

Aschieri's contribution to urban planning studies for the city of Rome in the 'la Burbera' group: 'lesser' drawings as a design path

This contribution address drawing as it pertains to the specific aspect of design in the ideation stage. The analysis focuses on the graphics, and even informal design sketches, produced by Pietro Aschieri in his studies to develop a hypothesis for a new Regulatory Plan for the capital. In 1929, a controversial, unofficial competition on the fate of urban planning in the capital was sparked between two groups of designers: the Roman urban planning group and the 'la Burbera' group to which Aschieri pertained, coordinated by Marcello Piacentini and Gustavo Giovannoni, respectively. This contribution therefore aims to investigate the graphical ideation of the solutions that, while not being included - at least graphically - in the set of published drawings, not only document the author's graphical/stylistic style, but also allow us to suppose/imagine some aspects relating to the working methods. This is true even in terms of combining the intents of the participants in the

design group. The documents considered and presented here come from the set of graphics entitled 'Studio urbanistico per la città di Roma' [Urban planning study for the City of Rome] from the Fondo Pietro Aschieri housed at the Accademia di San Luca in Rome.



Fabio Lanfranchi
Architect, Ph. D., Associate Professor at the DSDRA of 'Sapienza' University of Rome. He carries out an intense research activity that transversally embraces the following themes: architectural drawing and survey; graphic aspects of the historical design of Architecture; experience in the integration of surveying techniques.



Giorgio Testa
Architect, former Full Professor at the Department of Representation and Survey, later merged into the DSDRA of 'Sapienza' University of Rome. Among the various specificities treated in the discipline of Drawing, he investigates the relationship between the characteristics of architecture and representation, understood not as a means, but as a dialectical process of defining the project.

Keywords:
architectural drawing; graphical analysis; Pietro Aschieri; la Burbera; design sketches

INTRODUCTION, HISTORICAL-CULTURAL CONTEXT

In the 1900s, the role of the *arkhi-tecton*, or construction head - understood to be the sole contact for a given project - underwent a transformation that would place the figure under a different guise that, if not less important, was at least less exclusive. Indeed, even before the architecture, this original approach affected urban planning, in which lines of thought tend to gradually be identified as the expression of the group.

The 1920s was fertile ground for confrontation in the culture of architecture.

Architecture competitions became a key tool supported by institutions with the precise goal of self-aggrandizement for the regime. In this particular sociocultural climate, the interaction among different trends also began to be highlighted under applications different from institutional competitions.

Such is the case, for example, of the 'spontaneous' urban planning proposals seen in Italy in the years after World War I.

Particular reference is made to the 'groups of thought' that, starting in about 1920, worked through proposals and wound up orienting the urban planning policies of the regime itself.

One emblematic case relates to the interaction that developed between the 'GUR' and 'La Burbera' (1).

Although the two professional 'groups' formed and developed substantially in Rome, their intentions directed the entire national urban planning scene. In this period, official architecture aligned with the superior desire to revive the classicism of the Roman era, reintroducing a repertoire suited to the new urban layouts and buildings.

As mentioned above, this was the atmosphere in 1929 when the unofficial, controversial 'competition' on the fate of urban planning itself arose.

With respect to the topic of design and overlooking the results of historical/critical interpretation (2), this study is organized around studio graphics produced by Pietro Aschieri as a member of the 'la Burbera' group.

RESEARCH AIMS AND METHODOLOGY

This study, focused on the project drawings drawn up by Pietro Aschieri for the proposal for the Master Plan of Rome, investigates the graphical particularities and communicational characteristics relating to the area of ideation, aiming to gather the aspects, possible assonances, and dissonance with respect to the graphical realm pertaining to the most advanced and rationalized communicational stages. An analysis conducted on drawing understood as a mobile and ductile appendage within the complex brain mechanism engaged in the search for a new spatial configuration. In addition to key aspects and more specifically to the 'syntactic' area of drawing, the study indirectly offers the opportunity to consider the relationship between Aschieri and the working group.

1. How were the different personalities in the group members reconciled?
2. How were the various hypotheses organized?
3. Based on the reconciliation between the different orientations or rather on previously established guidelines?

We move from the central topic of drawing to professional relationships through the study of archival documentation containing Aschieri's design-oriented intents and graphics, which in reality, when compared to the final product developed by the group, do not seem to cross the limits of latency. Among the works preserved at the Pietro Aschieri archival Fund, those selected and included - although representing a reduced synthesis between examples that are also very similar to each other - are the most significant for the focus characterising the contribution.

ARCHIVAL DOCUMENTATION AS THE EXPRESSION OF PIETRO ASCHIERI'S STYLE

The drawings considered here come from the set of graphics entitled 'Studio urbanistico per la città di Roma' [Urban planning study for the City of Rome] from the Fondo Pietro Aschieri housed at the Accademia di San Luca in Rome.

The architecture section of the Fondo contains

about 230 graphical drawings, 640 photographic reproductions, 70 documents, and a significant amount of correspondence and journal articles. There are also materials, drawings, photographs, and negatives relating to projects for theatre and cinema scenery and costumes (Accademia Nazionale di San Luca [ANSL], 2018).

The set of graphics relating to urban planning consists of 43 drawings. Among the documents, 37 have dimensions similar to the A4 format and are drawn on letterhead.

This denotes the intimate nature of the reflection in its development, given that most of the sheets, drawn on both the front and back, are made by hand on a fortunate medium, i.e. letterhead from one of two perhaps defunct architectural firms.

Of the remaining media, 5 consist of slightly larger sketching paper and one, measuring about 53 cm x 32 cm, is on a copy of a plan of the Tridante area in Rome.

With respect to expression, Aschieri's hand is easy to recognize, even in the first phase of approaching the project. His sketches seem to contradict the shared assumption that denotes ideation as an area that is still legitimately exempt from the limits imposed by relationships of scale, building techniques, and definition of the details.

As Valeriani writes (1997): 'Representation is everything: the work is already complete in the drawing; its buildings are finished buildings. Because perhaps here, more than anywhere else, Aschieri is an architect. ... the volumetric transformation of the illusory painted perspectives becomes something more than a technical artifice' (pp. 81-82).

Aschieri immediately acts with his best graphic apparatus and techniques, which he governs with unparalleled mastery, skilful projective forcing, and exceptional use of techniques to represent a monumental construction whose volumetric masses - in this case almost completely unadorned - carry an emphasis enhanced by strong chiaroscuro tones orchestrated through the use of strategically distributed light sources.

Aschieri's mode of expression is still strongly tied to a historicist communicational designation; his

'iconic' images are far removed from those of the new generations now oriented towards increasingly symbolic representations. Likewise, in the field of representational techniques, Aschieri resorts to a heterogeneous arsenal of methods that, carried to their maximum expressiveness, place him in a precise temporal and cultural context. As Marconi writes (1977): 'Aschieri was the last epigone of a school that had exalted the values of drawing almost like those of an independent art form capable of bringing ghosts of the imagination to life on paper to such an extent that it was able to replace the concrete realisation itself' (p. 16).

LARGER FORMAT DRAWINGS

Pietro Aschieri worked between the world of architecture and scenography. Donetti identifies his last work — the Museum of Roman Civilization in the EUR district, which was finished in 1952, the

year of his death — as 'the culmination and liveliest expression of a "specific" theatrical feature in all his architectural production, using a methodology referring to — or at least similar to — scenography, which was already found in Aschieri's work from his very first achievements, such that his successive theatrical career appears to be a natural, happy outlet rather a retreat or palliative for a simply imprecise defeat in the field of architecture' (Donetti, 2013, pp. 117-118). As much as Aschieri's activities as scenographer, graphic designer, and dress designer officially began in 1933, also assuming duties starting in 1935 as an instructor at the Centro Sperimentale di Cinematografia and the School of Architecture in Rome, he had already created scenes for classical performances at the Palatine in 1923. His passion for scenography seems to have transpired in suggestive strokes disconnected from the related architectural context, visible in the drawing in (Fig.

1) made between 1927 and 1929. A series of busts, profiles, and stylized faces, even caricatures are evident and perhaps allude to military-type representations, or more probably pertaining to the figurative sphere of scenography (Fig.2). The document, a cyanotype measuring about 55 cm x 31 cm, is the largest of the collection and only partially frames the area of intervention. Among the peculiarities, we see how the original ink transparency was a drawing produced for the occasion. Several points are highlighted, even defined literally and/or numerically, such as: churches and architectural discoveries. The toponymy is specified only for the places deemed key for the project. The graphic also carries literal annotations written in pencil, as well as the title of the drawing situated in a corner of the sheet: *'La Burbera centro e Palazzo del Popolo in zona P. S. Silvestro area'*, appears, evidently disconnected from the context, along with the note *'Biglietto d'ingresso'*.

The superposition of further marks in pencil are integrated in the composition. Some are defined geometrically, such as a series of ashlar stones arranged in a semicircle, the sketch of two outlines with a gable framed in a rectangle, a sort of pyramid in orthographic projection with a view from above, and various doodles for which the tool used — grease pencil or charcoal — can be discerned, but not the meaning, if not through conjecture. Some of marks that cannot easily be interpreted include both geometric and organic doodles that may reveal the fascination of keeping the pencil in continuous movement. One in particular, for which the meaning cannot be understood but rather framed graphically, recalls the icons, sometimes fantastical ones, that Aschieri used on multiple occasions to decorate the buildings in his perspectives (3).

'On incidental sheets used to take notes, envelopes, or calling cards, the mark often moves without a predefined direction, but finds it in the process, creating a close relationship with the memory he digs through ... without ever reproducing it, but reinventing it each time, often alternating written world with the image, in a mixture of expressive forms that often remain without prac-

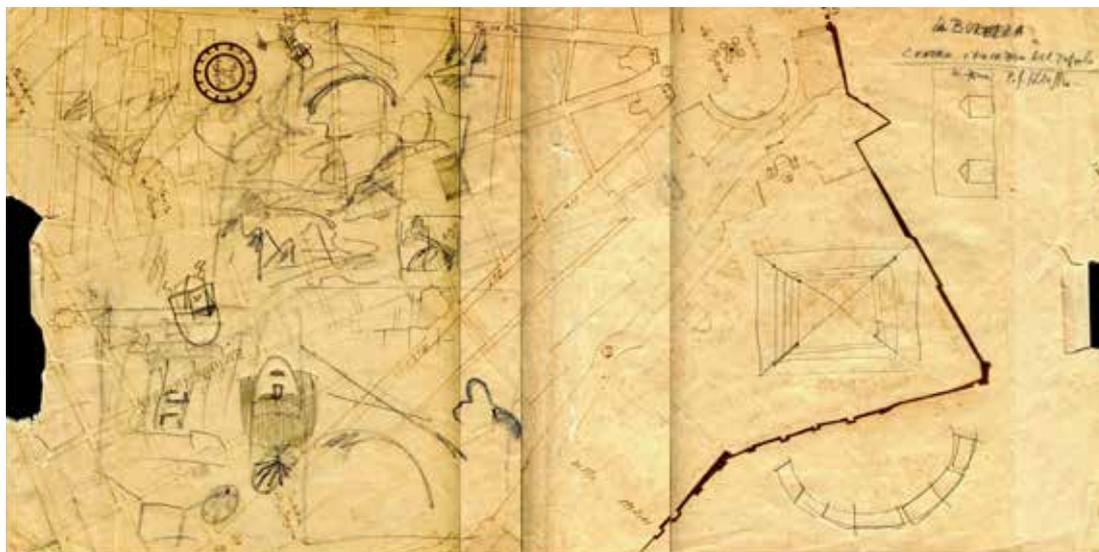


Fig. 1 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Preliminary sketches on a plan for the centre of Rome, 1927 (1929). 31,5 x 55,6 cm, pencil, copy on paper. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.

tical result, in analogy with most of the acts and actions that, such as breathing, flow through our days' (Testa, 2011, pp. 9–10).

If observed with close attention, the more or less well-structured, defined marks also include one that can be identified as a hint of volume in perspective. Overlapping the above-mentioned *'Biglietto d'ingresso'*, between the stylized female and profile of the helmeted head of a warrior, there is a wheel which may be the preparation of a volumetric unit consisting of a background on the top of steps and a face oriented perpendicular to it (Fig. 2). More effective visual interpretation, the sketch holds this meaning considering all of the similar variations in perspective present on other sheets. Such variations are dedicated to what may seem to represent the scenic backdrop situated in front of the *Palazzo del Popolo* in the large square where the two roads cross. As mentioned above, the plan in (Fig. 1) does not include the fulcrum of the project, i.e. Piazza San Silvestro, near the crossroads between the *cardo* and *decumanus*. The obvious original existence in other basic drawings is proven by the index map in (Fig. 3), including the copy shown in (Fig. 1) and the document in (Fig. 4). The second drawing, made using charcoal and grease pencil on sketching paper and measuring about 43 cm x 29 cm, consists of a series of drawings including the area near Piazza di San Silvestro at the centre and the area around the Church of Santissima Trinità degli Spagnoli in Via dei Condotti visible on the cyanotype. Numerous drawings and diagrams also appear, which, overall, highlight the flow of the design process. Emerging intuitions, auxiliary diagrams, design-oriented improvements, spatial control, and afterthoughts coexist in what we could define as the most representative document in the batch, due to an understanding of the author's first graphical/design-oriented developments.

In this case as well, the literal notations specify indications that were probably agreed on by the group: *Palazzo del Popolo, Piazza di Spagna, Sant'Andrea delle Fratte, and Via Condotti*, names that share the letters (P.M.), which, as an unprovable hypothesis, we could imagine to be an

acronym for *'punto da mantenere'* [point to keep]. The plan is also marked by a set of further graphical indications. This refers to the freehand wash adopted to mark a few plots. The absence of a legend is indicative of graphics that we consider to be conceptually confined to the realm of personal interaction. The graphical mark in the wash has a *chiaroscuro* intensity, but given the highlighted elements and official design results, the varying intensity is not considered to pertain to various attributes. We can obviously not exclude the possibility of Aschieri's and the group's different intents to conserve the pre-existing buildings. In this light, the results of the different washes, integrated with those in the architectural sketches and the different layout of some plots overlooking the new square — in contrast with the final pre-

sented results — may validate this hypothesis. Continuing with respect to the plan, it is interesting to note that Aschieri uses a light graphical mark to report the plan of the colonnade of *spective*. Overlapping the above-mentioned *'Biglietto d'ingresso'*, between the stylized female and profile of the helmeted head of a warrior, there is a wheel which may be the preparation of a volumetric unit consisting of a background on the top of steps and a face oriented perpendicular to it (Fig. 2). More effective visual interpretation, the sketch holds this meaning considering all of the similar variations in perspective present on other sheets. Such variations are dedicated to what may seem to represent the scenic backdrop situated in front of the *Palazzo del Popolo* in the large square where the two roads cross.

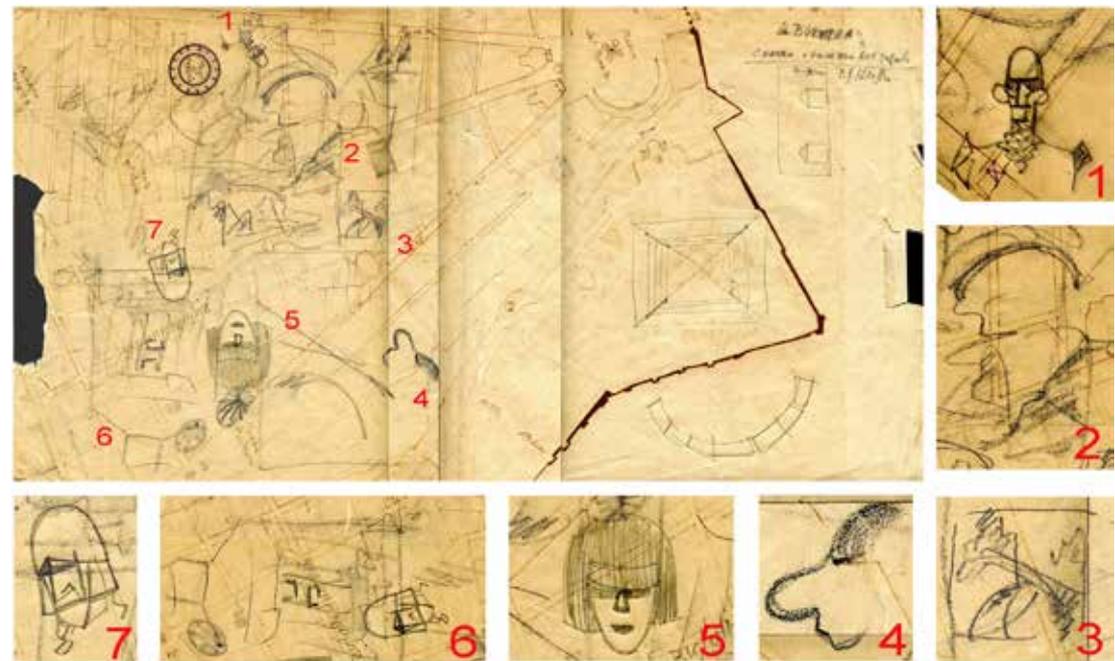


Fig. 2 - Details of the drawings taken from the document presented in Figure 1). Graphic prepared by Fabio Lanfranchi.

As mentioned above, the plan in (Fig. 1) does not include the fulcrum of the project, i.e. Piazza San Silvestro, near the crossroads between the cardo and decumanus.

The obvious original existence in other basic drawings is proven by the index map in (Fig. 3), San Pietro in the margin, quoting the major axis with the notation '200', i.e. the effective width of the square in metres. One plausible hypothesis explaining this reference is the possible intent to work consciously in the spaces being developed. Nevertheless, we note that the length of the central square envisaged at the crossroads between the north-south and east-west roads would effectively be equal to 200 metres.

Two plans appear on the document; the more schematic one is ancillary, but not bound by the projective point of view to the perspective sketch nearby. The plan diagram and perspective are probably related to an initial hypothesis for the Palazzo del Popolo. The designer's attention is focused on studying the solution for the corner adjacent to the building 'bridge' - which is also visible on the general plan - situated as a filter between the new square and the area near Piazza Mignanelli. As usual, the point of view is extremely low. The architecture has strong shadows in the area closest to the observer. The graphical emphasis draws the attention to what we could



Fig. 3 - Index map of the drawings shown in (Fig. 1) and (Fig. 4). Graphic prepared by Fabio Lanfranchi.

<http://disegnarecon.univaq.it>

assume to be the entrance, a 'filter' to Piazza Mignanelli and the tunnel connecting to Termini Station. The shadows define both the brickwork and the voids in the cylindrical element, as well as the rhythm of the septa on the main façade, until they vanish suddenly, enhancing the dimensional perception of the façade. The façade is symmetric, as is also indicated by the ancillary plan, which is defined classically according to the threefold division into the connection to the ground, elevation,

and pediment.

The intensity and modulation of the marks made with charcoal, one of Aschieri's preferred techniques, in an area of just 15 cm x 9 cm reveals uncommon ability and graphical sensitivity. As Marino writes (1977): 'Aschieri was a great drawer. It was a pleasure to watch him draw. ... One day Aschieri said, "I'm Condé, though; it takes a lot of time to draw ... we need something faster. You know one works faster with charcoal!" He

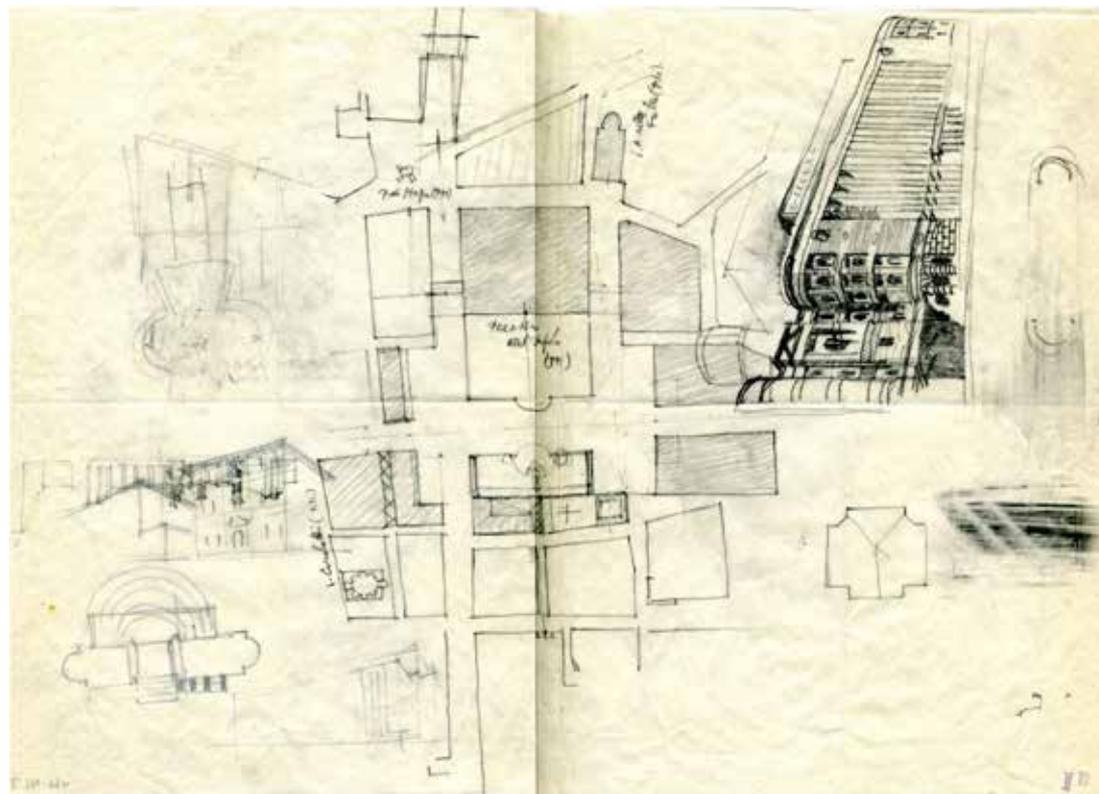


Fig. 4 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Sketch for the project plan and a building, 29,3 x 42,8 cm, pencil on tracing paper. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.

DOI: <https://doi.org/10.20365/disegnarecon.34.2025.15>



grabs the charcoal, stands in front of a frame ... a frame with this landscape, Monte Mario, the Tiber in the foreground, with Villa Madama inserted ... with charcoal! The first time, like that. Perfect! (pp. 105–106).

The other plan diagram, probably a variant of the building considered above, features different corner solutions and semicircular steps that refer to the overall plan. To the right, a perspective line drawing focuses on studying a different corner solution. The corner is, in fact, an archetype that Aschieri varies in numerous ways in other drawings. Another perspective relating to the façade of Palazzo di Propaganda Fide overlooking Piazza di Spagna can be seen slightly above the plan diagram. The building lies next to the profile of an anonymous building façade that, given the overall plan, corresponds to the last building before the entrance to the tunnel of the east-west road. (Fig. 5) shows the perspective that, somewhat hidden and overturned with respect to the perspective of the Palazzo di Propaganda Fide, outlines the hypothesis for the scenic backdrop [4] that Aschieri imagines before the Palazzo del Popolo. Behind

the architectural curtains, the thin profile of the campanile of the Church of San Silvestro in Capite stands out. As confirmation of this, (Fig. 4) shows the plan layout and slender construction of the backdrop adjoining the above-mentioned ecclesiastical complex. From the first sketches, passing through the first hypotheses to rationalize the form, up to the drawings constituting the document in (Fig. 6), the moment the representation begins to open to increasingly logical and selective graphical expression ... From the first approach connected to the project as a path illustrating the formation of the image and its organization in the project as a function of its feasibility ... The intuitions, intents that are introduced and investigated in previous drawings proceed along their tortuous path towards rationalization. The document is arranged as a composition of excerpts that interact, despite the differences and independence, but they also communicate with and draw in the observer.

This is yet another variation on the Palazzo del Popolo with the umpteenth study of corners. Aschieri struggles to approach the fixed element

to investigate the identified results in detail, preferring to systematically question them. He does so with every means available. Representation, graphical techniques ... each means is legitimate and useful for understanding and questioning, to make the object of study evolve. In this case, the analysis is not limited to architecture, but extends to the monumental realm. The topic of integration between art and architecture held particular value in Italy starting in the 1920s [5].

Aschieri moved in this specific area with great ease. As Marconi writes (1977): 'He, the engineer, makes a good and bad time in the world of architects' (p. 16).

The results, visible in the document presented in (Fig. 6), show graphical and expressive talent that are also displayed through a great capacity for synthesis. In reference to the base of the equestrian monument, the first idea for the monument is followed methodologically by another that questions the basis of the former.

This practice in some way reflects Marino's words (1977): 'Aschieri had a funny way of working: he got excited about an architectural object and started with the idea of copying it. As an artist, he naturally modified it as he went along, making it his own. But the idea was that he liked the object, as if he had it before him' (p. 103).

In analysing these drawings, one has the clear impression that they were prepared with and for the pleasure of drawing. As mentioned above, the iteration between the individual subjects did not occur through projective relationships or design-oriented layout.

The equestrian monument, for example, is rotated with respect to the perspective of the background and therefore holds no objective design-oriented ties, and yet the subjects are spatially coordinated on the sheet, populating the composition as a single spatial whole.

THE SKETCHES ON LETTERHEAD

The analysis continued with the documents drawn on a fortunate medium, i.e. sheets of probably useless letterhead relating to two of Aschieri's

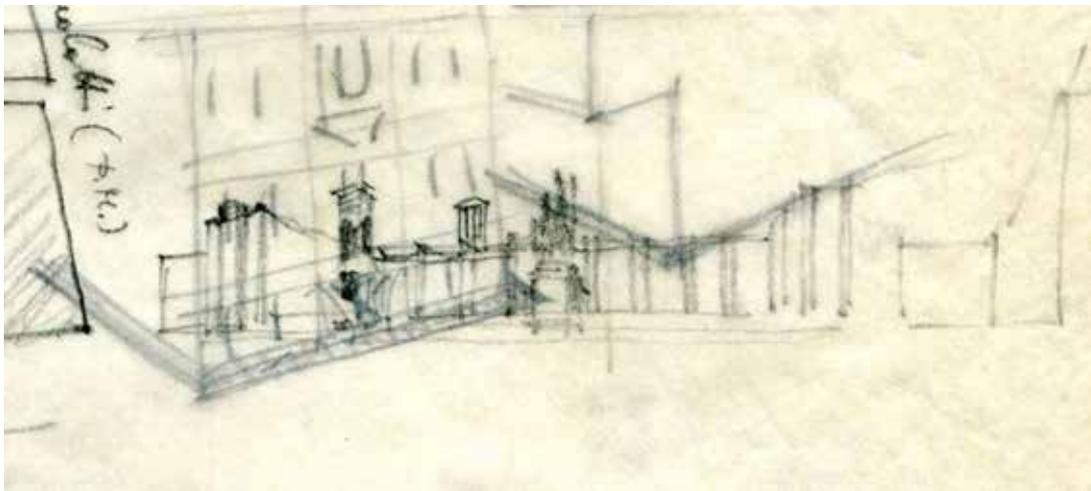


Fig. 5 - Detail of the perspective made on the back of the document shown in (Fig. 4).

professional studios. The dimensions of the two media are, respectively, 29.2 cm x 22.7 cm and 28.6 cm x 22.8 cm and the technique ranges from charcoal to grease pencil. The only document relating to the group logo

'*La Burbera*' (Fig. 7) was drawn in Indian ink. In general, the entire documentary corpus contains three types: sketches focused on buildings, on monuments, and three rough sketches. With the latter depicting the image of the logo, a monu-

ment (Fig. 8), and the *Palazzo del Popolo* (Fig. 9), we can assume that they were used for Aschieri's teaching activities in cinematography.

The angular limits of the sketches are defined using red marks, the cornices with ruler and pencil, and the dimensional notes are in blue. A note relating to the number (circled) of plans is also reported in blue.

The series of 3 sketches, progressively containing more refined elements, suggest a goal of representation aimed at studying the framing in a cinematographic sense and on two related levels: profilmic - i.e. pertaining to the mise en scène, whether cinematographic or theatrical - and filmic discourse - i.e. related to the means with which the profilmic elements are represented.

The latter level features codes that are more strictly cinematographic, such as angles, distances, the dialectics of on-screen and off-screen, objective and subjective planes, etc. In cinematographic language, 'plane' refers to the portion of represented space, its composition and organization determined for a precise narrative intention. The individual images, which are also defined as 'planes', show everything before the camera, such as environments, characters, and objects, which are organized precisely in the planes. Aschieri arranges three drawings conforming to and indicative of filming methods and techniques. The latter, the one relating to the building with steps and monumental apparatus in front, is marked by inclined perspective, a representation method that is not commonly adopted in architectural communication, but in this case indicates possible use of a camera with short focal length. Besides this, as with part of the scene shown in (Fig. 8), this one is also marked by clearly punctuated tones useful for emphasising the different depths. From the graphical and content points of view, the two perspectives, i.e. the one of the building with steps and the monumental apparatus in front and the one of the monument, although finalised in a representation that is at least defined if not definitive, align with the images considered above, representing a further moment of design-oriented reflection. At heart,

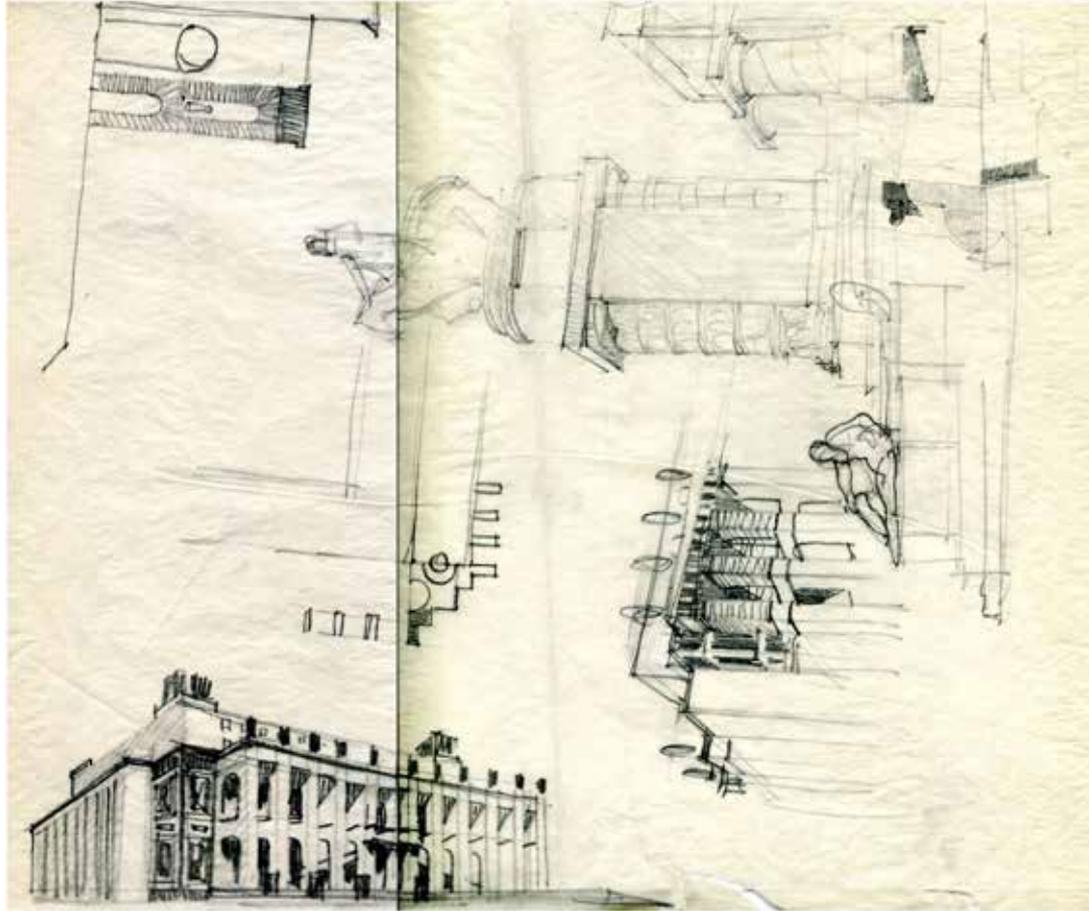


Fig. 6 - Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Sketches of buildings on the main square, 31,5 x 35 cm, pencil on tracing paper. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondogaschieri.org.

however, while Aschieri finds himself before what should be a moment of design development, a sketch for communication that should theoretically represent a final destination, the flow of thought never stops. Essentially, it is difficult to maintain that the final result of these two documents could take its final form through a supporting draft. Likewise, in analysing the drawings presented in the architecture competition, one occasionally

sees only a relative reconciliation of content between depictions of the same subject. This may initially suggest a failure to reconcile the intents of different participants and/or even distractions depending on the confusion due to tight deadlines, in light of what was hypothesised, revealing the vitality of the design process which would end only when the physical work was complete. Among all the documents, the logo of the 'la Burbera' group shown in (Fig. 9) is the only draw-

ing that can be considered definitive. In fact, excluding the wooden support on the right of the sheet - evidently to optimize the graphics - this drawings does not seem to represent a still image of an ongoing process. Obviously without going into the specifics of the content, it is interesting to note how Aschieri structured the logo, blending it with his expressive modes. Starting as a tool, the winch becomes an architectural element. The perspective angle defines a horizontal ground line reinforced by the characters, with the support and cylinder system rigorously imprinted with his personal and char-



Fig. 7 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929), 'la Burbera' logo and wooden panel, . 29,2 x 22,7 cm, Indian ink on letterhead. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.



Fig. 8 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Sketch of a monument, 18,2 x 13,5 cm, pencil on letterhead. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.

acteristic perspective mode, and the point of view close to the geometric plane. A summary of further images follows, from among the many drafted on letterhead (Fig. 10 -11-12). The images mainly pertain to the figurative arts. His drawing is entirely analogous to painting and sculpture, and the technique is the same as the one used in chiaroscuro, as well as in the search for light to

hint at the first spatial configurations. Architecture is also the art of building, however, and it is thus that we begin to see the distinctive characteristics of architectural drawing compared to the figurative arts. The use of geometry produces the greatest deviation and it is through geometry that his creative investigation continues to be perpetuated.

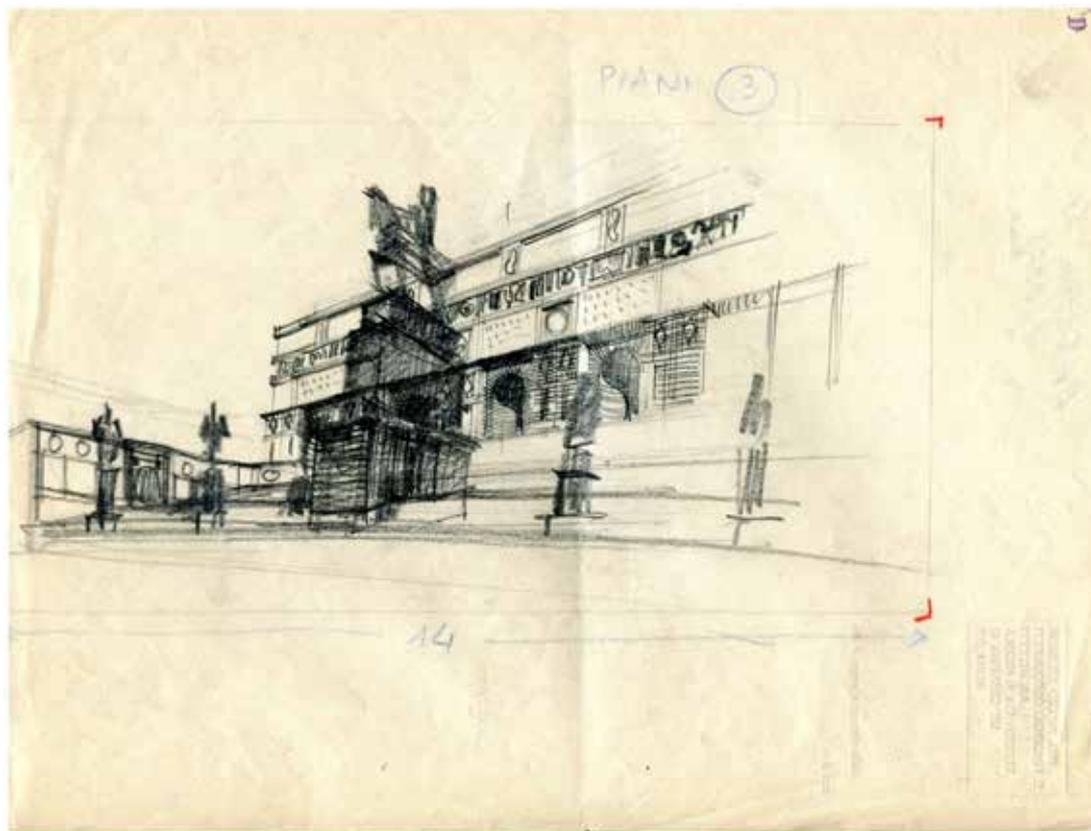


Fig. 9 - Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). General perspective of the square, 28,6 x 22,6 cm, pencil on letterhead. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.



Fig. 10 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Sketch of a building: perspective, section, and details, 29,2 x 22,7 cm, pencil on letterhead. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.

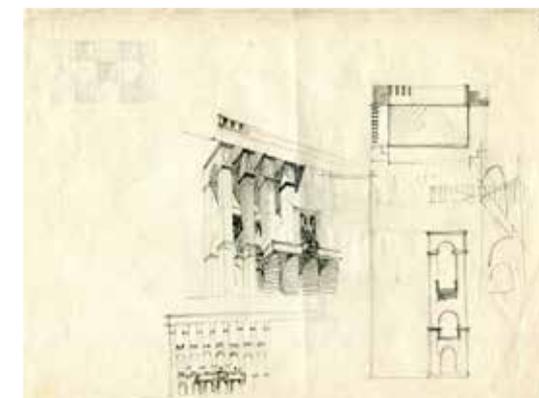


Fig. 11 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Sketch of a building: perspective, plan, and elevation, 35,2 x 21 cm, pencil on letterhead. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.

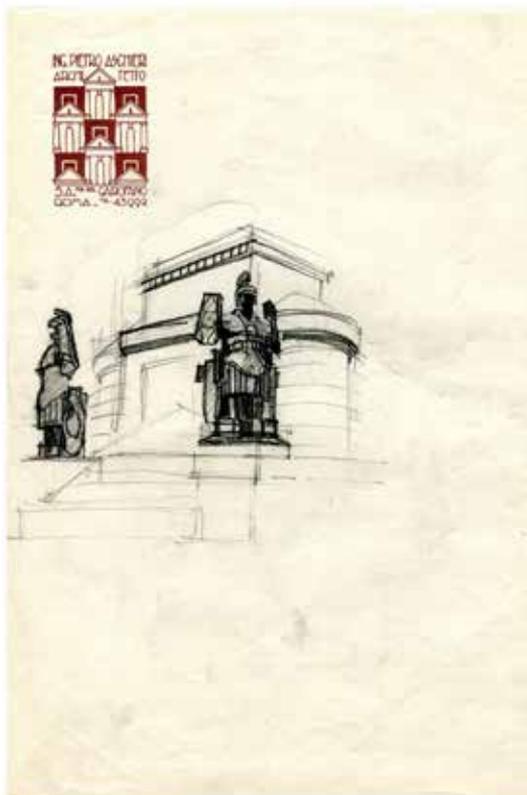


Fig. 12 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Sketch of a monument. Detail of statues, 29,2 x 22,7 cm, pencil on letterhead. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondogaschieri.org.

CONCLUSION

Although the documents stored in the archives do not commonly contain graphical notes pre-dating those ascribable to architecturally configured phases - since they are often considered 'paper-based' and eventually destroyed by the

authors - this study aims to show the many interesting, pertinent aspects that they can generate. First, their methodical analysis enabled the observation of the difficult interference between memory and drawing in the search for a hypothesis: recollections of images, reactions to occasional demands that are apparently not pertinent, but which often trigger a mental process leading to a new configuration. This process should evidently be considered typical of the author not only in time, but also relating to his or her cultural background. Another aspect pertains to the project, where it is possible to investigate the arc of interest that the author attaches to it. In this case, there seems to be little attention to the general layout of the urban plan in the competition, but rather focused on the urban scene. Moreover, aware of available graphics, the analysis highlighted a goal other than the competition, but parallel to Aschieri's known interest in scenographic and cinematographic techniques. Relatively to the questions posed above, we will finally try to express some considerations regarding the relationship between Aschieri and the working group. In this sense, the contribution of this study does not constitute a 'mission accomplished' but rather an indication of method, open, re-proposable, adaptable to different research plans, in the belief that mind-design interaction is a constantly evolving process.

The photograph taken at the XII Congresso Internazionale delle Abitazioni e dei Piani Regolatori in 1929 (Fig. 13) includes most of the members of the 'la Burbera' group, together with Bottai, the Minister of Corporations. Hanging in the background are two perspectives exemplifying the studies for the Regulatory Plan of Rome. From the left, next to Enrico Del Debbio is Alessandro Limongelli and between him and Bottai is Pietro Aschieri, followed by Gustavo Giovannoni, an unidentified person, then Vincenzo Fasolo, Giuseppe Boni, and Arnaldo Foschini.

Two drawings hang on the wall behind the group: the architectural fantasy of the square where the two crossroads meet (left), reported in full in (Fig. 14), and the large decorative fountain in the cen-



Fig. 13 - Image of some members of the 'la Burbera' group, with Giuseppe Bottai, Minister of Corporations, at the XII Congresso Internazionale delle abitazioni e dei piani Regolatori di 1929 in Rome. (ICCD) - Fondo Becchetti / Group - Photo portraits ... presentation of the project to organize the centre of Rome, 1929 / 60no FB005779_01 / Lamberto Urbani / silver gelatin / 180 mm x 240 mm / 1929. https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/item/FB005779_01.

tral square (right). As confirmed in publications from the era, the production of these two perspectives was entrusted to Limongelli, but we do not know if he himself designed the 'la Burbera' logo that appears in the images. We can, however, confirm with certainty that the logo is not the one studied by Aschieri. While these perspectives and others, which can be seen in the pages of period journals, do not specifically clarify the different individual 'weights' in terms of personal contribution, they do, if anything, highlight their traces and nevertheless represent the collegial sum of the intents.

Observing them, we cannot see those compositional canons marking the work imagined by Aschieri. His detailed studies and many variations of the Palazzo del Popolo are not found in the final architecture shown in (Fig. 14).

In effect, however, as the caption of the image in the publication says, it is an architectural fantasy and not architecture in itself.



Fig. 14 - Architectural fantasy for the square where the two crossroads meet. (Source: 'Il futuro Piano Regolatore di Roma' (1929), p. 424.

NOTES

[1] The Gruppo Urbanisti Romani included Gino Cancellotti, Davide Dabbeni, Eugenio Fuselli, Roberto Lavagnino, Luigi Lenzi, Gino Niccolosi, Luigi Piccinato, Alfredo Scarpelli, and Cesare Valle. In 1926, Marcello Piacentini was added as group leader.

The 'la Burbera' group coordinated by Gustavo Giovannoni, consisted of Pietro

Aschieri, Giuseppe Boni, Enrico Del Debbio, Vincenzo Fasolo, Arnaldo Foschini, Giacomo Giobbe, Alessandro Limongelli, Felice Nori, and Gino Venturi

[2] For further information, see the specific bibliography, for example, 'Il futuro Piano Regolatore di Roma', 1929, (Piccinato, 1929, pp. 195–235).

[3] Examples include: the iconography that adorns the front and outer wall of the Alessi school in Via Flaminia 225 in Rome 1926, view of the façades facing the courtyard, 20,6 x 20,3 cm © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org, link: https://www.fondoaschieri.org/elemento_opera.php?id=452. Popular housing for artisan workers in Rome, 1926, P. Aschieri (con L. Ciarrocchi, M. De Renzi, M. Marchi, C. Vetriani, G. Wittinch), Progetto di concorso per il Quartiere dell'Artigianato a Roma, 1926. Façade of the council house for handicraft workers, 23,3 x 15,2 cm, © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org, link: https://www.fondoaschieri.org/elemento_opera.php?id=65. The balconies for the Aquila Romana residential buildings on Via Nicola Fabrizi 11 in Rome (1929–1931), P. Aschieri, Palazzine Aquila Romana in via N. Fabrizi a Roma,

1929–1931. Perspective view, 26,4 x 18,7 cm. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org, link: https://www.fondoaschieri.org/elemento_opera.php?id=373.

[4] What is defined as scenic backdrop would prove to be the large decorative fountain in the central square in the final published drawings.

[5] Over the period, the collaboration between architects and artists would become a cornerstone of the idea of public art as confirmed by involving the institutional committee with a declared social and propaganda motive.

REFERENCES

Accademia Nazionale di San Luca [ANSL], (2018). *Pietro Aschieri archivio progetti 1889-1952*. Retrieved 3 March 2025, from www.fondoaschieri.org/p/il-fondo.

Donetti, D. (2013). *'I colori, i toni e le architetture delle scene'*. Pietro Aschieri scenografo. Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro, no 52, 117–138.

'Il futuro Piano Regolatore di Roma nei progetti del Gruppo Urbanisti Romani e del gruppo degli architetti dell'Urbe "Burbera." (1929). Rassegna di Architettura: rivista mensile di architettura e decorazione, year 1 (11), 408–425.

Marconi, P. (1977). *Pietro Aschieri e la tradizione Accademica*. In *Pietro Aschieri Architetto (1889-1952)*, Bollettino speciale della Biblioteca della Facoltà di Architettura di Roma, (pp. 5–19). Rome: Bulzoni Editore.

Marino, R. (1977). *Aschieri come opportunità di un'autoanalisi: Testimonianze e giudizi di R. Marino, L. Quaroni, G. Fariello, L. Piccinato, P. Portoghesi*. (ed. Terranova, A.) Bollettino speciale della Biblioteca della Facoltà di Architettura di Roma, (pp. 97–137). Rome: Bulzoni Editore.

Piccinato, L. (1929). *Il "Momento Urbanistico" alla prima Mostra Nazionale dei Piani Regolatori*. Architettura e Arti Decorative, 5–6, 195–235

Testa, G. (2011). *Disegni al telefono*. Disegnare. Idee immagini, no 43, 7–11.

Valeriani, E. (1977). *Pietro Aschieri scenografo*. In *Pietro Aschieri Architetto (1889-1952)*, Bollettino

speciale della Biblioteca della Facoltà di Architettura di Roma, (pp. 79–93). Rome: Bulzoni Editore.

Il contributo di Aschieri nello studio urbanistico della città di Roma del gruppo 'la Burbera': i disegni 'minori' come percorso del progetto

Il contributo tratta il tema del Disegno attinente lo specifico ambito progettuale in fase ideativa. L'analisi condotta si incentra sui grafici, schizzi anche informali di progetto, prodotti da Pietro Aschieri durante le fasi dello studio finalizzato all'ipotesi per un nuovo Piano Regolatore per la capitale. Come noto, nel 1929 a Roma si innescò una polemica competizione non ufficiale sulle sorti urbanistiche dell'Urbe tra due gruppi di progettisti: il Gruppo Urbanisti Romani ed il gruppo denominato 'la Burbera' al quale afferisce Aschieri, coordinati rispettivamente da Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni. Il contributo intende quindi indagare la sfera grafica ideativa delle soluzioni che, per quanto non trovarono -almeno graficamente- uno spazio effettivo nell'insieme degli elaborati resi pubblici, oltre ad essere documento autografo della cifra grafico-stilistica dell'artefice, ci consentono di supporre/immaginare, alcuni aspetti relativi alle modalità di lav-

oro -anche in termini di coniugazione di intenti- tra i partecipanti al gruppo di progettazione. I documenti considerati e presentati provengono dall'insieme dei grafici denominato: 'Studio urbanistico per la città di Roma' relativo al Fondo Pietro Aschieri, conservato presso l'Accademia di San Luca a Roma.



Fabio Lanfranchi
Architetto, Ph. D., Professore Associato presso il DSDRA dell'Università 'Sapienza' di Roma. Svolge un'intensa attività di ricerca che abbraccia trasversalmente le seguenti tematiche: disegno e rilievo architettonico; aspetti grafici della progettazione storica dell'architettura; esperienza nell'integrazione delle tecniche di rilievo.



Giorgio Testa
Architetto, già Professore Ordinario presso il Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo, successivamente confluito nel DSDRA dell'Università "Sapienza" di Roma. Tra le varie specificità trattate nella disciplina del Disegno, indaga il rapporto tra le caratteristiche dell'architettura e la rappresentazione, intesa non come mezzo, ma come processo dialettico di definizione del progetto.

NOTE INTRODUTTIVE, CONTESTO STORICO-CULTURALE

Nel corso del Novecento il ruolo dell'arkhi-*tecton*, ovvero il capo della costruzione -inteso come unico referente del progetto- incorre in un processo di trasformazione che ne connoterà la figura sotto un aspetto diverso, non meno importante, ma comunque meno esclusivo. Invero, questo inedito approccio ancor prima dell'architettura investe la sfera urbanistica nel cui ambito le linee di pensiero tendono ad identificarsi gradualmente come espressione del gruppo.

Il Ventennio rappresentò un fertile terreno di confronto per la cultura architettonica, il concorso di architettura divenne uno tra gli strumenti privilegiati sostenuto dalle istituzioni con il preciso fine dell'autocelebrazione del regime. In questo particolare clima socio-culturale il confronto tra diverse correnti inizia ad evidenziarsi anche sotto istanze diverse dal concorso istituzionale, è il caso -ad esempio- delle proposte urbanistiche 'spontanee' che si manifestano in Italia negli anni successivi alla fine del primo conflitto mondiale; ci riferiamo specificamente ai 'gruppi di pensiero' che a partire dal 1920 circa, mediante ipotesi propositive, finiranno con l'orientare la politica urbanistica dello stesso regime. Un caso emblematico fu quello relativo al confronto messo in atto tra il 'GUR' ed il gruppo 'la Burbera' (1). Per quanto le due 'compagini' professionali nacquero e si svilupparono sostanzialmente in ambito romano, i loro intenti indirizzarono l'intero scenario urbanistico nazionale. È il periodo in cui l'architettura ufficiale si allinea alla superiore volontà di revival del classicismo di epoca romana riproponendo un repertorio consono per i nuovi assetti urbani e per i nuovi edifici. Ed è in questa atmosfera che, come accennato, nel 1929 a Roma si innescò la polemica 'competizione' non ufficiale sulle sue stesse sorti urbanistiche.

Escludendo la trattazione degli esiti da interpretazioni storico-critiche (2) in questa sede, nell'ambito del tema del Disegno lo studio si articola sui grafici di studio prodotti da Pietro Aschieri membro del gruppo "la Burbera".

OBIETTIVI E METODOLOGIA DELLA RICERCA

Lo studio, incentrato sui disegni di progetto redatti da Pietro Aschieri per la proposta per il Piano Regolatore di Roma, indaga le particolarità grafiche e le caratteristiche comunicative relative alla fase ideativa, con l'obiettivo di coglierne gli aspetti, le possibili assonanze e dissonanze rispetto all'ambito grafico afferenti agli stadi comunicativi più avanzati e quindi più razionalizzati. Un'analisi condotta quindi sul disegno inteso come appendice mobile e duttile nel complesso meccanismo cerebrale, impegnato nella ricerca di una configurazione spaziale nuova. Oltre all'aspetto centrale e più pertinente l'ambito 'sintattico' del disegno lo studio, sia pure indirettamente, offre l'opportunità di considerare la relazione tra Aschieri e l'equipe di lavoro.

1. Come si conciliavano le eterogenee personalità dei componenti del gruppo?
2. Come si strutturavano le diverse ipotesi?
3. Sulla base di conciliazioni tra diversi orientamenti o piuttosto su linee guida preventivamente concertate?

Dal tema centrale del Disegno ai rapporti professionali mediante lo studio degli intenti grafico-progettuali di Aschieri che, confrontati con il prodotto definitivo elaborato dal gruppo, non sembrano valicare i limiti della latenza. Tra gli elaborati conservati presso il Fondo Pietro Aschieri quelli selezionati ed inseriti - pur rappresentando una ridotta sintesi tra esempi invero anche tra loro molto simili - sono quelli maggiormente significativi per il focus caratterizzante il contributo.

LA DOCUMENTAZIONE D'ARCHIVIO, ESPRESSIONE DELLA CIFRA STILISTICA DI PIETRO ASCHIERI

I disegni considerati provengono dall'insieme dei grafici denominato: "Studio urbanistico per la città di Roma" del Fondo Pietro Aschieri, conservato presso l'Accademia di San Luca a Roma. La sezione di architettura del Fondo conserva circa 230 elaborati grafici, 640 riproduzioni fotografiche, 70 documenti e un consistente apparato di corris-

pondenze e articoli di riviste. Vari poi i materiali, disegni, fotografie, negativi, relativi a progetti per scene e costumi di opere teatrali e cinematografiche (Accademia Nazionale di San Luca [ANSL], 2018).

L'insieme dei grafici sullo studio urbanistico è composto da 43 elaborati. Tra i documenti 37 sono dimensionalmente prossimi al formato A4 e disegnati su carta intestata; una caratteristica denotante l'intimità della riflessione nel suo configurarsi considerando che la maggior parte dei fogli, disegnati sia sul recto che sul verso dei supporti, sono appunto vergati su un elemento di fortuna, ovvero carta intestata forse dismessa, di due degli studi dell'architetto. Degli ulteriori supporti, 5 sono su carta da schizzi di dimensioni poco più estese ed uno, con dimensioni di 53 x 32 cm circa, su copia planimetrica della zona del Tridente romano. Dal punto di vista espressivo la riconoscibilità della mano di Aschieri è inequivocabile anche quando opera in fase di primo approccio progettuale, i suoi schizzi sembrano contraddire l'assunto condiviso che connota la fase ideativa come ambito ancora lecitamente esente dai limiti imposti dai rapporti di scala, dalle tecniche edificatorie, dalla definizione dei dettagli.

Scrivono Valeriani (1997): "Il dato rappresentativo è tutto: nel disegno l'opera è già completa, le sue architetture disegnate sono architetture finite. Perché forse qui più che altrove Aschieri è architetto: [...] la trasformazione in senso volumetrico delle illusorie prospettive dipinte, diventa qualcosa di più di un artificio tecnico." (pp. 81-82). Aschieri da subito agisce piuttosto con gli apparati grafici e le tecniche che più gli competono e che governa con maestria ineguagliabile, abili forzature proiettive ed eccezionale uso delle tecniche per la rappresentazione di una architettura le cui masse volumetriche, raramente del tutto disadorne, si vestono di un'enfasi esaltata da forti toni chiaroscurali orchestrati mediante l'uso di fonti luminose strategicamente distribuite. Quella di Aschieri è una modalità espressiva ancora fortemente legata ad un'impronta comunicativa storicistica, le sue immagini 'iconiche' sono lontane da quelle delle nuove generazioni ormai orientate

verso rappresentazioni sempre più simboliche. Analogamente, per quanto concerne l'ambito delle tecniche della rappresentazione Aschieri ricorre ad un eterogeneo armamentario di metodi che, portati con abilità alla loro massima espressività, lo collocano in un preciso ambito temporale e culturale. Scrive Marconi (1977): "Aschieri è l'ultimo epigono di una scuola che aveva esaltato i valori del disegno quasi come quelli di una forma d'arte autonoma, capace di far vivere sulla carta i fantasmi dell'immaginazione in una misura tale da essere in grado di supplire alla stessa realizzazione concreta" (p. 16).

I DISEGNI DI FORMATO MAGGIORE

Pietro Aschieri ha spaziato tra il mondo dell'architettura e della scenografia, Donetti individua nell'ultima sua opera, il Museo della Civiltà romana dell'Eur i cui lavori vennero ultimati nel

1952 -anno della sua morte- come: "il culmine e l'espressione più viva di uno 'specifico' teatrale caratteristico di tutta la sua produzione architettonica, l'impiego di una metodologia riconducibile -o comunque accostabile- a quella della prassi scenografica è già riscontrabile in Aschieri sin dai primissimi esordi, tanto da farne apparire la successiva carriera teatrale come uno sbocco naturale e felice, piuttosto che un ripiegamento o un palliativo ad un'impresicata sconfitta sul campo dell'architettura tout court." (Donetti, 2013, pp. 117-118).

Per quanto ufficialmente l'attività riconosciuta di Aschieri in qualità di scenografo, bozzettista e figurinista iniziò nel 1933, assumendo inoltre, a partire dal 1935, incarichi di docenza presso il centro Sperimentale di Cinematografia e la Facoltà di Architettura di Roma, già nel 1923 realizzò scene per gli spettacoli classici al Palatino. Una passione, quella per la scenografia, che sembra

trasparire in alcuni tratti allusivi, avulsi dal contesto architettonico di riferimento, visibili nel disegno riportato in (Fig. 1) elaborato tra il 1927 ed il 1929. Evidenti sono infatti una serie di busti, profili e volti stilizzati, anche caricaturali, forse allusivi a figurazioni di impronta militare o, più probabilmente, afferenti appunto alla sfera figurativa pertinente con l'ambito scenografico (Fig. 2). Il documento, una copia cianografica di 55 x 31 cm circa, è il più grande della raccolta ed inquadra solo parzialmente l'area d'intervento. Tra le peculiarità si nota come il lucido originale disegnato a china, fosse un prodotto elaborato per l'occasione. Risultano evidenziati alcuni punti, anche definiti letteralmente e/o numericamente, come: chiese ed emergenze architettoniche. Anche la toponomastica risulta esplicitata per i soli luoghi evidentemente ritenuti nodali ai fini progettuali. Sul grafico sono inoltre presenti alcune annotazioni letterali riportate a matita, oltre alla titolazione dell'elaborato posta in un angolo del foglio: *'la Burbera' centro e Palazzo del Popolo in zona P. S. Silvestro* compare, evidentemente avulsa dal contesto, la nota *Biglietto d'ingresso*.

La sovrapposizione di ulteriori segni grafici a matita integrano la composizione; alcuni definiti geometricamente come, ad esempio, una serie di concetti disposti a semicerchio, l'abbozzo di due sagome con timpano intelaiate in un rettangolo, una sorta di piramide in proiezione ortogonale con vista dall'alto, oltre a diversi ghirigori per i quali è distinguibile lo strumento utilizzato per tracciarli, matita grassa o matita di carbone, ma non il senso se non per supposizioni. Tra i segni non facilmente interpretabili compaiono ghirigori sia geometrici che organici forse rivelatori della passione di tenere la matita in continuo movimento. Uno in particolare, non comprensibile per senso ma incorinciato graficamente, ricorda le icone, talvolta di fantasia, che Aschieri utilizza in più occasioni per adornare le architetture sulle prospettive (3).

"Su fogli occasionali, usati per prendere appunti, buste o biglietti di invito, il segno si muove spesso senza un indirizzo predefinito ma lo incontra strada facendo in un rapporto stretto con la memoria nella quale scava [...] senza mai riprodurla ma re-

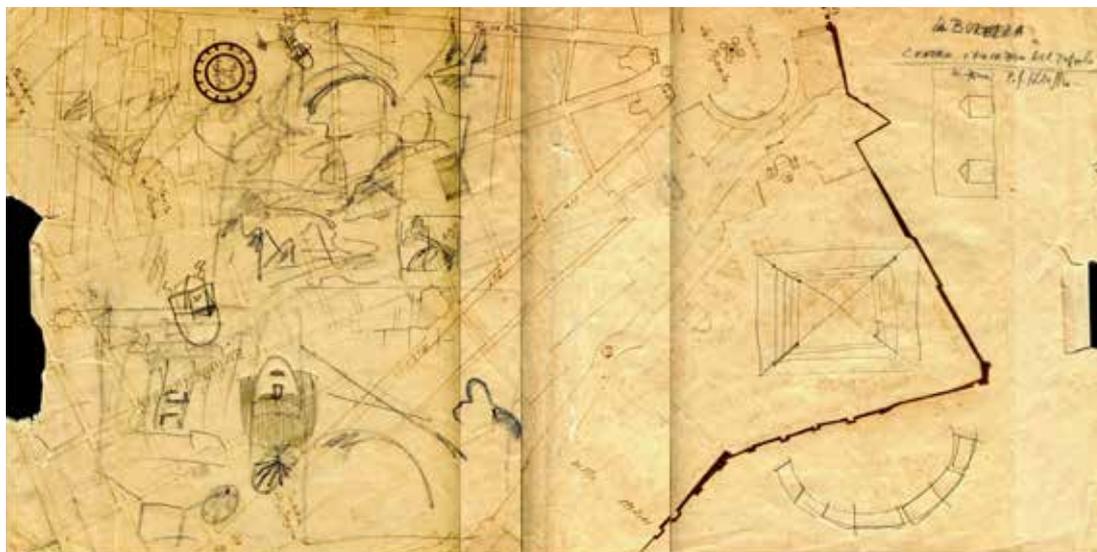


Fig. 1 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Schizzi preliminari su planimetria del centro di Roma. 31,5 x 55,6 cm, matita su copia eliografica. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoeaschieri.org.

inventandola ogni volta, alternando spesso la parola scritta con l'immagine, in una commistione di forme espressive che spesso rimangono senza esito pratico, in analogia del resto alla maggior parte degli atti e delle azioni che, come il respiro, fluiscono nei nostri giorni." (Testa, 2011, pp. 9-10). Tra glifi più o meno articolati e definiti, osservando con una buona dose di attenzione compare quello che si potrebbe identificare come un accenno volumetrico in prospettiva. Sovrapposto alla citata nota *Biglietto d'ingresso*, tra il volto femminile stilizzato e la sagoma della testa elmata di un guerriero, si scorge ruotata, quella che potrebbe essere l'impostazione tracciata di getto di un insieme volumetrico composto da una quinta di sfondo sulla sommità di una gradonata ed un fronte disposto ortogonalmente a questa. Più che per effettiva interpretazione visiva lo schizzo assume tale significato considerando l'insieme delle varianti di scorci analoghi presenti su altri fogli; varianti dedicate allo studio di quello che sembrerebbe rappresentare il fondale scenico posto di fronte al *Palazzo del Popolo* situato nella grande piazza di intersezione tra i due assi viari. Come accennato, nella planimetria presentata in (Fig. 1) non è compreso il fulcro centrale dell'intervento, ovvero l'ambito della piazza San Silvestro, in prossimità della quale doveva strutturarsi l'intersezione tra cardo e decumano. L'ovvia esistenza in origine di ulteriori elaborati di base è comprovata dal quadro di unione riportato in (Fig. 3) comprensivo della copia riportata in (Fig. 1) e del documento presentato in (Fig. 4). Questo secondo elaborato, disegnato a matita di carbone e grafite grassa su carta da schizzi di circa 43 x 29 cm, è composto da una serie di disegni tra i quali al centro, l'area in prossimità di piazza di San Silvestro e l'ambito della chiesa della Santissima Trinità degli Spagnoli in via dei Condotti visibili sulla copia cianografica. Compaiono inoltre numerosi disegni e schemi che nell'insieme manifestano con evidenza il fluire del processo progettuale. Intuizioni affioranti, schemi ausiliari, affinamenti progettuali, controllo dello spazio e ripensamenti convivono in quello che possiamo

definire tra tutti, come il documento più rappresentativo per la comprensione della prima attività elaborativa grafico-progettuale dell'autore. Anche in questo caso le notazioni letterali esplicano indicazioni probabilmente concertate con il gruppo: il *'Palazzo del Popolo, Piazza di Spagna, Sant'Andrea delle Fratte e Via Condotti'*, nomi accomunati dalle lettere (P.M.) che, come non convalidabile ipotesi, potremmo immaginare come acronimo di Punto da Mantenere? La planimetria si connota anche per una serie di ulteriori indicazioni grafiche. Il riferimento è alla campitura a mano libera adottata per contrassegnare alcuni dei lotti. L'assenza di una legenda è indicativa di un grafico che concettualmente, riteniamo sia rimasto confinato nell'alveo dell'interlocuzione personale. Nella campitura il segno grafico si

distingue per intensità chiaroscurale, ma considerando gli elementi evidenziati e gli esiti progettuali presentati ufficialmente, non si ritiene che al variare dell'intensità corrispondano diverse attribuzioni. Ovviamente non possiamo escludere la possibilità di diversi intenti conservativi delle preesistenze tra Aschieri ed il gruppo. Sotto questa luce gli esiti delle diverse campiture, integrate con quelli degli schizzi architettonici e del diverso assetto di alcuni lotti prospettanti sulla nuova piazza in difformità con gli esiti finali presentati, potrebbero avvalorare tale ipotesi. Sempre in ambito planimetrico è interessante notare come Aschieri, a margine del disegno, riporti con segno grafico leggero, lo schema planimetrico del colonnato di San Pietro quotandone l'asse maggiore con la notazione '200', ovvero l'effettiva ampiezza

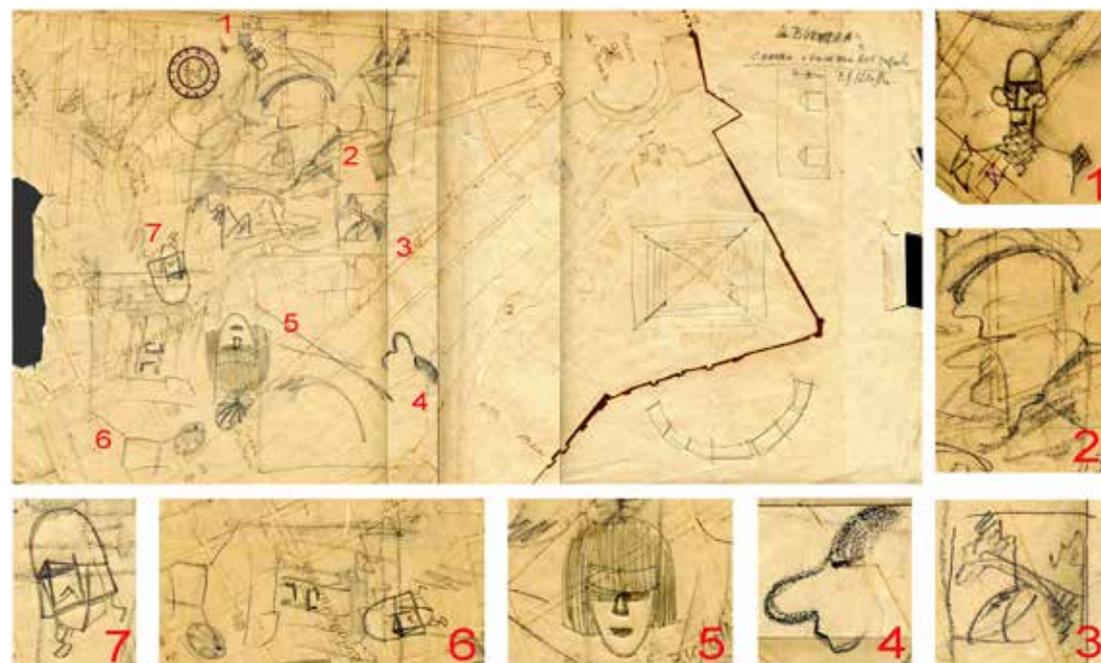


Fig. 2 - Dettagli delle elaborazioni stralciate dal documento presentato in (Fig. 1). Elaborazione grafica Fabio Lanfranchi.

della piazza in metri. Tra le ipotesi plausibili che potrebbero spiegare un tale richiamo forse l'intento di operare con consapevolezza nell'ambito degli spazi in divenire. Si noti comunque che la lunghezza della piazza centrale prevista all'intersezione tra l'arteria nord-sud e quella est-ovest si sarebbe attestata effettivamente a 200 metri. Sul documento compaiono due piante, quella più schematica è ausiliaria, ma non vincolata dal punto di vista proiettivo allo schizzo prospettico realizzato in sua prossimità. Probabilmente lo schema in pianta e la prospettiva sono relative ad una prima ipotesi di studio per il Palazzo del Popolo. L'attenzione del progettista è incentrata sullo studio della soluzione d'angolo attiguo al 'ponte' edilizio -rilevabile anche sulla planimetria generale- posto a filtro tra la nuova piazza e l'ambito prossimo a Piazza Mignanelli. Come da consuetudine il punto di vista risulta estremamente basso. L'architettura rappresentata è fortemente ombreggiata nell'ambito più prossimo all'osservatore. L'enfasi grafica richiama l'attenzione su quello che possiamo supporre fosse il portale di accesso, 'filtro' verso piazza Mignanelli ed il trafeo di collegamento con la Stazione Termini. Le ombre definiscono sia la trama muraria che i vuoti dell'elemento cilindrico oltre al ritmo dei primi setti sul fronte principale fino a svanire repentinamente per accrescere la percezione dimen-



Fig. 3 - Quadro di unione degli elaborati riportati in (Fig. 1) e (Fig. 4). Elaborazione grafica Fabio Lanfranchi.

sionale dello stesso fronte. Un fronte simmetrico, così come indica anche lo schema planimetrico ausiliario, che è classicamente definito secondo la tripartizione di attacco a terra, elevazione e coronamento. L'intensità e la modulazione dei segni definiti con matita di carbone in un'area di soli 15 x 9 cm, una delle tecniche grafiche preferite da Aschieri, rivela una non comune abilità e sensibilità grafica. Scrive Marino (1977): "Aschieri era un disegnatore formidabile, faceva piacere vederlo

disegnare. [...] Un giorno Aschieri dice: 'Sto Condè, però, ci vuole un sacco di tempo per disegnare... ci vorrebbe qualcosa di più veloce. Uno con la carbonella sai come fa prima!' Acchiappa la carbonella, si mette davanti ad un telaio [...] un telaio con questo paesaggio, Monte Mario, il Tevere in primo piano, con Villa Madama inserita... a carbonella! La prima volta, così. Perfetto!" (pp. 105-106). L'altro schema planimetrico, probabilmente una variante dell'edificio appena considerato, è

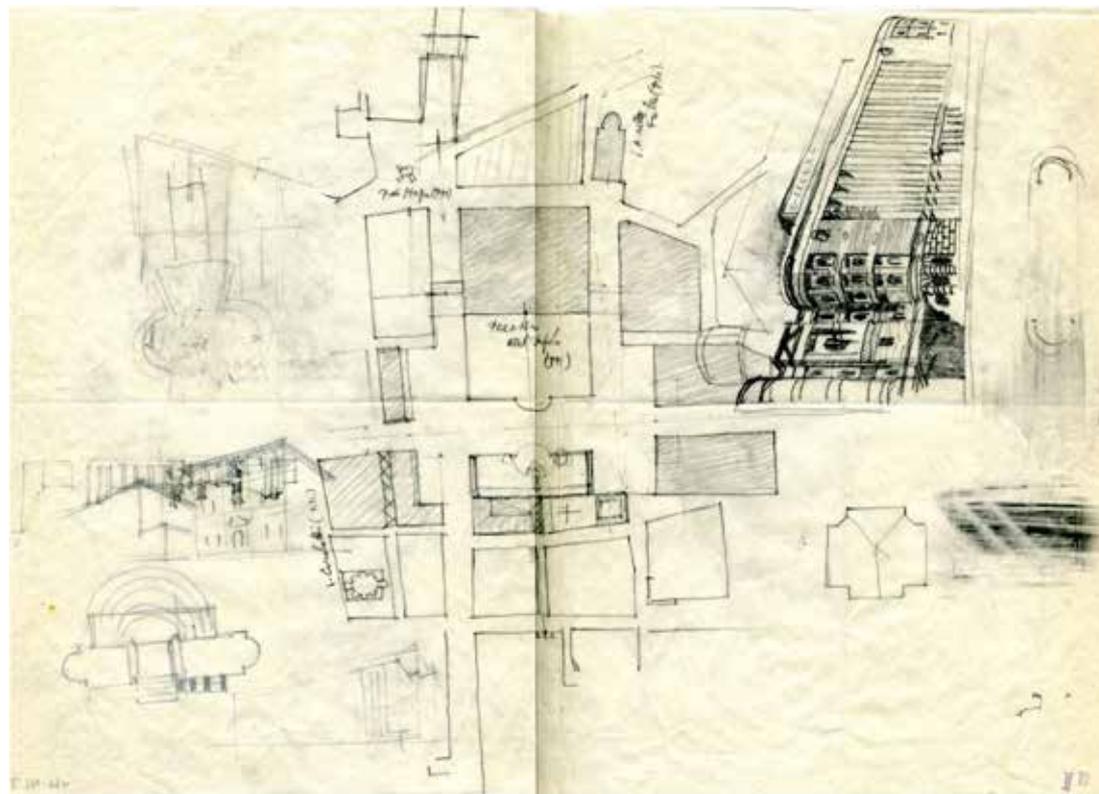


Fig. 4 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Neri, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Schizzi della planimetria di progetto e di un palazzo, 29,3 x 42,8 cm, matita su lucido. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org

caratterizzato da una diversa soluzione d'angolo e da una gradonata semicircolare che rimanda alla planimetria d'insieme. Accanto, sulla destra, una schematica prospettiva a fil di ferro è incentrata sullo studio di una diversa soluzione d'angolo. Il tema d'angolo rappresenta di fatto un archetipo che Aschieri declina mediante numerose alternative presenti su altri elaborati. Un ulteriore scorcio prospettico relativo al fronte prospiciente sulla piazza di Spagna del Palazzo di Propaganda Fide è visibile poco più in alto dello schema planimetrico considerato. Al palazzo si affianca la sagoma di un anonimo fronte edilizio che, considerando la planimetria d'insieme, corrisponde all'ultimo edificio prima dell'imbocco in galleria dell'asse viario Est-Ovest. Nella (Fig. 5) è stato riportato lo scorcio prospettico che, seminascosto e capovolto rispetto alla prospettiva del Palazzo di Propaganda Fide, definisce l'ipotesi relativa al fondale scenico [4] che Aschieri immagina di fronte al Palazzo del Popolo. Dietro alla quinta architettonica si staglia l'esile sagoma del campanile della Chiesa di San Silvestro in Capite. A conferma in (Fig. 4) sono visibili l'assetto planimetrico e l'esiguo spessore

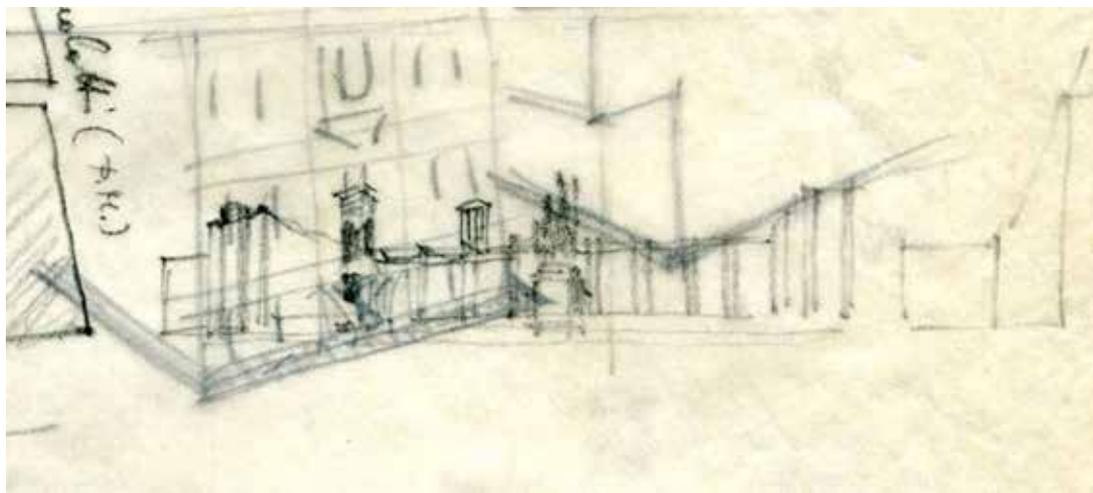


Fig. 5 -Dettaglio dello scorcio prospettico realizzato sul verso del documento riportato in (Fig. - 2).

edilizio della quinta addossata al complesso ecclesiale citato. Dai primi schizzi passando per le prime ipotesi di razionalizzazione della forma, fino ai disegni che compongono il documento riportato in (Fig. 6), momento in cui la rappresentazione inizia ad aprirsi verso esternazioni grafiche sempre più logiche e selettive.

Dal primo approccio connesso al progetto come percorso esemplificativo della conformazione dell'immagine, all'organizzazione dell'immagine nel progetto in funzione della sua realizzabilità. Le intuizioni, gli intenti che sui precedenti disegni vengono introdotti ed indagati proseguono il loro il travagliato percorso verso la razionalizzazione. Il documento si configura come una composizione di brani che per quanto distinti e autonomi dialogano, ma soprattutto comunicano all'osservatore coinvolgendolo. L'ulteriore variante del Palazzo del Popolo con l'ennesimo studio d'angolo. Aschieri difficilmente si avvicina all'elemento già fissato per approfondirne gli esiti individuati nel dettaglio, preferisce metterli sistematicamente in discussione. E lo fa con tutti i mezzi che ha a disposizione; i metodi rappresentativi, le tecniche

grafiche, ogni mezzo è lecito ed è utile per comprendere e mettere in discussione per far evolvere l'oggetto di studio. In questo caso l'analisi non si limita alla sfera architettonica ma si estende a quella monumentale. Il tema dell'integrazione tra arte e architettura assunse una particolare valenza in Italia a partire dagli anni Venti [5].

In questo specifico ambito Aschieri si muove con grande disinvoltura, Marconi (1977) scrive: "Lui ingegnere, faceva il buono e cattivo tempo, in un mondo di architetti" (p. 16).

Gli esiti, visibili sul documento presentato in (Fig. 6), manifestano doti grafiche ed espressive esterne anche mediante una grande capacità di sintesi. Metodologicamente -in riferimento al basamento del monumento equestre- alla prima ipotesi del monumento ne segue un'altra che di fatto mette in discussione i fondamenti della prima. Una prassi che in qualche misura rispecchia le parole di Marino (1977): "Aschieri aveva un modo buffissimo di lavorare: si entusiasmava di un oggetto architettonico, e partiva con l'idea di copiarlo. Naturalmente essendo un artista, strada facendo lo modificava, e faceva una cosa sua. Ma l'idea era quella che quell'oggetto gli piaceva, e se lo teneva lì davanti...." (p. 103). Analizzando questi disegni si ha la chiara impressione che siano stati redatti con e per il piacere di disegnare, l'iterazione tra i singoli soggetti, come accennato, non avviene mediante rapporti proiettivi o di assetto progettuale, il monumento equestre, ad esempio, è ruotato rispetto allo stralcio prospettico sullo sfondo e quindi non stabilisce con questo un legame di relazione progettuale oggettiva, eppure sul foglio sono spazialmente coordinati popolando la composizione come insieme spaziale unitario.

GLI SCHIZZI SU CARTA INTESATA

L'analisi prosegue sui documenti disegnati su carta di fortuna, ovvero su fogli di carta intestata probabilmente dismessa relativa a due studi professionali di Aschieri. Le dimensioni dei 2 supporti sono rispettivamente di 29,2 x 22,7 cm e 28,6 x 22,8 cm, la tecnica di esecuzione spazia tra matita di carbone e grafite grassa. Il solo documento

relativo al logo del gruppo "la Burbera" (Fig. 7) è stato disegnato a china. In linea generale l'intero corpo documentale si caratterizza in 3 tipologie; schizzi incentrati sugli edifici, sui monumenti e 3 bozzetti. Questi ultimi rappresentanti l'immagine

del logo, un monumento (Fig. 8) ed il *Palazzo del Popolo* (Fig. 9), possiamo presumere fossero finalizzati all'attività di docenza di Aschieri in ambito cinematografico. I limiti angolari dei bozzetti sono definiti mediante segno grafico rosso, le cor-

niche a riga e matita, le notazioni dimensionali sono in colore blu. In blu è inoltre riportata una notazione relativa al numero (cerchiato) di piani. La sequenza dei 3 bozzetti, caratterizzati da elementi rappresentati via via più articolati, suggerisce una finalità rappresentativa finalizzata allo studio dell'inquadratura in senso cinematografico ed ai 2 livelli che la formano: profilmico, ossia attinente alla messa in scena comune sia alla sfera cinematografica che teatrale, e filmico ovvero legato alle modalità con cui vengono rappresentati gli elementi profilmici. Quest'ultimo livello è caratterizzato da codici più prettamente cinematografici come l'angolazione, la distanza, la dialettica di campo e fuori campo, quella di piani oggettivi e piani soggettivi ecc. Con il 'piano' in linguaggio cinematografico ci si riferisce alla porzione di spazio rappresentata, alla sua composizione e organizzazione accordata per un preciso intento narrativo. Le singole immagini, definite anche come 'piani', mostrano tutto ciò che sta di fronte alla macchina da presa come ambienti, personaggi e oggetti che trovano appunto nei piani, una precisa organizzazione. Ed Aschieri mette in scena 3 disegni conformi ed indicativi di metodologie e tecniche di ripresa, l'ultimo, quello relativo al palazzo con gradonata ed apparato monumentale antistante, è improntato su scorcio prospettico a quadro inclinato, una modalità rappresentativa che nella comunicazione architettonica non è usata ma che, nella fattispecie, è indicativa di un possibile utilizzo di un mezzo di ripresa a focale corta. La scena oltretutto è fortemente caratterizzata, come in parte quella riportata in (Fig. 8), da valori tonali nettamente scanditi utili per enfatizzare i diversi livelli di profondità. Dal punto di vista grafico e di contenuto le 2 prospettive, ossia quella del palazzo con gradonata ed apparato monumentale antistante e quella del monumento, per quanto finalizzate ad una rappresentazione se non definitiva almeno definita, si allineano alle immagini già considerate rappresentando un ulteriore momento di riflessione progettuale. Ma in fondo, anche se Aschieri si trova di fronte a quello che dovrebbe essere un momento di maturazione

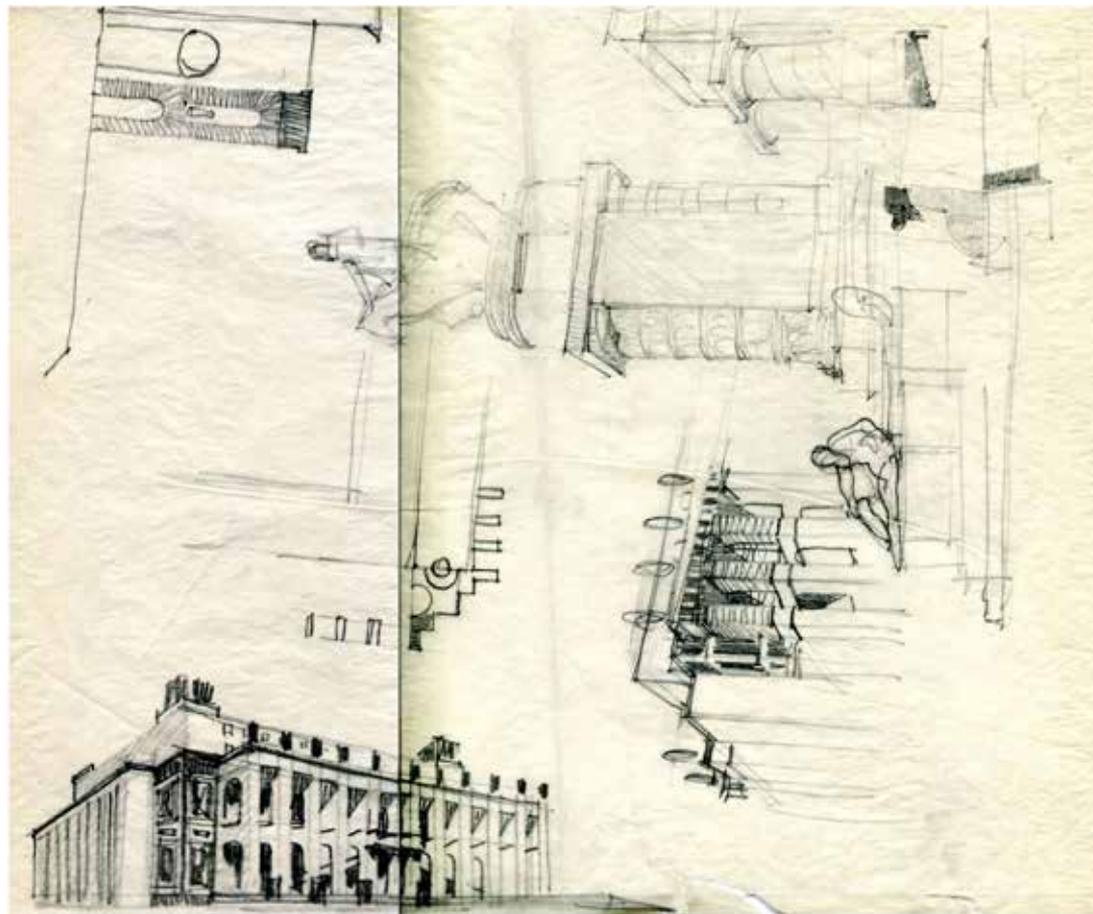


Fig. 6 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Schizzi di palazzi sulla piazza principale, 31,5 x 35 cm, matita su lucido. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.

progettuale, in linea di principio un bozzetto per fini comunicativi dovrebbe poter rappresentare un punto di approdo, il fluire del pensiero non si ferma. In sostanza difficilmente si ritiene che l'esito finale di questi due documenti possa aver preso la sua forma ultima mediante una minuta di supporto. Analogamente, analizzando i suoi elaborati presentati nei concorsi di architettura si nota, e non di rado, una solo relativa conciliazione di contenuti tra rappresentazioni di un

medesimo soggetto; quelle che in prima analisi potrebbero suggerire una mancata conciliazione di intenti tra diversi partecipanti o/e anche distrazioni dipendenti dalla concitazione a causa di ristrettezze temporali, alla luce di quanto ipotizzato rivelano la vitalità del processo progettuale che troverà la sua conclusione solo nel momento in cui l'opera fisica sarà ultimata. Tra tutti i documenti il logo del gruppo 'la Burbera' riportato in (Fig. 9) è l'unico disegno che può intendersi come

definitivo. Escludendo infatti il supporto ligneo riportato sulla destra del foglio – evidentemente funzionale all'ottimizzazione grafica- questo disegno non sembra rappresentare il fermo immagine di un percorso ancora in itinere. Senza ovviamente entrare nella specificità del contenuto si ritiene interessante notare come Aschieri abbia strutturato il logo contaminandolo con i suoi modi espressivi. Da strumento l'argano diviene elemento architettonico. Il taglio prospettico imposto definisce una linea di terra orizzontale rafforzata dai caratteri, con il sistema supporti e cilindro rigorosamente improntati secondo la sua personale



Fig. 7 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929), Logo "la Burbera" e pannello di legno, 29,2 x 22,7 cm, china su carta intestata. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.



Fig. 8 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Schizzo di un monumento, 18,2 x 13,5 cm, matita su carta intestata. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.

e caratteristica modalità prospettica con punto di vista prossimo al piano geometrico. Segue una rassegna di ulteriori immagini tra le tante redatte su carta intestata (Figg. 10 -11-12). Immagini fondamentalmente afferenti all'arte figurativa. Il suo è un disegno del tutto analogo a quello della pittura e della scultura, la tecnica è la stessa nell'uso del chiaroscuro oltre che nella ricerca della luce

per accennare alle prime conformazioni spaziali. Ma l'architettura è anche arte del costruire, ed è così che si iniziano ad evidenziare i caratteri distintivi del disegno dell'architettura rispetto a quello delle arti figurative, l'uso della geometria produce lo scarto maggiore, ed è attraverso la geometria che continua a perpetuarsi la sua indagine creativa.

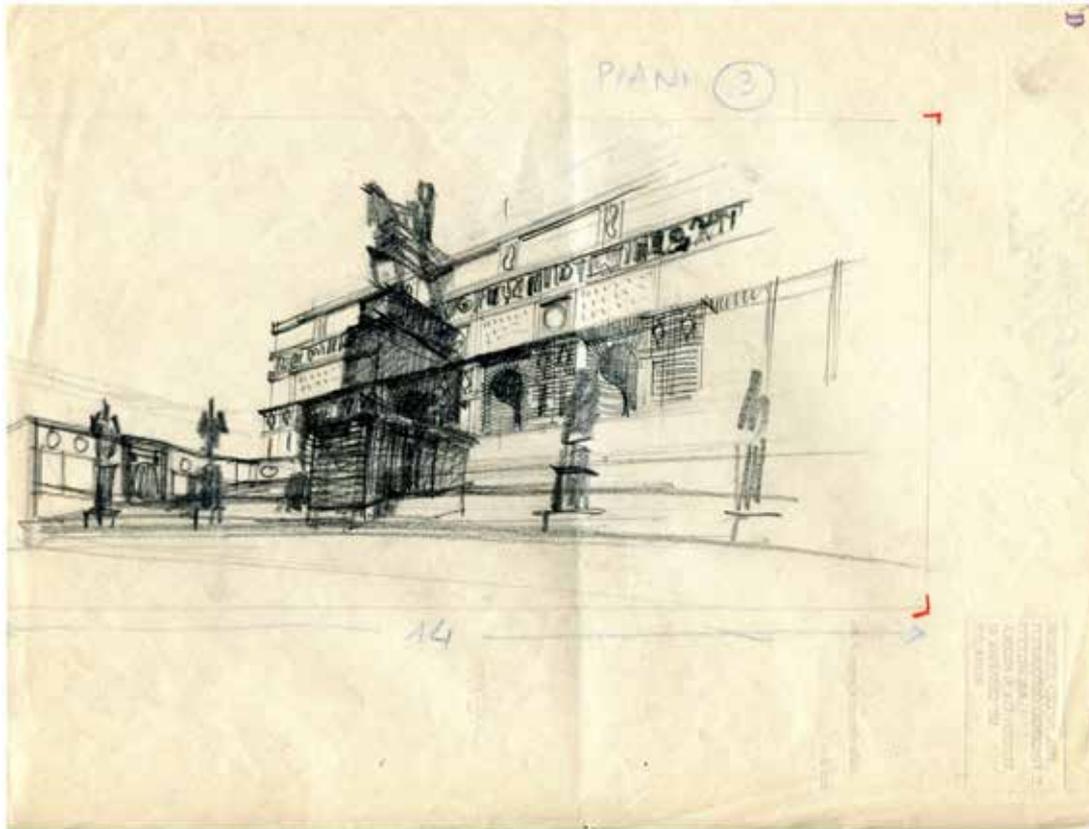


Fig. 9 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Veduta prospettica generale della piazza, 28,6 x 22,6 cm, matita su carta intestata. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.



Fig. 10 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Schizzi di un palazzo: veduta prospettica, sezione e particolari, 29,2 x 22,7 cm, matita su carta intestata. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.

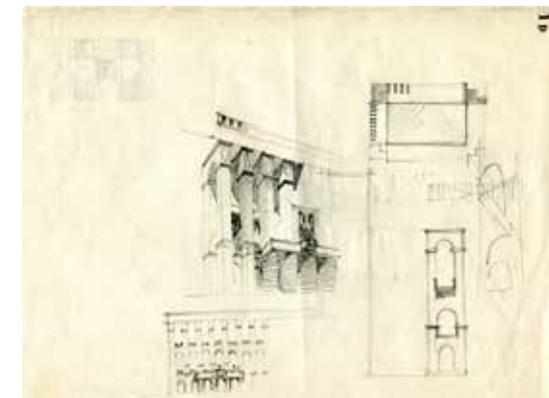


Fig. 11 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Schizzi di un palazzo: veduta prospettica, pianta e prospetto, 35,2 x 21 cm, matita su carta intestata. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.



Fig. 12 - P. Aschieri (con G. Boni, G. Giovannoni, V. Fasolo, F. Nori, G. Venturi, G. Giobbe, A. Limongelli, E. Del Debbio), Studio urbanistico per la città di Roma, 1927 (1929). Schizzo di un monumento con statue, 29,2 x 22,7 cm, matita su carta intestata. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org.

CONCLUSIONI

Sebbene tra i documenti conservati negli archivi non sia frequente rinvenire appunti grafici antecedenti a quelli ascrivibili a fasi architettonicamente configurate in quanto spesso considerate 'cartacce' -eventualmente distrutte dagli stessi autori - questo studio tende a dimostrare quanti

aspetti interessanti e pertinenti possano da quelle emergere. La loro analisi ha consentito in primo luogo, come metodo, l'osservazione del faticoso interferire tra memoria e disegno alla ricerca di una ipotesi: reminiscenze di immagini, reazioni a sollecitazioni occasionali, apparentemente non pertinenti ma che spesso innescano il processo mentale verso una nuova configurazione. Processo questo che evidentemente è da considerare tipico dell'autore non solo nel tempo, ma relativo anche al suo retroterra culturale. Un secondo aspetto è quello attinente al tema di progetto, laddove è possibile indagare l'arco di interesse che l'autore a quello annette. Nel caso esaminato appare evidente la scarsa attenzione per l'assetto generale del piano urbanistico a concorso; l'interesse è invece rivolto alla scena urbana. Di più, l'analisi attenta di alcuni grafici ha consentito di porre in luce una finalità diversa dal concorso, ma in parallelo al noto interesse di Aschieri per la tecnica scenografica e cinematografica. In relazione agli interrogativi posti in precedenza, proviamo infine ad esprimere qualche considerazione in merito al rapporto tra Aschieri ed il gruppo di lavoro. In questo senso il contributo di questo studio non costituisce una 'missione compiuta' quanto invece un'indicazione di metodo, aperto, riproponibile, adattabile a piani di ricerca diversi, nella convinzione che l'interazione mente-disegno sia un processo dai rivoli sempre nuovi. Nella fotografia scattata al XII Congresso Internazionale delle Abitazioni e dei Piani Regolatori del 1929 (Fig. 13) che comprende la maggior parte dei componenti del gruppo 'la Burbera' insieme al Ministro delle Corporazioni Bottai. Appese sullo sfondo compaiono due delle prospettive esemplificative degli studi per il Piano Regolatore di Roma. Nella foto partendo da sinistra, accanto ad Enrico Del Debbio Alessandro Limongelli e, tra lui e Bottai, Pietro Aschieri, a seguire Gustavo Giovannoni, quindi una persona non identificata seguita da Vincenzo Fasolo, Giuseppe Boni e Arnaldo Foschini. Dietro al gruppo sulla parete partendo da sinistra, parzialmente visibile: La fantasia architettonica sulla piazza d'incontro delle due arterie d'attraversamento -riportata completa in (Fig.



Fig. 13 - Immagine di alcuni dei componenti il gruppo "la Burbera" ritratti con Giuseppe Bottai Ministro delle Corporazioni, al XII Congresso Internazionale delle abitazioni e dei piani Regolatori del 1929 a Roma. (ICCD) - Fondo Becchetti / Gruppo - Ritratti fotografici [...] presentazione dei progetti per la sistemazione del Centro di Roma del 1929 / inv. n. FB005779_01 / Lamberto Urbani / gelatina ai sali d'argento / 180x240 mm / 1929. https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/item/FB005779_01.

14) e sulla destra La grande fontana decorativa della piazza centrale. La realizzazione di queste prospettive, come confermano le pubblicazioni dell'epoca, venne affidata a Limongelli, non sappiamo se fu lo stesso Limongelli l'artefice del logo de 'la Burbera' che compare sulle immagini, ma con certezza possiamo affermare che il logo non è quello studiato da Aschieri. Queste prospettive e le altre, consultabili sulle pagine delle riviste del periodo, per quanto non chiariscano puntualmente i diversi 'pesi' dei singoli in termini di contributo personale, ma se mai ne accennano i tratti, rappresentano comunque la somma collegiale degli intenti. Osservandole non si riscontrano quei canoni compositivi caratterizzanti l'opera immaginata da Aschieri. I suoi studi di dettaglio, le tante declinazioni del suo Palazzo del Popolo non trovano spazio nell'architettura disegnata riportata in (Fig. 14). Ma in effetti, come riporta la didascalia dell'immagine sulla pubblicazione, si tratta di una Fantasia architettonica e non di Architettura.

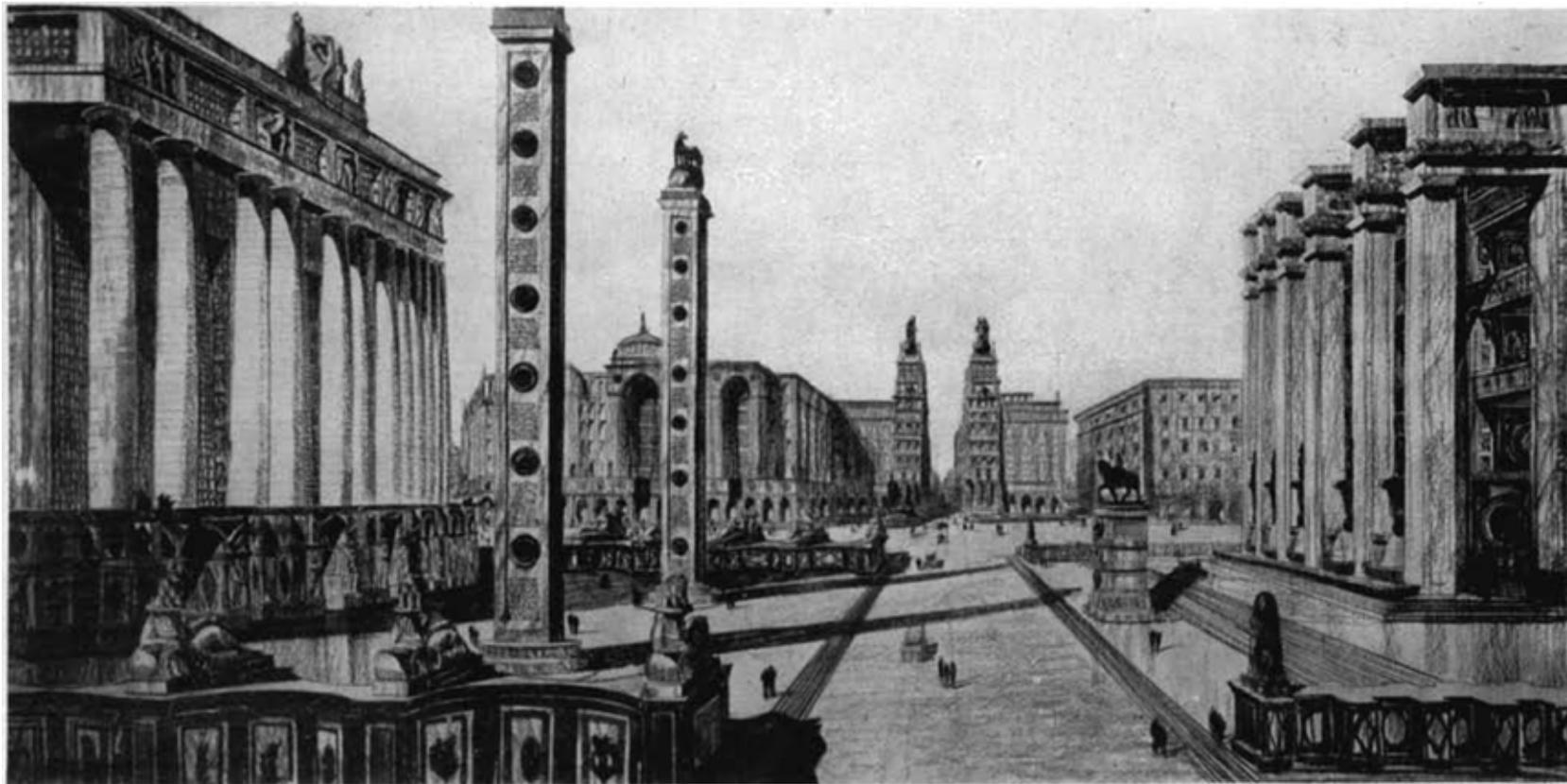


Fig. 14 - Fantasia architettonica per la piazza d'incontro delle due arterie d'attraversamento. (Fonte: 'Il futuro Piano Regolatore di Roma'(1929), p. 424.

NOTE

[1] TDel Gruppo Urbanisti Romani facevano parte: Gino Cancellotti, Davide Dabbeni, Eugenio Fuselli, Roberto Lavagnino, Luigi Lenzi, Gino Nicolosi, Luigi Piccinato, Alfredo Scalpelli, Cesare Valle. Nel 1926 si aggiunse come capogruppo Marcello Piacentini. Il gruppo 'la Burbera' coordinato da Gustavo Giovannoni era formato da: Pietro Aschieri, Giuseppe Boni, Enrico Del Debbio, Vincenzo Fasolo, Arnaldo Foschini, Giacomo Giobbe, Alessandro Limongelli, Felice Nori e Ghino Venturi.

[2] Per eventuali approfondimenti si rimanda a bibliografia specifica come ad esempio ('Il futuro Piano Regolatore di Roma', 1929), (Piccinato, 1929, pp. 195-235).

[3] Tra tanti si citano: l'iconografia che adorna il fronte ed il muro di cinta della scuola Alessi di via Flaminia 225 a Roma: P. Aschieri, Scuola Alessi a Roma, 1926. Veduta dei prospetti rivolti verso il cortile, 20,6 x 20,3 cm © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org; link: https://www.fondoaschieri.org/elemento_opera.php?id=452. Il fronte della casa popolare nel quartiere dell'artigianato a Roma: P. Aschieri (con L. Ciarrocchi, M. De Renzi, M. Marchi, C. Vetriani, G. Wittinch), Progetto di concorso per il Quartiere dell'Artigianato a Roma, 1926. Prospetto della casa popolare per gli

operai dell'artigianato, 23,3 x 15,2 cm, © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org; link: https://www.fondoaschieri.org/elemento_opera.php?id=65. I balconi delle palazzine Aquila Romana in via Nicola Fabrizi 11° a Roma. P. Aschieri, Palazzine Aquila Romana

in via N. Fabrizi a Roma, 1929-1931. Veduta prospettica, 26,4 x 18,7 cm. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Pietro Aschieri, www.fondoaschieri.org; link: https://www.fondoaschieri.org/elemento_opera.php?id=373.

[4] Quello definito come fondale scenico risulterà essere negli elaborati definitivi pubblicati come la grande fontana decorativa della piazza centrale.

[5] La collaborazione di architetti e artisti divenne, nel corso del periodo, uno dei cardini di quell'idea di arte pubblica che si affermò coinvolgendo la committenza istituzionale con dichiarata funzione sociale e di propaganda.

BIBLIOGRAFIA

Accademia Nazionale di San Luca [ANSL], (2018). *Pietro Aschieri archivio progetti 1889-1952*. Retrieved 3 March 2025, from www.fondoaschieri.org/p/il-fondo.

Donetti, D. (2013). *'I colori, i toni e le architetture delle scene'*. Pietro Aschieri scenografo. Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro, no 52, 117-138.

'Il futuro Piano Regolatore di Roma nei progetti del Gruppo Urbanisti Romani e del gruppo degli architetti dell'Urbe "Burbera." (1929). Rassegna di Architettura: rivista mensile di architettura e decorazione, year 1 (11), 408-425.

Marconi, P. (1977). *Pietro Aschieri e la tradizione Accademica*. In *Pietro Aschieri Architetto (1889-1952)*, Bollettino speciale della Biblioteca della Facoltà di Architettura di Roma, (pp. 5-19). Rome: Bulzoni Editore.

Marino, R. (1977). *Aschieri come opportunità di un'autoanalisi: Testimonianze e giudizi di R. Marino, L. Quaroni, G. Fariello, L. Piccinato, P. Portoghesi*. (ed. Terranova, A.) Bollettino speciale della Biblioteca della Facoltà di Architettura di Roma, (pp. 97-137). Rome: Bulzoni Editore.

Piccinato, L. (1929). *Il "Momento Urbanistico" alla prima Mostra Nazionale dei Piani Regolatori*. Architettura e Arti Decorative, 5-6, 195-235

Testa, G. (2011). *Disegni al telefono*. Disegnare. Idee immagini, no 43, 7-11.

Valeriani, E. (1977). *Pietro Aschieri scenografo*. In *Pietro Aschieri Architetto (1889-1952)*, Bollettino

speciale della Biblioteca della Facoltà di Architettura di Roma, (pp. 79-93). Rome: Bulzoni Editore.