

The University City of Rome, one of the most significant urban interventions in the architectural scene during the Thirties, is a unique choral work which lends itself to multiple readings that go beyond its institutional value. The space enclosed in the trace of a basilica is the result of a balance of masses that, in perceptive terms, interacts in a calculated way with the user; photography adds the phenomenon of the environment as an unexpected fact, thus contributing in turn to bring back the interest in architecture to a physical as well as symbolical level.

## La nuova Sapienza di Roma. L'immagine oltre il simbolo The new Sapienza in Rome. The image beyond the symbol

*Guida Baratelli*

Era il 1935 quando Margherita Sarfatti, con uno scritto dai toni che sfiorano il mito, descriveva le sue prime impressioni riguardo alla nuova Sapienza di Roma, opera oramai giunta al termine frutto della sinergia di Marcello Piacentini e di alcuni dei migliori architetti d'Italia.

Entrando dall'ingresso principale, per quei pilastri ordinati e aperti, che limitano la città, quasi per via di simbolo, senza chiuderla, sembra di varcare la soglia di una immensa basilica scoperta, alla cui navata unica sia volta il cielo: così compatto in Roma, così concreto e terso, così azzurro, che veramente 'posa' e quasi si appoggia sugli edifici, o parte da essi e li esalta come un loro coronamento, una realtà statica di cui bisogna tenere conto<sup>1</sup>.

L'impostazione iconica ed allusiva della pianta a T inevitabilmente ci riporta a molteplici analogie: la basilica tardoantica, la chiesa cristiana che da essa deriva, o ancora il corpo umano dalle braccia distese secondo la tradizione dei canoni trattatistici e potremmo trovarne altri con rimandi a categorie fisse della cultura occidentale. La rosa semantica si amplia in particolare se si pensa al modo di disporre le parti nell'assetto planimetrico<sup>2</sup> dichiaratamente ricercato e funzionale a creare una spazialità racchiusa entro la quale incastonare i diversi istituti universitari. Independentemente da eventuali implicazioni simbolico-allegoriche, la figura della 'basilica' – così come concepita da Piacentini – è uno strumento laico altamente adattabile che può trovare piena realizzazione a scala minore nell'edificio civile così come nel grande piano della città di fondazione dove all'incro-

In a text from 1935, written in a tone that comes close to that of a myth, Margherita Sarfatti described her first impressions of the new Sapienza in Rome, a work which had been completed as a result of the collaboration between Marcello Piacentini and some of the best Italian architects.

Entering from the main gateway, through those orderly and open pillars that limit the city, almost symbolically, without however entirely closing it out, it seems as if one is crossing the threshold of an immense uncovered basilica, whose single nave turns to the sky: so compact in Rome, so tangible and terse, so blue, that it literally 'rests', almost leaning on the buildings, or else begins from them and exalts them as their crowning element, a static reality that must be taken into account<sup>1</sup>.

The iconic and allusive layout of the 'T' plan inevitably generates a series of analogies: to the basilica of the late antique period, to the Christian church that derives from it, or to the human body with outstretched arms in the tradition of canonical treatises, and others could be found as well that refer to fixed categories in Western culture. The semantic range expands, especially if we consider the fact that the parts in the planimetric layout are arranged<sup>2</sup> in a clearly refined and functional way so as to create a space enclosed within which to accommodate the various university institutes. Independently of any possible symbolic-allegorical implications, the figure of the 'basilica' – as conceived by Piacentini – is a highly adaptable secular tool that can be fully executed on a smaller scale in civil buildings, as well as in the great plan of the founding city where, at the intersection of the 'cardo' and the 'decumanus', the



cio tra 'cardo' e 'decumano' incontra l'antichissimo archetipo della piazza o del foro<sup>3</sup> insieme all'approccio più moderno del campus.

Per costituzione la Sapienza, in quanto università, deve farsi portatrice di due istanze: la rappresentatività del volto istituzionale e il tecnicismo della funzione proprio dei luoghi deputati alla conoscenza scientifica. Il carattere della città costruita risente di questa ambiguità, se da un lato prevale la veste «serena e solida»<sup>4</sup> – in una parola classica – dei fronti degli istituti che come cappelle affacciano sul grande vuoto racchiuso della nave e del transetto, il protagonismo della tecnica domina i lati 'periferici' con i volumi estroflessi delle grandi aule che come macchine performanti denunciano apertamente la propria funzione e dove al ritmo ripetuto delle bucatore possono all'occorrenza sostituirsi ampie vetrate o le più moderne finestre 'a banda'.

Lo spazio definito nell'impianto basilicale è inoltre l'esito di un equilibrio di masse basato sulle geometrie regolari del modulo quadrato, è un «teorema urbano» – come lo ha recentemente definito Franco Purini – in cui si è saputo unire «speculazione concettuale» a scelte compositive in una sintesi efficace<sup>5</sup> a partire da una simmetria di base che non si irrigidisce accademicamente nel rapporto 1:1 ma che trova l'esito finale in un equilibrio ponderale adattando lo schema originario a esigenze esogene di varia natura<sup>6</sup>.

Studi approfonditi hanno rivelato che gli edifici più importanti intessono tra loro rapporti contrappuntistici e che la regola del 'quadro-sequenza' domina la composizione generale<sup>7</sup>. L'asse principale del sistema (quello che Piacentini amava definire «il concetto fondamentale»<sup>8</sup> dell'intera operazione) ne è un significativo saggio. Al visitatore l'ingresso si presenta come l'anticipazione di una sofisticata camera ottica da cui traggere: il fornice centrale dei Propilei parzializza il campo visivo al pronao del Rettorato opportunamente rialzato rispetto alla quota topografica, una volta varcata la soglia le quinte degli istituti indirizzano lo sguardo verso il fondale finché, giunti al raccordo nave-transetto, questa logica si inverte con una divaricazione del campo visivo che in un'anticipazione alla piazza costringe l'occhio ad apprezzare il Rettorato nella sua tridimensionalità. In questa costruzione le altezze dei due elementi più rappresentativi (Propilei e Rettorato) entrano in relazione con le distanze da cui osservarli in coerenza con la scala ottica teorizzata da Hermann Maertens<sup>9</sup>. Più in generale, Piacentini dimostra di saper padroneggiare e personalizzare le teorie di estetica cittadina – che trovano in Camillo Sitte uno dei principali maestri – ispirandosi a quei criteri di visibilità che conferiscono un ruolo centrale anche ai monumenti ed alle opere d'arte rispetto all'architettura<sup>10</sup>.

Non è un caso quindi che la *Minerva* di Arturo Martini si collochi proprio nel punto in cui la piazza subisce un leggero sbilanciamento planimetrico spezzando la continuità spaziale dell'invaso conformato 'a circo' a sottolineare la rottura della perfetta simmetria. Essenzialmente antidecorativa è infatti l'intenzione di associare la scultura all'architettura della nuova università; analogamente alla statua di Marco Aurelio che instaura una precisa relazione visuale con i palazzi michelangioleschi in Campidoglio secondo la descrizione che ne faceva Brinckmann<sup>11</sup>, la sagoma scura della statua con la sua atipica esplosione verso l'alto si staglia contro il pronao del Rettorato rafforzandone il ruolo di fondale con l'intento di anticipare e sottolineare l'architettura in modo da convincerci, come già osservava Lupano, del suo ruolo di perno nell'ordinamento volumetrico e spaziale dello *Studium Urbis*<sup>12</sup>.

A creare ed esaltare il mito di una architettura congelata per

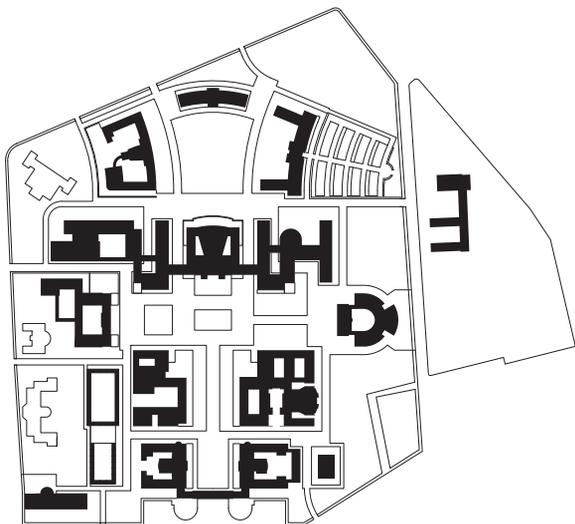
very ancient archetype of the piazza or the forum<sup>3</sup> encounters the more modern approach of the campus.

Being a university, La Sapienza must be the bearer of two different instances: the representative nature of the institutional face and the technical aspects related to its function as a place devoted to scientific knowledge. The character of the built city is affected by this ambiguity, whereas on the one hand prevails the "serene and solid"<sup>4</sup> – in other words, Classical – appearance of the facades of the institutes which, like chapels, overlook the great enclosed void of the nave and transept, the fundamental role of technology dominates the 'peripheral' sides where the extroverted volumes of the large lecture halls, like performing machines, openly declare their function and the repeated rhythm of the openings can be replaced, if necessary, by large glazed walls, or more modern ribbon windows.

The space determined by the basilica layout is also the result of a balance of masses based on the regular geometries of the square module, it is an "urban theorem" – as Franco Purini recently defined it – which cleverly combines "conceptual speculation" and compositional choices in an effective synthesis<sup>5</sup>, beginning from a basic symmetry that is not academically rigid in the 1:1 ratio, but rather finds its final result in a weighted balance that results from adapting the original scheme to various types of external needs<sup>6</sup>. In-depth studies have revealed that the most important buildings establish contrapuntal relationships between them and that the rule of the 'frame-sequence' dominates the general composition<sup>7</sup>. The main axis of the system (which Piacentini liked calling "the fundamental concept"<sup>8</sup> of the entire operation) is a meaningful example of this. The entrance appears to the visitor as an anticipation of a sophisticated optical camera from which to gaze from: the central archway of the Propylaea directs the field of vision to the pronaos of the Rectorate, appropriately raised above the topographical level. Once having traversed the threshold, the wings of the institutes direct the gaze towards the backdrop until, at the junction of nave and transept, this logic is reversed with a split in the field of vision that, anticipating the square, compels the eye to appreciate the Rectorate in its three-dimensional nature. In this construction the heights of the two most representative elements (the Propylaea and the Rectorate) enter into relation with the distances from which they may be observed, in accordance with the optical scale theorised by Hermann Maertens<sup>9</sup>. More generally, Piacentini demonstrates the ability to master and personalise the theories of urban aesthetics - which has in Camillo Sitte one of its most prominent figures - inspired by criteria of visibility that confer a central role not only to architecture, but also to monuments and works of art<sup>10</sup>.

It is therefore no coincidence that Arturo Martini's *Minerva* is placed exactly at the point where the square undergoes a slight planimetric unbalance, breaking the spatial continuity of the 'circular' shaped basin, thus underlining the break of the perfect symmetry. The intention to associate the sculpture to the architecture of the new university is, in fact, essentially anti-decorative; in the same way as the statue of Marcus Aurelius which, according to Brinckmann's description<sup>11</sup>, establishes a precise visual relationship with Michelangelo's palaces on the Campidoglio, the dark silhouette of the statue with its atypical upward thrust stands out against the pronaos of the Rectorate, reinforcing its role as a backdrop aimed at anticipating and emphasising the architecture in order to convince us, as Lupano pointed out, of its role as a pivot in the volumetric and spatial order of the *Studium Urbis*<sup>12</sup>.

The numerous period images destined to national and international publications certainly contributed to the creation and exaltation of the myth of an architecture frozen in 'frames'. Italo Zannier,





p. 157

*Fronte principale del Rettorato con la Minerva di Arturo Martini che si specchia nella vasca (vista laterale), 1937, Willem van de Poll, National Archives of the Netherlands, Photo collection Van de Poll*

p. 159

*Vista del Rettorato dal Portichetto, Foto Cartoni, BSTF, Fondo Papini, b.87, 87.9*

*La pianta 'basilicale' al 1935, rielaborazione di Guia Baratelli*

pp. 160-161

*Studentesse che passeggiano sotto la pioggia lungo il viale principale di ingresso, 1937, Foto Willem van de Poll, National Archives of the Netherlands, Photo collection Van de Poll*

*Gruppo di visitatori seduto a lato della Minerva, 1937, Foto Willem van de Poll, National Archives of the Netherlands, Photo collection Van de Poll*

*I Propilei di ingresso che inquadrano il fondale del Rettorato, Foto Cartoni, UniRm1, ASPA, Propilei F7.7*

pp. 164-165

*Vista laterale dell'ingresso del Rettorato con moto rossa, Foto Luigi Ghirri, © Eredi di Luigi Ghirri*

· EMMANVELE · III · RECNANTE · BENITO · MUSSOLINI · REM · ITALICAM · M  
RBIS · STUDIVM · IN · HANC · SEDEM · ROMANA · MAGNIFICENTIA · DICNAM · TRANS

AN · MCMXXXI · A · FR

'quadri' contribuiscono sicuramente in parte le numerose immagini d'epoca destinate all'editoria nazionale ed internazionale. Italo Zannier nel saggio *Stereotipi della fotografia d'architettura* ha evidenziato come i fotografi degli anni Trenta, che si muovevano nel solco di una tradizione di reportage, avessero sviluppato all'interno di un processo per sequenze una convenzionalità dello scatto secondo categorie ricorrenti che andavano dalla prospettiva centrale (i cui temi dominanti erano la frontalità e il principio di simmetria) alle quinte scenografiche<sup>13</sup>, inquadrature tattiche finalizzate a evidenziare gli elementi più emblematici dello spazio secondo logiche che, a nostro parere, ben si integrano con il principio dei 'quadri piacentiniani'.

Nelle campagne fotografiche dei Cartoni e dei Vasari<sup>14</sup>, i fattori ambientali sono ridotti ai minimi termini per esaltare le geometrie pure delle architetture che sottendono gli spazi puliti, disabitati, ordinati, di una città dall'aura metafisica. Ricorrendo ai dispositivi della fotogenia, talvolta è il grandangolo ad accentuare la profondità degli spazi, altrove l'inquadratura di scorcio che iperbolizza le relazioni di scala tra i corpi in primo piano e lo sfondo, o ancora, il contrasto tra luci ed ombre che fa emergere un repertorio di pensiline, logge, scale e passaggi rivelando un'ampia gamma di variazioni sul tema della sequenza e amplificando l'immagine potente degli spazi urbani.

Nei diversi modi di approssimarsi all'oggetto, l'analisi compositiva dell'architettura riconosce gli elementi per come sono, l'estetica cittadina suggerisce opportune consonanze tra i ritmi dell'architettura e i tempi del fruitore, la fotografia, intercettando l'insieme dei fenomeni, può spingersi in altri campi catturando i fattori d'"ambiente" o d'"atmosfera" – termini riconducibili al concetto di *Stimmung* – che attraggono l'occhio anche in totale indipendenza dalla volontà originaria del progettista<sup>15</sup>. Ciò richiede inevitabilmente il saper 'auscultare' un luogo individuandone proprietà extralinguistiche (come il cielo azzurro di Roma che entra in dialettica con la basilica scoperta nel saggio di Margherita Sarfatti).

Willem van de Poll<sup>16</sup>, fotogiornalista olandese che nel dicembre del 1937 soggiornava nella capitale, fu tra i primi a mostrare questo potenziale della nuova Sapienza. Le foto di van de Poll sono già 'foto d'ambiente', qui l'università viene raccontata assieme al Colosseo, Piazza Navona, San Pietro, i Fori imperiali, ma anche allo Stadio dei Marmi, all'ONB di Trastevere e ad altre opere da poco inaugurate<sup>17</sup>, in una idea sincretica di Roma dove antico e contemporaneo si fondono pariteticamente. Gli scatti ci consegnano un organismo urbano 'vivo' in un'epoca in cui ancora era possibile apprezzarlo nella sua interezza. Ogni foto è un episodio rubato alla quotidianità dove la vita è in primo piano e l'architettura, immortalata di scorcio quando non appare tagliata secondo un'inquadratura che privilegia il dettaglio, fa da sfondo alla narrazione.

Sempre in quest'ottica, può essere interessante ripercorrere altri ritratti di città. Era il 1985 quando, ricorda Piero Berengo Gardin, sette fotografi di diversa estrazione venivano chiamati da Paolo Portoghesi per dare una personale rilettura della Sapienza cinquant'anni dopo<sup>18</sup>.

I sette fotografi, geograficamente distribuiti, sono stati guidati da un filo comune, impercettibile ma consolidato da lunga pratica. Avendo operato ciascuno per proprio conto e in tempi diversi si sono trovati, senza saperlo, a percorrere, secondo i casi, gli stessi itinerari di devozione e di omaggio all'interno del grande spazio basilicale a croce latina, costituito dalla navata centrale, asse Foschini-Piacentini (propilei di ingresso e Rettorato) e l'ampio transetto che corre da Gio Ponti a Giovanni Michelucci

in his essay *Stereotipi della fotografia d'architettura*, highlighted the way in which the photographers of the Thirties, who followed a tradition of news reporting and photo features, had developed, within a process of sequences, a conventionality of the shot, in accordance with recurring categories that ranged from the central perspective (whose dominant themes were frontality and the principle of symmetry) to the scenic backdrops<sup>13</sup>, tactical framing aimed at highlighting the most emblematic elements of the space according to a logic that, in our opinion, integrates well with the principle of the 'Piacentini pictures'.

In Cartoni and Vasari's photographic campaigns<sup>14</sup>, environmental factors are reduced to a minimum so as to exalt the pure geometry of the architecture that underlies the clean, uninhabited, ordered spaces of a city which has a metaphysical aura. Taking advantage of photographic devices, such as the wide-angle lens which accentuates the depth of the spaces, or the foreshortened shot that exaggerates the relationships of scale between the background and the figures in the foreground, or else the contrast between light and shadow that helps emerge a series of canopies, loggias, stairways and passages, revealing a wide range of variations on the theme of the sequence and amplifying the powerful image of urban spaces.

In the different ways in which to approach the object, the compositional analysis of the architecture recognises the various elements for what they are, while the urban aesthetics suggest an appropriate consonance between the rhythms of the architecture and the time of the user. Photography, meanwhile, in grasping the whole of phenomena, can move into other fields, capturing the factors of 'environment' or 'atmosphere' – terms ascribable to the concept of *Stimmung* – that attract the eye even in a way that is totally independent from the architect's original intention<sup>15</sup>. This inevitably requires knowing how to 'listen' to a place, identifying extra-linguistic properties (such as the blue sky of Rome, which in Margherita Sarfatti's essay establishes a dialogue with the uncovered basilica). The Dutch photo-journalist Willem van de Poll<sup>16</sup>, who was in Rome in December of 1937, was one of the first to show the potential of the new Sapienza. Van de Poll's photographs are already "environmental photographs", in which the university is shown together with the Colosseum, Piazza Navona, Saint Peter's, the Imperial Forums, but also with the Stadio dei Marmi, the Operan Nazionale Balilla in Trastevere and other recently inaugurated works<sup>17</sup>, offering a syncretic vision of Rome in which the ancient and the contemporary blend together equally. The pictures present to us a 'living' urban organism at a time when it was still possible to appreciate it in its entirety. Each photo is an episode stolen from everyday life, in which life itself is the foreground whereas architecture, immortalised through a partial view, when not altogether cut out by a framing process that favours detail, is the background to the narrative.

Always from this perspective, it can be interesting to revisit other portraits of the city. It was at a distance of fifty years, in 1985, as Piero Berengo Gardin recalls, that seven photographers with different backgrounds were commissioned by Paolo Portoghesi to present their personal re-interpretation of La Sapienza<sup>18</sup>.

The seven photographers, geographically distributed, were guided by a common thread, imperceptible but consolidated by long practice. Having each worked independently and at different moments, they found themselves, without knowing it, to be following the same paths of devotion and homage within the large Latin cross basilica, which consists of the central nave, the Foschini-Piacentini axis (entrance propylaeums and the Rectorate) and the large transept that stands between Gio Ponti and Giovanni Michelucci (Mathematics and Min-

(Matematica e Mineralogia). Alcuni di essi si sono poi introdotti nell'abside (l'Aula Magna con Sironi) o nelle singole cripte (orti botanici e Anatomia). Anche le cappelle laterali di Gaetano Rapisardi (Legge, Scienze Politiche e Lettere), di Pietro Aschieri (Chimica) e di Giuseppe Pagano (Fisica) sono state mete molto frequentate<sup>19</sup>.

Proseguendo nella descrizione di Berengo Gardin si comprende che l'immagine della «grande struttura urbano-basilicale» nella sua forza attrattiva è stata denominatore comune alle singole esperienze che hanno preso strade diverse. Partendo dal tema unico, ciascuno ha dato la propria interpretazione di quei luoghi: Gabriele Basilico cercando punti di vista evocativi, Franco Fontana esasperando le qualità tattili e le grane materiche delle masse, Gianni Berengo Gardin e Paola Agosti estendendo l'interesse alla realtà nuda della vita studentesca, Mario Cresci e Mimmo Jodice concentrandosi sugli interni e sugli strumenti scientifici. L'attenzione di Luigi Ghirri, come in altre occasioni, si è soffermata sul paesaggio urbano colto nella apparente ordinarietà catturando l'immagine di una città dormiente quando il silenzio abita lo spazio al di fuori dei tempi dei suoi fruitori e facendo intuire le uniche tracce di vita nei dettagli a forte contrasto cromatico (la luce verde delle lampade al sodio che rischiara l'Istituto di Igiene) o in elementi posti in primo piano (la moto rossa che contrasta con il fianco della gradinata del Rettorato), figure decisamente spiazzanti rispetto alle masse solenni degli edifici. Modi diversi di approcciarsi alla Città Universitaria che contribuiscono in definitiva a riportare l'interesse verso l'architettura evidenziandone il ruolo di permanenza in qualità di modello, coerentemente con l'intento dell'autore di creare un «testo architettonico»<sup>20</sup>, o come opera aperta ad interpretazioni che trascendono il suo tempo storico.

erology). Some of them then entered the apse (the Aula Magna with Sironi) or the individual crypts (botanical gardens and Anatomy), while other frequently visited locations were the side chapels by Gaetano Rapisardi (Law, Political Science and Letters), Pietro Aschieri (Chemistry) and Giuseppe Pagano (Physics)<sup>19</sup>.

Following Berengo Gardin's description, we understand that the image of the "great urban-basilical structure", through its force of attraction, was the common denominator for individual experiences which went down different paths. Starting from a single theme, each of the photographers gave his own interpretation of those places: Gabriele Basilico searching for evocative points of view, Franco Fontana intensifying the tactile qualities and material grains of the masses, Gianni Berengo Gardin and Paola Agosti paying attention to the naked reality of student life, Mario Cresci and Mimmo Jodice focusing on interiors and scientific tools. Luigi Ghirri's, as on other occasions, focused on the urban landscape caught in its apparent ordinariness, capturing the image of a city that sleeps while silence inhabits the space outside the temporal dimension of its users and revealing the only traces of life in the details with a strong chromatic contrast (the green light of the sodium lamps that illuminates the Institute of Hygiene) or in elements in the foreground (the red motorcycle that stands out against the side of the steps outside the Rectorate), decidedly disorienting figures when compared to the solemn masses of the buildings. All of these are different ways of approaching the Città Universitaria which ultimately contribute to bringing our interest back to architecture, highlighting its role as permanence, as a model, consistently with the in keeping with the author's intention of producing an "architectural text"<sup>20</sup>, or a work that remains open to interpretations that transcend its historical time.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> Cf. M. Sarfatti, *La Città Universitaria di Roma*, «Nuova Antologia», 16 novembre 1935, p. 190.

<sup>2</sup> Cf. M. Piacentini, *Metodi e Caratteristiche*, in *La Città Universitaria di Roma*, «Architettura», numero speciale, 1935, pp. 2-8.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Da M. Piacentini, *Lettera ai sei architetti progettisti*, in G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma. Costruzione di un testo architettonico*, Silvana Editoriale, Milano 2019, p. 217.

<sup>5</sup> F. Purini, *Una vicenda complessa*, in «Palladio», nn. 59-60, 2020, pp. 10-16.

<sup>6</sup> Sugli adattamenti planimetrici cfr. G. Baratelli, *Genesi di una grande pianta*, in «Palladio», nn. 59-60, 2020, pp. 45-52.

<sup>7</sup> G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma*, cit., pp. 84-89.

<sup>8</sup> M. Piacentini, *Metodi e Caratteristiche*, cit.

<sup>9</sup> Sulla scala ottica cfr. Á. Moravánszky, *The optical construction of urban space: Hermann Maertens, Camillo Sitte and the theories of 'aesthetic perception'*, in «The Journal of Architecture», vol. 17, n. 5, 2012, pp. 655-666.

<sup>10</sup> Su Piacentini e il pensiero urbano cfr. C. Beese, *Marcello Piacentini, Moderner Städtebau in Italien*, Reimer Verlag, Berlin 2016, e il saggio critico di B. Reichlin, *Meglio della sua reputazione*, in G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma*, cit., pp. 203-210.

<sup>11</sup> A.E. Brinckmann, *Platz und Monument: Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit*, E. Wasmuth, Berlin 1908, pp. 41-49.

<sup>12</sup> M. Lupano, *Disegni malnoti di Marcello Piacentini, in 1935. Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra, Multigrafica Editrice, Roma 1985, pp. 20-21, p. 21.

<sup>13</sup> I. Zannier, *Stereotipi della fotografia dell'architettura*, in G. Basilico, G. Morpurgo, I. Zannier (a cura di), *Fotografia e immagine dell'architettura*, catalogo della mostra, Grafis, Bologna, 1980, pp. 39-66.

<sup>14</sup> Sul rapporto tra architetti e fotografi negli anni Trenta, cfr. M. Marolda, *Le immagini al potere, le immagini del potere. La rappresentazione fotografica dell'architettura contemporanea nelle riviste italiane di settore (1928-1943)*, tesi di dottorato, A.A. 2015-2016, Università degli Studi di Firenze.

<sup>15</sup> Analogamente, secondo Hans Ulrich Gumbrecht, leggere un testo 'per *Stimmung*' significa porre l'attenzione sul modo in cui l'oggetto catalizza i nostri sensi anche in assenza di una precisa volontà da parte dell'autore, cfr. H.U. Gumbrecht, *Atmosphäre, mood, Stimmung*, Stanford University Press, Stanford 2012.

<sup>16</sup> Cf. biografia in L. Zweers, *Willem van de Poll: 1895-1970*, Fotomuseum Den Haag, Warnsveld: Terra, 2005, p. 154.

<sup>17</sup> Cf. Photo collection: <[https://www.nationaalarchief.nl/onderzoeken/zoeken?activeTab=photo\\_legacy&searchTerm=willem%20van%20de%20poll](https://www.nationaalarchief.nl/onderzoeken/zoeken?activeTab=photo_legacy&searchTerm=willem%20van%20de%20poll)>.

<sup>18</sup> P. Gardin, *I luoghi del giorno e della notte, in 1935/1985 - La "Sapienza" nella Città Universitaria*, E. Guidoni, M. Regni Sennato (a cura di), catalogo della mostra, Multigrafica Editrice, Roma 1985, pp. 181-195.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Cf. G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma*, cit., p. 216.

<sup>1</sup> Cf. M. Sarfatti, 'La Città Universitaria di Roma', *Nuova Antologia*, November 1935, p. 190.

<sup>2</sup> Cf. M. Piacentini, 'Metodi e Caratteristiche', in *Architettura*, special number: 'La Città Universitaria di Roma', 1935, pp. 2-8.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> From M. Piacentini, *Lettera ai sei architetti progettisti*, in G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma. Costruzione di un testo architettonico*, Silvana Editoriale, Milan 2019, p. 217.

<sup>5</sup> F. Purini, *Una vicenda complessa*, in «Palladio», nn. 59-60, 2020, pp. 10-16.

<sup>6</sup> Regarding the planimetric adaptations see G. Baratelli, *Genesi di una grande pianta*, in «Palladio», nn. 59-60, 2020, pp. 45-52.

<sup>7</sup> G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma*, *Op.cit.*, pp. 84-89.

<sup>8</sup> M. Piacentini, *Metodi e Caratteristiche*, *Op.cit.*

<sup>9</sup> On the optical scale see Á. Moravánszky, *The optical construction of urban space: Hermann Maertens, Camillo Sitte and the theories of 'aesthetic perception'*, in «The Journal of Architecture», vol. 17, n. 5, 2012, pp. 655-666.

<sup>10</sup> On Piacentini and urban thought see C. Beese, *Marcello Piacentini, Moderner Städtebau in Italien*, Reimer Verlag, Berlin 2016, and the essay by B. Reichlin, *Meglio della sua reputazione*, in G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma*, *Op.cit.*, pp. 203-210.

<sup>11</sup> A.E. Brinckmann, *Platz und Monument: Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit*, E. Wasmuth, Berlin 1908, pp. 41-49.

<sup>12</sup> M. Lupano, *Disegni malnoti di Marcello Piacentini, in 1935. Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, catalogue of the exhibition, Multigrafica Editrice, Rome 1985, pp. 20-21, p. 21.

<sup>13</sup> I. Zannier, *Stereotipi della fotografia dell'architettura*, in G. Basilico, G. Morpurgo, I. Zannier (eds.), *Fotografia e immagine dell'architettura*, catalogue of the exhibition, Grafis, Bologna, 1980, pp. 39-66.

<sup>14</sup> On the relationship between architects and photographers during the Thirties see M. Marolda, *Le immagini al potere, le immagini del potere. La rappresentazione fotografica dell'architettura contemporanea nelle riviste italiane di settore (1928-1943)*, PhD dissertation, academic year 2015-2016, Università degli Studi di Firenze.

<sup>15</sup> Similarly, according to Hans Ulrich Gumbrecht, reading a text 'by *Stimmung*' means focusing on the way the object catalyses our senses even in the absence of a precise will on the part of the author, Cf. H.U. Gumbrecht, *Atmosphäre, mood, Stimmung*, Stanford University Press, Stanford 2012.

<sup>16</sup> Cf. biography in L. Zweers, *Willem van de Poll: 1895-1970*, Fotomuseum Den Haag, Warnsveld: Terra, 2005, p. 154.

<sup>17</sup> Cf. Photo collection: <[https://www.nationaalarchief.nl/onderzoeken/zoeken?activeTab=photo\\_legacy&searchTerm=willem%20van%20de%20poll](https://www.nationaalarchief.nl/onderzoeken/zoeken?activeTab=photo_legacy&searchTerm=willem%20van%20de%20poll)>.

<sup>18</sup> P. Gardin, *I luoghi del giorno e della notte, in 1935/1985 - La "Sapienza" nella Città Universitaria*, E. Guidoni, M. Regni Sennato (eds.), catalogue of the exhibition, Multigrafica Editrice, Rome 1985, pp. 181-195.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Cf. G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma*, *Op.cit.*, p. 216.



