

# Il respiro del cemento

## Pier Luigi Nervi e la Roma del suo tempo

OMAR BRINO

La chiesa di San Gaspare del Bufalo si trova nel quartiere Tuscolano, alla periferia sud-est di Roma. Venne progettata alla metà degli anni Settanta del Novecento da Pier Luigi Nervi, allora già più che ottantenne, con il figlio Antonio, e fu terminata nel 1981, due anni dopo la morte del grande ingegnere. Non si tratta di una delle sue opere più famose, ma merita comunque una visita. La pianta è quadrangolare e la forma complessiva è piramidale; le sue torsioni di cemento armato a vista la fanno somigliare, però, più che ad una piramide, ad una tenda, che si innalza verso la centrale vetrata ogivale, dalla quale si diffonde la luce. Un'ampia e accogliente tenda di cemento, piantata, come un'oasi, in uno dei luoghi a più alta densità edilizia della capitale.

In quegli anni, i virtuosismi delle architetture di cemento di Nervi facevano dire a Manfredo Tafuri, nella sua importante *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*:

«Il suo strutturalismo andrebbe studiato alla luce dei modi di produzione condizionati dai monopoli del cemento e del ferro, e in un ambito di considerazioni capace di connettere all'uso politico del ritardo tecnologico, cui si aggancia l'edilizia di massa, l'esibizione tecnologica di 'eccezione' nelle attrezzature pubbliche»<sup>1</sup>.

Qui, uno dei pochissimi luoghi in tutto il libro in cui il nome di Nervi viene citato, Tafuri sembra addossargli la responsabilità di un'architettura che non si pone particolari problemi urbanistici, accontentandosi di essere cemento di 'eccezione' in mezzo a tanto altro cemento, di pessimo grado. E Tafuri non era certo solo nelle critiche. Contro le opere di Nervi, soprattutto quelle a partire dagli anni Cinquanta, si levavano le voci dei più importanti analisti di architettura italiani, come Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Cesa-

<sup>1</sup> M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Torino 1986, p. 90.

re De Seta. Tutti apprezzavano le opere giovanili e della prima maturità, e in particolare le leggere aviorimesse di Orbetello, ma vedevano nelle realizzazioni successive, al di là delle innegabili qualità strutturali, una retorica troppo facile, troppo poco “critica”. Erano rilievi estetici, ma anche, consapvolmente, politici, e non vanno certo sottovalutati.

Su un piano politico-sociale, infatti, per studiosi come Zevi e Tafuri, l’architettura doveva soprattutto mettere in discussione un’avanzata edilizio-capitalistica omologante, che minacciava il territorio, a livello sociale ed estetico. L’avanguardia architettonica doveva muoversi in direzione di costruzioni inedite e critiche verso quell’avanzata, senza accondiscendenze a essa, aprendosi piuttosto all’utopia, come sottolineava più volte Zevi. E l’ingegner Nervi appariva, invece, appunto troppo poco problematico nei propri stilemi<sup>2</sup>, troppo “industriale” nelle sue modalità produttive, troppo accondiscendente verso la trasformazione dell’Italia in una società industriale di massa.

Scendendo fino al lungomare di Ostia, si può vedere una delle prime realizzazioni romane di Nervi, la sala ristorante dello Stabilimento Kursaal, realizzata nel 1950. Nell’ampia copertura circolare, a forma di fungo, appare, in una delle prime volte, quella mobile geometria di losanghe prefabbricate che Nervi utilizzerà anche in seguito. L’effetto è ancor oggi elegantissimo. Il boom economico era ancora al di là da venire, ma in quest’ampia veranda rotonda sul mare sembra già di respirare, trasfigurata in una leggera eleganza, l’atmosfera dei film di Dino Risi e delle canzoni di Fred Bongusto, degli aperitivi colorati, dei *juke box*, e delle spiagge anche per chi fino ad allora era stato solo curvo nel lavoro.

Di fronte a quest’opera e agli altri lavori dei primi anni cinquanta, come il Lanificio Gatti sulla Prenestina (1951; oggi è un centro commerciale)

---

<sup>2</sup> Cfr. L. Benevolo, *Storia dell’architettura moderna*, Roma-Bari 1999 [prima ed. 1960], p. 704: «Il suo talento costruttivo è costretto ad esercitarsi dentro schemi geometrici convenzionali», con una «predilezione frequente per la simmetria e la centralità»; B. Zevi, *Maestro della lirica strutturale. La morte di Pier Luigi Nervi*, in Id., *Cronache di architettura*, vol. 22, Roma-Bari 1979, pp. 120-121: «La ricerca quasi ossessiva dell’‘equilibrio’ e del ‘bilanciamento’ simmetrico delle forze, della ‘proporzione’, l’ispirazione ai modelli del Pantheon e della navata rinascimentale sfociavano inevitabilmente in posizioni classicistiche, cioè in fabbriche antichizzate malgrado le loro arditezze armature». In tale parole ritornano critiche che Zevi aveva esposto anche in precedenza; «entro tali limiti», conclude però l’articolo, dimostrando un rispetto anch’esso già più volte ribadito, «non v’è intervento nerviano in cui non sia afferrabile un atto poetico».

o le grandi coperture a volta del Palazzo del lavoro di Torino (1949/50) e del Palazzo delle Terme a Chianciano (1952) – lavori, in cui sono già ben visibili gli sviluppi ulteriori, e più celebri – uno storico dell'arte come Giulio Carlo Argan, in uno studio del 1955, presentava una visione significativamente pressoché opposta a quella di Zevi, Benevolo, Tafuri e De Seta. Costoro, infatti, da architetti, accusavano, in sostanza, Nervi di essere troppo “costruttore” e troppo poco realmente artista, ossia artista d'avanguardia nel senso di dare pieno sviluppo ad una reale novità figurativa; Argan, da storico dell'arte, e da studioso di avanguardie figurative, al contrario, vedeva il valore di Nervi proprio nella sua capacità “costruttiva” che permette alla fantasia figurativa di non invilupparsi sterilmente in se stessa<sup>3</sup>.

Nell'anno in cui Argan scrisse il suo saggio, Nervi era già ben conosciuto agli addetti ai lavori – fra l'altro aveva già iniziato la collaborazione alla prestigiosa costruzione della sede Unesco di Parigi (1953-58) – ma non aveva ancora avuto quella grande occasione di lavoro che lo fece diventare veramente notissimo, anche ad un pubblico molto vasto, sia in Italia che all'estero: le Olimpiadi di Roma del 1960.

### Losanghe ricostruttive

Ritornare da Ostia, e dai suoi stabilimenti balneari, all'EUR è breve tragitto e il Palazzo dello Sport (ora Palalottomatica), costruito per le Olimpiadi tra il 1957 e il 1960, si trova nel punto di maggior rilievo, fisico e simbolico, dell'intero quartiere. Un quartiere, come si sa, che è sempre stato, fin dalla sua costruzione, tra i più discussi della capitale. Pensato sotto il fascismo come EU42, faraonica esposizione universale a esaltazione del regime da svolgersi nel 1942, mandato poi a monte dalla guerra (un po' come l'"azione parallela" nell'*Uomo senza qualità* di Musil), il quartiere venne ripreso, quando era poco più che un moncherino, e completato, senza troppo distaccarsi dal progetto precedente, nei decenni successivi al conflitto, in piena epoca democratica. Molti contestarono, e contestano, tale decisione, molti altri la difesero e la difendono<sup>4</sup>.

<sup>3</sup>Nell'architettura di Nervi «è facile constatare come [...] la più rigorosa e scientifica costruttività rientri nell'ambito delle più vive ricerche figurative contemporanee»: G.C. Argan, *Pier Luigi Nervi*, Milano 1955, p. 32.

<sup>4</sup>Si veda, in modo paradigmatico, da un lato la valutazione fortemente negativa dell'EUR da parte di Italo Insolera (in opere come *Roma moderna*, Torino 1962, ed. aggiornata

In ogni caso, il punto di svolta per l'EUR furono proprio le Olimpiadi e la decisione di costruire qui il grande Palazzo dello Sport, nel luogo più pregiato, in cima alla collinetta, in cui in origine dovevano figurare chissà quali monumenti allegorici littori (il medesimo giovane Nervi aveva progettato qualcosa in questo senso). L'anziano Marcello Piacentini che, sotto il fascismo aveva progettato il piano complessivo dell'EU42, venne chiamato ad edificare il Palazzo dello Sport, e al suo fianco venne posto Nervi, più giovane di una decina d'anni. La collaborazione non fu facilissima: Piacentini voleva il Palazzo "maschio", "romano" e monumentale, come molti altri edifici del quartiere, Nervi cercava invece di declinare quella monumentalità in forme più essenziali e fluide. I critici di Nervi hanno sempre visto in quest'opera una delle sue realizzazioni peggiori, vedendo il suo apporto sostanzialmente schiacciato dalla retorica piacentiniana. Altri interpreti, invece, più recentemente, ritengono che il Palazzo assomigli più a Nervi che a Piacentini e, pur nella sua grandezza fisica, riesca a mantenere una sua propria eleganza nella omogenea circolarità della vetrata perimetrale e nella grande volta interna, a struttura ondulata<sup>5</sup>.

È difficile scindere, comunque, un giudizio sul Palazzo dello Sport dal giudizio che si dà sulla decisione di riprendere e dare vigore all'EUR dopo la caduta del fascismo, così come sulla decisione di situare qui uno dei punti nevralgici delle Olimpiadi del 1960 (oltre al Palazzo dello Sport vi venne costruito anche il velodromo, ora demolito) o, più in generale, sull'intera gestione di questo avvenimento così importante per la rinascita dell'immagine italiana dopo il fascismo<sup>6</sup>.

Nella concezione delle Olimpiadi prevalse allora, più o meno coscientemente, il tentativo di non lasciare la retorica e la monumentalità italiane al solo fascismo, ma di rileggerle in modo diverso: in particolare il mito di Roma doveva essere non abbandonato, perché abusato dal fascismo, ma riletto e reinterpretato in forma meno violenta e aggressiva. In quest'ottica,

---

2011), dall'altro quella ben più positiva di Vittorio Vidotto in *Roma contemporanea*, Roma-Bari 2001, 2006<sup>2</sup>.

<sup>5</sup> Cfr. T. Iori, *Roma e le Olimpiadi del 1960*, in T. Iori e S. Poretti, *Pier Luigi Nervi. Architettura come sfida. Roma. Ingegno e costruzione. Guida alla mostra*, Milano 2010, p. 62: «L'impianto dell'EUR è il più grande realizzato per le Olimpiadi ed è l'opera nella quale Nervi concentra gran parte delle sue invenzioni strutturali, una composizione sorprendente e ancor oggi emozionante».

<sup>6</sup> Molto critici con l'intera operazione delle Olimpiadi sono tanto Insolera, quanto Tafuri. Più benevolo, invece, lo sguardo storico di Vidotto in *Roma contemporanea*.

anche le opere edificate *ex novo* dal fascismo potevano essere non abbattute, ma “neutralizzate” e riqualificate, all’interno di una storia complessiva non più fascista. Il percorso, tra passato e presente, tra autocrazia e democrazia, era certo delicato, anche perché a gestire il tutto, politicamente e fattualmente, erano spesso dirigenti divenuti democratici (o, più precisamente, per la maggior parte, democratici-cristiani) e in passato già stati dirigenti fascisti (tra i tanti, appunto, Piacentini).

Ecco, dunque, la “rifunzionalizzazione” dell’EUR, che veniva non raso al suolo ma anzi concluso e reinterpretato; ecco, dunque, lo Stadio Olimpico e i centri del CONI, all’ex Foro Mussolini, ribattezzato Foro italico; ecco, dunque, e fu il tocco più spettacolare, la fruizione degli antichi resti romani come luoghi delle competizioni, quali le Terme di Caracalla per le gare di ginnastica e, soprattutto, il traguardo della maratona in notturna, davanti al Colosseo, sotto l’Arco di Costantino. L’emozionante arrivo dell’etiope Abebe Bikila, a piedi nudi, a trionfare, tra le fiaccole, sotto l’Arco dei Cesari, fu un risultato, anche simbolico, che un regista di gran pregio non poteva prevedere migliore: proprio dal Paese a cui si era rivolta la più truculenta “impresa” mussoliniana giungeva una rilettura del tutto diversa, e ben altrimenti universale, del passato millenario di Roma e dei suoi monumenti.

Ebbene, in questa complessa operazione di rilettura e di rifunzionalizzazione della storia del nostro Paese e della sua “ingombrante”, ma inestimabile capitale, con il suo pressoché inevitabile apparato di retorica e monumentalità, Nervi diede un apporto decisivo e organico. Se nel Palazzo dello Sport egli doveva confrontarsi con Piacentini e con un rapporto diretto con la più pesante eredità monumentale fascista, nelle tre opere della zona del Villaggio Olimpico, dall’altra parte della città, in un luogo ancora pressoché non edificato, la sua opera poteva svolgersi con una più libera leggerezza. Ciò lo si vede nell’aereo Stadio Flaminio, eseguito in collaborazione con il figlio Antonio, nei ritmici pilastri a T che reggono il viadotto di corso Francia e, soprattutto, nel Palazzetto dello Sport, eseguito in collaborazione con Annibale Vitellozzi.

Nel Palazzetto tutto è leggerezza, perché tutto è pensato minuziosamente per non aver più peso e massa di quelle strettamente necessarie alla sua staticità. “Isostaticità” e linee “geodetiche” sono i grimaldelli teorici con cui Nervi, fin dalle aviorimesse di Orbetello, si serve per erigere strutture leggerissime, grandi o piccole che siano. “Ferrocemento” (un particolare tipo di cemento armato, da lui inventato, la cui armatura metallica è anche qui tenuta nei limiti di peso strettamente necessari) e prefabbricazione minuziosa-



mente predisposta sono invece gli strumenti materiali di tali costruzioni in leggerezza. Le volte nerviane si sostengono non per massa, ma per forma<sup>7</sup>, le linee flessuose disegnate dalle nervature dei soffitti non rappresentano semplici giochi estetici, hanno bensì una funzione strutturale, come nelle cattedrali gotiche. Le losanghe prefabbricate della volta del palazzetto, di diversa grandezza (maggiore alle estremità e via via minori verso il centro), formavano, le une accanto alle altre, una configurazione già pronta per il getto finale che le avrebbe sostenute definitivamente, a partire dal loro stesso geometrico accostamento.

È certo legittimo ancor oggi contestare la scelta complessiva che fece delle Olimpiadi del 1960 una rifunzionalizzazione del passato monumentale di Roma (che si allargava fino a rileggere anche l'ultima fase di tale passato, quella più bassa, la fascista). Si poteva anche ricominciare da capo o cercare impostazioni più di rottura. La soluzione trovata, pur se non priva di qualche ambiguità, ha comunque, a mio avviso, una sua logica, anche perché la realizzazione ha potuto contare sulla qualità costruttiva di un autore come Nervi.

### **Successo, oblio e ritorno di interesse**

A partire dalle opere delle Olimpiadi, come si è detto, Nervi, ormai sulla settantina, divenne uno degli artisti italiani più noti: uno dei pochi artisti contemporanei capaci di “bucare” l'attenzione di un grande pubblico. Nel giro di pochi anni, sue costruzioni vengono edificate in luoghi centralissimi di città come New York, San Francisco, Montreal, Sydney, Brasilia, Abidjan. Henri Cartier Bresson lo immortalò in una foto in cui, in una eleganza antica, brillano occhi acutissimi. Nel 1979, l'anno della morte di Nervi, De Seta si domanda, quasi contrariato, «perché Nervi è l'architetto italiano più celebre nel mondo», rispondendo che questo apprezzamento soprattutto all'estero non è casuale. «I suoi interessi di geniale studioso del cemento armato, le sue ricerche sulle tensostrutture, in definitiva tutta la sua opera rientrano nel genere delle grandi imprese di un tempo andato che ha dato

---

<sup>7</sup> Cfr. P.L. Nervi, *La “resistenza per forma” caratteristica statico-architettonica del cemento armato*, in «Pirelli», n. 4, agosto 1951, pp. 11-12 e J. Abram, *Pier Luigi Nervi. La resistenza per forma, la forma come struttura*, in C. Olmo e C. Chiorino (a cura di), *Pier Luigi Nervi. Architettura come sfida*, Cinisello Balsamo-Bruxelles, 2010, pp. 41-57.



lustrò a una tradizione che nell'architettura italiana languiva da oltre un secolo»: all'estero si vedrebbe in Nervi un rinnovatore di quell'arte costruttrice italiana che dai romani al rinascimento, al barocco fino al neoclassico ha fatto la storia dell'architettura occidentale, mentre in patria «tale sentimento della nostra storia» apparirebbe fragile, quasi solo uno stereotipo, un mito collettivo, anche se «come in ogni mito collettivo – e di così ampia portata e diffusione – c'è pur sempre qualcosa di vero»<sup>8</sup>.

La fama dell'ingegnere nei decenni seguiti immediatamente alla sua morte non è stata, però, pari a quella precedente. Certo il giudizio della critica architettonica italiana (una critica, fra l'altro, di meritato prestigio internazionale) così pressoché unanimemente limitativo, pur nel rispetto, ha influito in tale periodo di ombra. Basti dire che se tra il 1954 e i primi anni Ottanta erano uscite su Nervi molte monografie e opere collettive, in Italia e all'estero, quasi nessun libro è invece uscito nel ventennio 1985-2005, e il centenario della nascita, il 1991, è passato in un assordante silenzio di studi. L'architetto italiano che, in un certo qual modo, ha preso in questo tempo il posto di Nervi nella fama mondiale, ossia Renzo Piano, non ha però mai nascosto la sua grande ammirazione per lui e, anche recentemente, ha osservato che «Nervi sapeva far respirare il cemento, da quel grande, geniale maestro che era»<sup>9</sup>.

In questi ultimi quattro, cinque anni, la situazione è, del resto, quasi all'improvviso, assai mutata. In Italia e all'estero, sono state organizzate, nel giro di poco tempo, grandi mostre, con relativi importanti cataloghi, e stanno uscendo, uno dopo l'altro, molti volumi collettanei e monografici<sup>10</sup>.

Ci si può domandare i motivi di tale oscillazione. Essi sono probabilmente molteplici, ma le citate osservazioni di De Seta suggeriscono, mi sembra, delle tracce preziose per indicarne uno non secondario. Un giudizio

<sup>8</sup> C. De Seta, *Pier Luigi Nervi: la tradizione e la tecnologia* [1979], in Id., *Architetti italiani del novecento*, Napoli 2002, p. 122.

<sup>9</sup> Così Renzo Piano intervistato da P. Boccacci, in "Repubblica", 20 febbraio 2011. Tale ammirazione per Nervi è stata da Piano attestata più volte anche in precedenza, cfr. R. Piano, *La responsabilità dell'architetto*, Firenze 2000, p. 32.

<sup>10</sup> Fondamentale la mostra articolata "Pier Luigi Nervi. Architettura come sfida" che, nel 2010 ha visto quattro diverse esposizioni a Bruxelles, Roma, Torino e Venezia e presenta cataloghi di grande impegno teorico e documentale (due dei quali sono stati già citati). Il catalogo di un'altra recente mostra è M. Antinarelli e A. T. Colombo (a cura di), *Pier Luigi Nervi. L'architettura molecolare: una mostra*, Sondrio 2011. Un ulteriore ricco volume collettaneo è quello a cura di A. Trentin e T. Trombetti, *La lezione di Pier Luigi Nervi*, Milano 2010.

su Nervi diviene un giudizio sul rapporto tra contemporaneità e tradizione, e, nel caso specifico, tradizione italiana. Laddove prevalga una valutazione fortemente negativa sul rapporto tra passato e presente e il presente debba essere soprattutto straniamento o allontanamento rispetto al passato è chiaro che un autore come Nervi serve a poco. Evidentemente il rapporto al passato di Nervi è quanto di più lontano si può immaginare da un rapporto “post-moderno” (come è noto, è proprio dall’architettura che questo termine è poi dilagato altrove). L’attenzione al passato e alla storia di Nervi non ha nulla, infatti, che possa ricordare l’ironico e aggressivo straniamento dei post-moderni. Ma egli non indulge nemmeno a una modernità polemica e di compiaciuta rottura.

Quella di Nervi, verrebbe da dire, è una peculiare contemporaneità “isostatica”: è una contemporaneità che si pone seriamente rispetto al passato, senza bisogno di denigrarlo, ma riassumendolo per quello che appare, volta per volta, congruo al proprio discorso e all’ambiente specifico in cui si opera. Passato storico, conoscenza naturale, su base empirica e matematica (vedi geodetiche, isostaticità eccetera), e sensibilità estetica contemporanea si compongono senza bisogno di polemica o di straniamento con la tradizione. Il concetto chiave è la relazione stretta tra struttura statica e dimensione estetica, che Nervi difende tanto rispetto all’analisi dell’architettura del passato, quanto rispetto alla prassi odierna: due piani che si intrecciano di continuo nel suo pensiero, come si vede nelle lezioni alla facoltà di Architettura di Roma, di cui da poco sono stati editi gli appunti<sup>11</sup>. Non mancano in queste lezioni toni assai aspri e probabilmente eccessivi contro una contemporaneità per così dire “iperstatica”, ossia, fuor di metafora, contro le posizioni più rivoluzionarie di un’architettura che voglia porre la fantasia compositiva al di sopra della statica; opportunamente Sergio Porretti, uno dei principali protagonisti della rinascita di studi su Nervi, mette in guardia dal trasformare una giusta rivalutazione della sua opera e del suo pensiero in una “moda” generalizzante che, sottolineando solo gli aspetti più conservativi della sua posizione, sarebbe altrettanto unilaterale e poco produttiva del suo precedente oblio. L’aspetto conservativo di Nervi rispetto ai problemi tradizionali del rapporto tra statica ed estetica, infatti, difficilmente può essere disgiunto

<sup>11</sup> Gli appunti, raccolti da Roberto Einaudi, si trovano in Trentin e Trombetti, *La lezione di Pier Luigi Nervi*, pp. 63-159. In essi sono esposti con un piglio scorrevole, dato dal contesto della lezione viva, concetti che Nervi ha argomentato anche altrove, in opere come *Scienza o arte del costruire*, Roma 1945, *Costruire correttamente*, Milano 1955 e *Aesthetics and Technology in Building*, Cambridge 1965.



dalla sua opera concreta, ossia dal suo modo specifico di declinare tali rapporti in forme nuove e peculiari: quella di Nervi, nota Porretti, più che un'estetica, facilmente astraiabile, è una poetica concretizzata in opere specifiche<sup>12</sup>, conservative e nuove nel medesimo tempo.

## Il cemento e la parola

Questo breve viaggio per le architetture di Nervi a Roma, e per la storia che attorno ad esse si viene ad intrecciare, partito dalla periferica chiesa di San Gaspare del Bufalo, passato per uno stabilimento balneare di Ostia e per le celebri costruzioni olimpiche, non può che terminare con l'opera di Nervi più universalmente nota e discussa. Siamo nel centro della cristianità cattolica, al Vaticano, appena sotto la basilica di San Pietro e la sua cupola michelangiolesca e appena a lato del colonnato del Bernini: è la Sala delle udienze pontificie, denominata ufficialmente "Aula Paolo VI" (dal pontefice che fortemente la volle) e ufficiosamente, e più notoriamente, "Sala Nervi".

Le motivazioni complesse all'origine di quest'opera sono state oggetto di una recente monografia<sup>13</sup> e di un'importante giornata di studi tenutasi nel 2011 presso l'Accademia dei Lincei<sup>14</sup>. L'Aula si intreccia fortemente allo spirito del Concilio Vaticano II, contemporaneo alla sua committenza (il progettista venne contattato nel 1963, i lavori in opera cominciarono nel 1966 e si conclusero nel 1971). Le posizioni di Nervi, conservative e nuove al medesimo tempo, influirono molto nella scelta di assegnare a lui il progetto; c'era l'idea di una corrispondenza con il Concilio che cercava appunto di rinnovare profondamente la Chiesa, senza per questo recidere con il suo passato. Il tema, centrale nella stessa ideazione dell'opera come Aula delle udienze, era quello di un rinnovamento nell'ascolto della parola che non dovesse necessariamente porsi come cesura aggressiva con la storia.

<sup>12</sup> Cfr. S. Porretti, *Nervi. Maestro (e) Costruttore*, in Trentin e Trombetti, *La lezione di Pier Luigi Nervi*, pp. VII-XII, e Id., *Intervista impossibile*, in Iori e Poretti (a cura di), *Pier Luigi Nervi*, p. 50.

<sup>13</sup> C. Cossa, *Modernismo all'ombra. La Sala delle udienze pontificie di Pier Luigi Nervi*, Roma 2010 (il testo originale in tedesco è stato edito nel medesimo 2010).

<sup>14</sup> "La parola, lo spazio e l'ascolto. L'Aula per le Udienze Pontificie in Vaticano di Pier Luigi Nervi (1963-71) tra funzione e simbolo", Accademia dei Lincei, 28 giugno 2011.



Nervi, già ben oltre i settant'anni, si mise al lavoro con entusiasmo, da un lato certo responsabilizzato dal doversi confrontare così da vicino con architetti come Michelangelo e Bernini, dall'altro conscio dell'importanza della sfida che anche la sua epoca doveva affrontare verso il passato e conscio che quella sarebbe rimasta la sua opera più simbolica e rappresentativa. Optò per un profilo molto rispettoso e poco appariscente all'esterno, concentrando all'interno il grosso dell'invenzione figurativa. Per quanto riguarda i materiali, al consueto cemento amalgamò anche marmo apuano, dato il prestigio del luogo. Il suo stile è presente però anche qui, come e più che altrove, con i propri inconfondibili segni distintivi, le sue leggere campiture estetico-strutturali a flessuose figurazioni geometriche, luce-ombra, bianco-nero, che egli realizzava già da decenni, anche se ricordano così da vicino l'*optical art* in quegli anni Sessanta diventata tendenza.

Il risultato, come al solito, ha avuto detrattori e ammiratori. È stato uno dei pochissimi interventi di edilizia *lato sensu* "pubblica" nati nel pieno centro storico di Roma nel secondo dopoguerra (seppure non in territorio propriamente della Repubblica italiana), dopo che i decenni precedenti, sia nell'epoca fascista che in quella monarchico-liberale, avevano invece pesantemente inciso, tanto per mettere che per levare, su di esso. Il fatto stesso di essersi riuscita a inserire in quel luogo, da un lato senza gridate pacchianerie (si pensi, ad esempio, a quello che fece il fascismo nella Piazza Augusto Imperatore dietro via del Corso) e dall'altro senza facili riprese (neogotiche, neo-bizantine, neo-paleocristiane, neo-primitive ecc.), fa guadagnare rispetto all'Aula nerviana. Comunque la si giudichi, e il dissenso è certamente legittimo, è già stato un fatto importante l'aver accettato la sfida di continuità/discontinuità con il passato e, quanto meno, il non averla persa del tutto (per alcuni, la sfida è stata anzi pressoché vinta).

Il lavoro di Nervi ha così profondamente segnato la Roma del suo tempo, nei decenni della ricostruzione dopo la guerra e il fascismo. Decenni convulsi e di grande trasformazione. Egli vi ha portato la sua competenza e la sua visione figurativa, non in modo teorico, ma nelle realizzazioni, e quindi confrontandosi necessariamente con le realtà politiche e sociali che decidevano in quel tempo. Volgendosi indietro ora su quei decenni si possono certo rimpiangere tante occasioni perdute, tante illusioni sfumate su una democratizzazione che si è dimostrata tutt'altro che facile e tutt'altro che risolta e su una tutela del territorio che poteva e doveva essere senz'altro maggiore. È stato, d'altra parte, un periodo intenso che non può nemmeno essere condannato in blocco, in modo snobistico e velleitario. Di fronte al

tanto, troppo cemento che ha invaso la capitale nei decenni della modernizzazione del Paese, Nervi ha provato a mostrare come il cemento potesse avere anche una propria dignità figurativa, non inferiore al passato di muratura. E in questo, la sua lezione, non meramente teorica ma fattuale, è tutt'altro che passata. Le realizzazioni di Nervi – tanto in centro che in periferia, tanto per ambienti di lavoro quanto per quelli di svago o di meditazione – furono e sono momenti emergenti del suo tempo e sono ormai entrati nella tradizione alta di questa città<sup>15</sup>; una città, in cui le epoche fluiscono avanti e indietro le une sulle altre, emblema di una continuità/discontinuità storica in cui la parola del passato si protende sempre in avanti e l'avanti si volge a tale parola nella propria ricerca di orientamenti nuovi in un futuro di difficile decifrazione. La questione, probabilmente, non è il cemento in quanto tale, ma il respiro o meno che gli si soffia dentro. ■

---

<sup>15</sup> Vale la pena di citare ancora dall'intervista di Piano in "Repubblica" del 20 febbraio 2011, quando a proposito delle opere di Nervi egli osserva: «Se Roma è la città più bella del mondo per le antiche vestigia, ha anche però delle splendide vestigia della civiltà del Novecento. Come queste».