti del XX secolo, per il suo essere stata una delle prime e maggiori esposizioni internazionali a carattere interdisciplinare e multimediale.

Quella dello spazio espositivo per "Contemporanea" sarà una scelta radicale; se per "Vitalità del negativo" lo spazio storico e monumentale del Palazzo delle Esposizioni fu trasformato in uno spazio isotropo, per "Contemporanea" la scelta si orientò verso uno spazio non convenzionale e per sua natura astratto, adatto dunque a ospitare le opere dell'avanguardia artistica internazionale: il parcheggio di Villa Borghese a Roma.

Achille Bonito Oliva, nel descrivere lo spazio sotterraneo che dal novembre 1973 al febbraio 1974 accoglierà la rassegna internazionale di linguaggi dell'arte, affermerà che la scelta di un contesto non istituzionalizzato, non destinato ad accogliere l'opera d'arte, non rappresentava il tentativo di portare l'arte fuori dal proprio spazio deputato, ma piuttosto il reperimento di un ambiente adatto ad accogliere una grande quantità di opere e di artisti<sup>3</sup>, dove gli aspetti ideologici alternativi erano orientati a modificare le strutture socioculturali della realtà, con la volontà di verificare il carattere interdisciplinare del dibattito culturale e, più in generale, dell'informazione.

L'interdisciplinarietà fu un carattere adottato a vari livelli, il primo dei quali, in un particolare momento di frazionamento e divisione delle attività socioculturali, fu l'unità di chi lavorava nel settore dell'informazione e della cultura in Italia e all'estero<sup>4</sup>. La mostra ebbe come principale, incondizionato interesse i contenuti culturali e la loro trasmissibilità, attraverso lo sviluppo di un lavoro rivolto a garantire un'informazione pubblica non neutrale, verso un più avanzato livello culturale, con la volontà di incidere sulla realtà con scelte progressive, per un arricchimento dell'informazione:

[...] né l'Establishment né i suoi oppositori avevano la minima idea di che cosa fosse la qualità, e di come la si potesse produrre. Le istituzioni stabilite vedevano la gioia ed il piacere come in antagonismo alla crescita economica e alla espansione dei consumi. La qualità era vista come qualcosa di negativo, di poco utile al progresso capitalistico. Gli artisti da parte loro non avevano altra scelta che "liberare" la qualità, considerata poco più che una forma di repressione culturale anch'essa. In *Contemporanea* tutto ciò è evidente, e ci voleva un parcheggio sotterraneo per metterlo in luce. L'arte era fatta per i musei, ci accorgiamo ora, e non per i parcheggi. *Contemporanea* è riuscita a mettere insieme il più tipico e scandaloso monumento della cultura occidentale ufficiale, il parcheggio sotterraneo, e le più arroganti manifestazioni artistiche di quella cultura nella forma della sua arte contemporanea<sup>5</sup>.

Il parcheggio sotterraneo, utilizzato come spazio espositivo, non era tuttavia una semplice infrastruttura, ma un'opera dell'architetto Luigi Moretti, deceduto a pochi mesi dall'inaugurazione della mostra. Il parcheggio, completato nel 1972, realizzato in viale del Galoppatoio, fu un'opera con un ruolo particolarmente strategico per il Comune di Roma, in quanto rappresentò una sperimentazione per un progetto campione della metà degli anni sessanta da poter replicare, per la costruzione di trentacinque parcheggi limitrofi al centro



2 Luigi Moretti, parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, vista aerea del cantiere, Roma, 1970

3 Piero Sartogo, dettaglio dell'allestimento della mostra "Contemporanea", parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, Roma, 1973 (dal catalogo della mostra)

storico di Roma<sup>6</sup>. La struttura in cemento armato, organizzata su due livelli interrati e caratterizzata dalla presenza di pilastri sagomati, solai cassettonati, scale elicoidali e prese d'aria circolari, rendeva questo spazio particolarmente interessante sia da un punto di vista tecnologico sia architettonico (fig. 2). L'architettura venne così accostata alle opere d'arte, la produzione artistica si confrontò con quella architettonica particolarmente raffinata del progetto di Luigi Moretti (fig. 3). Nelle pagine introduttive del catalogo della mostra, Piero Sartogo affermerà che

la qualificante visuale era in grado di agire come sistema nel sistema, individuando il campo entro il quale il lessico della sperimentazione visuale (artistica) si poteva confrontare con il sistema architettonico, conformando la sua immagine. In tal senso gli interventi della mostra *Amore mio*<sup>7</sup> del 1970 e *Vitalità del negativo* del 1970 sono stati emblematici, proprio nel dimostrare come e perché l'immagine è parte integrante del messaggio artistico<sup>8</sup>.

La scelta dello spazio inusuale del parcheggio sotterraneo di Villa Borghese fu in grado di portare l'attenzione sugli spazi della città di Roma, sui suoi usi e sulle strategie per le trasformazioni in corso. Nella mostra "Contemporanea", oltre alle sezioni di Arte, Cinema, Teatro, Fotografia, Musica, Danza, Libri e dischi d'artista, Poesia viva e concreta e Informazione alternativa fu inserita una sezione di Architettura e design, dal titolo *Maldicasa*, curata da Alessandro Mendini.

Mendini portò l'attenzione su alcuni assunti ritenuti fondamentali, con volontà politica, evidenziando il "dramma della formalizzazione incosciente della superficie del globo". Mendini sottolineò come il territorio che la civiltà di allora avrebbe voluto simile a un immenso luogo produttivo, a una immensa fabbrica, rischiasse di scoppiare "come fosse minato", enfatizzando come ci fossero ben poche speranze di difesa. La città era sull'orlo dell'abisso, e la causa di

questa situazione era da ricercare nel lavoro del tecnico, dello specialista, “la città nelle sue mani ha fallito il miraggio di divenire l’ambiente per eccellenza o di tornare ad esserlo. Anzi, lo specialista ha raggiunto l’opposto: un inestricabile groviglio di polluzioni materiali e mentali, è ora di passare la mano agli uomini tout court. Affermazione stupida o intelligente, utopistica o realistica, non so: comunque necessaria”<sup>9</sup>.

I tredici temi della sezione Architettura fecero emergere

il concetto di provocazione contestatrice, energia capace di disequilibrare il finto dormiveglia, la pacifica tendenza ad eternare l’inerzia costituita: momento fondamentale, per un futuro positivo, se saprà contemporaneamente innescare il concetto della negazione del terrorismo intellettuale, psicologico e fisico, da qualsiasi direzione esso provenga<sup>10</sup>.

Con tono polemico venne criticato il *modus operandi* delle amministrazioni pubbliche, dei politici e di una certa categoria di architetti poco interessati al bene comune, ma attratti dalla committenza privata e “conniventi realizzatori” dello scempio compiuto dalla speculazione. L’attenzione venne rivolta a un concetto di mestiere condiviso, consapevole e svolto in comune, con un’azione tecnica, antiautoritaria, sperimentale, radicale. Andrea Branzi nell’ambito di questa mostra parlerà di *radical architecture* e del rifiuto del ruolo disciplinare. Per Branzi la *radical architecture* rinuncia a ipotizzare la “forma della città futura”; essa stabilisce con la città un rapporto scientifico, nel senso che rimuove dal dibattito urbano qualsiasi concetto di qualità tipico dell’architettura borghese, riportando il fenomeno ai soli parametri quantitativi<sup>11</sup>. La mostra offrirà ai visitatori una vasta rassegna di architetture di opposizione<sup>12</sup>, a testimonianza del lavoro svolto in Italia e all’estero da un nutrito gruppo di progettisti.

“Roma Città Futura” sarà invece il titolo del convegno, organizzato nel 1978, nell’ambito degli Incontri Internazionali d’Arte per discutere sulla progettazione della città di Roma

e per accompagnare la mostra “Roma Interrotta”, che attraverso un’operazione architettonica metterà in scena una prefigurazione delle possibili trasformazioni della capitale. In chiave decisamente più radicale rispetto all’esperienza della mostra “Contemporanea”, con la progettazione di “Roma Interrotta” si evidenziò la necessità di osservare l’Urbe, dal suo passato fino al suo più recente sviluppo incontrollato. Anche in questo caso, lo spazio espositivo fu scelto con grande attenzione diventando esso stesso parte di un processo di riappropriazione dell’architettura e della città: dopo il Palazzo delle Esposizioni e il parcheggio di Villa Borghese, la scelta dei curatori Costantino Dardi e Piero Sartogo si rivolse verso lo spazio archeologico dei Mercati Traianei con la volontà di evidenziare il rapporto esistente tra passato e futuro della città di Roma.

Il progetto intendeva riflettere sulle possibilità della città di Roma, sulla necessità di immaginarne il futuro e sulla necessità di partire da un punto fermo: la *Nuova Pianta di Roma* disegnata nel 1748 dal lombardo Giovanni Battista Nolli, l’immagine di una Roma rimodellata dai papi attraverso assi e spazi pubblici monumentali.

Un’opera inizialmente commissionata da una ristretta compagnia di associati, poi realizzata e commercializzata autonomamente da Nolli in società col banchiere milanese Girolamo Belloni, la *Nuova Pianta di Roma* diventò la nuova base cartografica su cui elaborare progetti e riforme ufficiali, come il nuovo ripartimento dei rioni di Bernardino Bernardini o la presentazione delle relazioni sulla navigabilità del Tevere di Andrea Chiesa e Bernardo Gambarini. L’intera cartografia della città, fino all’Ottocento inoltrato, non potrà prescindere dalla base topografica di Nolli, e dalla sua sintesi espositiva. [...] Per tutta la seconda metà del Settecento, e oltre, la pianta di Nolli fu la nuova icona della capitale del *grand tour*, e prototipo nell’Europa intera della più avanzata razionalizzazione della rappresentazione urbana<sup>13</sup>.

La *Nuova Pianta di Roma* del Nolli<sup>14</sup> costituì l'elemento di congiunzione tra passato e presente proprio per la sua capacità di prevedere, rappresentare e restituire una visione razionale della città. Il progetto "Roma Interrotta" riprese la grande pianta della città per sottolineare criticamente come a Roma si fosse interrotto ogni impulso di progettazione urbanistica e come proprio la *Nuova Pianta di Roma* del Nolli potesse rappresentare la prova di quell'interruzione che trovava nella politica e nella cultura le motivazioni di tale stasi<sup>15</sup>.

La grande rappresentazione della *Nuova Pianta di Roma*, composta da dodici tavole, che unite definivano la dimensione di 165 x 187 cm, alla scala approssimativa 1:2910, diventerà la base per una riflessione contemporanea sul futuro di Roma. Le dodici tavole disegnate dal Nolli vennero assegnate ad altrettanti architetti, come base per una riflessione sul futuro della città,

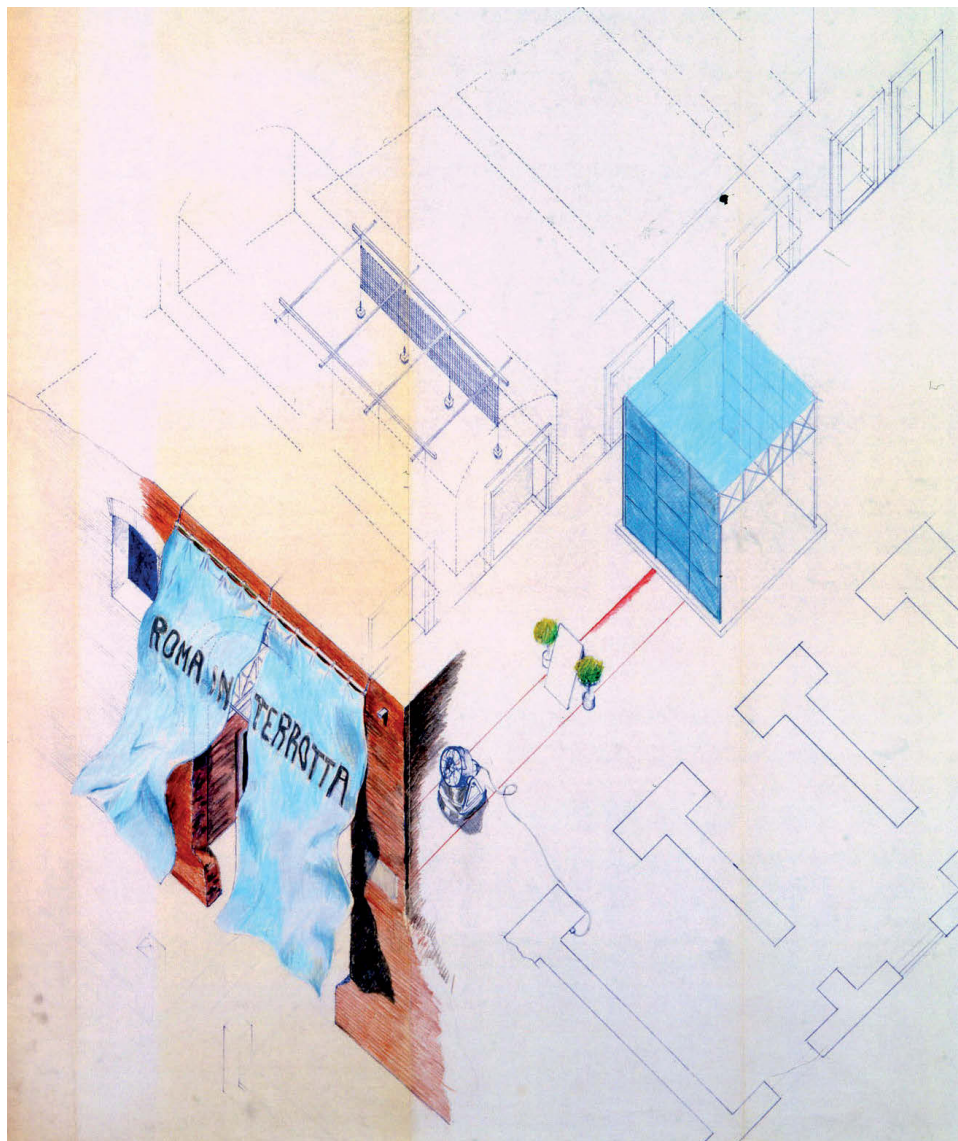
nei vuoti del Nolli i dodici invitati hanno trovato una contro-città che potrebbe essere realmente abitata, sono poi passati a immaginare quella città applicando gli strumenti della rappresentazione attiva che hanno acquistato tanta importanza nell'arte e nell'architettura moderna. [...] così *Roma interrotta*, la Roma riportata alla luce dagli architetti che parteciparono a quel progetto non era la città vera più di quanto lo fosse una qualsiasi altra delle rappresentazioni del carattere del luogo costruite o disegnate sulle rive del Tevere<sup>16</sup>.

Furono invitati grandi progettisti internazionali dell'epoca: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Léon Krier, Aldo Rossi e Robert Krier, per un'operazione progettuale in relazione alla *Nuova Pianta di Roma*, nel tentativo di cancellare 230 anni di trasformazioni incongrue della città, immaginando una nuova Roma capitale. Il risultato fu una mostra sospesa tra passato e presente: nelle navate dei Mercati Traianei venne allestita una scena

tra sacro e profano, un confronto impossibile tra il manifesto iconografico della Roma del Nolli e le manipolazioni messe in atto su quella stessa pianta per stimolare nuove riflessioni. Il sindaco di Roma, Giulio Carlo Argan, parlando delle ragioni di “Roma Interrotta” evidenziò come la proposta urbanistica per Roma fosse più simile a una serie di “esercizi ginnastici dell’Immaginazione alle parallele della Memoria”, dove l’accento veniva riportato sul concetto di Memoria e non più di Storia. Le proposte di rilettura delle dodici tavole si presentavano per contrapposizione,

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 diametrale 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 a immaginarla invece di progettare (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>17</sup>.

L’allestimento, appositamente pensato per la mostra, curato da Franco Raggi e Daniela Puppa contribuirà a evidenziare l’opposizione tra la Roma settecentesca di Giovanni Battista Nolli e la Roma contemporanea rappresentata attraverso la stessa pianta divisa in dodici tavole. Nel grande spazio archeologico dei Mercati di Traiano, l’allestimento, pensato a partire dal contrasto tra passato e presente, sacro e profano, pesante e leggero, finzione e realtà, generò un’atmosfera sospesa<sup>18</sup>. Pochi elementi contribuirono alla sua messa in scena: due grandi teli di raso dal colore “azzurro madonna” con le lettere maiuscole della scritta ROMA INTERROTTA in oro zecchino – a celebrare ironicamente una cerimonia laica<sup>19</sup> – segnavano l’ingresso



4 Franco Raggi, *Roma Interrotta*,  
disegno assometrico  
dell'allestimento (© Franco Raggi)



5 Franco Raggi con Daniela Puppa, ingresso della mostra "Roma Interrotta", Roma, 1978 (immagini fornite dall'autore dell'allestimento)

su via IV Novembre e un grande ventilatore – proveniente da Cinecittà – posto all'interno della grande navata dei Mercati di Traiano generava una brezza che spingeva i due teli verso l'esterno, come un sipario mosso da una corrente proveniente dall'area dei Fori imperiali (fig. 4)<sup>20</sup>. Attraversato il varco di ingresso, una passatoia rossa accompagnava i visitatori verso il centro della grande navata dove un cubo azzurro ospitava al suo interno le due piante di Roma (fig. 5). Due piante, la Roma del Nolli e la nuova Roma immaginata, poste una di fronte all'altra, costringevano il visitatore a fare un'operazione di lettura, tra memoria e immaginazione.

La materialità dell'edificio antico che ospitava l'esposizione accoglieva l'immagine della Roma dei papi e, allo stesso tempo, il cubo azzurro appoggiato su un basamento di finto marmo serpentino si presentava come scenografia, come un fatto puramente temporaneo (fig. 6).

La Roma dei marmi e della pietra venne qui riprodotta in maniera leggera ed effimera, come in una dichiarazione di temporaneità delle proposte, che non avevano l'ambizione di colmare un vuoto progettuale lungo decenni, ma piuttosto



6 Franco Raggi con Daniela Puppa, allestimento della mostra "Roma Interrotta", immagine dell'interno dei Mercati di Traiano, Roma, 1978 (© Franco Raggi)

di riflettere sulla possibilità di qualcosa di grande e duraturo che desse un'effettiva modernità e attualità alla Città Eterna<sup>21</sup>. L'astrazione delle dodici proposte presentate le renderà più simili a frammenti che a possibili soluzioni, dove il confronto tra la visione del Nolli e le visioni contemporanee genereranno una reazione in grado di restituire un'immagine del “*corpo in frammenti*”<sup>22</sup> dell'architettura.

Attraverso l'operazione messa in atto con “Roma Interrotta”, Roma rispecchiò sé stessa, e nella sua dimensione sospesa la mostra tentò una riflessione sull'importanza della città di Roma, il più grande museo a cielo aperto del mondo, che con le sue testimonianze architettoniche, dalle più antiche alle più recenti, non era stata ancora in grado di definire il suo futuro. Questa occasione per un confronto diretto tra architetture antiche e architetture moderne genererà la messa in scena di una Roma impossibile: dodici visioni che, nelle loro reciproche e non irrilevanti differenze, rischiavano nel loro complesso di accreditare ulteriormente un'immagine feticistica e necrologica del concetto stesso dell'architettura, nell'ipotesi decisamente *snob* e tipicamente *radical* di un cortocircuito culturale che, annullati più di duecento anni di storia, desse vita a una conflagrazione di linguaggi, di materiali e di tecniche, capace di simulare una virtuale alternativa ai drammatici fatti reali della vicenda edilizia contemporanea romana<sup>23</sup>.

Cinque anni prima, nel 1973, il consiglio direttivo della sezione romana di Italia Nostra promosse il convegno “Roma sbagliata, le conseguenze sul centro storico”, con la finalità di impostare la politica futura per il centro storico della capitale. Il dibattito ebbe come intento la responsabilizzazione di tutta la città nei confronti della difesa del centro storico, un centro che si stava spopolando, con il rischio di far diventare il cuore di Roma un'area archeologica più che un'area urbana<sup>24</sup>.

Il dibattito era dunque già aperto, tuttavia quello che mancava erano delle scelte politiche precise, dove anche le espressioni di “Roma Interrotta” e “Roma sbagliata” contenevano un vizio

culturale: furono intollerabilmente cieche di fronte ai processi reali. Ma si trattò di situazioni, indubbiamente eccezionali, di dibattito sull'architettura, ed era necessario "stare al gioco"<sup>25</sup>, rinunciando a porsi domande sull'opportunità attuale di dare alle ricerche metodologiche e linguistiche di alcuni importanti architetti sbocchi pubblici così difficilmente socializzabili, se non come evasione nella loro oggettiva ambiguità.

- 1 *Vitalità del negativo* 1970.
- 2 Tra i quali Vincenzo Agnetti, Getulio Alviani, Franco Angeli, Alighiero Boetti, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Jannis Kounellis, Piero Manzoni, Eliseo Mattiacci, Fabio Mauri, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Domenico Rotella, Paolo Scheggi, Mario Schifano, Cesare Tacchi, Giuseppe Uncini, Gilberto Zorio.
- 3 Bonito Oliva 1973.
- 4 Lonardi 1973.
- 5 Battcock 1974.
- 6 Santuccio 1986.
- 7 “Amore mio”, mostra sviluppata nell’ambito degli Incontri Internazionali d’Arte organizzata a Palazzo Ricci, Montepulciano, nel giugno 1970, a cura di Achille Bonito Oliva, con allestimento di Piero Sartogo.
- 8 Sartogo 1973.
- 9 Mendini 1973, p. 291.
- 10 Ivi, p. 292.
- 11 Branzi 1973.
- 12 Raggi 1973.
- 13 Bevilacqua 2013.
- 14 Cfr. [https://www.info.roma.it/pianta\\_di\\_roma\\_1748\\_giovan\\_battista\\_nolli.asp#](https://www.info.roma.it/pianta_di_roma_1748_giovan_battista_nolli.asp#).
- 15 Lonardi 2014.
- 16 Betsky 2014.
- 17 Argan 1978, p. 12.
- 18 Mastigli 2014; Arrigoni 2024, pp. 23-41; Szacka 2025.
- 19 Cfr. <https://www.francoraggi.com/project/roma-interrotta/>.
- 20 Per motivi di sicurezza i due grandi teli verranno bloccati alle estremità inferiori per impedire l’invasione della carreggiata e del marciapiede.
- 21 Lonardi 2014.
- 22 Dal Co 1978.
- 23 Muratore 1978.
- 24 *Roma sbagliata* 1973.
- 25 Manieri Elia 1978.

## Bibliografia

- G.C. Argan, *Prefazione*, in *Roma interrotta*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, maggio-giugno 1978), a cura di Incontri Internazionali d'Arte, Officina, Roma 1978, pp. 10-12.
- F. Arrigoni, *Aut finis aut transitus. Figure della modificazione*, in S. Vieths (a cura di), *L'idea della città: tre casi di studio*, Firenze, Bologna, Bergamo, Il Poligrafo, Padova 2024, pp. 22-41.
- G. Battcock, *Contemporanea, mostra a Roma*, in "Domus", 531, febbraio 1974, pp. 48-52.
- A. Betsky, *Roma Re-interrotta. Verso una archeologia critica*, in *Roma interrotta, dodici interventi sulla pianta del Nolli, nella collezione MAXXI Architettura*, Johan & Levi, Monza 2014, p. 221.
- M. Bevilacqua, *Nolli, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-nolli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-nolli_(Dizionario-Biografico)/).
- A. Bonito Oliva, *Contemporanea (arte 1973-55)*, in *Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte*, Centro Di, Firenze 1973, pp. 25-32.
- A. Branzi, *Radical architecture, Il rifiuto del ruolo disciplinare*, in *Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte*, Centro Di, Firenze 1973, pp. 330-332.
- F. Dal Co, *La mostra "Roma Interrotta": un'occasione per progettare la città*, in "Rinascita", 27, 7 luglio 1978, p. 40.
- G. Lonardi, *Introduzione*, in *Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte*, Centro Di, Firenze 1973, p. 11.
- G. Lonardi, *Storia di un progetto*, in *Roma interrotta, dodici interventi sulla pianta del Nolli, nella collezione MAXXI Architettura*, Johan & Levi, Monza 2014, p. 11.
- M. Manieri Elia, *Giochiamo a fare Roma*, in "Paese Sera", 21 maggio 1978.
- G. Mastrigli, *The Cage of Imagination: Notes on "Roma Interrotta"*, in "Log", 32, 2014, pp. 140-147.
- A. Mendini, *Maldicasa*, in *Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte*, Centro Di, Firenze 1973, pp. 291-293.
- G. Muratore, *Dodici architetti ai Mercati Traianei. Giocando con Roma*, in "la Repubblica", 21 maggio 1978.
- F. Raggi, *Architetture di opposizione. Le alternative dialettiche interne alla storia del pensiero architettonico*, in *Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte*, Centro Di, Firenze 1973, pp. 321-322.
- Roma sbagliata, le conseguenze sul centro storico. Dinamica edilizia e rinnovo del patrimonio urbano nei centri storici*, Bulzoni, Roma 1973.
- S. Santuccio (a cura di), *Luigi Moretti*, Zanichelli, Bologna 1986.
- P. Sartogo, *Coordinamento dell'immagine*, in *Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte*, Centro Di, Firenze 1973, p. 15.
- L.-C. Szacka, *Franco Raggi e il design espositivo: "Roma interrotta", "L'oggetto banale" e "le case della Triennale"*, in F. Pellicciari, M. Sammicheli (a cura di), *Franco Raggi. Pensieri instabili*, Triennale di Milano, Electa, Milano 2025, pp. 44-49.
- Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, Centro Di, Firenze 1970.