

Lettre de Rome

Francesco Garofalo

Que se passe-t-il à Rome en cette année 2000 ? Personne ne semble vraiment le savoir. Sur un fond d'intentions urbaines vagues et générales apparaissent une multitude de plans et des projets plus nombreux encore¹. Il n'y a plus de perception partagée de ce que sont Rome, son architecture et son urbanisme. Avant de chercher à savoir si la chose est bonne ou mauvaise, ou simplement inévitable, on peut affirmer qu'elle vient en grande partie de la fébrilité avec laquelle la communauté architecturale se jette sur les opportunités que lui ouvre la reprise : le temps lui manque pour voir et pour entendre ce qui se passe dans l'ensemble de la ville. Cette constatation motive le texte qui suit, qui voudrait retrouver le fil, faire brièvement le point sur la situation des projets dans la ville, et proposer enfin une attitude critique constructive qui permette d'affronter le présent.

Pour comprendre la situation d'aujourd'hui, il faut d'abord établir un découpage chronologique pertinent dans l'histoire récente de la réflexion sur la ville. Une première période se dessine avec la publication de plusieurs textes, entre 1962 – date de l'établissement du plan régulateur – et le début des années soixante-dix. La deuxième phase correspond aux projets de papier suscités par la première municipalité de gauche, entre 1975 et 1985. Après une petite décennie de stagnation, on arrive au milieu des années 1990, quand débute une nouvelle saison de projets et de transformations. Si ce découpage coïncide avec les étapes

Francesco Garofalo, architecte, enseigne le projet à la faculté de Pescara. Parmi ses articles et ses ouvrages consacrés à l'architecture italienne du xx^e siècle figure une monographie sur Adalberto Libera (Zanichelli, 1989; Princeton Architectural Press, 1992). Il est également consultant auprès du ministère italien des Biens culturels pour le concours du Centre d'art contemporain de Rome et pour celui de l'extension de la Galerie nationale d'art moderne.

successives de la politique municipale – à l'évidence, la dimension politique pèse lourdement sur l'architecture et l'urbanisme –, les considérations qui suivent cherchent à mettre en lumière les singularités architecturales de ces séquences. En somme, quelque fastidieuse que soit cette dépendance mutuelle, il paraît difficile de proposer césure plus efficace.

LECTURES URBAINES

Les livres qui, dans le courant des années soixante, proposent une interprétation de Rome procèdent tous du débat intense que provoque, entre 1958 et 1962, le nouveau plan régulateur de la ville. Au-delà des jugements sur le plan lui-même, ou sur les thèses que son historiographie critique a engendrées, il suffit de mettre en regard la situation d'aujourd'hui et celle d'alors pour prendre la mesure du vide actuel. Les quatre numéros légendaires que la revue *Urbanistica* consacre alors à Rome² présentent un ensemble raisonné de contributions sur la ville, une reconstruction de son histoire, des documents et une cartographie. Avec le temps, cette publication va constituer une base de travail pour la culture professionnelle ainsi qu'une clef d'accès à cette culture pour les nouvelles générations universitaires. Il n'est pas étonnant que, de temps à autre, émerge un projet éditorial qui tente de faire un travail analogue : ces quatre numéros représentent non seulement une recherche exemplaire, mais surtout un instrument politico-culturel qui a orienté les propositions des architectes.

Ce recueil, qui allait bientôt devenir une rareté bibliographique, exercera une influence soutenue grâce à quelques livres écrits plus ou moins directement dans son sillage. Le premier, *Immagine di Roma* de Ludovico Quaroni³, propose une interprétation moins rigide, plus affective, d'une série de constantes méta-historiques de Rome, tels l'écart entre modèle et fragment dans la forme urbaine, ou encore la prééminence du dessin sur la construction. Mais, en définitive, même la lecture proposée par Quaroni partage l'idéologie de ses contemporains, au premier chef Italo Insolera, l'auteur de *Roma moderna*, qui paraît en 1962⁴. L'ouvrage, de facture différente car fondé sur des recherches et des documents, prend pour point de départ la Rome du xix^e siècle à laquelle l'auteur consacre des pages pleines de nostalgie. S'appuyant sur les archives et les débats d'alors, il explore ensuite les phénomènes qui ont, selon lui, façonné la ville après cette période, en particulier la spéculation et le profit. Avec le temps, ces publications sont devenues des classiques; le rejet des idéologies qui les ont engendrées s'est estompé, alors que leurs qualités formelles suscitent une admiration croissante. L'interprétation de la Rome moderne à travers la catégorie



« Rome impériale, schéma du plan de César et des quatorze régions d'Auguste », un travail graphique exemplaire réalisé pour *Roma città-piani*, publié par *Urbanistica* en 1962.



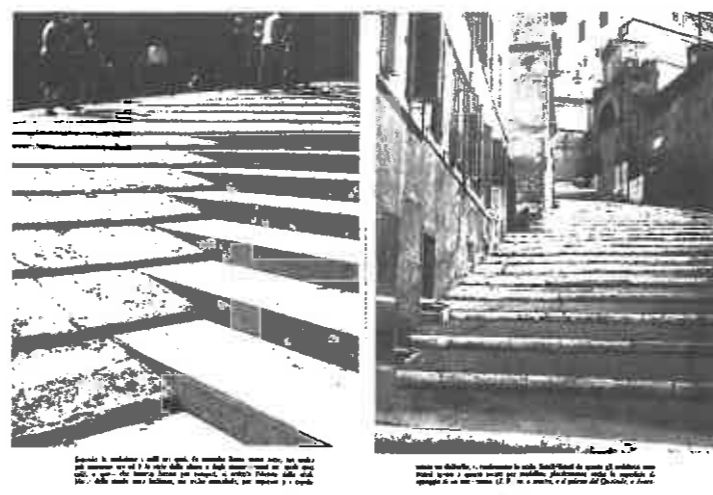
Couverture de *Roma moderna*, Italo Insolera, 1962.

Couverture et dos du livre de Ludovico Quaroni, *Immagine di Roma*, et exemple de disposition graphique d'une double page intérieure.

critique du « retard » (Rome aurait toujours été le théâtre d'une mauvaise application des modèles historiques à cause de la conquête tardive de son rôle de capitale et de la lenteur de son développement industriel)⁵, la diabolisation du XIX^e siècle et de ses transformations urbaines, enfin l'incapacité à percevoir la nature véritablement moderne des stratégies urbaines du fascisme conduisent à une sorte de rejet déclamatoire de la réalité concrète de la ville.

Le livre suivant, *Roma da ieri a domani* de Leonardo Benevolo⁶, pousse les hypothèses d'Insolera au seuil d'un véritable projet, qui préconise la démolition de pans entiers de la ville du XIX^e siècle et table sur une très hypothétique réversibilité des interventions fascistes dans le centre. L'analyse du succès qu'ont connu ce projet et les thèses de son auteur, qui nous entraînerait trop loin, permettrait sans doute de mieux comprendre les choix urbanistiques et architecturaux opérés par quelques-unes des instances urbaines les plus influentes, comme par exemple la Surintendance archéologique d'État.

L'ouvrage qui conclut cette petite série s'en distingue sur quelques points fondamentaux. Au tout début des années soixante-dix, trois jeunes architectes fraîchement diplômés de la faculté de Valle Giulia profitent du centenaire de l'unité italienne pour publier *L'architettura di Roma Capitale*⁷. L'épais livre de Gianni Accasto, Vanna Fraticelli et Renato Nicolini, riche d'images tirées des publications d'époque et des archives des architectes romains, établit un vaste atlas qui guide encore aujourd'hui bien des jugements portés sur la ville. Sa principale qualité est de faire parler les images plus que le texte, d'une façon qui dénote une passion pour l'architecture absente des deux ouvrages précédents, même si Quaroni lui-même la cultivait, non sans une certaine propension à l'autocensure. Plus surprenante encore est la perception qu'ont les trois auteurs de la continuité du tissu de la ville : ils n'y décèlent pas de coupures néfastes et la



représentent en une séquence thématique et iconographique qui s'affranchit, au besoin, de la chronologie. Bien qu'il soit lui aussi devenu une rareté, ce livre a exercé une grande influence dans les années soixante-dix et quatre-vingt, en favorisant notamment l'exploration systématique des archives par les historiens. Si, avec le recul, la correction de tir opérée par les jeunes auteurs apparaît clairement, leur texte reste pourtant fondé, d'une façon certes plus critique et plus radicale, sur les mêmes présupposés canoniques que leurs prédécesseurs : la transformation de la ville en capitale, l'époque du fascisme et la période de spéculation de l'après-guerre, jugées toutes trois négatives, seraient autant d'incarnations successives du même mal.

Quoi qu'il en soit, ces livres ont constitué jusqu'à la fin des années soixante-dix de solides références pour qui voulait comprendre le passé et surtout le présent de Rome. Il n'y a eu depuis ni synthèses convaincantes ni interprétations novatrices d'envergure. La mémoire des trois dernières décennies est restée intacte ; elle n'a pas été compilée et constitue toujours un matériau d'étude disponible. Cependant, les événements récents semblent lui être soustraits, ce qui complique la tâche des chercheurs futurs et rend plus difficile encore les interventions présentes.

HORS-LES-MURS

L'idée la plus négative léguée à la période suivante par ces lectures de la ville est celle d'une insurmontable fracture conceptuelle entre centre et périphérie. Ces catégories ne sont pas nouvelles, mais leurs conséquences opératoires ont changé. Le centre historique est présenté comme un ensemble achevé, protégé, intouchable, auquel l'architecture, depuis l'échec du concours pour l'extension de la Chambre des députés en 1968-1969, ne peut plus rien apporter⁸. Par ailleurs, les extensions en périphérie se réduisent désormais à un *patchwork* de quartiers planifiés et d'installations sauvages. La cartographie à grande échelle montre que ces deux formes sont d'abord distinctes, et qu'elles sont raccordées à la fin des années soixante-dix par l'application sommaire du slogan universitaire de la « couture ». Dans la Rome « hors-les-murs » de ces deux décennies, dépourvue d'infrastructures, de viabilisation et de projet territorial d'ensemble, se reconnaissent, éparses, les grappes dessinées des ensembles de logements sociaux et le tissu défait des lotissements illégaux, que la topographie et les vastes espaces de la campagne romaine dotent presque toujours, paradoxalement, d'une certaine qualité panoramique.

La dernière figure de la planification urbaine de la fin des années soixante-dix – excellent sujet pour des chercheurs aujourd'hui – est le plan du Studio



Page de *L'architettura di Roma Capitale* : l'institut botanique conçu par G. Capponi au sein du projet d'université coordonné par Piacentini au début des années trente.

Concours pour la chambre des Députés, 1968, deux perspectives du projet de G. et A. Samona.



Asse. Ce groupe de professionnels produit à compte d'auteur un projet visant à encourager la mise en œuvre du plan régulateur de Rome grâce à une « cité directionnelle », mégastucture au dessin complexe intégrant un réseau d'autoroutes⁹. Ce plan irréaliste, de dimensions gigantesques – ainsi que l'a souligné Manfredo Tafuri¹⁰ –, donne naissance à l'extraordinaire fragment du Corviale, baptisé du nom de la localité des environs de Rome où cet ensemble de logements sociaux regroupant 6 500 habitants, presque tous concentrés dans une barre de 860 mètres de long et haute de dix étages, a été implanté¹¹. Conçue par une équipe menée par Mario Fiorentino, cette barre reste sans doute la dernière grande architecture romaine; aujourd'hui encore, il est inconcevable qu'un itinéraire ne se conclue physiquement et chronologiquement par sa visite.



Plan du Studio Asse, photomontage de la maquette sur une vue aérienne de Rome.

La barre du Corviale de Mario Fiorentino, à la fin du chantier, en 1981.



POLITIQUES DE L'AUTOCOMMANDE

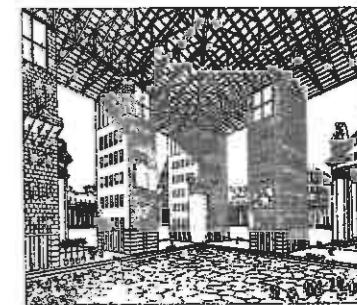
C'est à la fin des années soixante-dix que l'on recommence à projeter à Rome, lors du passage de la première à la seconde municipalité de gauche, Carlo Aymonino succédant à Vittoria Calzolari au poste d'adjoint au maire pour le centre historique. Cette vague de projets, dont *Roma Interrotta* représente la première manifestation sur le mode expérimental¹², peut être considérée comme une IBA de papier : à l'instar du programme berlinois, elle fait l'objet d'une mise en scène, est dotée d'un territoire bien défini et ses acteurs appartiennent à une même génération. Mais son objectif spécifique n'est pas tant la réalisation de bâtiments – ceux de l'IBA, d'ailleurs, se sont avérés peu convaincants –

que la production d'images. Tandis que la ville connaît une période de stagnation, la communauté architecturale cherche à la repenser par le projet. Cette activité, qui prend le nom « d'autocommande », ne relève ni de l'échappatoire, ni de l'utopie. Face au désintérêt des interlocuteurs publics ou privés, les architectes insistent sur le réalisme et la précision de leurs propositions, dont le langage historiciste – effet d'une adéquation naturelle à l'air du temps – ne doit pas fournir le prétexte à un archivage hâtif. Mis en continuité avec les zones stratégiques comme l'Esquilin et l'Ostiense, le centre de Rome y redevient central. Toute une famille de thèmes projectuels s'intéresse à la zone archéologique qui, le temps d'un court malentendu, semble ouverte à une collaboration entre archéologues et architectes. La Surintendance, dirigée par Adriano La Regine, et les bureaux de Aymonino et Nicolini deviennent les « postes d'aiguillage » de ces projets. Il est singulier, et peut-être révélateur, que ces projets n'aient pas été suscités par des concours, mais par des groupes de recherche, par des consultations et de petites commandes directes à valeur didactique. Les protagonistes de cette période sont des architectes romains d'âge moyen (Franco Purini, Alessandro Anselmi...) rejoints d'un côté par les acteurs les plus mûrs du débat culturel (Carlo Aymonino, Costantino Dardi, Paolo Portoghesi...) et de l'autre par une nouvelle vague d'architectes âgés d'à peine 30 ans, parmi lesquels on peut citer, à titre d'exemple, Paolo Desideri et Stefano Cordeschi.

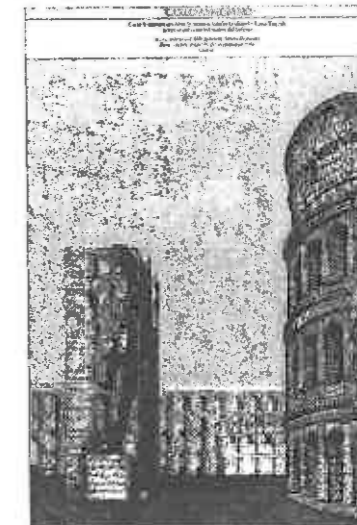
Les metteurs en scène déclarés de ce phénomène sont Francesco Moschini et Giorgio Muratore. Le premier déploie une activité intense, entre l'organisation des expositions de la Galerie AAM, la publication d'une série de monographies qui donnent un visage nouveau à la scène architecturale romaine, et la collaboration avec Aymonino. L'apothéose de cette activité aurait dû être un hommage aux projets pour Rome, exposé dans les anciens abattoirs sur une scénographie de Robert Venturi¹³. On peut se demander si la relation qu'entretient la Rome d'aujourd'hui avec ces projets n'est pas aussi problématique, tant au plan théorique que pratique, que celle de Berlin capitale avec la période de l'IBA¹⁴.

DE LA PROMOTION ANONYME AUX GRANDS CONCOURS

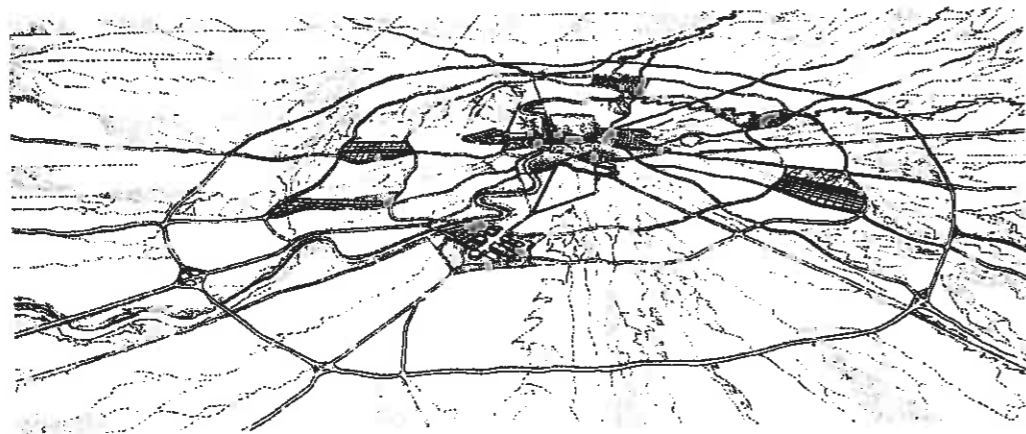
La période qui succède à cette effervescence n'est qu'une longue léthargie qui peut s'expliquer par le climat politique, gangrené par le système des pots de vin (qui allait déclencher l'opération *mani pulite*), ou encore par la récession. Il n'en reste pas moins que le foisonnement de projets des années quatre-vingt n'a pas eu – et n'aurait pu avoir – d'effet réel sur la ville. Les quelques épisodes significatifs, comme la participation romaine en 1987 à la Triennale de Milan consacrée aux villes, coordonnée par Franco Purini¹⁵, reconduisent les modalités et les protagonistes de l'époque antérieure. Il faut toutefois souligner que la capacité d'intuition et de propositions dont fait preuve Purini, la vision polycen-



Leon Krier, *Roma Interrotta*, proposition pour la place Saint-Pierre, 1978.



Carlo Aymonino, proposition de reconstruction du Colisée.



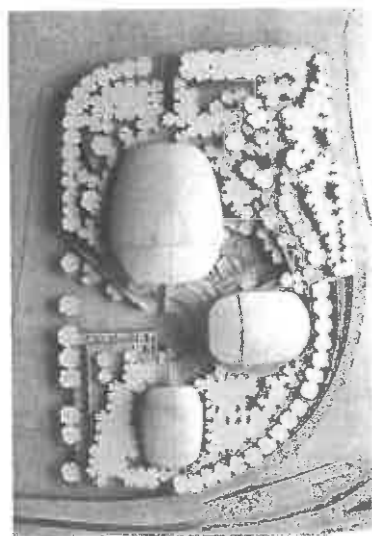
Francesco Purini, *Le ipotesi del progetto: una Roma policentrica*, perspective aérienne, 1987.

trique qu'il continue d'élaborer, représentent peut-être la seule continuité théorique avec les périodes évoquées plus haut.

S'il fallait élire dans cette époque une réalisation significative – conçue, par définition, en dehors du cercle de l'architecture romaine savante, qui ne construisait rien –, le choix porterait sans doute sur le métro du Studio Transit, ou sur les premiers projets pour la coupe du monde de football, en 1990. La marginalisation partielle des vieux professionnels romains fait alors place à la vulgarité du style « Italstat », du nom d'une des sociétés qui, au cours des deux décennies précédentes, ont instauré un système de concessions leur assurant la conception des projets, leur réalisation et parfois même la gestion de bâtiments publics¹⁶. Le caractère anonyme de ces architectures ne s'explique pas seulement par leur apparence, mais, de manière plus littérale, par le fait que leurs auteurs sont souvent demeurés inconnus¹⁷. Cette particularité romaine, qui perdure, est un indicateur sûr des situations douteuses.

Le nouvel auditorium, dû à Renzo Piano, articule cette période à la suivante. La polémique sur sa localisation et la piètre organisation du concours sont typiques du climat qui s'instaure au début des années quatre-vingt-dix. La ville se divise en deux camps : l'un défend une localisation « historique » du nouvel équipement, sous les pentes de tuf situées juste au-delà la Porta del Popolo, tandis que l'autre préférerait l'ancien site olympique du stade Flaminio, pour épargner l'environnement du centre. Le choix des architectes appelés à concourir est délégué aux dirigeants des facultés d'architecture et d'ingénierie, qui établissent une liste de praticiens médiocres et dilettantes, au milieu desquels Renzo Piano fait figure de vainqueur prédestiné. Qu'il ait fallu à l'administration Rutelli (maire de Rome depuis 1993) plusieurs années pour surmonter cette incapacité à mettre en œuvre de nouveaux projets révèle une continuité inquiétante, plus encore que les mésaventures qui retardent toujours l'achèvement de l'édifice de Piano¹⁸.

Maquette du nouvel auditorium, Renzo Piano architecte, 1995.



À la fin des années quatre-vingt-dix, grâce à une alliance politique entre les gouvernements central et local, et à l'ambition du maire, Rome est redevenue une ville de grands projets et de concours d'architecture. Plutôt que d'en dresser l'inventaire, notons que leur multiplication n'annule pas l'existence d'un double, voire d'un triple circuit de commande : les concours s'ajoutent simplement aux projets du Jubilé et aux indispensables travaux de modernisation des infrastructures et des services urbains. La règle est en général la suivante : les projets importants restent aux mains d'architectes inconnus, ou découverts depuis peu, liés sur le plan financier aux pouvoirs publics et privés¹⁹; les interventions moins substantielles mais plus visibles sont confiées aux personnalités connectées aux milieux académiques et cultivés²⁰. Enfin, sur le terrain des concours, la génération médiane des architectes italiens, celle qui n'a pas réussi en vingt ans à s'imposer sur la scène professionnelle, doit affronter à armes inégales un panel d'architectes de stature internationale à l'affût d'occasions sur le marché global.

Après celle, peu concluante, organisée par le Vatican pour ses églises paroissiales (600 participants, aucun lauréat), les consultations se font plus nombreuses et sont mieux organisées. Entre 1998 et 2000 ont ainsi été lancés des concours pour un centre de congrès à l'EUR, pour l'aménagement d'un centre d'art contemporain à l'emplacement des casernes Montello (près de l'ancien village olympique), pour le siège de l'agence spatiale nationale italienne, l'extension de la galerie nationale d'art moderne, trois ponts sur le Tibre²¹... On annonce déjà une nouvelle compétition pour une galerie municipale d'art moderne, pour un musée de l'audiovisuel, et pour la construction du futur centre administratif censé accueillir les ministères, dans l'est de Rome.

LES PARADOXES DE LA STRATÉGIE

Ces programmes auraient dû suffire (mais ce ne sont que les premiers, il y en a et il y en aura encore bien d'autres) à attirer sur Rome l'attention internationale. Pourquoi alors, malgré leur ouverture aux personnalités les plus en vue de la scène internationale, y ont-ils échoué ? Si Rome n'est devenue ni un « cas », ni un sujet de débat, c'est que la masse des projets en cours ne traduit aucune stratégie urbaine ou culturelle. Cette carence est rendue plus criante encore par la comparaison avec le Paris de Mitterrand, le Barcelone de Maragall, le Berlin de Stimmann ou, plus récemment, le Londres de Blair. Dans ces villes, la concentration de projets et d'architectes affiche l'objectif d'un changement, physique et symbolique; au-delà même des personnalités politiques auxquelles ces projets



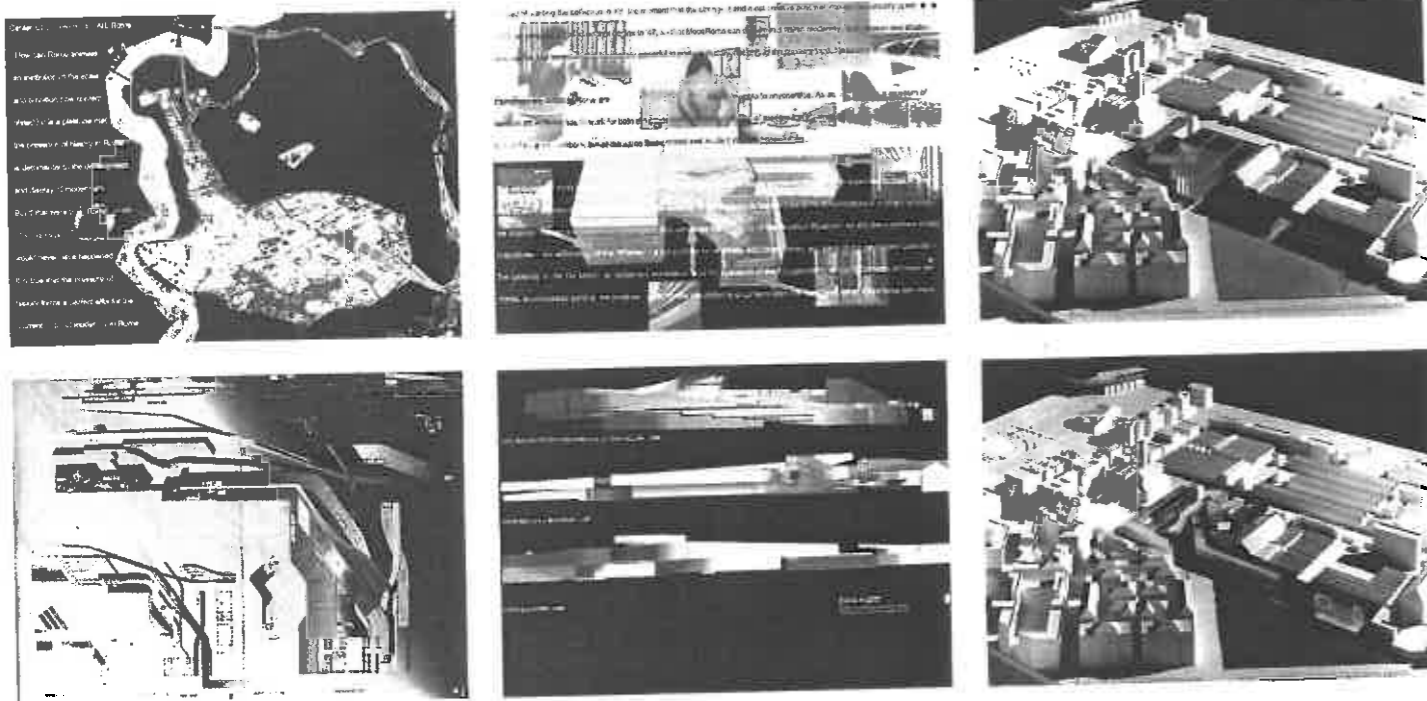
Extension de la galerie nationale d'art contemporain, maquette de projets de Diener & Diener (lauréats) et de Dominique Perrault (2000).

sont associés, il semble que soit à l'œuvre une conception de l'architecture urbaine relayée par des actions convergentes : en un mot, une stratégie. Rome, en revanche, manque non seulement d'une vision dans laquelle investir ses ressources, mais aussi de ces images que peut offrir l'architecture contemporaine.

Et si la comparaison avec les autres exemples européens montrait aussi que l'absence de stratégie peut être une bonne chose ? Il se trouve d'ailleurs des architectes et des critiques pour défendre cette opinion. Aucun de ces exemples n'est sans défauts ; il est vite devenu évident que, parmi les réalisations qui ont attiré l'attention sur ces villes, l'architecture de qualité était rare. Par ailleurs, Rome a déjà eu l'occasion de devenir un centre d'expérimentation architecturale, à la fin des années trente, avec l'EUR²² : déjà, la quête d'un équilibre entre l'expression individuelle, la diversité des recherches et la nécessaire cohérence d'une stratégie avait sapé de l'intérieur cette expérience et déformé le jugement porté sur elle jusqu'à une période récente. Peut-être les meilleures architectures appartiennent-elles aux époques où l'obligation de représenter une stratégie se fait moins pesante, et où les opportunités induisent des convergences spontanées vers un dénominateur commun. Il en a été ainsi pour l'Italie du néo-réalisme, pour l'Espagne post-franquiste, la Suisse du minimalisme ou la Hollande radicale d'aujourd'hui.

Les enjeux de la Rome contemporaine se sont déplacés de la ville des faubourgs et de la croissance incontrôlée vers celle des infrastructures et de la culture, changement attesté par le nouveau plan régulateur. Mais les grands

Concours pour le centre des arts contemporains, 1999 : trois planches du projet de Rem Koolhaas/OMA, et de celui de Zaha Hadid, avec Patrick Schumacher, lauréat.



projets évoqués plus haut, dessinés par des architectes de renom, paraissent implantés au hasard, et aucune représentation ou conceptualisation convaincantes n'accompagne le plan régulateur. Étrangement, celui-ci demeure, au-delà des objectifs quantitatifs ambitieux annoncés par la municipalité, un sujet mystérieux pour les édiles, et même pour les architectes. Pourtant, le projet urbain – l'urbanisme au meilleur sens du terme – avait été redécouvert après la période historiciste et élevé au rang de grand laboratoire de la culture architecturale. Cette même administration avait fait des propositions intéressantes : établir pour l'Ostiense un schéma directeur plus détaillé ou, mieux encore, identifier de nouvelles « portes de Rome » à l'intersection des axes radiaux et du « grand raccord annulaire », le boulevard périphérique romain.

VUES DE ROME, VISION DE ROME

Pourquoi Rome ne suscite-t-elle pas de formes contemporaines de lecture et de préfiguration urbaines ? Se peut-il que, comme pour Louis Kahn, Robert Venturi et Colin Rowe lors des décennies précédentes, son paradigme demeure celui de la ville antique et baroque, alors qu'il s'agit d'envisager la cité contemporaine ? Même Rem Koolhaas, dont la sensibilité aux phénomènes métropolitains n'est plus à démontrer, au lieu de proposer une lecture de la Rome d'aujourd'hui et de la présenter au Capitole, a fait travailler ses étudiants de Harvard sur la métaphore atemporelle de la Rome impériale et en a exposé le résultat, presque clandestinement, au sein d'une manifestation d'art contemporain tenue à la Villa Médicis, c'est-à-dire sur le lieu symbolique du Grand Tour. Les concepts, les paradigmes et les images de la nouvelle pensée urbaine et architecturale n'ont pas droit de cité à Rome. Malgré l'existence d'une revue interdisciplinaire comme *Gomorra*²³, l'esthétisation du malaise urbain ne produit aucune hypothèse projectuelle, ainsi que le montrent les interventions, très médiatisées mais peu incisives, du groupe Stalker. Tout au plus trouve-t-on quelques emprunts hâtifs et superficiels aux images d'architecture « blob », dans le vaste entourage de jeunes architectes réunis autour de l'*Inarch*²⁴ et dont l'idole est Massimiliano Fuksas, qui commence à recueillir dans son pays les fruits de sa présence sur la scène française.

Une fois remisés les catalogues d'exposition des concours et les brochures officielles poussiéreuses des études d'urbanisme pour la périphérie, l'étagère paraît singulièrement vide. Peut-être le kaléidoscope des projets qui nous entourent n'est-il qu'un mirage ? Dans quelques années, l'examen de la ville concrète révélera-t-il une autre période dépourvue d'architecture ? Par quoi se conclura alors l'itinéraire de la visite ? Par l'auditorium de Renzo Piano, ou toujours par le Corviale de Mario Fiorentino ? Quoi que disent les lamentations corporatistes habituelles, la vision de la politique urbaine des dirigeants romains est



Couverture de la revue *Gomorra* n° 1998.

fondée sur des modèles interprétatifs fournis par notre discipline, laquelle à son tour est sommée de les mettre en œuvre.

Décrire Rome : voilà la tâche qui incombe aujourd'hui à qui voudrait réellement changer les choses. L'entreprise devrait être menée avec justesse, exigence, s'affranchir du protectionnisme, refuser d'accepter la banalité avec cynisme. La recherche et l'établissement de nouvelles *Immagine di Roma* serait un acte de médiation culturelle qui permettrait au moins à la classe dirigeante des architectes de voir la cité telle qu'elle est. C'est à cette condition que les tentatives pour innover dans la ville pourront converger en stratégies compréhensibles par tous, et susceptibles d'attirer l'attention de la critique internationale.

F. G. (traduit de l'italien par Béatrice Jullien)

NOTES

1. Le programme du Jubilé, par exemple, a marqué la naissance d'un nouveau genre de projet urbain : le recueil de projets. Dans les trois années qui ont précédé l'an 2000, ce recueil a d'abord comporté un petit nombre de projets d'envergure, comme le métro et le souterrain du château Sant'Angelo, puis s'y est ajoutée une longue série d'interventions, d'aménagement de rues et de restaurations. À mesure que le temps passait, la difficulté à mettre ces projets en chantier a provoqué un allègement du recueil, bien qu'en définitive un nombre non négligeable d'entre eux ait finalement été réalisé.
2. *Roma Città e Piani*, Urbanistica, Turin, sans date (1959).
3. Ludovico Quaroni, *Immagine di Roma*, Laterza, Bari, 1969.
4. *Italo Insolera, Roma moderna, un secolo di storia urbanistica*, Einaudi, Turin, 1962.
5. Cette interprétation a été reprise par des historiens généralistes ou dilettantes. Voir A. Caracciolo, *Roma Capitale. Dal Risorgimento alla crisi dello stato liberale*, La Rinascente, Rome 1956, ou encore l'ouvrage dirigé par le même auteur, *Dalla città*

preindustriale alla città del capitalismo, Il Mulino, Bologne, 1975.

6. Leonardo Benevolo, *Roma da ieri a domani*, Laterza, Bari, 1971.

7. Gianni Accasto, Vanna Fraticelli et Renato Nicolini, *L'architettura di Roma Capitale*, Golem, Rome, 1971.

8. Le concours proposait d'inscrire les nouveaux services de la Chambre des députés dans une parcelle résiduelle, résultant de démolitions consécutives à l'agrandissement du palais Montecitorio, au XIX^e siècle. Toute l'architecture italienne affronte alors le problème du centre historique et la question de l'image de l'État. Les jeunes générations semblent faire passer avant toute autre préoccupation leurs propres inquiétudes stylistiques, le vieux professionnalisme romain se montre sous un jour ingrat. Un refus idéologique du projet, conséquence des lectures citées plus haut, se fait jour. Manfredo Tafuri s'affirme alors comme le seul auteur capable de concilier la construction d'une tendance et une critique radicale des prémices du projet. Voir M. Tafuri, *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati*, Edizioni Universitarie Italiane, Rome, 1968.

9. Studio Asse : V. Delleani, M. Fiorentino, R. Morandi, F. V. et L. Passarelli, L. Quaroni, B. Zevi, avec G. Scemmi, 1967-1970.

10. M. Tafuri, «Diga insicura/sub tegmine fagi...», in *Domus* n° 617, mai 1981, pp. 22-26.

11. Ces dimensions en ont fait un symbole négatif pour les médias, et donc pour l'opinion publique; pour les « vrais architectes », elle est un objet de culte et un test de base pour identifier les pusillanimes.

12. Ce laboratoire international prend pour base le plan de Nolli et ne cherche pas d'interlocuteur réel. Il va cependant exercer une grande influence sur la communauté architecturale romaine au niveau linguistique et comme modèle opératoire. P. Sartogo, C. Dardi, A. Grumbach, J. Stirling, P. Portoghesi, R. Giurgola, R. Venturi, C. Rowe, M. Graves, L. Krier, A. Rossi, R. Krier, *Roma Interrota*, Officini Edizioni, Rome, 1978, introductions de G.C. Argan et C. Norberg-Schultz.

13. L'exposition, intitulée Progetto Roma (Projet Rome), organisée par Francesco Moschini, aurait dû avoir lieu au printemps 1985. Elle comprenait une trentaine de projets élaborés par les architectes italiens à la demande de l'organisateur.

14. Quelques années plus tard, Carlo Aymonino publie un livre, *Progettare Roma* (Projeter Rome) qui retrace les événements de cette période. Outil de recherche fort utile, cet ouvrage n'est cependant pas entré dans le patrimoine vivant de la culture architecturale romaine, qui archive tout dans la décennie suivante. C. Aymonino, avec P. Desideri, et F. Leoni, *Progettare Roma*, Laterza, Rome-Bari, 1986.

15. Voir *Le città immaginate, un viaggio a italia*, Electa, Milan, 1987. L'exposition présentait le résultat d'un atelier de projet sur neuf villes italiennes. Le groupe des architectes romains était composé de F. Purini, coordinateur, G. Accasto, A. Anselmi, F. Cellini, C. D'Amato, G. D'Ardia, V. Fraticelli, R. Nicolini, F. Prati, L. Thermes.

16. De nombreux constructeurs privés réalisaient des bâtiments génériques avant de les vendre, en les adaptant aux exigences des organismes d'État, lesquels n'étaient plus en mesure d'en assurer la construction avec les procédures habituelles du ministère des Travaux publics.

17. Tel celui du siège de la Rai (radiotélévision publique italienne) à Saxa Rubra, un énorme complexe aisément reconnaissable en raison de sa fonc-

tion.

18. Au printemps 2000, la commune de Rome a rompu le contrat avec le consortium d'entreprises qui avait remporté le marché. L'histoire de ce projet comporte plusieurs crises : la découverte d'une villa romaine, l'impossibilité d'enterrer le parking, les objections du Conseil supérieur des travaux publics sur la structure, et les demandes récurrentes d'ajustement du coût des travaux. La ville de Rome a lancé un nouvel appel d'offres, avec sa cohorte inévitable de procédures juridiques.

19. Un cas édifiant est celui de l'architecte G. Fioraventi, directeur technique de la société d'ingénierie STA de la commune de Rome, responsable des projets du système de transport, auteur également du souterrain du château Saint-Ange; ou celui de Mario Tamino, architecte du réaménagement de la gare Termini.

20. Entrent dans cette catégorie, par exemple, les aménagements des abords d'églises, confiés à divers professeurs d'université, tels Francesco Cellini, Alessandra Anselmi, Stefano Cordeschi et Piero Ostilio Rossi.

21. La plupart des concours après 1998 sont lancés par un organisme créé à cet effet, le Bureau des concours d'architecture de la commune de Rome, dirigé par l'architecte Francesco Ghio.

22. L'EUR (Exposition universelle de Rome) est le quartier hérité de l'E42 (22 + 20) qui, en 1942, célébrait les vingt ans de la marche sur Rome grâce à laquelle Mussolini avait été porté au pouvoir. La dimension expérimentale de cette ville nouvelle à la gloire du régime, construite dans les faubourg de Rome, avait été progressivement pétrifiée par la rhétorique architecturale du fascisme.

23. *Gomorra* est dirigée et inspirée principalement par M. Ilardi (sociologue), A. Clementi (urbaniste), P. Desideri (architecte), A. Terranova (théoricien et critique d'architecture). Les thèmes abordés dans les trois premiers numéros vont des stations-service aux aires « virus », des espaces de la nuit aux stades.

24. L'Inarch, Institut national d'architecture, a été fondé par Bruno Zevi à la fin des années cinquante. Son ambition était de réunir des architectes, des industriels et des hommes politiques au sein d'un groupe de pression d'inspiration laïque et réformiste. Depuis quelques années, il se limite à une activité culturelle plus modeste, quoique méritoire, en direction de la communauté architecturale romaine.